

ROZMOWA ZE ZBIGNIEWEM PRONASZKĄ

Pierwszym publicznym ujawnieniem się ruchu formistów polskich była wystawa urządzona w Krakowie w roku 1917. Czy może mi pan jednak powiedzieć coś o początkach tego ruchu, o jego dojrzewaniu, z kim stał się on zjawiskiem głośnym i zjednał sobie zwolenników wśród wielu artystów ówczesnego młodego pokolenia?

— Właściwie na początku byliśmy tylko we dwóch z moim bratem Andrzejem. Po powrocie do kraju z Włoch i Francji w roku 1912 urządziliśmy w Krakowie pierwszą nie-dużą wystawę swoich prac, w których wyraźnie występowały już cechy istotne dla sztuki formistów.^{*}

— Jak określiliby pan nowatorski sens tego pierwszego wystąpienia?

— Już wtedy nasze obrazy przeciwstawiły się zdecydowanie charakterowi ówczesnego malarstwa krakowskiego, w którym anegdota i temat ciążyły nad wartością malarską. My szukaliśmy przede wszystkim ład i wyrazu plastycznego w obrazie. Dążyliśmy do zwartej i mocnej kompozycji, do zdecydowanych uproszczeń formy. Można było dostrzec w naszych płótnach pewne echa sztuki Puvisa de Chavannes'a, Gauguina, a bardziej może jeszcze „prymitywów“ włoskich. Brat wystawił wtedy m. in. swoją „Ucieczkę do Egiptu“, ja „Portret Cezarego Jellenty“.

— Gdzie odbyła się ta wystawa?

— W jednej z kilku sal Pałacu Spiskiego, którym dysponowało stowarzyszenie artystów. Miała ona charakter wystawy niezależnej; wybór prac nie był dokonany przez jury stowarzyszenia. W następnym roku (1913) ogłosiliśmy w piśmie, że organizujemy nową wystawę niezależnych, tym razem w pawilonie wystawowym w Oleandrach. Na apel nasz zgłosił wtedy swój udział Tytus Czyżewski i Jacek Mierzejewski. Obrazy zgromadzone na tym drugim, z kolei pokazy w większym jeszcze stopniu niż poprzednio odznaczały się geometryzacją kształtów oraz ostrym kontrastowaniem zarówno formy jak koloru. Wybuch wojny w roku 1914 uniemożliwił nam dalszą pracę na terenie Krakowa. Z miasta ogłoszonego na czas działań wojennych twierdzą austriacką wysiedlono nas

^{*} Cechy takie na długi czas przed rokiem 1917 występowały również w twórczości Tytusa Czyżewskiego. W roku 1912 urządził on także swą wystawę indywidualną, w Krakowie.

zako rosyjskich poddanych, zezwalając na pobyt w Zakopanem. Tam też osiedliśmy obaj z bratem.

— Jakie prace artystyczne panów wiąże się z owym okresem zakopiańskim?

— Pasjonowaliśmy się wtedy teatrem, nie zaniedbując jednak i plastyki. W Zakopanem właśnie powstał bodajże pierwszy mój obraz o charakterze zdecydowanie formistycznym. Było to właściwie malowidło wykonane al fresco w niszy na zewnętrznej frontowej ścianie budynku stojącego naprzeciw „Morskiego Oka“ na Krupówkach. Malowidło to wyobrażało Madonnę. Zamówił je u mnie architekt Maczyński, który na zlecenie Władysława Zamoyskiego stawiał ów dom.

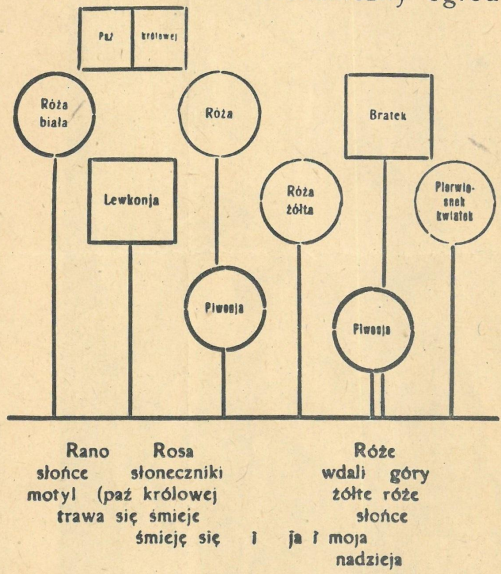
— Jaki był dalszy los tej formistycznej Madonny? Bywając w Zakopanem w latach 30-tych już jej tam nie widziałem.

— Nie dziwnego; znikła ona znacznie wcześniej; przedtem jednak zdążyła wywołać nie-małą wrzawę wśród mieszkańców Zakopanego. Dla ludności miejscowej, którą zdłozono już wtedy przyzwyczaić do „obrazów świętych“ gładko i słodko malowanych — takie ujęcie tradycyjnego tematu okazało się nie do strawienia, choć w Madonnie mojej pewne elementy kubizujące i ekspresjonistyczne łączyły się z dekoracyjnością bardzo bliską ludowym obrazkom na szkiele. Górale jednak gustowali już wtedy w szeroko rozpowszechnionych dewocjonalach oleodrukowych. Toż dla uniknięcia czynnych przejawów zgorznienia i gniewu zakopiańczyków — poradzono mi przed odsłonięciem obrazu udać się na wycieczkę w góry. Skorzystałem z tej rady i zdaje się, że postąpiłem rozsądnie. Poruszenie opinii zakopiańskiej było bardzo gwałtowne. Jedni domagali się niezłocznego zawalenia Madonny, inni energicznie występowali w jej obronie. Obroncy byli co prawda w znacznej mniejszości, niło mi jednak wspomnieć, że znajdowali się wśród nich ludzie tacy jak Żeromski, Kasprzowicz, Orkan, a z malarzy znany pejzażysta Kamocki. Ostatecznie fresk ocalał przed pierwszą, najbardziej szałową falą ataków. W parę lat później (bodajże w roku 1917 czy 18) będąc już znowu w Krakowie, dowiedziałem się, że z okazji przygotowań do wizytacji biskupa, zakopiańczycy zamalowali wapnem niszę z moją Madonną.

— Jest więc bardzo prawdopodobne, że malowidło zachowało się w dobrym zdrowiu i

TYTUS CZYŻEWSKI

Mechaniczny ogród



że można by je teraz ponownie odsłonić. Warto myśleć taką podsumując dzisiejszym władzom zakopiańskim. Proszę mi jeszcze powiedzieć kilka słów o ówczesnych eksperymentach teatralnych. Czy był wtedy w Zakopanem teatr sprzyjający jakimś poszukiwaniom nowatorskim?

— Owszem. Znaleźliśmy z bratem zrozumienie dla naszych pomysłów inscenizacyjnych w teatrze prowadzonym przez aktora Dante-Baranowskiego. Wystawiliśmy wraz z nim „Lillę Wenedę“ w sposób naówczas dosyć rewolucyjny. Było to widowisko romantyczne, zrywające zupełnie z naturalizmem teatralnym. Dekoracje składały się z form brylowych, geometrycznie uproszczonych. Zasadniczą rolę grały efekty świetlne. Np. przy pomocy światła rozwiązaaliśmy sprawę

pojawiania się i znikania chóru ustawionego w głębi sceny za przesłoną z gazy. Pamiętam, że przedstawienie to podobało się Żeromskiemu. Musiało mu się ono utrwalić w pamięci, pisząc bowiem później swą książkę „Snobizm i postęp“ wspominał tam o mnie jako o „bardzo zdolnym techniku teatralnym“ (Żeromski nie pamiętał widocznie, że pracę w teatrze prowadziliśmy wtedy wspólnie z bratem).

— Wystawienie „Lilli Wenedy“ było więc najważniejszą robotą teatralną panów o okresie zakopiańskim?

— Nie mniej ważne, a może jeszcze ważniejsze dla dalszej pracy w tej dziedzinie były nasze pomysły inscenizacyjne realizowane nie w teatrze, lecz na skonstruowanym przez nas modelu sceny. Z tym swoim warsztatem doświadczalnym zapoznaliśmy się po powrocie do Krakowa w roku 1917 Leona Schillera. Okazało się, że łączą nas pokrewne dążenia. Wynikła stąd późniejsza współpraca w teatrze Bogusławskiego w Warszawie. Początkowo obaj współdziałaliśmy tam z Schillerem (przy wystawieniu „Róży“, „Kniszka Patiomkina“ i „Pastorek“), potem Andrzej sam pozostał przy scenografii, a ja oddałem się głównie malarstwu i rzeźbie. W latach formizmu obiema tymi dyscyplinami zajmowałem się równolegle. Na wystawie krakowskiej w roku 1917 dałem prócz innych prac zespół dużych malowideł (kartonów) oraz rzeźb figuralnych przeznaczonych pierwotnie do kościoła Misjonarzy w Krakowie. Pracowałem nad nimi przez kilka lat (od r. 1912) zresztą zupełnie bezinteresownie, okazało się bowiem wkrótce, że zakonnicy nie zgodzą się nawet za darmo na realizację moich projektów w kościele. Mówiono mi, że na ich postanowienie wpłynęła negatywna ocena tych projektów przez brata Alberta Chmielowskiego.

— Właściwie trudno się dziwić Chmielowskiemu, który zanim wdział habit, był przecież malarzem z pokolenia naszych zesłowiecznych realistów monachijskich. Wracając jednak do rzeźb: czy dużo ich zachowało się do dzisiaj?

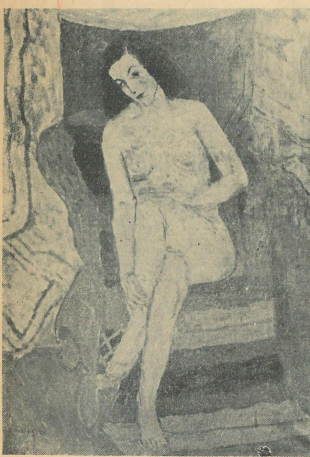
— Zachowało się tylko trochę starych fotografii i reprodukcji w piśmie. Oryginały pożyłowały wszystkie, nie wyłączając drewnianej makiety mego wileńskiego Mickiewicza.

*

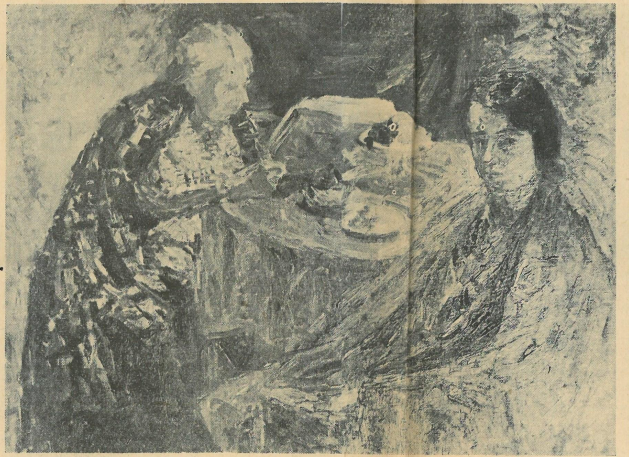
Zdaje mi się, że nie tylko rzeźby formistów uległy takiemu wytrzebieniu. Obrazy z tego czasu też rzadko się dziś spotyka. Te, co znajdują się w naszych muzeach można by nieledwie na palcach policzyć. W krakowskim Muzeum Narodowym, które powinno by mieć przecież solidną kolekcję tych dzieł, dzisiaj już jak najbardziej historycznych — jest bodaj jeden formistyczny obraz „Szermienka“ Chwiśtka. Płótno to nb. zakupiono dopiero po ostatniej wojnie z inicjatywą kustosa dr Blumówny, której w późniejszych latach władze zwierzchnie czyniły — jak słyszałem — poważne wyrzuty za tak niestosowne, ich zdaniem, wydatkowanie pieniędzy państwowych. Zostało też ono oczywiście zdjęte z galerii wraz z innymi obrazami, których wygląd, trochę nazbyt współczesny, mógł być gorszy od odwiedzających Sukiennice dostojników w tzw. okresie minionym. Słowem historia z Madonną formistyczną zlikwidowaną ze strachu przed biskupem, została powtórzona po latach przeszło trzydziestu w skali państwowej i w imię rewolucji proletariatu.

Rozmowę zapisał Bg.

Bg., Rozmowa ze Zbigniewem Pronaszką, „Życie Literackie“ 1957, nr 277, s. 8



Zb. Pronaszko — „Modelka” (akt) 1946 oieł



Zb. Pronaszko — „Rodzina artysty przy stole” 1931 r.



Zb. Pronaszko — „Martwa natura z plakiem” 1947 oieł

Komentatorzy twórczości Zbigniewa Pronaszki wielokrotnie podkreślali jego skłonność do równowagi natury artystycznej. I rzeczywiście trudno wyobrazić sobie artystę o mniejszych skłonnościach do awangardyzmu. Stwierdzeniu temu nie przeczy ekspozycyjna postać jaką zajmował w ówczesnej awangardzie artystycznej formizm, oddziaływanie jego sztuki a nawet włączanie się w organizacyjną czy też „obyczajową” stronę ruchu przez Krakowski Klub „Gałka Muskatulowa”, Szkoła publicystyczna swymi działaniami, jego formistyczny fresk w Zakopanem został zamalowany wspaniałym przez tubylców, zaś wielki, piękny pomnik Mickiewicza wywołał bezgraniczne oburzenie za formistyczne potraktowanie wieszaka. Artysta dyskusyjnie, wygłaszał odczyty, jego wypowiedzi umieszczano w wstępach katalogów wystaw grupowych, lecz mimo tych wszystkich domów zaangażowania w ruch formistyczny trudno dziś — patrząc na jego obrazy, oprócz się wzdęcia, że od początku wsłuchiwał się w potrzebę własnego talentu, obce mu było stanowcze opowiadanie się po stronie jakiejś doktryny, a tym bardziej wiara, że tylko ona może zbawić polską sztukę. To świadectwo obrazów potwierdza fakt, że Pronaszko — pierwszy formista, pierwszy wystąpił z grupy formistów wywołując oburzenie człowieku teoretyka — Leona Chwińska.

Pieliczniejsze zrozumienie miejsca Pronaszki w formizmie i jego samodzielnego dojścia do tej konwencji ułatwia jedynie w warszawskiej wystawie obraz z okresu przed pierwszą wojną światową „Portret Cezarego Jellena” z 1911 roku. Po studiach w Malcewskiego i pierwszej podróży do Francji i Włoch stanął artysta wobec wyboru samodzielnej drogi. Zwrócił się po inspirację do tej tradycji, która pomogła mu przekształcić się panującą w polskim malarstwie kon-

wencji realizmu z powierzczeniwnymi wpływami impresjonizmu. W wiele lat później tak mówił o tej wczesnej pracy: „forma była bardzo uproszczona pod wpływem prymitywów woskowych i trochę kubizmu”. Jak bardzo czas zmienia wydmowe artystycznych faktów! Dla naszych oczu obraz jest świadectwem nie tyle źródeł inspiracji świadomej przez artystę wybranych lecz narzuconych mu przez tradycję miejscowego środowiska: bilskieśce prętki Malcewskiego, stylizacji Wyspiańskiego czy Mehoffera. Nawet największy rewolucjonista w sztuce „skazani są” na wyrażanie ze zjawisk, które ich poprzedzają. Przegląd artystyczne młodego twórcy wyjaśnia także programowy artykuł napisany w 1913 roku: „Realizm to interpretacja leca... to nie twórczość jeszcze. Wreszcie realizm jest nieuszanowaniem człowieka inteligentnego, jest to kładzenie mu łopata do głowy”. „Natura jest tylko natłoczeniem, przykładem dla tworzenia nowych form, owych dalszych kształtów”. Program? Dział dla nas — raczej zaakcentowanie świadomości tego, co zmienilo oblicze sztuki z początkiem XX wieku: świadomość końca epoki iluzjonizmu. W momencie w którym zostały napisane, zasady te skazywały na samotność w miejscowym środowisku, urastały do roli programu, protestu nawet i manifestacji.

Osiągnięta formizm była równie gwałtowna jak krótkotrwała. Chęć i dla Pronaszki był on tylko jednym z etapów twórczości — odznaczał się zarówno brakiem kracowości sformułowań plastycznych jak i wyraźną konsekwencją w stosunku do dalszej pracy. Własny program sformułowany w okresie formizmu odnajdując będziemy w długich latach twórczości z umiarem przyjmującej sugestie następujących sposobów kierunków dwudziestowiecznej plastyki.

Inspiracje kubistyczne zrównoważone obserwacją sztuki prymity-

wów renesansowych i współczesnych nie spowodowały analitycznego rozkładu bryli. Synteza kształtów w przestrzeni, precyzja i geometryczna sprawdziłność kompozycji oraz dekoracyjny rygor — to cechy formistycznych obrazów Pronaszki, o których pewnie powieć diać może między ich wybów na warszawskiej wystawie. Reka artysty zamknęła świat w proste formy wyzbyte przypadkowości kształtów natury. Czy można długo przebywać w zamkniętym świecie? Asceza, kożystryczna tych wczesnych przedaje się wystarczająco tłumaczy-

wania elementów obrazu i artysta współczesny często tyty właśnie „pośredników” honoruje. Lecz najistotniejszą sprawą wydaje się rygor intelektualny spleciony nierozłącznie ze sztuką klasyczną antyku, który powodował jej odżywanie w epokach myśli racjonalistycznej i który dziś świadczy może o stosunku do świata artysty, wykorzystującego zasady tej sztuki. Zasady, a nie motywy, które oczywiście nie mogą orzekać o osobowości twórcy

Okres wileńskiego klasycyzmu Pronaszki, powstającego w latach 1923—1924 pod wpływem miejscowe-

tej postawy i tych metod formalnych, które wiążemy z pojęciem klasycyzmu. Lata 1925—1932 to gwałtowny wybuch problematyki kolorystycznej. Śmiałe, netyczna forma (doświadczanie okresu formistycznego) zyskuje więcej ciężar poprzez określenie jej grubo malowaną płama intensywnego koloru. Trwa w przestrzeni nasyczone złotawym światłem. Brzy, czerwienie, złoty ton skonstruowany z szarcią („Dziwaczyna z szafem” 1925) to jakby współczesna kreacja weneckiego koloryzmu. Gwałtownie i młode rozmawianie skupia się przede wszystkim wokół różnorodnych typów portretów od wspaniałości reprezentacyjnego portretu Doktora Rutkowskiego (1930) do intymnych wizerunków kobiet (np. „Dama z gitarą” 1929). Zadowolająca jest umiejętność stworzenia sugestywnego klimatu kolorystycznego

szybkiej i trafnej charakterystyki współczesnego człowieka przez łatwe, przypominające sztukę świętych kolorystów różnych epok. Kolor stał się czynnikiem prowadzącym i pozostał nim przez długie lata, choć spontaniczność sformułowań plastycznych okresu „weneckiego” ustąpi miejsca spokojniejszemu i często mniej przekonawajacemu budowaniu działania plany barwnej. Mocny ciąg kolorystycznych kreacji („Martwa natura z winogronami”, 29 r., „Portret żony” 30 r., „Pan w cylindrze” 27 r.) trwa od prylowy lat trzydziestych, do momentu zetknięcia się z przybyłymi z Paryża kaptami. „Portret żony i matki” 1931 roku nazywa Kepiński jakby zapowiedzią rewolucji kaptizmu, podkreślając jednocześnie intuitywność rozbięcia płamy lokalnej; „na elementy i rozszanie światła i wibracji”. Właśnie intuitywność tego rodzaju realizmu od fazy kaptistowskiej w rozwoju koloryzmu Pronaszki. Wspomniany portret jest wnioskiem z „weneckiego koloryzmu”, na jaki mógł sobie pozwolić współczesny artysta. Jednak wibracje i rozbięcia kolorystyczne oparte są nadal na zasadzie koloru lokalnego, zaś kompozycja barwna wpływa w typowy dla artysty sposób z „kompozycji emocjonalnej” obrazu.

Pod wyraźnym wpływem kaptistów rozjaśnia się paleta artysty. Następuje uwytłumienie „płyty płamy barwnej” — jak określa Kepiński o wyraznym profilu, w obrazie „Dwa akty”, „Martwa natura z kawonem” 1932 r. „Trzy akty”. Jednak talentowi Pronaszki obce są tendencje analityczne. Kaptistowski wzrokowa analiza koloru nie przekonuje w jego obrazach („Autoportret z 1933 r.”) daleka jest radošemu i pewnemu rozmawianiu jego wczesniejszych prac. Najbardziej realizacja w obrębie tej nowej wersji koloryzmu Pronaszki powstają z połączenia wedy o metodzie kaptistowskiej z kontynuacją koloryzmu syntetycznego, opartego o kolor lokalny. Należy do nich przede wszystkim piękny portret gitarzysty, w którym wyraźnie widać wiedz o rozkładności płamy barwnej z ówczesnym utrzymaniem jej w rygorze i spójności. Do tego nurtu należą także „Pierrot i Kolombina”, „Martwa natura z greką rzeźbą” i wiele innych pięknych realizacji z okresu powojennego. Ale nurt kaptistowski stworzył także szereg prac, które można by określić mianem akademizmu Pronaszki: kaptistowska zawieszona rypylona na owych „płytach płamy barwnej” („W pracowni” 1938 r.) i zatracenie w tym rozbielonym klimacie jakiegokolwiek intensywności obrazu. Do tego kręgu należą kilka martwych natur na wystawie (np. „Martwa natura z bukietem i dzbanem” 1947 r.) jest coś z niego w dużych kompozycjach figuralnych „Narada młodzieżowa” 1932 r., „Refleksja” 1932—33 r., w których dominuje jednak wpływ Kowalskiego.

Lata powojenne przyniosły nowe spotkanie. Zaruciło się w Krakowie od młodych abstrakcjonistów. Nowy impuls przetrząsnął w granicach lenentu i doświadczeń artysty wyraził się w dążności do ścisłego okiełbania plastycznych elementów, które nie wynikają już z płynnej materii obrazu, lecz skonstruowane z dużymi płaszczyznami budują pełne

równowagi i dekoracyjności kompozycji. Najważniejszą w obrazie jest „analogia kontrastów — jak określał niedawny artysta. Decydującym czynnikiem do uzyskania owej analogii jest stłumione światło unikające wszelkich gwałtownych wybuchów barw, wiążące je w spokojną i cichą grę. Te cechy pięknego cyklu obrazów jak „Kobieta w czerwini” 1949 r., „Modelka” 1948 r., „Portret malarki” 1949 r., „Wiosna 1948 r., „Odpoczynek” 1928 r., martwe natury z plakiem 1947 r., i ze światłoci 1950 r., „Złote Gody” 1946 r., — warunkują sposób i dobór, wymagają kilku społań, by proste wiązane kształtów i pełne rezewy wiązane barw — światło obrazu przekazało nam swój wysokiej jakości klimat afirmacji wybranego przez artystę ład u rzeczy i spraw.

Sztuka jest sprawą wyboru. I sztuka jest także sprawą konieczności. Chce się powtarzać zdania oglądając wystawę Zbigniewa Pronaszki. Dlatego nie sposób przezwyciężyć, lecz stosunek do własnych przeżyć, jako materiał twórczego jest nastoletni, wpływa na wybór tradycji artystycznej, konwencji, swojej estetyki. Być może — ów stosunek leży u podstaw pewnych analogii, łączących czasem twórczość artystów jednego narodu, przy ogólnym zasięgu estetyki i kierunków sztuki współczesnej. I znów twórczość Pronaszki dostarcza dużo materiału do tego rodzaju refleksji. Jak wiele nurt twórczości artysty przylega do nurtu jego życia, możemy ocenić na podstawie ostatniego okresu po śmierci żony, gdy tragiczne przeżycie zachwiała hierarchię wszelkich praw nagromdzonych malariskim doświadczeniem. Kolor jest radością, a nie ma już miejsca na radość w świecie artysty. Obrazy gromadzą się twarde przedmioty — ramiaki bólu („Przerwana lektura”, „Opuszczony fotel”) czasem kilka wyszłych przedmiotów jednocy zimna srebrzysta przetrzeź w bezczelnym symbolu. W ostatnim roku pojawiają się silne tendencje ekspresyjne („Hob”, „Śmierć Ellenai”), które występowały czasem w ubiegłych latach. Portret szermiera Syrewicza 1930 będąc nurtym obcym twórczości artysty.

Artysta zawsze zamykał w swej sztuce wszystko, co było mu bliskie. Nie dążył do ścisłej koncepcji intelektualnej, która dla dobra własnej sztuki każe tęgnąć z pewnych wątków, lub w większym stopniu uogólniać doraźne przeżycia, tłumaczyć się na język obranej i przestępanej konwencji. Dlatego nuż twórczości artysty jest nierówny, pulsujący, dlatego na podłożu wiedzy, doświadczenia i malariskiej-epanowania, spotykamy czasem obrazy, w których dominują jakości pczmalarckie, lub obrazy, których nagle zabrakło intensywności na rzecz malarckiej rutyny. Czasem wielkie zamilowanie do twórczej pracy, traktowane jako nieustanne bezpośrednie świadectwo o bliskim sobie świecie rzeczy i spraw, utrudnia artystcie zapobiegający wstrząsem intelektualnym dystans do swojej sztuki. Cechy tego świata, cechy tych obrazów, które przemieszają do nas najbardziej — to zbudowana kolorem forma wolna od wszelkiej galanterii, syntetyczna, izolowana i ciągła w przeszłości z rytmikiem pełnym prostoty i wyrazności. A przede wszystkim mądra naiwność wiązana z nią głębokich emocji, daleka od bezinteresownej gry estetycznej. Czy cechy te nie stawiają artysty z dala od klasycy i klasycyzmu, po stronie archaicznej, to znaczy zawsze bliższej początku, po stronie folkloru, prymitywów emocjonalnie szczytów? W świecie praw ustalonych wiedzy praktycznej, własnym długotrwałym doświadczeniem? Oto jedna z dróg, jedna z możliwości, którą wybrał współczesny artysta.

Długa droga

BARBARA MAJEWSKA

wzrost zainteresowań kolorem w okresie następnym. Ale nie tego rodzaju powiązania nazwać można pełną konsekwencją twórczą. Asceza kolorystyczna nie oznaczała u Pronaszki braku zainteresowania tym czynnym obrazu. Nośnikiem światła, które po rzeźbiarsku wydobylwo bryle („Nauka” 1921) powoli staje się kolor („Portret żony i matki” 1931 roku). Te niewyzerpane w formistycznym okresie możliwości czesaności, a więc dogłębienie malarckiej prawdy, że aktywy kolor osiąga największe bogactwo, forma osiąga swa pełnię; były furtką wyjścia z zamkniętego formistycznego świata.

Stosunek do sztuki klasycznej nawet w XX wieku pozwala stworzyć orientacyjną linię podziału osobowości twórczej. Antyk przetrwałony został przez sztukę pełną renesansu i klasycyzmu na język pewnych zasad kompozycji i formo-

go środowiska, upodobanie do twórczości Dżozina oraz zainteresowanie Ingremem przekazało uczniowi przez Malcewskiego, wprowadzając nas na ślad tego interesującego problemu. Jedyny obraz na wystawie, który powiła bezpośrednio po okresie wileńskiego klasycyzmu „Dziwaczyna z owocami” obok antykujących stylizacji, wskazuje już na rozbudzenie kolorystyki kolorystycznej. Lecz echem okresu wileńskiego zdaje się być druga kompozycja z 1929 roku „Dwa akty”. Ingrowska pieczołowitość dla linii przekształciła się w seksyjną i miękką stylizację, którą mógł sobie pozwolić niewidomy swej roli w obrazie. To zainteresowanie klasycyzmem zdaje się być mało ważnym epizodem w twórczości artysty, co potwierdzą następane lata twórczości. Nawet interpretacja motywów antycznych, pojawiających się później w kilku obrazach, ustawa artysty na przeciwnym biegunie do

B. Majewska, Długa droga, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 23, s. 5

ZBIGNIEW PRONASZKO

Ignacy Witz



Stary człowiek

Pięćdziesiąt lat trudu artysty. jego sztuka, wieczne poszukiwanie samego siebie i wieczne odnajdywanie siebie. Zmienność poglądów, trwałość poglądów, jedne światy zastępowane innymi, jedne formy zastępowane drugimi formami.

Pięćdziesiąt lat rozłożonych na obrazy, na myśli, przeżycia, dążenia, o których mówią płótna. Radości i smutki, małe tragedie a może nawet i duże. Lecz przede wszystkim mowa artysty, mowa dźwięczna i bogata — jego malarstwo.

Drogę Zbigniewa Pronaszki od młodzińskiego portretu Cezarego Je-

lenty aż po ostatnie płótna, po „Smierć Elenai“ pokazuje nam wystawa w „Zachęcie“.

Przyznaję, że zrazu trudno mi było znaleźć do tej sztuki stosunek właściwy. Wydaje mi się, że jest to malarstwo, które może wciągnąć widza w swoje sprawy tylko wówczas, kiedy patrzący zechce nawiązać z obrazem stosunek dość intymny. W tym malarstwie brak efektów, przyciągających natychmiast. Lecz ich wyjątkowa wrażliwość, wyjątkowy klimat, potrafi urzec na długo tego, kto już zdecydowanie zechce w nim smakować. Oczywiście, nie dotyczy się to wszystkich obrazów Pronaszki, są wśród nich i efektowne na pierwsze spojrzenie, lecz efekt ten jest zaledwie wstępem, po którym następuje zazwyczaj dyskretne ściszone działanie malarstwa.

Do tego malarstwa trzeba więcej czasu, nie można go połykać, lecz należy go smakować z rozmysłem. I to co wydaje się początkowo prozaiczne, szare, nieco zmęczone, staje się czystą poezją, bogatym kolorem i świeżością specjalnego wzruszenia.

*

Zbigniew Pronaszko jest jednym z najstarszych polskich artystów, jego malarstwo związane jest nad wyraz mocno z tradycją całego ostatniego pięćdziesięciolecia. Dodajmy, że jest ono związane z tradycją nowatorstwa artystycznego, z tradycją odnowy, z tradycją nowoczesności. Od „Formistów“ sprzed czterdziestu

lat kontynuuje i rozwija Pronaszko tę tradycję. Bez niego byłaby nie tylko uboższa ale i niepełna.

Zmienia się, szuka, odchodzi od jednych koncepcji do drugich, powraca niekiedy do dawnych poszukiwań, zawsze niecierpliwy, lecz opanowany, patrzący czule, wrażliwie.

Pierwsze obrazy z okresu formistycznego uderzyły mnie w sposób wyjątkową swą dużą u młodego malarza wiedzą i opanowaniem środków, zwłaszcza zaś logiką i konsekwencją tworzywa. Za kilka lat zarzuci syntetyzującą formistyczną metodę. Zarzucił jedną skryzystalizowaną formę, by przejść do innej — analitycznej, do większej dramatyczności koloru, do formy mniej określonej, zatrzymując całe wewnętrzne indywidualne składniki. Pewna suchość formistycznych obrazów, ich ścisłość i dokładność określenia kształtu zamienia w następnym okresie na zmysłowość i soczystość barwy. Portret kobiety w czerwonej sukni, „Pan w cylindrze“, kilka martwych natur rozpoczynają ten okres malarstwa Pronaszki, który zakończony zostanie jednym z najpiękniejszych obrazów namalowanych w Polsce, a myślę tu już o całej historii naszego malarstwa — „Gitarzysty“ z 1948 roku.

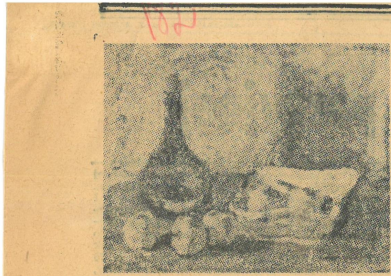
„Gitarzystę“ namalował Pronaszko już jako pożegnanie jednego świata wzruszeń. Mięsiasty, ciężki gatunkowo kolor, przestrzenna forma zaczyna widocznie ciążyć artyście, zaczyna mu też jak sądzę ciążyć cała koncepcja tego malarstwa. Widać artysta nie był w stanie już po namalowaniu „Gitarzysty“ szukać tu czegoś jeszcze. Widać też jak się waha, jak jeszcze próbuje. — Wreszcie pojawia się nowa koncepcja, dekoracyjna, płaska. Koncepcja żywego koloru, zestawień płaszczyzn barwnych traktowanych syntetycznie. I tu zjawiają się obrazy wyjątkowe w swej szlachetności: „Martwa natura z światełkami“, „Martwa natura z płaszkiem“ i „Martwa natura z rzeźbą“ oraz szereg portretów. Tutaj Pronaszko rewiduje wszystkie swoje dotychczasowe zasady, kompozycyjne, kolorystyczne, rysunkowe.

W tym czasie następuje już niezbyt szczególny dla polskiej sztuki okres socrealizmu. Pronaszko zachowuje swoje indywidualne pojęcia, chce się wpręgnąć w tę „metodę“. Niestety jest to dążenie, które się nie tylko jemu nie udało, gdyż udało się nie mogło

Najtrudniejsze z obrazów Pronaszki do oglądania a przy tym niewątpliwie najpiękniejsze, są niektóre płótna, namalowane w ciągu ostatnich dwóch lat. Mówię tu głównie o martwych naturach. Artysta pozostał tu sam ze swoją sztuką, która stała się jedynym jego powiernikiem. W skromnych, nawet jak gdyby naiwnych i nieumiejętnych (co już samo w sobie zastanawia u tak wytrawnego artysty) płótnach opowiada malarz o gorzkiej samotności człowieka. Są to obrazy wstrząsające dlatego, że powiedziane najprościej, że szczerze do ostateczności. Tą szczerością, którą przeniknięte były kiedyś „Krzesła“ i „Buty“ Van Gogha, tym utajonym dramatem, który formuluje się bez żadnych atrybutów, a jedynie tylko przy pomocy wysublimowanej czysto malarskiej treści.

Tragedia samotności wypowiediana przez Pronaszkę szuka ujścia również w rozwiązaniach bardziej literackich. To „Stary człowiek“, „Hiob“, „Pożegnanie Ellenai“. Lecz dla mnie te obrazy nie mają takiej siły jak „Opuszczony fotel“ czy „Przerwana lektura“. Te płótna są prostsze, są wypowiedziane tylko i jedynie wewnętrzzną boleścią artysty, bez szukania pomocy w nieco postronnej wymowie formułowania i nazywania zjawisk w sposób dosłowny.

I jeszcze jedno. Pronaszko jest malarzem polskim. To rzecz bardzo ważna. Polskość sztuki Pronaszki jest również mało zewnętrzna. Nigdy nie uczynił żadnego wysiłku by ją podkreślić i może dlatego dźwięczy ona wyraźnie, będąc siłą równie utajoną co uczucia tak emanujące lecz ukryte pod małąmówną powłoką „Opuszczonego fotela“.



PÓŁ WIEKU malarstwa polskiego

(z okazji wystawy ZBIGNIEWA PRONASZKI)

DNIA 14 maja otwarto w „Zachecie” zbiorową i retrospektywną wystawę malarstwa Zbigniewa Pronaszki. Nie przysył na nią ludzie oby, aby ferować wyrok. Dla każdego człowieka w Polsce interesujące się sztuką dzieło Zbigniewa Pronaszki jest istotną częścią kultury polskiej ostatniego półwiecza, a wysoka, chuda, pochylona postać o ostrych, szlachetnych rysach twarzy symbolizuje postawę artystycznej i ludzkiej.

Była to więc chwila zastanowienia się nad wkładem, jaki Zbigniew Pronaska wniosł do malarstwa polskiego, chwila uczczenia jego dzieła. „Zbigniew Pronaska cieszy się najwyższym szacunkiem wśród kolegów malarzy i wszystkich tych, których malarstwo naprawdę obchodzi” — powiedział Jan Cybis otwierając wystawę. Zbigniew Pronaska urodził się w 1893 roku w Derepczynie na Podolu. Znaczący wpływ na rozwinięcie się zainteresowań plastycznych wywarła na niego kulturalna atmosfera domu rodzicielskiego i uzdolnienia plastycznej matki lepiącej dla dzieci figurki z plasteliny. Trzydziela przerwę pomiędzy matką (zdaną w 1903 r.), a wstąpieniem w 1906 roku na Krakowską Akademię Sztuk Pięknych, spędził z rodzicami, malując. Po podróży do Paryża przynosi się w 1908 roku z pracowni Axentowicza do pracowni Jacka Malczewskiego, w której pozostaje aż do ponownego wyjazdu zagranicę w 1910 r., tym razem do Włoch. Pronasko sam opowiada o wrażeniu jakie wywarła na nim twórczość Giotta z je-

go podróży włoskiej oraz Pavla de Chavannes i Gauguina, z jego pierwszej a Cézanne’a z jego drugiej paryskiej biotności. Mówiąc natomiast o swoim profesorze Jacku Malczewskim wspomina przede wszystkim poezję jego malarstwa, a mniej kierunek formalny wyniesiony z jego pracowni.

W tym okresie, tzn. w roku 1911, powstaje portret Cezarego Jolenty — najstarszy z eksponowanych w „Zachecie” obrazów. Poszczególne okresy rozwoju malarstwa Zbigniewa Pronaszki omówię, przechodząc po salach „Zachety” — chociaż wystawa ta nie obejmuje wszystkich do dwóch wojen światowych zachowanych obrazów, ze których część znajduje się w prywatnych zbiorach.

Portret Cezarego Jolenty malowany jest cienko nakładanymi farbami szerokiemi pługami w błękitach, zieleniach i fioletach. Podniesione do nieba oczy, udychowiony wyraz twarzy, modelowy oraz stylizowane liście drzew wyraźnie wskazują na wpływy „Młodej Polski”.

Następnym etapem twórczości Zbigniewa Pronaszki o decydującym znaczeniu dla malarstwa polskiego jest formizm, którego Zbigniew Pronaska wraz ze swoim bratem Andrzejem i Tytusem Czyżewskim jest współtwórcą, reprezentowany w „Zachecie” skąpo takimi dziełami, jak „Nauka”, „Herbaczewski”, „Portret żony artysty” i inne.

W 1912 r. Zbigniew i Andrzej Pronaskowie wystosowali apel do artystów nowotoczących do wspólnego urządzania wystaw. Na apel ten na-

raze odpowiada tylko Tytus Czyżewski, z którym Pronaskowie wspólnie wystawiają swoje prace jako „Niezależni”. Jest to zaczątek grupy, która później stworzyła kierunek malarstwa formistycznego w Polsce. W drugiej wystawie „Niezależnych” o rok później, procz wyżej wymienionych, blona udział Jacek Mierzejewski i Eugeniusz Zak.

Od wybuchu I wojny światowej do 1917 roku Zbigniew i Andrzej Pronaskowie mieszkała (jako rosyjscy obywatele) zmieniło do opuszczenia Krakowa) w Zakopanem, gdzie prac fizyczną zarabiali na życie, równocześnie malując, rzeźbiąc i robiąc projekty scenograficzne. W Zakopanem nawiązała kontakt z Leonem Schillimowiczem, którego teatrem początkowo obsłужał, a później już tylko Andrzej Pronasko, związane swoje prace scenograficzne. Długą urok wywiera na Pronasków podhalanckie malarstwo na szkle, co w połączeniu ze wspomnianymi i zamalowaniem z czasów dzieciństwa Tytusa Czyżewskiego do sztuki ludowej, rzutuje na późniejsze oparcie się formizmu o ludowy, a następnie średnio-wieczny prymityw.

Po powrocie do Krakowa większa tym razem już grupa, do której przylączali się, poza założycieli, m. in. Leon Chwiłstok i Tymon Niesiołowski, otwiera wystawę „Ekspresjonistów polskich” w salach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. W 1918 roku jeszcze jako „Ekspresjonści polscy” wystawiają po raz drugi, lecz przy następnej, otwartej w dniu 2.I.V.1919 r. wystawie, grupa nosi już nazwę „Formiści”.

W „Głosie Plastyków” w 1917 r. cytował Zbigniew Pronasko z przedmowy Leona Chwiłstoka do katalogu pierwszych wystaw formistów i takie sformułowanie programu: „W precyzyjności do naturalizmu formizm postępuje się rozszerzeniem koncepcji obrazu świata rzeczywistego, korzystając z doświadczeń pozostawionych przez kubizm, ekspresjonizm i futurizm, uni-kając jednak celowych niekonstytucyjności wprowadzanych przez artystów Zachodu. Zgodnie z ideałem wielkiej sztuki wszystkich wieków, a wręcz tendencją najnowszymi sztuk francuskich, włoskich i niemieckich, które noszą w pierwszym rzędzie wyraz intelektualnych, poetyckich, hierarchicznych, dąży formizm do czystego piękna i czyszczenia z niego wszelkiej radosci i enuzjizmu”. A o zna-czeniu ruchu formistycznego w życiu plastycznym Krakowa, sam Zbigniew Pronasko tak napisał: „Trzeba powiedzieć, że wywarła (formiści) — przyp. E. Ga — wpływ istotny, tak wielki, że w pewnych momentach weszły w Krakowie byli wrzaskami, że w sprawy formizmu są najważniejsze i że od nich zależy cała przyszłość kultury. Takim sukcesem nie może być się chyba żadne środowisko artystyczne. Formizm udaje się wyzwać w najmniejszym bezprzykładnym i największym natężeniu artystycznym. Formiści potrafią w ciągu paru lat zrobić na Kraków całym zaręczaniem szal radosny najwzrosty sztuki i humanistyczne zadanie w wieloletni. Jest obowiązkiem ludzi, którzy byli świadkami tych zdarzeń, aby powiedzieli to wyraźnie”.

Formiści musieli teżyć ostre bóle z opinia publiczną, która buntowała się przeciwko nowemu sposobowi przedstawiania świata; zarzucał on przyjętą od czasu odrodzenia perspektywę iluzjonistyczną i stosował geometryzując kształty. Osiągnięciem formistów decydującym dla malarstwa polskiego jest zarzucenie anegdotyczności obrazu i postawienie na jej miejsce logicznej konstrukcji przestrzeni malarzkiej.

Formistyczne obrazy Zbigniewa Pronaszki wykazują zasadnicze cechy tego kierunku. W kompozycjach figuralnych i pejzazach występuje symetryzujące uproszczenie kształtów przy kontrastowaniu kolorem „Głowa Herbaczewskiego”, „Nauka” i „Portret żony artysty” — jak zresztą większość obrazów z tego okresu, malowane są w brązach, zieleniach i szarosiadach.

Placówki na dalszych scianach tej sali malowane w latach 1927—1930 pochodzą już z innego etapu twórczości artysty. W 1922 r. formiści rozłączyli się jako grupa. Z okresu wileńskiego (Pronasko był profesorem malarstwa na Uniwersytecie Wileńskim od roku 1923 do roku 1925 i okres ten w twórczości Pronaszki odznacza się tworzeniem pomnikowej rzeźby Adama Mickiewicza) brak obrazów w „Zachecie”. Natomiast widzimy piękne, zarzące się intensywnymi barwami i czyszczenia płótna, powstałe po jego powrocie do Krakowa, które zapowiadają Zbigniewa Pronaszki — kolorystę.

„Martwa natura z butelką” z 1930 roku posiada spartaniską prostotę kompozycji i oszczędność barw. Biel salaterki i ściany, grawe jednolicie rudawe brzozy stołu i butelki drgają bogatymi światłami, łamane subtelnie na błękity i różę. Rysunek i walor artysta wydobyla kolorem.

Jeszcze jeden obraz z tego okresu (1930) obok którego nie można przejąć objętnie „to Rodzina artysty przy stole”. Przekątna kompozycja dzieła obrazu na gorący, grający czerwień plan pierwszy i drugi plan w chłodnych zieleniach,

Przy kontrastowym traktowaniu zimnych i ciepłych tonów, rozbieleniu plamy lokalnej na elementy nerwowej, niespokojnej tętna, tenar artysta uzyskał precyzyjną świetlistość koloru, a przez idealną równowagę kompozycyjną nastroj niesłychanego spokoju i zrownoważenia.

I tu znowu Zbigniew Pronasko nieświadomie przygotował je nowy kierunek w malarstwie polskim, poprzedza przełom, który staje się określonym programem po powrocie kaptów z Paryża do kraju.

Już po powrocie z ponowne, podróży w 1930 roku do Włoch i Paryża malowane w 1933 r. płótno „Malarz i dziewczyna w czerwonej sukni” wskazuje na wpływ malarstwa weneckiego w twórczości Pronaszki. Artysta kładzie kolor szerokim, swobodnym i szczerym prowadzeniem pędzla budując kompozycję monumentalną. W porównaniu z poprzednio wymienionymi obrazami kolor jest nieco przyciszony. Lina ramienia modelki przedłużona fałdami sukni powtarza się łagodnym rytmem linią tapczaną i powraca w ustawieniu martwej natury z gitara. Pierwszoplanowa postać odwróconego plecami do widza malarza stwarza głębię i intymność nastroju.

Następne dwie sale poświęcone są twórczości artysty od lat trzydziestych do lat pięćdziesiątych. W tych salach, jak i w poprzedniej patrząc na nas ze ścian portrety żony, portrety bliższych znajomych artysty i martwe natury. Ten sam intymny krąg najbliższych mu osób i szczyt. Najczęściej wciąż na nowo występuje żona artysty w coraz to nowych zestawieniach kolorystycznych i kompozycyjnych. Poprzez portrety żony śledzimy coraz dalsze etapy rozwoju twórczości. W latach trzydziestych pod wpływem bezpośredniego kontaktu z kaptami (Waliszewskim, Jaramą i Cybsem) przy malowaniu płótnów na Zamku Wawelskim rozjaśnia się znacznie paleta Pronaszki. Twórczość Pronaszki i młodszych od niego kaptów oddziałują na siebie wzajemnie i Zbigniew Pronasko znowu staje w awangardzie malarstwa polskiego.

Teraz poszczególne płaszczyzny jego płócien przyjmują barwy jednej jednolitości kolor. To obrazy w chłodnych zieleniach,

mu organizował rytmizowanymi szczegółami wnętrza, a w późniejszym czasie określił jednym, zróżnicowanym w sobie kolorem, tenar artysta uzyskał precyzyjną świetlistość koloru, a przez idealną równowagę kompozycyjną nastroj niesłychanego spokoju i zrownoważenia.

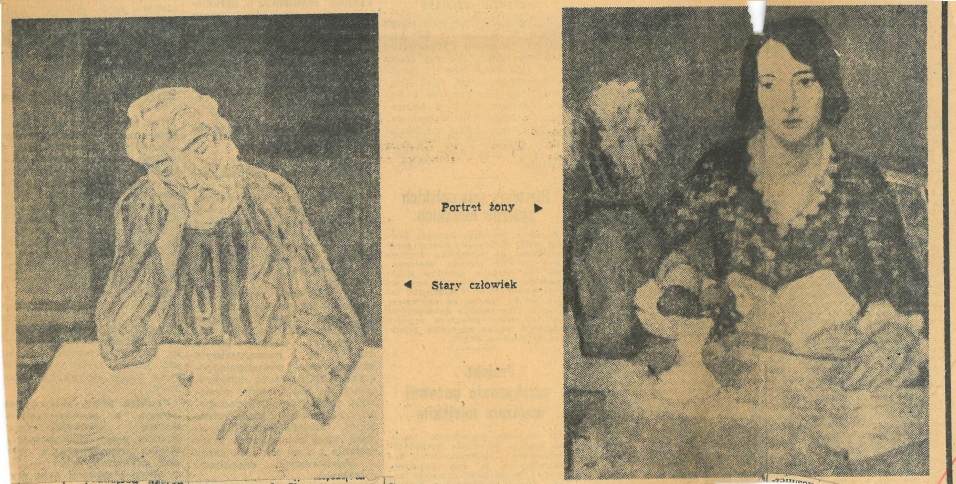
Po wyzwoleniu Pronasko kontynuuje tendencję symetryzującą. Np. portret żony pod tytułem „Wiosna” z 1949 roku komponowany jest z prawie płaskich planów, a leżące na płaszczyźnie stołu „jednobarwne prostokąty książek przyjmują formę prawie abstrakcyjną.

Cieńskie lata socrealizmu Pronasko przeszedł w zgodny z warunkami czasu. Będzie zawsze do jowitnikiem o postęp, przekonaniu o słuszności sprawy usiłuje sprostać „zamówieniu społeczeństwu” sobie właściwymi środkami. Kultura malarstwa i uczciwość chronią go przed nagłaniem się do taniego opisywactwa. Jednak skłonność do intymnego nastroju, ciszy i spokoju wewnętrznego, do rozwiązywania problematyki formalnej środkami kolorystycznymi uniemożliwiają mu pełne wykonanie zadań, jakie sobie stawia.

Obecny okres twórczości Zbigniewa Pronaszki, przejmująca pustką „Opuszczonego fotela” i „Przerwana lektura”, przyciszony kolor kwiatów, wysoka ekspresyjność „Śmierci Ellenai”, zorna znuzeniem światła na twarz „Starego odwieka” mówią o tragedii osobistej artysty, która była dla niego śmiertelnie ukochanej żony. Muzy i natężenia wleju jego najlepszych dzieł.

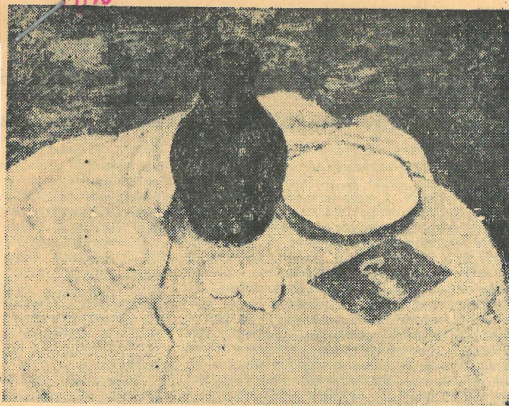
Przez wszystkie sale, poprzez zachwycające lektury i urocze bezpośredniość rysunki i akwarele, przez całe, tak wielostronne różnorodnie dzieło Zbigniewa Pronaszki, dostrzec można zasadnicze cechy jego twórczości: wartości, które wniósł na zawsze do skarbcza kultury polskiej; głęboko humanistyczny liryzm, prawie klasyczna harmonia kompozycji, szlachetność form i koloru i najwyższy stopień kultury malarzkiej.

EWA GARZTECKA



Portret żony

Stary człowiek



Zbigniew Pronaszko — Mariwa natura z cytryną — 1955 — olej.

Z sal wystawowych

Zbigniew Pronaszko

Jesteśmy krajem, w którym talenty i zasługi ludzi są oceniane tylko w „ich” sezonach. Potem popularność ta gwałtownie słabnie, aby w końcu ulec zapomnieniu. Zbigniew Pronaszko to jeden z założycieli grupy „polskich ekspresjonistów” (1917), przemianowanych w r. 1919 na „formistów”). To artysta, którego zasługą jest przygotowanie gruntu pod działalność kolorystyczną kapisłów Panikiewicza. To wreszcie autor obrazu „W pracowni”, nagrodzonego złotym medalem na Wystawie Światowej w Paryżu w 1937 r. Ten człowiek jest w kraju — powiedzmy sobie otwarcie — prawie zapomniany. Na ile stan ten żubozą naszą kulturę plastyczną, świadczyć może wystawa jego prac w Zachęcie.

O przebiegu działalności artystycznej Z. Pronaszki dowie się Czytelnik z dobrze opracowanego przez Zdzisława Kepińskiego „Katalogu Wystawy”. O stronie malarskiej tej wystawy warto podyskutować.

Rozwój świadomości kolorystycznej jest u Pronaszki niezwykle ciekawy. Poprzez szare zielenie i brzości płócien kubistycznych (artysta był

jednym z najbardziej umiarkowanych wyznawców tego ruchu), dochodzi Pronaszko do okresu „czerwonego” — do najciekawszego etapu swojej twórczości. Prace malowane po tym okresie, zdradzają gwałtowne rozbicie palety pod wpływem kapi-

nie posiadają jednak już tej mocy, choć są wśród nich doskonale pocięta, jak znany ze zbiorów Muzeum Narodowego „Gitarzysta”. Okres socrealizmu przeżył Pronaszko stosunkowo obronną ręką. Duże ówczesne jego płótna nie są w stanie swą formą osłabić dotychczasowego dorobku artysty. Zatrzymując się krócej przy pracach późniejszych (wstrząsające w inymności bólu — płótna powstałe po śmierci żony), wracam ponownie do pierwszej sali na piętrze.

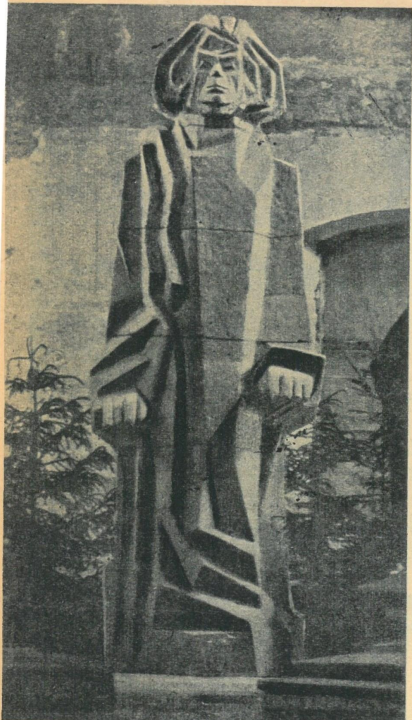
Urzekająca symfonia cynobru. Znamy podobne zestawienia u Tadusza Czyżewskiego, czy Feliksa Kowarskiego. Będąc przez całe życie pod przemożnym wpływem sztuki Matisse’a i Cezanne’a, nie waha się Pronaszko czerpać z tradycji dawniejszych — przede wszystkim Piotra Michałowskiego. Dla artysty w tym okresie istnieje wyłącznie kolor — nim określa również formę i kształt. Farbę kładzie szeroko, z rozmachem, traktując światło jako kolor. Mimo tonów stosunkowo ciemnych, płótna jego jarzą się wewnętrznym światłem płamy, która pozostała dla malarza jedyną uciechą i radością życia.



Zbigniew Pronaszko — Złote godziny 1948-49 — olej

ANDRZEJ OSĘKA

182 **BETONOWY POETA I GITARZYŚCI**



Zbigniew Pronaszko: PROJEKT POMNIKA MICKIEWICZA (1926) zniszczony przez hitlerowców

Są artyści, którzy dziełami swymi dają świadectwo przemianom, jakie zachodziły w polskiej sztuce na przestrzeni kilku dziesiątków lat. Tak właśnie dzieła Zbigniewa Pronaszki, malarza i rzeźbiarza, stanowią nie tylko pewną pozycję w historii polskiej plastyki — lecz i dokument ilustrujący kilka jej działów.

On to właśnie wraz ze swym bratem Andrzejem i malarzem-poetą Tytusem Czyżewskim założył przed I wojną światową stowarzyszenie, które w czcigodnym, starym Krakowie jednocześnie miało „skrajnych modernistów”: w ten sposób narodził się „formizm”, kierunek o przełomowym dla polskiej plastyki znaczeniu, rozpoczynający właściwie w Polsce historię tego, co potem nazwano nowoczesnością.

Zbigniew Pronaszko, także pierwszy teoretyk ruchu, pisał wówczas: „Obserwując

moją wyobraźnię przeróżne jego plany, i dopiero reasumując je w obrazie otrzymuję ten pełny jego wyraz — istotę. Tak uzyskuję trzeci wymiar, który nie wspólnego nie ma z tradycyjną perspektywą.”

A więc artysta — przejęty najwidoczniej odkryciami kubizmu — próbuje zerwać stare kanony przestrzeni i perspektywy malarskiej, próbuje otaczający go świat przedstawić bardziej wszechstronnie, a zarazem bardziej zwięźle niż dotychczas. Obrazy Pronaszki z tego okresu sprowadzają przedmiot, postać, twarz ludzką do podstawowych, zgeometryzowanych kształtów — formami tymi zabudowuje artysta powierzchnię płótna rytmicznie, ostro. Obraz wygląda jak pocięty kryształ.

Formizm, wniósłszy do polskiego malarstwa zbawienny ferment myśli — sam rozpadł się, trawiony wieloma skomplikowanymi sprzecznościami. Odtąd jednak rozpowszechnił się w Polsce kult malarskiego eksperymentu, a szeregi tych, którzy w dziedzinie sztuk plastycznych rozpoczęli poszukiwania nowego języka artystycznego — zaczęły się powoli ale nieustannie powiększać.

Bardziej jeszcze konsekwentnym eksperymentatorem niż w malarstwie okazał się Pronaszko w swych dziełach rzeźbiarskich, takich jak „Pieta”, czy przede wszystkim — projekt pomnika Mickiewicza dla Wina. Było to, doprawdy, wstrząsające dzieło: ogromna postać (14 m.) wyrasta wprost z ziemi, bez cokołu; bryła, złożona z ostrych kształtów i załamów robi wrażenie niesty-



chanej potęgi i dynamiki. Bryła ta jest szorstka, chropawa — posąg był bowiem odlany z betonu o nagiej, niczym nie osłoniętej powierzchni.

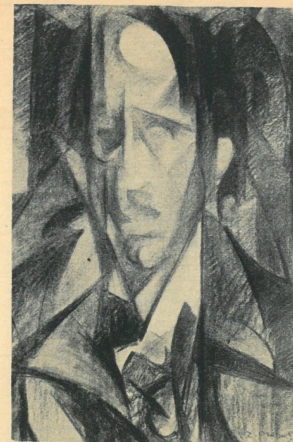
Idea betonowego Mickiewicza, ten wizerunek stworzony romantycznemu pocięciu przez wiek maszyn — zamyka w twórczości Pronaszki okres „burzy i naporu”. Bowiem pokolenie, które wniosło do polskiej plastyki buntowniczą myśl nieustannego poszukiwania, które po raz pierwszy przeraziło naszych mieszczuchów niezwykłymi dla nich obrazami, pokolenie Pronaszki i Czyżewskiego — uspokajało się powoli.

Zamiast dynamiki, ekspresji (nazywano przecież „formistów” ekspresjonistami) zaczęły malarstwem polskim lat trzydziestych rządzić niepodzielnie prawa koloru. Rozpoczął się okres tzw. koloryzmu polskiego — swoistej odmiany postimpresjonizmu. Powierzchnia obrazu, rozedrgana, zamigotała subtelną grą czystych plam barwnych.

Spośród polskich kolorystów wyróżnia się Pronaszko przede wszystkim szczególną tradycją, do której odwołuje się obrazami z owego okresu: nie Bonnard jest jego bożyszczem (choć przecież Pronaszko oficie korzysta z doświadczeń postimpresjonizmu) — lecz Tycjan. Wenecja, wiek XVI — tam umieścił artysta swój ideał rozstrzygnięcia obrazu kolorem, od Tycjana, Giorgione’a uczy się umiaru i szlachetności gamy barwnej.

Z upodobaniem powraca do tematów, mających w sztuce dawnych wieków bardzo bogatą tradycję: „Martwa natura z głową antyczną”, portrety w fotelu, rozmaite wersje grających na gitarze. Wszystko to stwarza klimat poważny i delikatny, przepojony muzyką, atmosferą spokoju i pewności.

Klasyczny umiar i oszczędność wyrazu powodują, że gama barwna z biegiem czasu coraz bardziej oczyszcza się, że coraz




Zbigniew Pronaszko: PORTRET FORMISTYCZNY (1918)

bardziej jednolite i określone rysunkiem są plamy koloru, które zestawia artysta w swoich obrazach.

Wielka retrospektywna wystawa Pronaszki w Zachęcie nie pozostawia oczywiście wątpliwości, że poważną pozycję w historii polskiego malarstwa zawdzięcza obrazom z lat trzydziestych i czterdziestych, choć dla młodzieży artystycznej, która podejmuje dzisiaj spory o nową sztukę — daleko bardziej porównujące i świeże są myśli zawarte w „formistycznych” dziełach Pronaszki, w dziełach z okresu walki i buntu.



Otwarcie wystawy prac Zbigniewa Pronaszki, „Żołnierz Wolności” 1957, nr 114




RSW „Prasa”
Wycinki Prasowe
GLOB
Warszawa, Emilii Plater 10
Tel. 8-59-59; 8-61-86

Abonent Nr _____

Wycinek z czasopisma
ŻOŁNIERZ WOLNOŚCI
wydanie A **WARSZAWA**
Nr 114 z dn. 15/5 1957 r.

Otwarcie wystawy prac
Zbigniewa Pronaszki

14 bm. otwarta została w salach „Zachęty” wystawa malarstwa Zbigniewa Pronaszki, obejmująca dorobek 50 lat jego twórczości. Wystawa obejmuje blisko 80 obrazów oraz kilkanaście akwarel i rysunków.

 RSW „Prasa“
Wycinki Prasowe
GLOB
Warszawa, Emilii Plater 10
Tel. 8-59-59; 8-61-36

Abonent Nr

Wycinek z czasopisma

.....
TRYBUNA LUDU
.....
wydanie **F**

Nr **132** z dn. **15 V** 195**7** r.

182 Twórczość
Zbigniewa Pronaszki
na wystawie w Zachęcie

00

(Inf. w.l.) „Wystawa ta — pierwsza wystawa zbiorowa, retrospektywna w pracowitym życiu Zbigniewa Pronaszki, malarza — jest świętem dla nas i wydarzeniem w naszym życiu artystycznym” — powiedział z okazji otwarcia wystawy w Zachęcie prezes Związku Plastyków Polskich Jan Cybis.

Zrzeszonych tu czołowych plastyków polskich, literatów, oraz delegacje studentów Akademii Krakowskiej, Warszawskiej i Poznańskiej łączył głęboki szacunek i cześć dla dzieła artysty oraz serdeczne przywiązanie do osoby nestora malarstwa polskiego.

Prace wystawione w Zachęcie są owocem 50-letniej drogi twórczej Zbigniewa Pronaszki.

Okolo 80 obrazów olejnych, zajmujących cztery sale w Zachęcie, eksponowano w porządku chronologicznym. W dalszych salach mieszczą się akwarele i rysunki artysty z różnych okresów.

Wystawa Zbigniewa Pronaszki jest przekrojem malarstwa polskiego ostatniego półwiecza, jego awangardy i postępowych dążeń.

Wystawa będzie otwarta do połowy czerwca i zapewne znajdzie szeroki oddźwięk wśród wszystkich miłośników malarstwa.

E. Ga



RSW „Prasa“
Wycinki Prasowe
GLOB
Warszawa, Emilii Plater 10
Tel. 8-59-59; 8-61-36

Abonent Nr

Wycinek z czasopisma

.....
Życie Literackie
wydanie
Nr 20 z dn. 12/5 1957 r.

182 ★
OCALAŁE DZIEŁA PRONASZKI

W rozmowie naszej ze Zbigniewem Pronaszką zawartej w nr 1 „Piasycki” w poprzednim nrze „Życia Literackiego” znalazła się pewna nieścisłość, którą z przyjemnością tutaj prostujemy. Z cyt. pesymistyczne jest mianowicie twierdzenie, że dorobek rzeźbiarski Pronaszki ocalał jedynie w postaci starych fotografii i reprodukcji jego dzieł. Jedno z nich bowiem („Pieta”) znajduje się w Muzeum Sztuki w Łodzi. Co zaś do sławnego wileńskiego Mickiewicza, to wprawdzie drewniana makieta pomnika uległa zniszczeniu, zachował się jednak (u artysty) nęduży model gipsowy.

Przy sposobności wypada zaznaczyć, że ostatni (po gwiazdce) ustęp wspomnianej „Rozmowy” nie jest wypowiedzią Z. Pronaszki, lecz jego rozmówcy, co nie zostało podkreślone odpowiednią zmianą druku.

Wystawa Zbigniewa Pronaszki, "Życie Literackie" 1957, nr 22, s. 11



RSW „Prasa“
Wycinki Prasowe
GLOB
Warszawa, Emili Plater 10
Tel. 8-59-59; 8-61-36

Abonent Nr

Wycinek z czasopisma

.....
Życie Literackie
.....
wydanie **Kraków**

Nr 22 z dn. 2 VI 1957 r.

**WYSTAWA
ZBIGNIEWA PRONASZKI**

W „Zachęcie“ otwarto wystawę malarstwa Zbigniewa Pronaszki, obejmującą dorobek 50 lat jego twórczości.

[bez tytułu], „Stolica” 1957, nr 20, s. 4


RSW „Prasa”
Wycinki Prasowe
GLOB
Warszawa, Emilii Plater 10
Tel. 8-59-59; 8-61-36

..... t Nr

Wycinek z czasopisma
STOLICA
Warszawa

wydanie

Nr 20 z dn. 19/IV 1957 r.



W „Zachęcie” otwarto wystawę prac artysty-malarza, jednego z nestorów sztuki plastycznej

ZBIGNIEWA PRONASZKI
profesora ASP w Krakowie. Jest to pierwsza powojenna wystawa tego artysty, obejmująca przeważnie prace z okresu ostatniego dwunastolecia. Na specjalną uwagę zasługują doskonałe portrety kobiece, na pewno jedne z ciekawszych we współczesnym malarstwie polskim. Warto tu przypomnieć, że Pronaszko należał ongiś do współtwórców grupy formistów. Wystawione obecnie prace kontynuują tradycje kolorystyczne naszego malarstwa z okresu dwudziestolecia.

(tr)



RSW „Prasa“
Wycinki Prasowe
GLOB
Warszawa, Emilii Plater 10
Tel. 8-59-59; 8-61-36

Abonent Nr

Wycinek z czasopisma

KIERUNKI

wydanie Warszawa

Nr 20 z dn. 19 V 1957 r.

OBOK WYSTAWY SZTUKI JUGOSŁOWIAŃSKIEJ DUŻE ZAINTE-
RESOWANIE WZBUDZA OTWARTA 14 MAJA RÓWNIEŻ W „ZA-
CHĘCIE“ WYSTAWA PRAC ZBIGNIEWA PRONASZKI



Zbigniew Pronaszko: „Złote gody“ 1948-9, olej

[bez tytułu], „Kierunki” 1957, nr 20



RSW „Prasa”
Wycinki Prasowe
GLOB
Warszawa, Emilii Plater 10
Tel. 8-59-59; 8-61-36

Abonent Nr

Wycinek z czasopisma

POLITYKA

WARSZAWA

wydanie

Nr. 13 z dn. 22-28 V 1957 r.

[bez tytułu], „Polityka” 1957, nr 13



Z Wystawy w Zachęcie — „Złote годы”

Z. Fronaszk



RSW „Prasa“
Wycinki Prasowe
GLOB
Warszawa, Emilii Plater 10
Tel. 8-59-59; 8-61-36

Abonent Nr

Wycinek z czasopisma

POLITYKA

wydanie WARSZAWA

Nr. 13 z dn. 22-28 1957 r.

182
Z w y s t a w y w „Z a c h e ń c i e“



Portret żony

Zbigniew Pronaszko

[bez tytułu], „Polityka” 1957, nr 13



RSW „Prasa“
Wycinki Prasowe
GLOB
Warszawa, Emilii Plater 10
Tel. 8-59-59; 8-61-36

Abonent Nr

[bez tytułu], „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 22

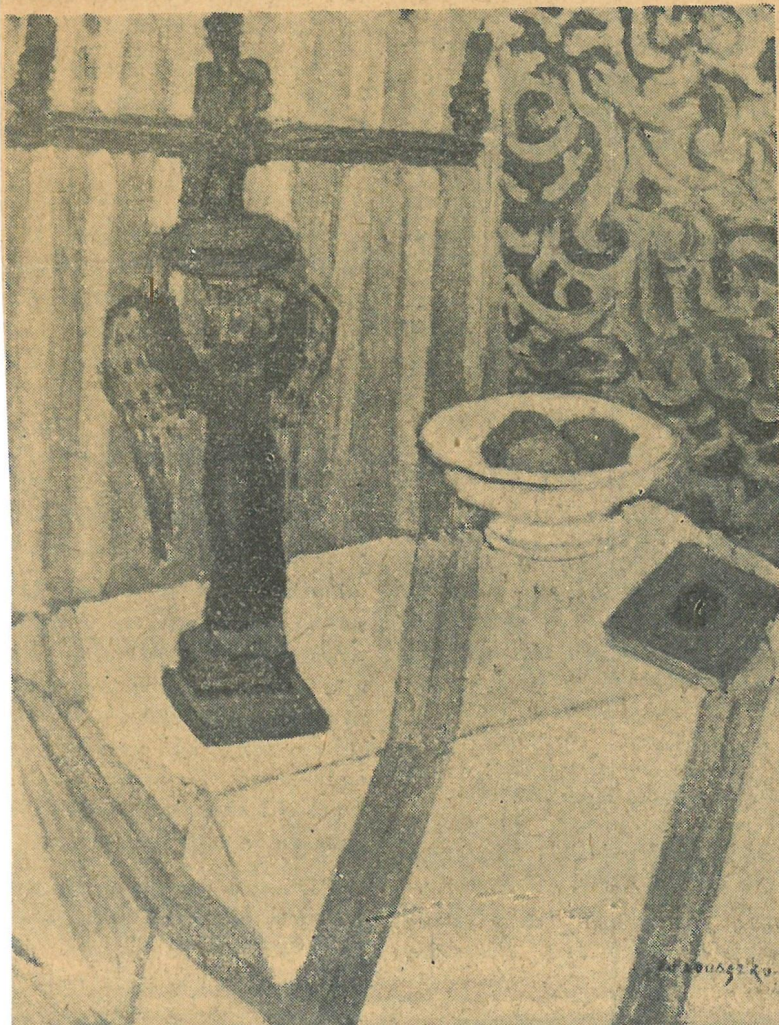
Wycinek z czasopisma

PRZEGLĄD KULTURALNY

wydanie

Nr 92 z dnia 30/5/57 1957 r.

182
Z wystawy
Zbigniewa Pronaszki



ZBIGNIEW PRONASZKO — „Martwa natura ze świątkiem”

Abonent Nr

Wycinek z czasopisma

PRZEGLĄD KULTURALNY

wydanie

Nr

z dn.

195

r.

22 30/5.5/67-

182



ZBIGNIEW PRONASZKO — „Histeryczka - sztuki“

[bez tytułu], „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 22