

Aneta Pawłowska

## GRUPA PRO ARTE – PREZENTACJA WSTĘPNA

### DZIAŁALNOŚĆ GRUPY PRO ARTE NA TLE SZTUKI POLSKIEJ OKRESU II RZECZYPOSPOLITEJ

Lata pomiędzy końcem I a początkiem II wojny światowej odznaczają się w sztuce polskiej dużą różnorodnością występujących zjawisk. Wyraźnie rysują się ugrupowania nawiązujące w swych programach do nurtów popularnych w Europie. Grupą tego typu jest formizm (od 1917 do ok. 1922<sup>1</sup>), będący bliski formacjom kubo-futurystycznym, a także w pewnym stopniu niemieckiemu ekspresjonizmowi. Pojawiają się ruchy awangardowe (Blok, Praesens „a.r.”), wiążące się z wystąpieniami konstruktywistów rosyjskich, suprematyzmem Kazimierza Malewicza, neoplastycyzmem Pięta Mondriana i Theo van Doesburga oraz działaniami Bauhausu i organizacjami Cercle et Carre i Abstraction-Creation. Związki z dokonaniem surrealistów widoczne są w twórczości lwowskiej grupy Artes (1929 do ok. 1937) oraz Grupy Krakowskiej (1933–1939). Działania te mające na celu przybliżenie „wielkiej pustyni polskiej”<sup>2</sup> posiadały jednak ograniczony zakres, jeśli chodzi o odbiór dokonań artystycznych przez społeczeństwo.

Większą akceptacją cieszyła się sztuka o walorach bardziej dekoracyjnych uprawiana przez artystów zrzeszonych w ugrupowaniu Rytm (1922–1933). Jego twórcy czerpali ze wzorców sztuki ludowej (Zofia Stryjeńska, Władysław Skoczylas); odwoływali się do młodopolskich skojarzeń (Stanisław Rzecki) oraz tradycji renesansu (Wacław Borowski, Ludomir Ślodziński). Grupa wspomagana przez czasopismo „Sztuki Piękne” stała się w oczach opinii publicznej najbardziej reprezentatywną dla sztuki polskiej tego czasu,

<sup>1</sup> Na początku tego roku Leon Chwistek ogłosił koniec formizmu, co było nieco przedwczesne, gdyż grupy warszawska i lwowska nadal działały.

<sup>2</sup> Taki napis wykonany czerwoną farbą na czarnym tle znajdował się w warszawskim klubie Picador, gdzie odbywały się spotkania futurystów.

pretendując do utraconej przez impresjonizm miana sztuki oficjalnej<sup>3</sup>. Artyści tej formacji wykonywali nawet reprezentacyjne zamówienia rządowe; przykładowo Zygmunt Kamiński wykonał w roku 1923 plafon w Teatrze Narodowym w Warszawie, Zofia Stryjeńska była autorką dekoracyjnych *panneaux* dla Pawilonu Polskiego na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, zaś rzeźba Henryka Kuny, która dała nazwę całemu ugrupowaniu, zdobiła atrium tegoż pawilonu.

Na zamówienia rządowe mogli także liczyć artyści z Bractwa Świętego Łukasza (1925–1939). Byli to wychowankowie Tadeusza Pruszkowskiego z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Wyszukany w formie naturalizm członków grupy nawiązywał do wzorców malarstwa holenderskiego oraz średniowiecznych technik i form współbywania ze sobą artystów w formie kolonii czy może bractwa. Łukaszowcy podkreślający rolę tematu w sztuce, kładli nacisk na konieczność wywiązywania się przez twórców z funkcji społecznej nauki. Taka postawa twórcza powodowała, iż otrzymywali zamówienia rządowe na dekoracje reprezentacyjnych statków pasażerskich oraz fresków dla gmachu Wojskowego Instytutu Geograficznego w stolicy (Jan Zamojski, Bolesław Cybis), na Wystawę Sztuki Światowej w Nowym Jorku – praca kolektywna – oraz kościelne zamówienia (Antoni Michałak).

Ugrupowaniem o charakterze niewątpliwym artystycznym była również Spółdzielnia Ład założona przez profesorów i uczniów Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie na początku 1926. Wywodziła się duchowo z krakowskiego Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana i działalności Warsztatów Krakowskich, a jej celem było stworzenie na podstawie tradycji narodowej (pod tym pojęciem rozumiano sztukę ludową i młodopolską) wzorców dla krajowego przemysłu. Jej członkami byli m. in. Józef Czajkowski, Lucjan Kintop, Karol Tichy.

Podobne cele przyświecały artystom grafikom zrzeszonym w Rycie. Grupa ta dążyła do popularyzacji i rozwoju technik graficznych ze szczególnym naciskiem położonym na odnowienie drzeworytu zwłaszcza „sztorcowego”, w czym celowali, obok wzmiankowanego wcześniej Skoczylasa, Tadeusz Kulisiewicz oraz mieszkający w Paryżu Stefan Mrożewski.

Artyści Rytmu, Rytu i Ładu stanowili grupę promowaną przez powstały 11 czerwca 1930 r. Instytut Propagandy Sztuki (IPS). Instytucja ta powstała z inicjatywy Stanisława Woźnickiego (redaktora „Południa” i „Architektury” bliskiego Wileńskiemu Towarzystwu Plastyków, którego wodzem był Ludomir Ślodziński) przy poparciu krytyka sztuki, członka rady nadzorczej Ładu, architekta oraz doradcy artystycznego Ministerstwa Spraw Zagranicznych w jednej osobie – Jerzego Warchałowskiego oraz Władysława Skoczylasa.

<sup>3</sup> Jest to pogląd Konrada Winklera przytoczony na podstawie recenzji z „Kuriera Poznańskiego”.

Instytut aczkolwiek powołany i zarządzany przez samych artystów korzystał z subwencji Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Statut IPS-u mówił wyraźnie, iż celem istnienia instytucji jest „wzmożenie kultury artystycznej w kraju przez szerokie udostępnianie społeczeństwu najcenniejszych przejawów sztuki”<sup>4</sup>. W dużym stopniu był wyrazem reakcji środowisk artystycznych na niezbyt udany mecenat państwowy w okresie II Rzeczypospolitej. Jako nadrzędny cel założyciele Instytutu postawili sobie wybudowanie gmachu wystawienniczego w Warszawie, który mógłby konkurować z Zachętą (co nastąpiło w grudniu 1931). Pod auspicjami organizacji odbyło się ogółem 13 salonów oraz wystawy monograficzne, tematyczne oraz sztuki obcej (we współpracy z TOSSPO)<sup>5</sup>.

Wspólnym celem jednoczącym działania ugrupowań awangardowych oraz bliskich IPS-owi była walka z Zachętą. Znamienny dla całego okresu dwudziestolecia międzywojennego był bowiem tzw. problem Zachęty, czyli walka szeroko rozumianych artystów awangardowych (od orientacji kubi-zująco-abstrakcyjnej do koloryzmu) z istniejącym od 1860 r. w Warszawie Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych. W ogólnym ferworze walki nikt z atakujących nie zważał na rzeczywiste zasługi Towarzystwa, czyli popularyzacje sztuki wśród społeczeństwa, fundowanie stypendiów, organizowanie salonów dorocznych – jesiennego i wiosennego – od 1904 r., bogatą własną kolekcję dzieł sztuki polskiej i wreszcie jedyny istniejący w stolicy (od roku 1900 według projektu Szyllera) gmach wystawowy. Dostrzegano jedynie skostnienie i brak zrozumienia dla „nowych prądów i poszukiwań eksperymentalnych”<sup>6</sup>. Artyści uważali, iż zła współpraca pomiędzy nimi a Towarzystwem wynika z przewagi we władzach Zachęty miłośników sztuki, czyli zamożnych arystokratów, nad artystami. Walna bitwa rozegrała się 20 maja 1924 r., kiedy młodsze pokolenie artystów (głównie członków Rytmu) zabrało swoje prace z gmachu Zachęty i przeniósł je do salonu Czesława Garlińskiego. Do protestu przyłączyły się inne ugrupowania (Związek Powszechny Artystów w Krakowie, Towarzystwo Świt z Poznania, Związek Artystów ze Lwowa), a cała sytuacja była szeroko komentowana w prasie. Mimo to Zachęta nie zmieniła swojej polityki wystawienniczej, a ponieważ jej salony nadal budziły duże zainteresowanie wśród publiczności i część prasy wypowiadała się o nich jak najpochlebniej, ostateczne zwycięstwo przypadło w udziale miłośnikom sztuki i artystom starszego pokolenia,

<sup>4</sup> *Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki, „Nike” 1937, R. I, s. 228.*

<sup>5</sup> Założone w roku 1926 Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych. Jego celem było nawiązanie kontaktu z zagranicznymi ośrodkami ruchu artystycznego oraz promowanie kultury i sztuki polskiej za granicą. Wśród członków znaleźli się Karol Szymanowski, Boy, Karol Frycz, Leon Schiller oraz plastycy: Józef Czajkowski, Władysław Skoczylas, Jerzy Warchałowski, Edward Witting.

<sup>6</sup> *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. LXXV, Warszawa 1936, s. 61.*

dzięki czemu działalność Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych trwała nieprzerwanie do roku 1939.

Do ugrupowań najściślej współpracujących z Zachętą należało istniejące od 1923 r. w Warszawie Stowarzyszenie Sursum Corda z Kazimierzem Stabrowskim na czele (w jego szeregach znaleźli się uczniowie tego artysty); nie odegrało ono jednak większej roli, daleko bardziej znaczącym stało się ugrupowanie Pro Arte.

#### DZIAŁALNOŚĆ GRUPY PRO ARTE

Grupa Pro Arte istniała w latach 1922–1932. Późniejsze wystawy po kilkuletniej przerwie (od roku 1936) mają już tak zmieniony skład osobowy w stosunku do pierwotnego składu grupy, iż trudno mówić o ciągłości. W szeregach ugrupowania znalazło się ponad 30 osób, m. in. Stanisław Bagieński, Tadeusz Cieślewski (ojciec), Zdzisław Jasiński, Jan Kotowski, Bronisław Kopczyński, Stanisław Zawadzki, Piotr Krasnodębski, Apoloniusz Kędzierski, Wojciech Kossak, Stanisław Straszkievicz, Teodor Ziomek, Józef Rapacki, Czesław Tański, Henryk Piątkowski, Władysław Wankie, Henryk Weysenhoff.

Członkowie – w większości ok. 50. roku życia w chwili rozpoczęcia wspólnej działalności – byli artystami spełnionymi zawodowo o ugruntowanej pozycji tak artystycznej, jak i towarzyskiej. Odebrali staranne wykształcenie akademickie w Akademii Petersburskiej, Monachium, Paryżu. Wielokrotnie zdobywali odznaczenia i nagrody podczas wystaw: warszawskich, petersburskich, berlińskich i paryskich.

Dziesięć wystaw grupy eksponowanych było w salach warszawskiej Zachęty i od początku spotykały się z zarzutami konserwatyzmu i skostnienia. Działalność proartowców była w pewnym sensie odpowiedzią zwolenników tendencji przedstawiających w sztuce na ataki ze strony ugrupowań o charakterze awangardowym.

Program artystyczny grupy Pro Arte jest trudny do uchwycenia. Sformułowania: „Sztuce służym... Żadnych pęt, żadnych ograniczeń. Starać się będziemy, aby cele nasze idealne znalazły w społeczeństwie najszerszy oddźwięk i zrozumienie. Jednym z naczelných wskazań poczytujemy: czuwanie, aby nić tradycji [...] ciągłości w sztuce wielkiej nie została starganą”<sup>7</sup> są tylko ogólnikami. Dziś trudno jest określić, kto był autorem owego programowego wstępu.

O początkach grupy dowiadujemy się ze wstępu do katalogu V Wystawy Pro Arte prezentowanej w marcu 1926 r. w salach Zachęty. Autor kryjący się pod inicjałami H. P. – zapewne Henryk Piątkowski<sup>8</sup> – znany malarz

<sup>7</sup> I Wystawa Pro Arte, „Przewodnik Zachęty” 1922.

<sup>8</sup> V Wystawa Pro Arte, „Przewodnik Zachęty” 1927.

i krytyk, donosi, iż była to grupa zaprzyjaźnionych artystów, na których duży wpływ miał tajemniczy – niestety nie ujawniony z nazwiska – „miłośnik sztuki”, udostępniający malarzom swoje mieszkanie w Warszawie. H. P. wyliczył skład początkowy koła i podał ustalenie zapadłe na przedwstępnym zebraniu, iż prezesem stowarzyszenia zostanie Henryk Weysenhoff (1856–1922), uczeń Wojciecha Gersona, Akademii Petersburskiej i Monachium, wrażliwy na kolor, uważny obserwator, liryczny piewca piękna ojczyźnej natury, w szczególności zaś Ukrainy, Żmudzi i Polesia. Ponadto znaleźli się w szeregach Stowarzyszenia: Stanisław Straszekiewicz, Teodor Ziomek, Józef Rapacki, Czesław Tański, Henryk Piątkowski, Zdzisław Jasiński, Tadeusz Cieślowski, Jan Kotowski, Bronisław Kopczyński, Stanisław Zawadzki, Piotr Krasnodębski, Apoloniusz Kędziński, Wojciech Kossak, Władysław Wankie, Walery Brochocki<sup>9</sup>, Stanisław Bagiński. Pierwsza wystawa grupy odbyła się w Zachęcie w roku 1922, a eksponowano na niej 75 prac 16 artystów (głównie już wymienionych).

Dalszych informacji dostarcza Stefan Popowski<sup>10</sup>, który opisuje powstanie grupy jako przedłużenie wspólnych czwartkowych obiadów; zauważa zmiany osobowe grupki koleżeńsko-artystycznej. Tak zanotował ów fakt: „Część członków założycieli zmarła, w ich miejsce doszli nowi, lecz myśl przewodnia pozostała. Jakaż jest ta myśl przewodnia? Oto rzetelny stosunek do sztuki, nic więcej”<sup>11</sup>. Dalej Popowski, polemizując z negatywną oceną dorobku Stowarzyszenia przez część krytyki artystycznej tamtych lat, podkreślał z mocą: „Pro Arte [...] czynem świadczy, że trwa. A choć dziś więcej spotyka się ze skalowaniem krytyki niż z pochwałą, przyjmuje to jako *signum temporis* i próbę własnej siły”<sup>12</sup>.

Z przytoczonych wypowiedzi malarzy na temat przyświecających im idei wynika, że najistotniejszymi dla nich sprawami były: służba sztuce przez duże „S”, a ponadto wierność tradycji, wspólna praca i wspólne wystawianie dobranego kręgu przyjaciół. Brak spójnego programu artystycznego oraz jednoznacznych wyróżników stylistycznych nie stanowił niczego niezwykłego w okresie dwudziestolecia międzywojennego, rzecz raczej by można, iż większość ugrupowań poza awangardowymi i kapistami ich nie posiadała, a wspólne stowarzyszenie się pod jedną nazwą miało często na celu uzyskanie większego dostępu do sal wystawowych. Należy jednak zauważyć, że brak precyzyjnego programu nie oznaczał bynajmniej braku poglądów na malarstwo członków Pro Arte.

<sup>9</sup> Z powodu choroby zrezygnował z udziału w kole.

<sup>10</sup> X Jubileuszowa Wystawa Pro Arte, „Przewodnik TZSP” 1932.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

POGLĄDY NA CELE I KSZTAŁT SZTUK PŁASTYCZNYCH  
CZŁONKÓW GRUPY PRO ARTE

Najpełniej wyrazili swoje poglądy teoretyczne na sztukę: Kossak, Piątkowski, Rapacki, Wankie, Wawrzyniecki i Popowski. Na tle grupy najsilniej zaznaczyła się osobowość tego ostatniego. Pierwsze krytyki Popowskiego pochodzą z lat dziewięćdziesiątych XIX w. Artysta drukował na łamach gazet warszawskich: w „Bibliotece Warszawskiej”, „Strumieniu”. Wykazał dużą wrażliwość na zjawiska łączące się z ruchem Młodej Polski, co jest widoczne w recenzji wystawy Witolda Pruszkowskiego, gdzie opisawszy dokładnie rodzaje „sennych widziadeł” zapelniających płótna Pruszkowskiego, konkludował: „W sztuce fundamentem, na którym się opiera wszystko, jest i będzie zawsze natura. Prawdziwy artysta umie wyszukać odpowiednie, istniejące już w naturze formy, i połączyć je ze sobą węzłem harmonii, która jest prawem sztuki”<sup>13</sup>. To uwrażliwienie na sprawę wierności wobec otaczającej malarza przyrody oraz trafnego doboru jej form powracało we wszystkich wypowiedziach Popowskiego. Innym zagadnieniem poruszonym przez niego było miejsce pejzażu w sztuce ok. roku 1900: „Malarstwo teraźniejszości otworzyło krajobrazowi szeroką drogę [...]. Dzisiejsze malarstwo nie odtwarza, lecz przede wszystkim wyraża [podkr. – Popowskiego] przyrodę, oddaje nie tylko jej kształty zewnętrzne, lecz także jej duszę – nastrój [...]. Od czasu prawdziwego rozwoju malarstwa u nas, krajobraz polski zajął pierwszorzędne miejsce w sztuce europejskiej”<sup>14</sup>. Podkreślenie wagi „wyrażania” w sztuce świadczy o wyczuwaniu przez krytyka nadchodzącej fali zjawisk ekspresjonistycznych tak znamienych dla malarstwa europejskiego początku XX wieku.

Popowski zajął także stanowisko w kwestii impresjonizmu, przedstawiając je najdobitniej w artykule dla „Przewodnika Zachęty” o postaci Józefa Rapackiego. „Impresjonizm, czyli pewien splot pojęć o malarstwie i obrazie, przywieziony do Warszawy przez młodych argonautów sztuki, i żarliwie zachwalany wśród otoczenia, jako zdobycz bezcenna i rewelacyjna w sztuce, przyjmował się niby szczepionka ochronna”<sup>15</sup>. Podkreślał ponadto nienaturalność ultramarynowych tonów dzieł powstałych według nowej mody.

Ciekawe – jako świadectwo epoki – są polemiki Popowskiego na łamach *Kącika Informacyjno-Polemicznego* „Przewodnika Zachęty”, które odbywał

<sup>13</sup> S. Popowski, W. Pruszkowski, *Z powodu zbiorowej wystawy prac artysty w salonie Aleksandra Krywulta*, „Biblioteka Warszawska” 1897, t. III, s. p 520–521.

<sup>14</sup> S. Popowski, W. Pruszkowski, *Krajobrazy Ruszczyca na wystawie Tow. Sztuk Pięknych*, „Strumień” 1900, nr 1, s. 23.

<sup>15</sup> S. Popowski, W. Pruszkowski, *Malarstwo Rapackiego*, „Przewodnik Zachęty” 1930, nr 51.

z Mieczysławem Treterem<sup>16</sup>, domagając się uznania dla tradycyjnych wartości w sztuce. W swych wystąpieniach podkreślał rolę, jaką odegrało malarstwo Matejki i Grottgera, dla polskiej świadomości narodowej pod zaborami. Omawiając poglądy Popowskiego na sztukę należy pamiętać, iż był on także autorem przekładu mało znanej pracy z dziedziny estetyki Jeana Marie Guyeau<sup>17</sup>.

Druga obok Popowskiego osoba wyróżniająca się wśród artystów *Pro Arte* to Henryk Piątkowski, który był „żywą kroniką swojej epoki”<sup>18</sup>. Dziś można już stwierdzić, iż „należał do grupy najbardziej płodnych i zaangażowanych w propagowanie idei modernistycznych krytyków ówczesnych czasów”<sup>19</sup>. Za wymowne świadectwo preferencji Piątkowskiego dla sztuki związanej z odtworzeniem świata widzianego można uznać fakt, że w jego dorobku znajduje się tłumaczenie pracy Maurica Waltera Brockweila o Leonardzie da Vinci<sup>20</sup>. Jest też autorem wielu monografii: Władysława Podkowińskiego<sup>21</sup>, Władysława Czachórskiego<sup>22</sup>, Elwira Andriolli<sup>23</sup>. Do niezaprzeczalnych osiągnięć Piątkowskiego należy jedna z pierwszych historii malarstwa polskiego pod tytułem *Album sztuki polskiej*<sup>24</sup>. Pozycja ta była uzupełnieniem retrospektywnej wystawy malarstwa polskiego prezentowanej w salach Zachęty<sup>25</sup>, a ujęcie tematu było o tyle niezwykle, iż dzieła nie były prezentowane w porządku chronologicznym. Autor uważał, że początek malarstwa polskiego to wiek XIX i reprezentantami są tacy mistrzowie, jak: Michałowski i Rodakowski oraz wybitni polscy profesorowie „ówczesnych szkół i akademii”<sup>26</sup>.

Piątkowski z dużą wrażliwością wychwytywał to, co u schyłku XIX w. było nowością w zakresie formy, jak i treści malarskich. Tak było również z impresjonizmem; „był to ciekawy okaz malarstwa modnego wówczas w Paryżu, a zasadzającego się na punktowaniu pędzlem. *Pointillistes* za zadanie sobie wzięli dochodzić do harmonii ogólnej przez nagromadzenie

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> J. M. Guyeau, *Zagadnienia estetyki współczesnej*, tłum. S. Popowski, [Warszawa] 1901.

<sup>18</sup> E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s. 201.

<sup>19</sup> Przytaczam tutaj zdanie prof. Juszcza, który do najistotniejszych krytyków przelomu wieków zalicza Przesmyckiego, Jellentę, Niewiadomskiego, Mintarskiego, Wankiego, Piątkowskiego, Kleczyńskiego, Jasińskiego, Ładę-Cybulskiego, Potockiego, Gawińskiego, Daniłowicza, Chołoniewskiego. W. Juszcza, *Teksty o malarzach*, Wrocław 1976, s. 10.

<sup>20</sup> M. W. Brockweila, *Leonardo da Vinci*, Warszawa 1913.

<sup>21</sup> H. Piątkowski, *Władysław Podkowiński*, Warszawa 1896.

<sup>22</sup> H. Piątkowski, *Czachórski*, Warszawa 1927.

<sup>23</sup> H. Piątkowski, H. Dobrzycki, *Andriolli w sztuce i życiu społecznym...*, Warszawa 1904.

<sup>24</sup> H. Piątkowski, *Album sztuki polskiej*, Warszawa 1905.

<sup>25</sup> *Wystawa retrospektywna w Warszawie*, 1898.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

masy punktów, które pewnej odległości zlewały się w całość<sup>27</sup>. Ta pochlebna recenzja świadczy o otwartości umysłu Piątkowskiego na różne rodzaje wartości artystycznych w sztuce, gdyż sam tworzył często bardzo akademickie kompozycje o tematyce historycznej.

Trzecia wielka osobowość związana z kręgiem Pro Arte to Władysław Wankie. Ważna to postać dla polskiej kultury artystycznej u zarania wieku XX. Był autorem relacji z życia polskiej kolonii artystycznej nad Izarą, w której prezentował prądy i kierunki dominujące w Monachium pod koniec XIX stulecia. Po powrocie do kraju aktywnie współpracował z wieloma warszawskimi czasopismami („Świat”, „Tygodnik Ilustrowany”). Największą wagę przykładał do solidnego rzemiosła, które powinna zapewniać każda, nawet najbardziej nowoczesna szkoła<sup>28</sup>. Brak zainteresowania tematyką historyczną i tematami wielkimi zniechęcił go do studiów w Akademii Krakowskiej u Jana Matejki<sup>29</sup>. Wankie w swych wypowiedziach wielokrotnie powracał do koncepcji nauczania przekazanej mu przez Gersona, że głównym zadaniem mistrza jest „wytrobienie techniczne, przygotowanie artystyczne uczniów w kierunku ich zdolności wrodzonych<sup>30</sup>. Taka postawa artystyczna sprawiła, iż wypowiadał się krytycznie zarówno o Matejce, jak i o Xawerym Dunikowskim i Janie Stanisławskim jako o tych artystach, którzy dopuszczają do sytuacji, w której „prace uczniów przytłacza indywidualny gust mistrza<sup>31</sup>.

Mimo awersji do „wielkiego tematu” w sztuce bynajmniej nieobca mu była poezja i symboliczne treści w malarstwie, czego dowodzą listy pisane z Monachium jeszcze podczas studiów w pracowni Aleksandra Wagnera, w których dawał wyraz swemu zachwytowi twórczością Böcklina. „Dzieła jego są najdoskonalszym i dojrzałym owocem romantycznego pejzażu... Swjej genialnej intuicji, z jaką umie łączyć figury z pejzażem, zawdzięcza to ogromne i rozmaite wrażenie, jakie każdy z jego obrazów musi na widzu wywrzeć<sup>32</sup>. Podobnie bliskie mu były prace artystów o wyraźnie secesyjnej orientacji: Edwarda Okunia, „Grupy Pięciu”, Tadeusza Pruszkowskiego czy Stanisława Wyspiańskiego.

Piękne i niezwykle trafne było porównanie, którego dokonał pomiędzy dwoma mocarzami polskiego malarstwa Chełmońskim i Matejką. Pisał: „Czym jest malarstwo Matejki dla naszej przeszłości, tym są dzieła Chełmońskiego dla współczesnego życia. Obydwaj są najwybitniejszymi przedstawicielami dwóch epok bytu narodowego; obydwu sądzono dobyć z głębi

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 32–34.

<sup>28</sup> W. Wankie, *Ze Szkoły Sztuk Pięknych*, „Świat” 1906, nr 26, s. 6–7.

<sup>29</sup> Porusza ten problem W. F. (prawdopodobnie Wilhelm Feldman) w *Władysław Wankie*, „Wędrowiec” 1900, nr 37, s. 732.

<sup>30</sup> W. Wankie, *Szkola Sztuk Pięknych im. Wojciecha Gersona*, „Świat” 1921, nr 42, s. 2.

<sup>31</sup> W. Wankie, *Wystawa Żmurki*, „Świat” 1906, nr 16, s. 14.

<sup>32</sup> *Ibidem*.



duszy polskie kształty najdoskonalsze i przelać w formy tak świeże, że nic równego malarstwo nasze przeciwstawić się może. Wszystko co stworzył pędzel Matejki, jest w najwyższym stopniu indywidualne – toż samo u Chełmońskiego<sup>33</sup>.

Wankie jako malarz i krytyk nie cenil współczesnych mu nowinek malarskich.

W artykule *Zamęt w malarstwie współczesnym* malarzy uprawiających malarstwo zbliżone do impresjonizmu określił jako „kawiarnianych herosów ultramariny”, „analfabetów malarskich”, używał także dosadnych określeń w rodzaju: „obłęd kubizmu”<sup>34</sup>. Z bardzo ostrą wypowiedzią krytyczną spotkała się także wystawa formistów w Zachęcie<sup>35</sup>. Wątek zacieklej polemiki z krytykami nurtów awangardowych pojawia się też u Wankiego przy okazji recenzji wystaw Pro Arte. „Nasi malarze-bataliści od jakiegoś czasu stali się celem specjalnych znęcań tak zwanych krytyków. Najpierw żadnych krytyków u nas nie ma – można mówić co najwyżej o sprawozdawcach”<sup>36</sup>.

Wszystkie wypowiedzi Wankiego publikowane w późniejszym okresie jego życia świadczą wymownie, iż pojmował sztukę w sposób realistyczny, a za najcenniejsze w dziele przymioty prócz wierności własnej formie artystycznej uznawał wierne odwzorowanie rzeczywistości widzianej, w myśl koncepcji sięgającej tradycji renesansowej myśli Albertiego i Leonarda. Wankie w recenzjach wyrażał przekonanie, iż grupa Pro Arte zmierza we właściwym kierunku<sup>37</sup>. W jego dorobku jako recenzenta znajdują się również artykuły poświęcone wystawom jego kolegów ze Stowarzyszenia: Krasnodębskiemu, Kopczyńskiemu, Kędzierskiemu, Weysenhoffowi i Kossakowi<sup>38</sup>.

#### WĄTKI TEMATYCZNE PRAC ARTYSTÓW GRUPY PRO ARTE

Tematykę prac artystów zrzeszonych w Pro Arte można podzielić na kilka grup. Najliczniej reprezentowany jest pejzaż, ale istnieje również znacząca ilość portretów, widoki miejskie, martwe natury, sceny ludowe i batalistyczne oraz przedstawienia alegoryczne.

<sup>33</sup> W. Wankie, *Wystawa obrazów Józefa Chełmońskiego*, „Świat” 1907, nr 10, s. 5.

<sup>34</sup> W. Wankie, *Zamęt w malarstwie współczesnym*, „Świat” 1913, nr 31, s. 3–5.

<sup>35</sup> W. Wankie, *Wystawa Formistów w Zachęcie*, „Świat” 1921, nr 18, s. 8.

<sup>36</sup> W. Wankie, *Z wystawy Pro Arte w Zachęcie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1923, nr 15, s. 232.

<sup>37</sup> *Ibidem.* „Słyszałem od ludzi bardzo obytych z wystawami całego świata, od dyrdymalek futurystycznych, ekerkowych kawałków-dhubanek dyletantów, aż do najdosłojniejszych-dziesięciokrotnie przesiewanych zespołów – którzy twierdzą: – Wystawa zasługuje na pochwałę”.

<sup>38</sup> Szczegółowy wykaz publikacji Władysława Wankiego podaje W. M i c k e, [w:] *Władysław Wankie 1860–1925. Wystawa monograficzna*, Warszawa 1989, s. 160–166.

Pejzaż jako objawienie dla artystów zaczynających tworzyć w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia pozostał nadal ich fascynacją po lekcji impresjonistycznej aż po lata trzydzieste XX w. Dla młodszego pokolenia członków Pro Arte również był atrakcyjny. W większości są to krajobrazy inspirowane przyrodą: polską, litewską lub żmudzką. Pospolitym zabiegiem kompozycyjnym jest opuszczenie nisko linii horyzontu, co nadaje przyrodzie monumentalny charakter i wprowadza nastrój tajemniczości; często jako rozgraniczenie sfery powietrza i ziemi zastosowany jest gęsty ciemny las.

Z dużym upodobaniem stosuje taki zabieg Stanisław Straszekiewicz – jeden z uczniów Jana Stanisławskiego – w pracach *Pejzaż polny*, *Jesienny dzień czy Obłok*; podobnie Józef Rapacki: *Na wiosnę*, *Pejzaż – roztopy*, czasem Masłowski i Weyssenhoff. Wszystkie te prace oświetlone są delikatnym rozproszonym światłem, które pada z niewiadomego kierunku, dominuje w nich koloryt lokalny. W takiej aranżacji zwykły mazowiecki czy litewski krajobraz: zaoranych pól, bagnisk, rzecznych rozlewisk zyskuje wymowę ogólnego symbolu.

Artyści grupy Pro Arte chętnie malują śnieg o lekko niebieskiej barwie, co przywodzi na myśl akwarele Juliana Fałata. Do tego typu prac można zaliczyć: *Śnieg* Weyssenhoffa, Stanisława Żukowskiego *Wiosenne roztopy* i Teodora Ziomka *Chatę nad strumieniem w zimie*, *Roztopy zimowe*.

Głębię w obrazie uzyskują proartowcy poprzez konsekwentne rozjaśnienie plamy barwnej powyżej linii horyzontu. Faktura prac jest zawsze wyraźna; pociągnięcia pędzla są długie, impastowe. Ulubione motywy roślinne: brzozowy gaj, osty czasem ustępują bardzo impresjonistycznie potraktowanym przedstawieniom wioski wypełnionej ciżbą ludzką (*W wiosce w niedzielę* – Ziomka), gdzie realność postaci ulega zatraceniu wśród barwnych wirujących pociągnięć pędzla. Innym typowo impresjonistycznym motywem są *Nenufary* (również Ziomka), które jednak zostały potraktowane przez artystę daleko bardziej realistycznie niż u Moneta, a prowadzenie pędzla po kształcie przedmiotu sprawia, iż ten drobny fragment przyrody wydaje się być całkowicie skończony i zamknięty.

Niektórzy artyści ujawniają skłonność do motywów dziwnych i tajemniczych, o nastrojowej atmosferze; tu na pierwszy plan wysuwa się praca pod tytułem *Białoruskie mogiły* Henryka Weyssenhoffa o dramatycznym ujęciu tuż znad ziemi. Atmosferę smutku i zagubienia podejmuje także inny obraz tego malarza *Spleen* – ukazujący dwa sterane życiem psy leżące wśród piaskowej zamieci nieopodal rozpadłych białoruskich kurhanów. Podobnie nastrojowe są prace Józefa Rapackiego: *Krajobraz z zamkiem i rycerzem na pierwszym planie*, *Wisła pod Bielanami*, a *Widok parku* (z klasycyzującą architekturą w tle) rodzi refleksje nad przemianami.

Krajobrazy Żmudzi i Litwy występują w wielu pracach Weysenhoffa, który tworzy bardzo oryginalne dzieła przepełnione nastrojem (*Łoś, Jesień*) oraz Stanisława Straszewicza, pozostającego pod wpływem późnych prac Chełmońskiego o zbliżonej tematyce: sylwetek ptactwa wodnego majaczącego wśród mgieł, utrzymanych w subtelnym bladym kolorystyce ciepłych rdzawych fioletołów: *Czaple, Brzeg Prypeci*.

Równie bliska tematycznie pracom Chełmońskiego jest twórczość Jana Kotowskiego – niestety bez polotu mistrza – przedstawiającego chętnie konie zaprzęgi przed dworem: *Z Wołynia, Sanie przed domem*. Brak wycucia kolorystycznego artysta usiłuje zrekompensować stosując nieumiejętnie impresjonizm poprzez wprowadzenie zimnych fioletołów i błękitów. Nienajlepiej także ukazuje postaci stangretów czy powożących chłopów. Natomiast ciekawe są konie malowane z dużą fantazją w manierze charakterystycznej dla szkoły monachijskiej z silnie zaznaczonym konturem.

W tym kręgu tematycznym sytuuje się praca Apoloniusza Kędzińskiego przedstawiająca *Wózek tatarski*. Utrzymane w pogodnym kolorystyce studium ukazuje parę Tatarów jadących ku majaczącej na horyzoncie wioski. Postacie ujęte tyłem mają szkicową charakterystykę, bardzo bliską typom stosowanym przez Józefa Brandta.

Artyści grupy Pro Arte chętnie podejmują tematykę folklorystyczną w formie zbliżonej do Tetmajera i Axentowicza. Wieś polska końca XIX w. ukazana jest w ich pracach barwnie, sielsko. Prezentują się typy: chłopca, wieśniaczki młodej dziewczyny, ekonoma, muzykanta, nie zaś portrety konkretnych osób. Prace związane z tematyką wiejską Masłowskiego swymi dekoracyjnymi liniami otaczającymi kontury barw przywodzą na myśl secesję; natomiast pogodna kolorystyka i drobne pociągnięcia pędzla prac Jasińskiego i Kędzińskiego zdecydowanie ujawniają wpływ impresjonizmu; zaś lekko stylizowane pejzaże Krasnodębskiego mają nadto walor dekoracyjny.

Nowym motywem pojawiającym się w malarstwie polskim w latach dwudziestych jest morze, a wśród artystów grupy Pro Arte zagadnienie to podejmuje Alfred Józef Sipiński: *Port Hel, Port handlowy, Gdynia*<sup>39</sup>.

Indywidualnym zjawiskiem na tle całego ugrupowania jest twórczość Stanisława Żukowskiego. Jest to drobiazgowy odtwórca rzeczywistości, chętnie prezentujący strumienie wijące się poprzez poleskie łąki, którym odbijające się w nich niebo lub przezierające dno nadają zupełnie nieprzewidziane kolory (*Pejzaż, Poleskie łąki, Pierwszy śnieg*)<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Bałtyk i jego wybrzeże pojawia się również u A. Kamińskiego, który poświęca im kolejny cykl *Ku morzu*.

<sup>40</sup> S. Żukowski był uczniem A. Lewitana, który jako jeden z członków Pieriedwiżników prezentował realizm w odtwarzaniu przyrody oraz zupełnie nie korzystał ze zdobyczy impresjonizmu ani w dziedzinie kompozycji ani metody nakładania farby czy kolorystyki. S. Żukowski był dobrze oceniany przez krytykę, która podkreślała jego naturalne wycucie kolorystyczne.

Czasem krajobraz staje się tłem dla rozgrywających się scen bitewnych bądź samych przedstawień żołnierzy (najchętniej ułanów w towarzystwie dziewcząt z ludu). W tych przedstawieniach celuje Wojciech Kossak, nieodrodny syn Juliusza, od którego przejął zamiłowanie do tematyki historyczno-patriotycznej i batalistycznej. Szczególnie chętnie malował epizody związane z kampanią napoleońską, powstaniem listopadowym, walkami o niepodległość z czasów I wojny światowej i kampanii 1920 r. (*Ulan i dziewczyna*, *Szarża ułanów*). Obrazy te cechuje duża dynamika kompozycji i realizm odtwarzanych scen: pod względem kostiumowym, wojskowym i warunków terenowych.

Podobne malarstwo uprawia Stanisław Bagiński<sup>41</sup>, którego *Samosierra* jest kolejną redakcją tematu prezentowanego już przez Michałowskiego, Vernetta, Suchodolskiego i Wojciecha Kossaka wreszcie. W dorobku artysty pojawiają się też sceny ilustrujące I wojnę światową i wojnę polsko-rosyjską 1920 r. (*Patrol zimą*).

W twórczości artystów zrzeszonych w Pro Arte nierzadko pojawiają się widoki miejskie, których tradycja wywodzi się z dorobku Zygmunta Vogla, Marcina Zaleskiego i Aleksandra Gryglewskiego. Tutaj prym wiedzie Tadeusz Cieślewski (ojciec). Zauroczony zabytkową architekturą Gdańska od roku 1909 koncentruje się na odtwarzaniu ciekawych zakątków portowego miasta. Później pojawiają się motywy ze stolicy: *Ulica Freta*, *Motyw kościoła Paulinów*, *Motyw ze starego miasta*. Dzieła te stanowią ciekawe przykłady malarstwa akwarelowego połączonego z gwaszem. Z lekka drżący kontur i błada kolorystyka nadają pracom Cieślewskiego nostalgiczny charakter.

Podobna tematyka zajmuje Bronisława Kopczyńskiego, którego pasją staje się odtwarzanie zabytków Wilna (*Kaplica na Spiszu*), Torunia, Lublina (*Jesienią*), Kazimierza (*Kazimierz nad Wisłą*) oraz Warszawy. Najważniejsza dla artysty jest malowniczość budowli.

Sporadycznie w twórczości proartowców pojawiają się tematy związane z podróżami artystów po Europie. Najchętniej sięga po motywy inspirowane obcymi krajobrazami Władysław Wankie<sup>42</sup>, który z dużym upodobaniem prezentuje widoki Holandii i Bretanii<sup>43</sup>. Innym artystą prezentującym prace powstałe pod wpływem pobytu za granicą jest Tadeusz Nartowski (*Rzym*, *Wenecja*). Zdarzyło się, iż Kopczyński czy Cieślewski również ulegali powabom obcych zakątków.

Część członków ugrupowania Pro Arte skłaniała się ku sztuce symbolicznej. Najciekawiej wśród tej grupy rysuje się postać Mariana Wawrzeńckiego,

<sup>41</sup> Niezachowane prace prezentowane podczas wystawy Pro Arte w 1928 r. świadczą o szerszej skali zainteresowań artysty (*Przed kuźnią*, *W dzień targowy*, *W miasteczku*).

<sup>42</sup> Wczesna twórczość Wankiego (sceny rybackie znad niemieckiego Bałtyku) bliska jest naturalistycznym pracom Aleksandra Gierymskiego (z którym był w zażyłych stosunkach).

<sup>43</sup> Są to wspomnienia z pobytu w 1894 r. w Cancale, miejscowości usytuowanej na pograniczu Normandii i Holandii (krajów przodków Wankiego).

integrującego w swych obrazach tradycje historyczne (kult prasłowiańszczyzny i średniowiecza) z młodopolskim wizjonerstwem: *Ujarmiony*, *Baśń*, *Syrena*. W wielu pracach pojawia się naga kobieta, czasem jest piękna i młoda (*Ewa z węzłem*, *Pokusy*, *Baśń*), czasem jednak jej jędrne ciało wieńczy trupia czaszka z długimi blond włosami (*Stara prawda w księgach leży*). Artystyczne fascynacje Wawrzenieckiego są oczywiste. Artyści niemieckiej secesji, tacy jak: Franz von Stuck, Hans Thoma, Fritz von Udhe, Max Klinger i oczywiście Arnold Böcklin<sup>44</sup>, są jego mistrzami.

Inny twórca uciekający w świat baśni to Leon Bigosiński, lecz ten świat jest pogodny. Są tu: płowowłose dzieci o niebieskich oczach, krasnoludki (*Odwiedziny samotnika*), zabie królowny, małe fauniątka w otoczeniu wiosennych rozległych łąk (*Wiosna*). Pewne aspekty sztuki symbolicznej występują również u Wankiego, szczególnie widoczne w pracach: *Wiosna*, *Smutno mi Boże* czy *Dama i paw*.

Malarzem poszukującym środków artystycznych dla wyrażenia nowoczesnych alegorii jest Zdzisław Jasiński. Obrazy: *Chmura karmicielka*, *Hold Stolicy*<sup>45</sup>, *Syrena* są zaludnione tłumem barwnych wieśniaków w odświętnych strojach, nagich boginek, uskrzydłonych amorków, obsypane z botaniczną dokładnością odtworzonymi kwiatami. Malarstwo tego artysty stanowi przeniesienie motywów typowych dla wielkich kompozycji alegorycznych malarstwa barokowego, ale potraktowanych przez malarza impresjonistę radośnie, barwnie, żywiołowo. Dekoracyjny aspekt twórczości Jasińskiego był prawdopodobnie wynikiem uprawiania przez niego malarstwa plafonowego.

Odrębnym zagadnieniem w twórczości grupy Pro Arte jest portret zajmujący istotne miejsce w *oeuvre*: Górskiego, Kossaka, Kamińskiego, Tańskiego. Wąski poziom reprezentuje zwłaszcza dorobek Wojciecha Kossaka. Artysta najchętniej malował: autoportrety w mundurze, portrety swych bliskich<sup>46</sup>, sławnych osobistości epoki<sup>47</sup> oraz bogatego ziemiaństwa (*Portret Hr. W prezesa Klubu Szlacheckiego w Krakowie*). Kossak to także wzięty malarz kobiet, które najczęściej lekko idealizuje.

Część członków Stowarzyszenia poza malarstwem olejnym uprawiała też grafikę i ilustrację książkową. Niezmiernie istotna jest tu sylwetka Antoniego Kamińskiego twórcy cykli rysunkowych, którymi ilustrował m. in. nowele i powieści: Bolesława Prusa, Władysława Reymonta, Gabrieli Zapolskiej, Henryka Sienkiewicza. Często również zamieszczał swoje prace w gazetach. Kamiński tworzył też samodzielne cykle ilustracji, jakimi były *Pieśni*

<sup>44</sup> Böcklinowi „ojcowi duchowemu” monachijskich secesjonistów poświęcił rozprawę z 1906 r. pt. *Böcklin o sztuce*.

<sup>45</sup> Był to cykl obrazów przedstawiających apoteozę miast polskich: Warszawy, Gdańska.

<sup>46</sup> Do portretów dziewcząt z ułanami często pozowały jego córki.

<sup>47</sup> Między innymi: Wilhelma II, Franciszka Józefa I, Ferdynanda Focha, Józefa Piłsudskiego, Ignacego Paderewskiego, gen. Johna Pershinga.

o życiu<sup>48</sup> czy *Duch Rewolucjonista*. Ten ostatni nawiązywał do pomysłu zrealizowanego przez Artura Grottgera w *Polonii*: zobrazowania krwawej walki narodu z tyranią caratu. Kamiński odwoływał się tu do wypadków rewolucji 1905 r. Jakkolwiek jego pomysły są romantycznej natury, to jednak forma rysunków zbliża się zdecydowanie do stylistyki młodopolskiej, co ujawnia już sama okładka cyklu o zagmatwanym rysunku płynących strumieni krwi. Ciekawe są również prace Józefa Rapackiego z zakresu litografii, są to często widoki miast (głównie Warszawy). Inni artyści z kręgu Pro Arte uprawiający grafikę książkową to: Gustaw Pillati, Stanisław Bagiński, Konstanty Gorski, Henryk Weysenhoff i Apoloniusz Kędziński. Odrębne miejsce zajmuje tu Piotr Krasnodębski, który był jednym z pierwszych polskich artystów wypowiadających się w technice linorytu i grafiki barwnej.

Grupa artystów malarzy zrzeszonych w Stowarzyszeniu Pro Arte 1922–1932 stanowi mało poznany a niezmiernie interesujący przykład współistnienia na polskiej scenie artystycznej II Rzeczypospolitej pewnych form sztuki kwitowanej zazwyczaj określeniem „zacofanej” z tzw. awangardową. Trzeba jednak zauważyć, iż proporcje zainteresowania odbiorców obiema wizjami świata były dokładnie odwrotne w stosunku do ilości prac badawczych opisujących je dzisiaj. Należy także pamiętać, iż ugrupowanie Pro Arte było ostatnią formą wypowiedzi artystycznej wielu nestorów polskiego malarstwa, jak choćby: Władysława Wankie, Henryka Weysenhoffa, Wojciecha Kossaka, Stanisława Masłowskiego, Józefa Rapackiego, którzy byli cenieni za życia i którzy nadal cieszą się dużym uznaniem ze względu na wysokie umiejętności warsztatowe i spójną wizję malarską prezentowanego obrazu rzeczywistości.

Aneta Pawłowska

#### PRO ARTE GROUP – INTRODUCTORY PRESENTATION

In the years between World War I and World War II, one of the characteristic features of Polish art was the variety of phenomena. Poland was a home both for artists allied with the main trends of European art and for avant-garde groups (Blok, Praesens, a.r.). What was, however, definitely favoured by critics at that time was art of a more decorative nature, created by artists belonging to the Rytm group. These artists could on profitable government commissions. Similar kinds of artistic activity were the aims of such art societies as: Bractwo Świętego Łukasza (St. Luke's Fraternity), Spółdzielnia Ład (The Order Collective) and Warsaw group Pro Arte.

<sup>48</sup> Cykl ten powstający w latach 1896–1879 miał być złożony z 16 kartonów. Został zrealizowany tylko częściowo. Za najciekawsze należy uznać *Pieśń o trzydziestym roku życia* będącą wizją życia samego artysty.

Pro Arte, active in the years 1922–1932, associated many prominent artists, among others: Stanisław Bagiński, Tadeusz Cieślewski (senior), Zdzisław Jasiński, Jan Kotowski, Bronisław Kopczyński, Stanisław Zawadzki, Piotr Krasnodębski, Apoloniusz Kędzierski, Wojciech Kossak, Stanisław Straszkiwicz, Teodor Ziomek, Józef Rapacki, Czesław Tański, Henryk Piątkowski, Władysław Wankie, Henryk Weysenhoff, Stefan Popowski.

The artistic programme of the group is rather difficult to grasp. The goals expressed in the group's introductory manifesto are limited to a few clichés, which included working for the sake of art, maintaining the continuity of artistic tradition and social respect. The group's most influential personalities were Popowski, Piątkowski and Wankie. These artists published numerous works in Warsaw press (Popowski and Wankie), and made names for themselves by writing monographs of such artists as Władysław Podkowiński, Władysław Czachórski, Elwiro Andriolli (Piątkowski). Particularly valuable for art historians was the work of Wankie, who was the author of a report on the life of a Polish artistic colony on the river Izara. In that report, he presented the trends and tendencies dominating in Munich towards the end of the 19<sup>th</sup> century. He was also the author of a comparative study of two masters of Polish painting, Matejko and Chełmoński.

The main motifs recurring in the works of Pro Arte group's artists can be divided into several categories. The most popular of them was landscape painting, although portraits, urban landscapes, still lifes, folk scenes, battle scenes and allegories are also numerous.

Pro Arte group is an exceptionally interesting, although little-known, example of coexistence on the art stage of the Second Polish Republic of certain forms of art, usually deemed backward when compared with the so-called avant-garde trends. It must be emphasised, however, that the extents of audience's interest in both these visions of the world were exactly opposite to the number of studies that analyse them today.