

ANETA PAWŁOWSKA

 [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-2847-4403](https://orcid.org/0000-0003-2847-4403)
ANETA.PAWLOWSKA@UNI.LODZ.PLUniwersytet Łódzki
Wydział Filozoficzno-Historyczny
Katedra Historii Malarstwa i Rzeźby

Telluryzm i folkloryzm w okresie dwudziestolecia międzywojennego na przykładzie warszawskiego stowarzyszenia malarzy Pro Arte

Tellurism and folklore in the interwar period
on the example of the Warsaw painters'
association Pro Arte

Streszczenie: Tekst jest analizą zjawiska fascynacji ludowością i folklorem w okresie dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. Przywołane przykłady dotyczą kontekstu inspiracji twórców sztuk wizualnych, w szczególności związanych z warszawskim stowarzyszeniem artystycznym Pro Arte, takich jak: Stanisław Masłowski (1853–1926), Henryk Piątkowski (1853–1923), Stefan Popowski (1870–1937), Józef Rapacki (1871–1929), Stanisław Straszkievicz (1870–1925), Czesław Tański (1862–1942), Władysław Wankie (1860–1925), Marian Wawrzeniecki (1863–1943), Henryk Weysenhoff (1859–1922), Teodor Ziomek (1874–1937). Grupa funkcjonowała w latach 1922–1932 w środowisku zbliżonym do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W szczególności poruszone zostaną dwa wątki przywiązania do ziemi ojczystej (koncepcja tellurizmu), czego wyrazem jest malarstwo pejzażowe członków grupy oraz zainteresowanie stylizowanym rodzimym folklorem.

Słowa kluczowe: Stowarzyszenie Pro Arte, malarstwo polskie, folklor, telluryzm, dwudziestolecie międzywojenne

Summary: The text is an analysis of the phenomenon of fascination with folklore and folk art in the interwar period in Poland. The examples cited relate to the context of



inspiration of visual artists, in particular those associated with the Warsaw art association Pro Arte such as: Stanisław Masłowski (1853–1926), Henryk Piątkowski (1853–1923), Stefan Popowski (1870–1937), Józef Rapacki (1871–1929), Stanisław Straszkievicz (1870–1925), Czesław Tański (1862–1942), Władysław Wankie (1860–1925), Marian Wawrzeński (1863–1943), Henryk Weyssenhoff (1859–1922), Teodor Ziomek (1874–1937). The group functioned between 1922 and 1932 in an environment similar to that of the Society for the Encouragement of Fine Arts. Two themes in particular will be addressed: attachment to the native land (the concept of tellurism) as expressed in the landscape paintings of the group's members and interest in stylised native folklore.

Keywords: Pro Arte Association, Polish painting, folklore, tellurism, the interwar period

Wprowadzenie

Znając doskonale zainteresowania Dostojnej Jubilatki folklorem oraz szeroko pojętą ludowością, chciałabym na tych aspektach, często pojawiających się we współczesnej kulturze, oprzeć mój wywód. Momentem, na którym pragnę się skoncentrować, jest okres dwudziestolecia międzywojennego. W Polsce ów czas w sztukach wizualnych jawi się jako konglomerat wielu wpływów, począwszy od zachwytów nad nowoczesnością i techniką współczesną, poprzez elementy narracji historycznej, aż do fascynacji ludowością. Ta ostatnia podnieta twórcza wyniesiona została jeszcze z romantyzmu, gdzie wsparta była na koncepcji tellurycznego¹ związku mieszkańców wsi z ziemią ojczystą². Ponadto, jak zauważył Jerzy Malinowski, analizując grupę artystów związanych z tzw. Cyganerią Warszawską (1839–1843), to właśnie we wsi i jej mieszkańcach upatrywano możliwości odnowy moralnej społeczności polskiej pod zaborami:

Miasta, uznane za siedlisko zła „nowoczesny Babilon”, konfrontowano ze wsią – nośnikiem wszelkich wartości pozytywnych. Egoizmowi i obłudzie mieszczaństwa przeciwstawiano społeczną i moralną wyższość ludu. Lud [...] uznano za jedyną siłę zdolną przywrócić Polsce niepodległość. Stąd zrodził się program zbliżenia do ludu³.

1 Termin „telluryzm” niezwykle przydatny do opisanego „związku człowieka z ziemią, z której czerpie siły witalne, z którą pozostaje w relacji emocjonalnej, przede wszystkim nostalgicznej” rozumiem za: S. Rzepczyński, *Ja – dom – świat. O geopośmiotowości Norwida*, [w:] *Georomantyzm. Literatura – miejsce – środowisko*, red. E. Dąbrowicz et al., Białystok 2015, s. 448.

2 Zob.: *Telluryczny* [dostęp: 26 listopada 2023]. Dostępny w internecie: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/telluryczny.html>

3 J. Malinowski, *Imitacje świata: o polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 22–23.

Pozytywna wizja wsi i ludu jako czynnika spajającego naród kontynuowania jest nie tylko w malarstwie realizmu oraz w okresie Młodej Polski, ale także później, już po odzyskaniu 11 listopada 1918 r. niepodległości.

Fascynacja wiejskim krajobrazem rodzimym widoczna jest u wielu twórców popularnych w trzeciej ćwierci XIX w. i na początku wieku XX. Motyw ten pojawia się zwłaszcza u takich koryfeuszy malarstwa polskiego, jak: Józef Chełmoński (1849–1914), Stanisław Witkiewicz (1851–1915), Jacek Malczewski (1854–1929), Stanisław Wyczółkowski (1851–1936), Julian Fałat (1853–1929), Stanisław Wyspiański (1869–1907) czy Jan Stanisławski (1860–1907). W ich twórczości widać nie tylko poszukiwanie malowniczych zakątków i oczarowanie francuskim malarstwem impresjonistycznym (dodajmy, że forma ta w realiach polskich uzyskuje nazwę pleneryzmu), lecz także pochlebną ocenę trudu związanego ze znojną pracą na roli czy wiejskim obejściu.

Drugi nurt fascynacji wsią i jej mieszkańcami przybiera formę bardziej nowoczesnego folkloryzmu, rozumianego za Józefem Bursztą⁴ jako inkorporowanie do prac artystycznych wątków narracyjnych i motywów wizualnych związanych z ludową twórczością artystyczną⁵. Ten drugi nurt włączający w swe zainteresowania zarówno „nastawienie na sztukę ludową”, jak i specyficzną stylizację związaną z anaturalizmem, prostotą, schematycznością i skrótowością⁶, objawia się jeszcze silniej w Polsce po połowie wieku XX wraz z rozwojem PRL-u i poszukiwaniem jego ludowego rodowodu. Tu można wskazać jako przykłady działalność Cepelii czy występy zespołu „Mazowsze”.

Prowadząc z obecnej perspektywy rozważania nad ludowością i folkloryzmem lat minionych, trzeba mieć na względzie stanowisko badaczki Ewy Klekot związane z mitologizacją roli ludu w ideologii państwowotwórczej:

Przed wszystkim chodzi o absolutnie kluczową, instrumentalną rolę „ludowości” w konstruowaniu polskiej ideologii narodowej w XIX wieku, kiedy priorytetem było zneutralizowanie fundamentalnego konfliktu społecznego między szlachtą

4 Józef Burszta szeroko analizuje zjawisko folkloryzmu, powołując się na trójstopniową gradację tego fenomenu w odniesieniu do pracy K. Wyki, *Inspiracje folklorystyczne w sztuce polskiej. Na przykładzie twórczości Jacka Malczewskiego*, [w:] *Z zagadnień twórczości ludowej. Studia folklorystyczne*, red. R. Górski, J. Krzyżanowski, Wrocław 1972, s. 71–93. Zob.: J. Burszta, *Kultura ludowa – kultura narodowa*, Warszawa 1974, s. 277–278.

5 Autorka ma pełną świadomość skrótu myślowego, jak też pewnego przekłamania zawartego w sformułowaniu „sztuka ludowa”. Przyjmując za badaczem tego fenomenu Aleksandrem Jackowskim, jest to zjawisko wytworzone w obrębie dyskursu inteligenckiego. „Nie lud bowiem nazywał swą twórczość «ludową», lecz ludzie z miasta «odkrywający» jej znaczenie”. Tenże, *Polska sztuka ludowa*, Warszawa 2007, s. 12.

6 J. Burszta, dz. cyt., s. 278.

i chłopami. Przemiana „gminu”, „chłopów”, „pospólstwa” w „polski lud” miała do-
konać „cudu”, który wieszczyl Krasieński w *Psalmie Miłości*. „Lud” trzeba też zatem
rozumieć jako utopię szlachecko-inteligenckiej ideologii narodowej⁷.

Fascynacja stylizowanym folklorem wiejskim jest silnie widoczna w sztuce polskiej,
w okresie dwudziestolecia międzywojennego, gdy ów propaństwowy charakter opar-
cia na ludowości i przywiązaniu do ziemi ojczystej był szczególnie potrzebny wo-
bec licznych problemów, z jakimi musiało sobie poradzić na nowo odradzające się
państwo polskie. O zjawisku tym w odniesieniu do grupy Formistów⁸ tak wspomina
badaczka Iwona Luba:

W gronie formistów zafascynowanych ludową rzeźbą, a przede wszystkim dewo-
cjonaliami malowanymi na szkle, wyodrębnić można niezbyt liczną grupę arty-
stów usiłujących stworzyć od podstaw nowy styl w sztuce polskiej zaspokajający
potrzeby narodu w nowym niepodległym państwie⁹.

Fascynacja folklorem jest doskonale zauważalna w dziełach uznanej malarki – Zo-
fii Stryjeńskiej (1891–1976), u której pojawiają się luźne inspiracje folklorem, nawią-
zujące do wierzeń ludowych. Są one widoczne w *panneaux* dekoracyjnych pt. *Pory*
*roku*¹⁰, zdobiących pawilon polski podczas Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłu
Artystycznego (*l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels moder-
nes*) w Paryżu w 1925 r. czy też w cyklu sześciu plansz fascimilowych, kolorowanych
szablonem (*pochoir*); wydanych przez wydawnictwo Jakuba Mortkowicza pt. *Ob-
rzędy polskie z 1931 r.* Ponadto artystka czerpała dowolnie z elementów ludowych
strojów czy wizerunków górali, co doskonale jest widoczne w serii 11 grafik wyko-
nanych w technice rotograwiury zatytułowanej *Tańce polskie* (1927), przedstawia-
jącej pary w ludowych strojach, tańczące krakowiaka, polkę, zbójnickiego, oberka,

7 E. Klekot, *Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura
Współczesna” 2014, nr 1, s. 90.

8 Formiści (wcześniej Ekspresjoniści Polscy) – ruch artystyczny aktywny w latach 1917–1922,
zainicjowany przez Zbigniewa Pronaszkę (Wystawy Niezależne w Krakowie). Formi-
ści głosił hasła odejścia od realizmu w sztuce i utrwalenia prymatu formy nad treścią.

9 I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywo-
jennego*, Warszawa 2004, s. 52.

10 Powojenne losy 6 prac nie są znane. Zachowały się jedynie ich fragmenty w: Muzeum
Narodowym w Warszawie, Muzeum Kultury Kurpiowskiej w Ostrołęce, Muzeum Okrę-
gowym w Bydgoszczy, Bibliotece Polskiej w Paryżu, a także w kolekcjach prywatnych.
Część *panneaux* niestety zaginęła. Zob.: *Jak sztuka użytkowa łączyła Polaków* [do-
stęp: 26 listopada 2023]. Dostępny w internecie: [http://www.polskieradio.pl/8/402/
Artykul/941975,Jak-sztuka-uzytkowa-laczyła-Polakow](http://www.polskieradio.pl/8/402/Artykul/941975,Jak-sztuka-uzytkowa-laczyła-Polakow)

kujawiaka czy poloneza. Dodajmy, że cykl ten cieszył się takim powodzeniem, iż był reprodukowany na porcelanowych serwisach wytwarzanych w fabryce w Ćmielowie, a także na pudełkach czekoladek E. Wedla (również w okresie Polski Ludowej) i na pudełkach zapalek. Równocześnie artystka była też aktywna w ramach Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm” oraz Warsztatów Krakowskich i Spółdzielni Artystów Plastyków „Ład”. Te dwie ostatnie organizacje stawiały sobie za cel podniesienie artystycznej jakości produkcji rzemieślniczej poprzez wsparcie jej projektami zawodowych artystów i architektów (m.in.: Józefa Czajkowskiego, Wojciecha Jastrzębowski, Karola Tichego, Edmunda Trojanowskiego i Karola Stryjeńskiego). O pozytywnym wpływie twórczości ludowej na sztukę po odzyskaniu niepodległości pisał m.in.: Jerzy Warchałowski:

Od wieków rozwija się u nas ludowe budownictwo, sprzętarstwo, tkactwo, garniarstwo i inne. Na tem tle wyrosło i w tem środowisku odkryte zostało cudowne zjawisko – kwiat ludowego przemysłu: sztuka ludowa plastyczna, która od przeszło ćwierćwiecza obok pieśni, tańca i różnych obrzędów, odczuty i ocenionych znacznie dawniej, stała się radością i natchnieniem artystów plastyków¹¹.

Warto też wspomnieć innych artystów związanych ze wspomnianym „Rytmem”, jak np. grafika i plakacistę Edmunda Bartłomiejczyka (1885–1950) chętnie sięgającego po wzory ludowe. Był on autorem projektu graficznego zdobiącego pudełko na czekoladki (lat 30. XX w.) z charakterystycznym motywem spływu Dunajcem, upostaciowanym jako górale na flisackiej tratwie ubrani w białe obcisłe portki z czerwonym lampasem, serdaki i kłobuki. Kolejny uznany grafik również związany z „Rytmem” to Władysław Skoczylas (1883–1934), który uchodzi za twórcę „polskiej szkoły” drzeworytu nowoczesnego¹². Zafascynowany legendą Skalnego Podhala, sprzymierzył się w roku 1917 z prawdziwymi nowatorami w świecie sztuki polskiej, jakimi byli Formiści¹³, w dążeniu do stworzenia nowoczesnego stylu narodowego. W drzeworytach W. Skoczylasa z okresu dojrzałej twórczości pojawia się stosowanie tzw. „formy grzebienia”, co wzmacniało kompozycyjne zrytmizowanie prac, jednocześnie ich

11 J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928, s. 10.

12 Zob.: A. Chmielewska, *Przyszłość sztuki w społeczeństwie masowym: poglądy i działalność Władysława Skoczylasa* [dostęp 26 listopada 2023. Dostępny w internecie: https://rcin.org.pl/Content/65871/PDF/WA303_85047_9357-Metamorfozy-4_Chmielewska.pdf

13 Formizm był ruchem artystycznym rozwijający się w latach 1917–1922. Wśród jego członków należy wskazać: Leona Chwistka – głównego teoretyka nurtu, Tytusa Czyżewskiego, Zbigniewa i Andrzeja Pronaszaków, Konrada Winklera oraz rzeźbiarza Augusta Zamojskiego. Twórcy ci czerpali inspirację z dokonań kubizmu, ekspresjonizmu i futuryzmu oraz sztuki ludowej.

dekoracyjność dorównywała „optycznej zwartości i finezji ornamentu”¹⁴. Przykładami takich grafik są dzieła z „Teki zbójnickiej” z lat 1919–1920 (zwłaszcza drzeworyt *Pochód zbójników*) oraz *Taniec zbójników II* z „Teki podhalańskiej” (1922).

W kontekście dużej popularności i licznych nagród¹⁵ uzyskiwanych przez twórców podejmujących tematykę czerpiącą z inspiracji sztuką ludową nasuwają się zróżnicowane pytania: W jaki sposób sztuka ludowa wpisywała się w kontekst społeczno-polityczny dwudziestolecia międzywojennego w Polsce? Ale też: W jaki sposób artyści związani z ugrupowaniem Pro Arte interpretowali i przekształcali motywy ludowe w swoich pracach? Jakie znaczenie miała sztuka ludowa i ludowość jako elementy narodowej tożsamości w kulturze i sztuce schyłku XIX i początku wieku XX? Czy istnieją różnice w interpretacjach i wykorzystaniu ludowości w twórczości różnych artystów tego okresu, a jeśli tak, to na ile są one znaczące?

Celem tekstu jest próba odpowiedzi na powyższe pytania na podstawie *case study*, jakim jest dziedzictwo nieco przyblakłej dziś grupy artystów Pro Arte.

Grupa Pro Arte

Stowarzyszenie Pro Arte to warszawska grupa artystyczna, czynna zasadniczo w latach 1922–1932¹⁶. W szeregach tego ugrupowania znalazło się ponad 30 osób, twórców związanych ideowo i artystycznie z tendencjami panującymi w sztuce przełomu XIX/XX w. Najważniejszymi członkami grupy byli: Stanisław Bagieński (1876–1948), Walery Brochocki (1847–1923), Kazimierz Belina Borzym (1884–1968), Tadeusz Cieślowski (ojciec) (1870–1956), Michał Wiktor Czepita (1884–1941), Stanisław Fidanża (1885–1940), Zdzisław Jasiński (1863–1932), Apoloniusz Kędziński (1861–1939), Bronisław Kopczyński (1882–1964), Jan Kotowski (1885–1928), Piotr Krasnodębski (1876–1980), Wojciech Kossak (1857–1942), Stanisław Masłowski (1853–1926), Henryk Piątkowski (1853–1923), Stefan Popowski (1870–1937), Józef Rapacki (1871–1929), Stanisław Straszkiwicz (1870–1925), Czesław Tański (1862–1942), Władysław Wankie (1860–1925), Marian Wawrzyniecki (1863–1943), Henryk Weyssenhoff (1859–1922), Teodor Ziomek (1874–1937). Dorobek malarski Pro Arte objawiał się głównie w pejzażu (o czym będzie mowa poniżej) oraz portrecie (Z. Jasiński, M.W. Czepita, W. Kossak), scenach batalistycznych (W. Kossak, S. Bagieński, K. Borzym) i ilustracjach książkowych (S. Masłowski, H. Weyssenhoff, H. Piątkowski, A. Kędziński). Luźno

14 I. Kossowska, *Władysław Skoczylas* [dostęp: 1 listopada 2023]. Dostępny w internecie: <https://culture.pl/pl/tworca/wladyslaw-skoczylas>

15 Udział Polaków w wystawie paryskiej został uhonorowany ponad 200 wyróżnieniami, w tym 35 narodami grand prix i 70 złotymi medalami.

16 Późniejsze wystawy Pro Arte po kilkuletniej przerwie (od 1936 r.) mają tak bardzo zmieniony skład osobowy w stosunku do pierwotnego, że trudno mówić o ciągłości grupy.

sformułowany program artystyczny wykazywał na wyraźną predylekcję w kierunku tradycyjnie pojmowanego malarstwa realistycznego. Głównymi teoretykami Pro Arte byli: H. Piątkowski, S. Popowski oraz W. Wankie.

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 oni staranne wykształcenie akademickie w Akademii Petersburskiej, Monachium, Paryżu. Wielokrotnie uzyskiwali odznaczenia i nagrody podczas wystaw: warszawskich, petersburskich, berlińskich i paryskich.

Dziesięć najważniejszych wystaw grupy eksponowanych było w salach warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Od początku ekspozycje spotykały się z zarzutami konserwatyzmu i skostnienia¹⁷. 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 de facto trudny do uchwycenia. Sformułowania: „Sztuce służym... Żadnych pęt, żadnych ograniczeń. Starać się będziem, aby cele nasze idealne znalazły w społeczeństwie najszerzy oddźwięk i zrozumienie. Jednym z naczelnych wskazań poczytujemy: czuwanie, aby nic tradycji [...] ciągłości w sztuce wielkiej nie została starganą”¹⁸ – są jedynie ogólnikami. Dziś trudno jest też dokładnie określić, kto był autorem owego programowego wstępu.

Dzisiaj grupa artystów malarzy zrzeszonych w Stowarzyszeniu Pro Arte jawi się jako interesujący przykład współistnienia na polskiej scenie artystycznej II Rzeczypospolitej pewnych form sztuki kwitowanej mianem „zacofanej” ze sztuką awangardową. Trzeba jednak zauważyć, iż stosunek pomiędzy liczbą odbiorców zainteresowanych obiema wizjami w przeszłości oraz ilością badań na ich temat dzisiaj – jest dokładnie odwrotny. Co więcej, ugrupowanie Pro Arte było ostatnią formą wypowiedzi artystycznej wielu nestorów polskiego malarstwa, jak choćby: W. Wankie, H. Weysenhoffa, W. Kossaka, S. Masłowskiego, J. 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.

Tellurizm

Wśród artystów związanych z Pro Arte na pierwsze miejsce wysuwa się bez wątpienia nastawienie twórcze podnoszące temat ludowy jedynie poprzez umiejscowienie scenarii obrazu w krajobrazie wiejskim, bez nawiązywania do wyobrażeń ludu i do

¹⁷ Zob.: A. Pawłowska, *Pro Arte. Monografia grupy warszawskich artystów (1922–1932)*, Warszawa 2006, s. 34–36.

¹⁸ Z katalogu Stowarzyszenia Pro Arte, cyt. za: A. Pawłowska, dz. cyt., s. 152.

jego sztuki. To właśnie jest wskazana przez mnie kategoria telluryzmu, owego nostalgicznego związku człowieka z ziemią, z której pochodził. Dodajmy, że H. Weysenhoff, S. Straszkiwicz, S. Masłowski, A. Kędziński to prawdziwi mistrzowie w oddaniu uroków pejzaży z różnych zakątków Polski – od Kurlandii, przez Wołyń i Podole, aż po Mazowsze. Artyści często, co jest w wyraźnej opozycji do barwnej sztuki impresjonistycznej¹⁹, podkreślają niemalowniczność, bezsłoneczność (nierzadko miejsce prezentowane jest w porze zmroku) polskiego pejzażu. Najczęstszym zabiegiem kompozycyjnym staje się opuszczenie nisko linii horyzontu, co nadaje przyrodzie monumentalny charakter i potęguje wrażenie tajemnicy, której ma ulec widz przepełniony „polską melancholią, a raczej polskim Weltschmerz”²⁰. Dla rozgraniczenia sfery powietrza i ziemi bywa stosowany gęsty ciemny las o postrzępionej, łamiącej się linii koron nieokreślonych gatunków drzew. Chętnie ukazywane są momenty przesilenia czy zamierania – jesień, zima, bardzo wczesna wiosna, co wskazuje na młodopolskie fascynacje twórców nasilającym się egzystencjalizmem. Dlatego np. rosnące drzewa są zdegenerowane i bezlistne; skarłała trawa przypomina step, gdyż „wszelki krajobraz jest stanem duszy”²¹. Ponadto niska roślinność pozwala osiągnąć w pracach dużą głębię perspektywiczną.

Tu warto przywołać kompozycje S. Straszkiwicza – jednego z uczniów Jana Stanisławskiego. W jego pracach – *Pejzaż polny*, *Jesienny dzień*, *Łąka z ostami (Step)* czy *Obłok*²² nastrojowe pejzaże najczęściej są zasnute różowiejącą mgiełką i skąpane są w łagodnym słońcu poranka lub zmierzchu. Podobnie traktuje pejzaż J. Rapacki – *Na wiosnę* (1893), *Mgły poranne* (1893), *Świt. Pejzaż – roztopy* z 1897 r. (prace w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie²³); czasem S. Masłowski – *Pejzaż nadrzeczny* (niedatowany, Polski Dom Aukcyjny), a także H. Weysenhoff: *Stogi*²⁴. Wymienione

19 Zdaniem Wiesława Juszcza, w przeciwieństwie do impresjonizmu francuskiego w polskiej jego wersji (pleneryzmie) przedmiot ukazany na płótnie był nie celem, lecz środkiem do wydobycia wizji malarskiej. W. Juszcza, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 170.

20 S. Szreniawa-Rzecki, *O życiu i sztuce Wojtkiewicza*, „Museion” 1911, z. 4, s. 7.

21 H.F. Amiel, *Z pamiętnika*, Warszawa 1901, s. 56.

22 Wszystkie prace w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; powstały po 1900 r.

23 Dalej: MNW.

24 Praca istnieje w wielu wersjach i pod różnymi tytułami: *Śnieg*, *Rojsty litewskie pod śniegiem*, *Stogi w śniegu* czy *Stogi pod śniegiem*. Najwcześniejszy z nich – olejny obraz *Śnieg* z 1894 r. – prezentowany na wystawach międzynarodowych w Berlinie (1895) i w Paryżu (1900), gdzie nagrodzono go srebrnym medalem. W 1901 r. dzieło miało trafić do warszawskich zbiorów barona Leopolda Kronenberga i pojawiało się na warszawskich wystawach. Zob.: A. Pawłowska, *Henryk Weysenhoff (1859–1922). Zapomniany bard Białorusi*, Warszawa 2006, s. 107.

prace rozświetlone są delikatnym, rozproszonym światłem, które pada z niewiadomego kierunku; dominuje koloryt lokalny. W takiej aranżacji zwyczajny mazowiecki krajobraz zaoranych pól, bagnisk, rzecznych rozlewisk zyskuje wymowę ogólnego symbolu – ziemi ojczystej.

Artyści chętnie malują śnieg o lekko niebieskiej barwie, jak na akwarelach J. Fałata. Tego rodzaju maniera widoczna jest w obrazie *Śnieg* H. Wyssenhoffa²⁵, ale też i u Stanisława Żukowskiego – *Wiosenne roztopy* (ok. 1880, Agra Art) czy T. Ziomka – *Chata nad strumieniem w zimie, Roztopy zimowe* (prace w zbiorach MNW). Ponadto T. Ziomek w swoich kompozycjach pejzażowych wykorzystuje z dużym upodobaniem metodę stosowaną przez swego mistrza — J. Stanisławskiego, mianowicie Schellingowską zasadę identyczności wskazującą, iż pięknem jest „nieskończoność przedstawiona w formie skończonej”²⁶ oraz to, że „powinniśmy widzieć w każdym kwiecie żywego, wcielonego przez człowieka ducha”. Rozwijając tę ideę, T. Ziomek ukazuje małe wycinki rzeczywistości z tak niskiego punktu widzenia, że obrazy sprawiają wrażenie malowanych z pozycji leżącej. Zasadnicza różnica w technice malarskiej w stosunku do J. Stanisławskiego polega na przedstawianiu przez T. Ziomka nieco większych kadrów, często tak ujętych, iż drzewa na pierwszym planie mają ucięte korony, co przywodzi na myśl migawkowe kadry impresjonistów. Głębiej w obrazie uzyskuje artysta poprzez konsekwentne rozjaśnienie plamy barwnej powyżej linii horyzontu. Faktura jest zawsze wyraźna, pociągnięcia pędzla długie, impostowe. Ulubionymi motywami roślinnymi są brzozy (prace: *Brzozy przy wiosce, Strumyk w lesie zimowym*) i osty (*Wieś w śniegu*).

Na tle grupy indywidualnym zjawiskiem jest twórczość S. Żukowskiego, pozostająca w związkach obrazowaniem heroicznej rodzicielki, kolebki narodu polskiego, o którym to motywie w malarstwie polskim pisał Waldemar Okoń²⁷. Próżno też szukać w malarstwie S. Żukowskiego impresjonistycznego luminizmu i właściwego mu doboru środków artystycznych w postaci „przecinkowej” faktury i silnych uderzeń pędzla. Bowiem twórczość ta ma wiele wspólnego z malarstwem rosyjskich pieredwizników, a w szczególności z dorobkiem jego mistrza Isaaka Lewitana. S. Żukowski jest zawsze w swych pracach drobiazgowym naturalistą, chętnie prezentuje wodne działy, strumienie wijące się poprzez poleskie łąki, którym odbijające się w nich niebo

25 Motyw niebieskiego śniegu stosuje pierwszy w Polsce H. Weyssenhoff. Prawdopodobnie inspiracją były dlań obrazy impresjonistów francuskich (np. A. Sisleja). Później pojawia się takie zabarwienie śniegu najczęściej w pracach J. Fałata.

26 Poglądy F.W.J. Schellinga propagował Cezary Jellenta. Zob.: C. Jellenta, *Wykłady naukowe. Kurs samokształceniowy – „Przegląd Pedagogiczny”* 1895, nr 7, s. 195.

27 W. Okoń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*. Wrocław 1992, s. 46–85.

lub przezierające dno nadają zupełnie nieoczekiwane kolory – *Pejzaż, Poleskie łąki, Rzeczka na Polesiu* (1928), *Szron* (1928), *Pierwszy śnieg, Lilie wodne, Świeży śnieg*²⁸.

Odmienne podejście do rodzimego pejzażu prezentuje P. Krasnodębski. W jego obrazach widzimy zainteresowanie młodopolską fascynacją linią, dlatego dyskretnie stylizowane prace artysty mają znaczny walor dekoracyjny, podkreślony kapryśnym, czarnym obrysem. Kontur gałęzi drzew – *Sosna* (1915, MNW) i *Pejzaż wiejski z Milanówka* (1914, MNW), grymaśnie splecione linie krzewów na pierwszym planie pejzażu leśnego zdradzają mniejszą wagę dokładnych obserwacji natury, ale jednocześnie pod względem zastosowania koloru ukazują zupełnie odrębny świat malarstwa impresjonistycznego.

Podobnie pogodna kolorystyka i drobne dotknięcia pędzla prac Z. Jasińskiego i A. Kędzierskiego²⁹ zdecydowanie ujawniają wpływ impresjonizmu. Jednak najwięcej oryginalności przejawiają akwarele S. Masłowskiego³⁰ prezentowane na drugiej wystawie Pro Arte w 1923 r. – *Miedza, Gryka, Zagroda czy Ule*. Szczególnie piękna jest *Zagroda*, powstała w końcowym okresie twórczym, podczas pobytu artysty w ukochanej Woli Rafałowskiej, w całości namalowana w plenerze, w upalny dzień. Stanowi żarliwą syntezę polskiej wsi, jej nieprzerwanego związku z naturą. Kompozycję oświetla jasne przedpołudniowe słońce. Wykonana jest z dużą troską o prawidłowe rozplanowanie płaszczyzny. Po prawej stronie znajduje się niewielka, bokiem ustawiona chałupa kryta strzechą, dla przeciwwagi po lewej znajduje się ogrodzone pole maków i widoczna u góry na wpół zdziczała gałąź owocowego drzewa, nadająca całości posmak japońskich akwarel. W tle artysta zaznaczył jasnymi barwami kilka zagonów i migotliwą, niebieską linię horyzontu. Papier pokrywają delikatne, słabo ze sobą związane plamki przypominające smużki. Kolor jest tak radosny, czysty i intensywny, że przywodzi na myśl prace francuskich fowistów. Z całości przebija duża troska o szczegóły, widoczna w pieczołowicie oddanych garnkach suszących się na płocie czy w drewnianych beczkach opartych o chatę, jednakże z drugiej strony

28 S. Żukowski do I wojny światowej reprezentował skrajny realizm w odtwarzaniu przyrody, zupełnie nie korzystał ze zdobyczy impresjonizmu ani w dziedzinie kompozycji, ani w zakresie metody nakładania farby czy kolorystyki. Wydaje się zapóźnionym naturalistą, mimo to był dobrze oceniany przez krytykę, która podkreślała jego wyczuwanie kolorystyczne. Po repatriacji do Polski koloryzm w jego malarstwie narastał. Zob.: M.И. Горелов, *Станислав Юлианович Жуковский*, Москва 1982.

29 Podczas pobytu w Monachium w roku 1888 A. Kędzierski zetknął się z twórczością impresjonistów francuskich. Odtąd pozostawał pod ich silnym wpływem, mimo iż był uczniem J. Brandta i W. Gersona.

30 S. Masłowski był związany z Pro Arte luźno, głównie poprzez znajomość z Cz. Tańskim, który nakłaniał go do wystawienia płócien w latach 1922–1926. Zob.: M. Masłowski, *Stanisław Masłowski. Materiały do życiorysu i twórczości*, Wrocław 1957, s. 204.

widać wyraźnie, jak dalece odszedł artysta od tego, co można by nazwać kształtem i kolorem lokalnym. Podobna jest konwencja kolorystyczna *Gryki*.

Należy też zauważyć, iż niektórzy proartowcy podjęli tematykę marin czy widoków górskich; w tej grupie najciekawszą indywidualnością jawi się batalista S. Bągieński, który w latach 30. XX w. wykorzystywał studia w plenerze dla malarstwa pejzażowego z motywami tatrzańskimi (*Widok na Giewont, W Tatrach*) i z morskimi (*Powrót Kaszubów z połowu, Na polskim brzegu I–III*).

Elementy folkloru, czyli „Wsi spokojna, wsi wesola, Który głos twej chwale zdoła”³¹

Artyści z Pro Arte chętnie podejmowali tematykę folklorystyczną w formie zbliżonej do tak uznanych malarzy wsi, jak Włodzimierz Tetmajer (1862–1923), Teodor Axentowicz (1859–1938) czy najwcześniejszy malarz podhalańskich wiosek – Aleksander Kotsis (1836–1877)³². Prezentowane na wystawach obrazy (często namalowane przed ukonstytuowaniem się grupy, bo w latach 70. XIX w.) ukazują szczęśliwy i barwny lud wiejski. Widzimy *Dziewczynę z wiadrem* (A. Kędziński), *Czesanie lnu, W wiejskiej chacie* (Z. Jasiński), *Chłopów pijanych czy Rozmowę na wiejskiej drodze* (S. Maślowski). We wszystkich pracach wieś polska przełomu z XIX/XX w. prezentowana jest barwnie, głównie z intencją odtworzenia jej sielskiego charakteru, a konflikty bohaterów traktowane są anegdotycznie. Prace te zatem stają się ilustracją zjawiska, na które zwrócił uwagę etnolog Ludwik Stomma, badacz dorobku Oskara Kolberga: „wesołym zajęciom, związanym przede wszystkim z czasem wolnym (obrzędy do- roczne, obrzędy rodzinne, pieśni i tańce, legendy, gry i zabawy) poświęcone jest 84% Kolbergowego obrazu wsi”³³. Wieś i jej mieszkańcy jawią się jako kraina szczęśliwo- ści bliska mitycznej Arkadii. Tymczasem z wielu publikacji tak dzisiejszych³⁴, jak też pochodzących z okresu dwudziestolecia międzywojennego wiemy, że obraz ten nie był bynajmniej sielankowy:

31 J. Kochanowski, *Pieśń świętojańska o Sobótce* [dostęp: 27 listopada 2023]. Dostępny w in- ternecie: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/piesn-swietojanska-o-sobotce.html>

32 Zob.: B. Pranke, *Nurt chłopomanii w twórczości Stanisława Radziejewskiego, Ludwika Stasiaka, Włodzimierza Tetmajera, Wincentego Wodzinowskiego i Kacpra Zelechowskiego*, Warszawa 2003; H. Cękańska-Zborowska, *Wieś w malarstwie i rysunku naszych artystów*, Warszawa 1974.

33 L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1986, s. 147.

34 M. Bańkowska, *Selected peasant issues of the 1930s in the opinions of Warsaw literary maga- zine columnists* (Wiadomości Literackie, Prosto z Mostu, and Pion), „Zeszyty Wiejskie” 2023, nr 29, s. 93–114; K. Juchcińska-Giłka, *Dzieciństwo na wsi polskiej w okresie Drugiej Rzeczy- pospolitej w świetle źródeł pamiętnikarskich*, „Przegląd Pedagogiczny” 2012, nr 1, s. 224–234.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę życie ogólne, to nasuną się nam rzeczy, które poprostu są nic do pozazdroszczenia. I tak w naszym gospodarstwie z powodu powyższych okoliczności wszystko ucierpiało. Budyńki w marnym stanie, niema za co reperować. Ziemia wyjałowiona, niema potrzebnej ilości inwentarza, brak nawozów sztucznych³⁵.

O braku rzeczywistego zainteresowania ludem przez artystów z Pro Arte świadczy fakt, że postaci przez nich są prezentowane jako typowe, odindywidualizowane – typ chłopca, typ wieśniaczki, młodej dziewczyny, ekonoma, typ muzykanta; artyści nie portretują konkretnych osób, przy czym jednak bardzo dużo wysiłku twórczego kierują na stworzenie iluzji wiernego przedstawienia autentycznej sceny, w której biorą udział wieśniacy w rzeczywistych strojach³⁶. S. Masłowski baśniowa *Dumka Jaremy* (1879, MNW) czy namalowany w stosunkowo ciemnych barwach olej na płótnie *Wesele na Rusi (Rozmowa na drodze)* (1881) to wprowadzenie do tematyki tak ujętego ludu ukraińskiego. Dodajmy, że jest to powtórzenie przez twórcę własnej, nieco przekształconej, pracy *Wesele*³⁷. Ta realistycznie ujęta scena rodzajowa w wiejskim pejzażu prezentuje grupę chłopów otaczających ukazanego tyłem mężczyznę w białym kożuchu, przewiązanym wielobarwnym pasem. Dwaj muzykanci i odświętnie ubrane kobiety mogą wskazywać, że są to weselnicy. Czerwone elementy ich strojów to bezsprzeczne dominanty barwne obrazu, koncentrujące na sobie uwagę widza. Scenę uzupełnia „po miejsku” ubrany mężczyzna (pocztylion?) siedzący na koniu i przysłuchujący się rozmowie. W tle artysta ułokował wieś z cerkwią i chatami krytymi strzechą. Bezlistne drzewa i zalana wodą droga świadczą, że scena rozgrywa się wczesną wiosną.

Motyw barwnego, idyllicznego życia ludu wśród bezkresów Ukrainy podjął najpełniej S. Masłowski w takich pracach z lat 70. i 80. XIX w., jak – *Krajobraz zimowy z Ukrainy* (1876–1878, Muzeum Narodowe w Krakowie) *Cyganek* (1887, MNW) czy *Taniec Kozaków* (1883, MNW), które budował płaskim kolorem, dyskretnie podkreślonym konturem, za sprawą czego nabrały walorów dekoracyjnych, tak charakterystycznych dla secesji. W analogicznym czasie powstało też portretowe studium rysunkowe – *Sołtys Witosek* (1880, MNW). Praca ta, stworzona w mazowieckich Pieczyskach u kolegi Cz. Tańskiego, ukazuje zarządcę folwarku wywodzącego się z wiejskiego ludu.

³⁵ *Pamiętniki chłopów: nr. 1–51*, Warszawa 1935, s. 23 [dostęp: 9 grudnia 2023]. Dostępny w internecie: <https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/72508/edition/65800/content>

³⁶ Zagadnienie autentyczności rekwizytów wśród malarzy zafascynowanych tematyką wiejską wynikało z wcześniejszego zacięcia historyczno-archeologicznego malarzy historycznych, twórców wielkich kompozycji. Około 1900 r. problem autentyczności rekwizytów powraca, lecz w zmienionej, etnograficznej wersji. Zagadnienie to poruszają: M. Masłowski, dz. cyt., s. 54–57; S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Warszawa–Lwów 1903, s. 9.

³⁷ Reprodukacja zaginionego obrazu *Wesele* w „Tygodniku Ilustrowanym” 1902, nr 21, s. 406.

Rosła postać mężczyzny w sukmanie, przepasanej paskiem, zaprezentowana została w unizonej pozie z pochyloną nieco głową i kapeluszem w dłoniach jako pokornego sługi speszzonego najwyraźniej sytuacją pozowania do obrazu.

Z kolei nieco późniejsze dzieła S. Masłowskiego są doskonałymi przykładami kreowania anegdotycznego, sielankowego życia ludu wiejskiego. Wymienić tu warto pracę olejną *Pijani chłopci* z 1906 r. Temat trzech pijanych chłopów – prawdopodobnie Książaków (Łowiczan) – mógł zapożyczyć z podobnego obrazu J. Chełmońskiego – *Na drodze* (1877–1881, MNW)³⁸. W liście do żony z 1905 r. S. Masłowski pisze o tym, że zamierza kupić parę sukman chłopskich w Łowiczu, niezbędnych do malowanego właśnie obrazu³⁹. Podobnie realistycznie (choć z secesyjną lekkością barw i akcentowaniem kapryśnej linii konturu) zaprezentowana jest modlitwa chłopca w szarej sukmanie *W kościele w Grabowie* (1901, MNW). Drewniany, nieistniejący już kościół z niewielkiej wsi nad Pilicą, jest wypełniony wielokolorowymi chorągwkami kościelnymi, feretronami oraz kwiatami.

Równie pięknie i przekonująco wypada lud wiejski w pracach A. Kędzierskiego – *Wiejska dziewczyna*, *Dwaj mężczyźni piłujący ścięte drzewo*, *Przędka*, *Łowiczanka modląca się przed murem kościoła*, *Hanusia niosąca wodę w konwi*. Wymienione prace charakteryzuje zazwyczaj jasna impresjonistyczna paleta barw i rozluźnienie zasad kompozycji w kierunku fotograficznego kadrowania.

Jako wyjątkowy w gronie malarzy Pro Arte jawi się W. Wankie chętnie sięgający po tematykę znojnjej pracy ludu wiejskiego. Jednakże artysta ujmował chłopki i chłopów w sposób bardziej syntetyczny, pozbawiony realistycznej drobiazgowości opisu, a przy tym monumentalizujący zarówno formy pejzażu, jak i sylwetki ludzi. Ciężkie, masywne postaci wieśniaczek zajętych pracą w polu lub zbieraniem chrustu czy pasaniem kóz wydają się w sposób naturalny wyrastać z krajobrazu, stanowiąc immanentną część natury – *Zbieraczki chrustu*, przed 1900 r.; *Kopanie kartofli*, po 1900 r.; *W górach*, ok. 1908 r. (MNW). Zazwyczaj barwne, radosne stroje chłopek są u W. Wankiego zgaszone kolorystycznie, doskonale wpisujące się w poetycką narrację Jana Le-mańskiego: „Wielbiel barw jesiennych – skrzepłych jak w bursztynie”⁴⁰. Pomimo skrajnej prostoty i oszczędności środków malarskich artysta wydobywa niezwykle efekty, dostrzega w pejzażu to, czego oczy zwykłych śmiertelników przeważnie nie widzą – półtony i szare matowe refleksy błakające się po brunatnych polskich polach. Malarz, z jednej strony, oddaje poezję światła i powietrza; z drugiej – poprzez

38 Fascynacja J. Chełmońskim widoczna jest też w wielu innych wczesnych pracach M. Masłowskiego.

39 M. Masłowski, dz. cyt., s. 144.

40 Cyt. za: P. Kamińska, *Zapomniany poeta. Władysław Wankie*, [dostęp: 10 stycznia 2024]. Dostępny w internecie: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/zapomniany-poeta-wladyslaw-wankie/>

postaci ciężkich i masywnych wieśniaczek, które wydają się w sposób naturalny wyraść z krajobrazu, stanowiąc nieodłączną część otaczającej natury, prowadzi z odbiorcą symboliczną narrację wizualną.

Z kolei w pracy *Noc księżycowa* (ok. 1922 r., MNW) W. Wankie podejmuje temat przydrożnej figury Matki Boskiej z dzieciątkiem, fragmentarycznie ujętej od dołu, niezwykle ekspresyjnie namalowanej. A jednocześnie wyalienowanej i „zagubionej” na skraju brzoźowego gaju. Sądzę, że praca ta stanowi wyraźne (być może przez artystę nie do końca uświadomione) odniesienie do ludowej religijności podobnie jak nieco wcześniejszy, bardziej rozbudowany obraz *Chrystus na krzyżu* (1916, MNW).

Reasumując, folkloryzm czy może szerzej zainteresowanie wsią, ludowością oraz miłość do ojczyzno krajobrazu (telluryzm) w twórczości artystów związanych ze stowarzyszeniem Pro Arte jawią się jako raczej „wizualna dokumentacja epoki oparta na temacie ludowym, niewkraczająca w dziedzinę struktur folklorystycznych, czy w świat ludowego widzenia i wyobraźni”⁴¹. Nie jest to kreowanie nowej jakości twórczej poprzez zastosowanie wybranych motywów luźno sparafrazowanych, jak ma to miejsce w działalności artystycznej młodszego pokolenia związanego np. z warszawskim ugrupowaniem Rytm. Proartowcy, ze względu na swe konserwatywne (w okresie ich pełni artystycznej, czyli na początku wieku XX) poglądy estetyczne, kultywowali raczej tradycje XIX-wiecznego realizmu, symbolizmu oraz swoście pojętej dekoracyjności. Wierni tym ideałom w okresie dwudziestolecia międzywojennego popadli w malarską rutynę, ustawicznie powielając dawne motywy, tematy i ujęcia kompozycyjne typowe dla prac z przełomu wieków XIX/XX. O ile w przypadku kompozycji typowo pejzażowych nie jest to tak deprecjonujący zarzut, o tyle w przypadku inspiracji folklorem ich prace wydają się mocno skostniałe w porównaniu do twórczości W. Skoczylasa czy Z. Stryjeńskiej.

Bibliografia

Literatura

Amiel H.F., *Z pamiętnika*, Warszawa 1901.

Bańkowska M., *Selected peasant issues of the 1930s in the opinions of Warsaw literary magazine columnists* (Wiadomości Literackie, Prosto z Mostu, and Pion), „Zeszyty Wiejskie” 2023, nr 29.

Burszta J., *Kultura ludowa – kultura narodowa*, Warszawa 1974.

41 J. Burszta, dz. cyt., s. 277.

- Cękańska-Zborowska H., *Wież w malarstwie i rysunku naszych artystów*, Warszawa 1974.
- Горелов М.И., *Станислав Юлианович Жуковский*, Москва 1982.
- Jackowski A., *Polska sztuka ludowa*, Warszawa 2007.
- Jellenta C., *Wykłady naukowe. Kurs samokształceniowy* – „Przegląd Pedagogiczny” 1895, nr 7.
- Juchcińska-Gilka K., *Dzieciństwo na wsi polskiej w okresie Drugiej Rzeczypospolitej w świetle źródeł pamiątkarskich*, „Przegląd Pedagogiczny” 2012, nr 1.
- Juszczak W., *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979.
- Klekot E., *Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 1.
- Luba I., *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004.
- Malinowski J., *Imitacje świata: o polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987.
- Masłowski M., *Stanisław Masłowski. Materiały do życiorysu i twórczości*, Wrocław 1957.
- Okoń W., *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.
- Pawłowska A., *Henryk Weysenhoff (1859–1922). Zapomniany bard Białorusi*, Warszawa 2006.
- Pawłowska A., *Pro Arte. Monografia grupy warszawskich artystów (1922–1932)*, Warszawa 2006.
- Pranke B., *Nurt chłopomanii w twórczości Stanisława Radziejowskiego, Ludwika Stasiaka, Włodzimierza Tetmajera, Wincentego Wodzinowskiego i Kacpra Żelechowskiego*, Warszawa 2003.
- Rzepczyński S., *Ja – dom – świat. O geopodmiotowości Norwida*, [w:] *Georomantyzm. Literatura – miejsce – środowisko*, red. E. Dąbrowicz et al., Białystok 2015.
- Stomma L., *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1986.
- Szreniawa-Rzecki S., *O życiu i sztuce Wojtkiewicza*, „Museion” 1911, z. 4.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 21.
- Warchałowski J., *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa–Kraków 1928.
- Witkiewicz S., *Aleksander Gieryski*, Warszawa–Lwów 1903.
- Wyka K., *Inspiracje folklorystyczne w sztuce polskiej. Na przykładzie twórczości Jacka Malczewskiego*, [w:] *Z zagadnień twórczości ludowej. Studia folklorystyczne*, red. R. Górski, J. Krzyżanowski, Wrocław 1972.

Źródła internetowe

- Chmielewska A., *Przyszłość sztuki w społeczeństwie masowym: poglądy i działalność Władysława Skoczylasa*, https://rcin.org.pl/Content/65871/PDF/WA303_85047_9357-Metamorfozy-4_Chmielewska.pdf
- Jak sztuka użytkowa łączyła Polaków*, <http://www.polskieradio.pl/8/402/Artykul/941975>,
Jak-sztuka-uzytkowa-laczyła-Polakow

Kamińska P., *Zapomniany poeta. Władysław Wankie*, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/zapomniany-poeta-wladyslaw-wankie/>

Kochanowski J., *Pieśń świętojańska o Sobótce*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/piesn-swietojańska-o-sobotce.html>

Kossowska I., *Władysław Skoczylas*, <https://culture.pl/pl/tworca/wladyslaw-skoczylas>

Pamiętniki chłopów: nr 1–51, Warszawa 1935, <https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/72508/edition/65800/content>

Telluryczny, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/telluryczny.html>