

Małgorzata Geron

Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej

Wydział Sztuk Pięknych UMK

## Formiści. Pomiędzy tradycją a awangardą\*

*„Aby stworzyć nową sztukę i nową poezję, nie potrzeba do tego aforyzmów ale trochę odwagi i świeżej formy”<sup>1</sup>.*

Cytowane motto towarzyszyło wystawie formistów w Krakowie w 1919 roku. Autorem wstępu zawartego w jej katalogu był Leon Chwistek, który podkreślał że „Formizm jest próbą stworzenia nowego stylu na podstawie pojęć realizmu i piękna, które rozwinęły się z doświadczeń kubistów, futurystów i ekspresjonistów”<sup>2</sup>. Ta charakterystyka dobrze łączyła się z poglądami innych członków grupy, jak choćby opinią Zbigniewa Pronaszki piszącego, że „[...] malarstwo nie może być powrotem do natury, malarstwo musi być zawsze powrotem do obrazu”<sup>3</sup>, czy też Konrada Winklera podkreślającego iż „[...] sztuka [...] to nie służalcza kopia natury [...]”<sup>4</sup>. Ten kierunek poszukiwań został już wyraźnie zaznaczony przy okazji pierwszej prezentacji formistów w 1917 roku w Krakowie, występujących

---

\* Niniejszy artykuł stanowi przeredagowaną i rozszerzoną wersję referatu *Formists. Between tradition and avant-garde* wygłoszonego na 4. Konferencji Sztuki Nowoczesnej. *Inspiracje sztuką dawną w sztuce XX i XXI wieku*, Toruń 1–2 grudnia 2011 r.

<sup>1</sup> Formiści. Wystawa III, katalog [Kraków TPSP 1919].

<sup>2</sup> L. Chwistek, *Formizm*, [w:] Formiści. Wystawa III, katalog [Kraków TPSP 1919], s. 7.

<sup>3</sup> Z. Pronaszko, *O ekspresjonizmie*, „Maski” 1918, nr 1, s. 15.

<sup>4</sup> K. Winkler, *Wstęp*, [w:] Katalog. Formiści wystawa IV. Kraków styczeń–luty 1921. Tekst Winklera jest fragmentem jego książki *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Kraków 1921.

początkowo pod nazwą Ekspresjoniści Polscy. Towarzyszący jej katalog zamiast tradycyjnego wstępu zawierał fragmenty wypowiedzi przedstawicieli sztuki nowoczesnej takich jak: Paul Cézanne, Albert Gleizes i Jean Metzinger. Obok tych urywków, tłumaczących kierunek poszukiwań artystów tworzących pierwsze o charakterze awangardowym ugrupowanie w sztuce polskiej, można było odnaleźć słowa słynnego akademika Jeana Auguste'a Ingesa „Posyłam was do Louwru [Luwru], byście się nauczyli na antykach patrzeć na naturę, bo one same są naturą: należy się nimi żywić, karmić [...]. Figury starożytne są piękne, bo są podobne do natury. A natura będzie zawsze piękną, ilekroć podobną będzie do pięknych antyków”<sup>5</sup>. To specyficzne zestawienie twórców z jednej strony reprezentujących postawy rewolucyjne, a z drugiej klasycyzujące dobrze obrazowało złożony i różnorodny charakter ugrupowania. Jego członkowie głosząc hasła awangardowe, celowo stosując deformację i ekspresję jednocześnie czerpali z szeroko pojętej tradycji: twórczości Wielkich Mistrzów, sztuki gotyckiej, nowego klasycyzmu oraz sztuki ludowej<sup>6</sup>. Te inspiracje były widoczne w podejmowanej tematyce oraz formie prac.

Przykładem fascynacji dawnym malarstwem może być twórczość Chwistka, który podczas swoich zagranicznych wyjazdów oraz studiów miał okazję podziwiać zbiory muzealne. W 1908 roku przebywając w Berlinie, pisał: „Całe niemieckie malarstwo do niczego. Za to Monet, Renoir i Segantini, a przede wszystkim Goya”<sup>7</sup>. Dwa lata później artysta odbył podróż do Włoch przez Wiedeń, o czym wspominał po latach: „[...] znalazłem się po raz pierwszy w galerii cesarskiej w Wiedniu. Zobaczyłem *Madonnę z wiśniami*, portret Izabeli d'Este, *Danae* [Tycjana], a nadto *Zuzannę* Tintoretta, i wtedy zaszła rzecz nadzwyczajna. Ogarnął mnie po prostu szal zachwyty”<sup>8</sup>. Przywołując ten moment, Chwistek podkreślał, że już

<sup>5</sup> Katalog 1. Wystawy Ekspresjonistów Polskich, Kraków listopad–grudzień 1917.

<sup>6</sup> M. Geron, „Z uczuciem nstrętu opuścimszy [...] wystawę...”. *Deformacja i ekspresja w twórczości formistów*, [w:] *Szeptne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*. „Studia o Sztuce Nowoczesnej”, t. 3, red. M. Geron i J. Malinowski, Kraków 2011, s. 109–119.

<sup>7</sup> List Leona Chwistka do Muli z 1908 roku. Listy do matki i siostry, rkps, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

<sup>8</sup> L. Chwistek, *Zagadnienia sztuki*, [w:] L. Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, wstęp, wybór i redakcja T. Kostyrko, Kraków 2004, s. 133.

wcześniej w Kassel widział obrazy Tycjana, którego twórczość dobrze znał z monografii autorstwa Hermanna Knackfussa (1848–1915), po raz pierwszy wydanej w 1897 roku, a następnie wznawianej w 1912 i 1921 roku. Dalsze zainteresowania sztuką Chwistek rozwijał w Paryżu, gdzie głównie zachwycał się malarstwem włoskim eksponowanym w Luwrze, ale z drugiej strony miał możliwość uczestniczenia w szeroko komentowanych wydarzeniach związanych z awangardą, co spowodowało przewartościowanie jego poglądów dotyczących sztuki, czego dowodem mógł być następujący autokomentarz: „Zlikwidowałem renesans i zabrałem się do Cézanne’a. Cézanne’a nie mogłem odczuć do głębi”. To zagubienie i jednocześnie poszukiwanie nowej drogi, dobrze ilustruje fragment listu do żony, w którym Chwistek następująco opisywał prace autora *Wielkich kąpiących się*: „Wrażenie bardzo silne. Są to bohomy, bo inaczej powiedzieć trudno, – tułowia nagich kobiet z koślawymi nogami i zbyt małymi główkami, koloryt szary, niedbalstwo przechodzące wszelkie granice – a jednak moc bije od tych rzeczy [...]. Można by powiedzieć że gdyby rzeczy Cézanne’a doprowadzić do ostatecznego wykończenia byłyby zupełnie porównywalne z Tycjanem. Był to geniusz, który widział doskonale istotę rzeczy i tworzył ją [...]”<sup>10</sup>.

Fascynacja Tycjanem, który był często przywoływany przez Chwistka w tekstach teoretycznych, ujawniła się również w jego twórczości plastycznej, przypadającej na związek z Formistami. Od około 1919 roku zaczęły pojawiać się prace podejmujące mitologiczne tematy Danae, Wenus i Ledy. Do tej grupy należy znany jedynie ze słabej jakości czarno-białej fotografii olej *Danae* (1919), zwracający uwagę oryginalnością ekspresyjnego przedstawienia, opartego na charakterystycznych łukach, określających kształt tytułowej postaci, jak również pozostałe części kompozycji<sup>11</sup>. Pomimo nowoczesnego sposobu obrazowania, odrzucającego renesansowe reguły oraz niezwykle cielesność modelki można zauważyć, że Chwistek przejął od Tycjana ogólną koncepcję obrazu. Ta inspiracja szczególnie widoczna jest w charakterystycznym ujęciu mitologicznej Danae, którą Zeus posiadł

<sup>9</sup> L. Chwistek, *Moja walka o nową formę w sztuce*, [w:] L. Chwistek, *Wybór pism ...*, s. 240.

<sup>10</sup> List Leona Chwistka do żony z 1913 roku. Listy do matki i siostry, rkps, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

<sup>11</sup> L. Chwistek, *Twórcza siła formizmu*, „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12, repr. s. 6.

pod postacią złotego deszczu. Słynne dzieło weneccjanina (istniejące w kilku wersjach), ukazuje nagą Danae, spoczywającą na łożu<sup>12</sup>. Jej głowa i plecy oparte są na poduszkach, podobnie jak lewa ręka charakterystycznie ugięta w łokciu, zgięte w kolanach są także nogi, a układ całego ciała wpisany jest w półokrag. Analogiczną pozę odwołującą się zarówno do *Danae*, jak i *Wenus z Urbino* (1538) Tycjana można odnaleźć w innych pracach Chwistka: rysunkach *Wenus* i *Leda z łabędziem* oraz akwareli *Leda*, odznaczających uproszczeniem i syntezą, przy jednoczesnej ekspresji formy. Oczywiście do swoich prac Chwistek wprowadził jedynie pewien schemat ujęcia postaci, zmieniając zupełnie jej otoczenie, sprowadzone do uproszczonych zgeometryzowanych form, sugerujących fragmenty architektury i pejzażu.

Mitologiczny temat Ledy znalazł również odzwierciedlenie w oleju Jana Hrynkowskiego *Leda* (1918) oraz grafice *Łabędzie* (ok. 1920). Jego autorstwa była też jedna z wersji okładek pierwszego katalogu wystawy grupy, której głównym motywem był uniwersalny temat aktu, zwracający uwagę mocnym konturem budującym uproszczoną sylwetkę odwróconej do widza modelki. Co ciekawe także inną wersję katalogu zdobił akt nagiej kobiety autorstwa Z. Pronaszki. Jego forma nieodparcie kojarzy się z programowym *Aktem formistycznym* (1917), odznaczającym się roz biciem i dyslokacją struktury, powodujących, że przedstawienie modelki nie jest odbiciem jej rzeczywistego wyglądu, lecz sumą wrażeń twórcy. Jednak pomimo niewątpliwych inspiracji ekspresjonizmem, kubizmem i futuryzmem, postać zachowuje proporcje i ujęcie w kontrapoście, pokazujące że artysta nie do końca zerwał z przeszłością. Co ciekawe, w następnych latach, Z. Pronaszko zaczął odchodzić od estetyki formistycznej, powracając do uspokojenia i uczytelnienia formy. Pracą ilustrującą tę zmianę jest *Wnętrze* (*Akt we wnętrzu*, przed 1921), w której zostały połączone różne rzuty perspektywiczne, a jednym z elementów kompozycji jest leżący akt o syntetycznej formie, kształtowanej światło-cieniowo. Powstały niemal w tym samym czasie *Akt kobiety leżącej* (przed 1921) bardzo dobrze ilustruje kierunek przemian. W jego efekcie eksperymenty formalne zaczęły być zastępowane pracami, mającymi udowodnić opanowanie kano-

---

<sup>12</sup> M. Rzepińska, *Malarstwo Cinquecenta*, Warszawa 1989, s. 122–123.

nów sztuki akademickiej, opierającej się na pochwalę naśladownictwa, znajomości zasad proporcji i doskonałym warsztacie, którego brak zarzucano formistom, odbierając ich prace jako popis dyletanctwa. Widoczny zwrot ku tradycji ilustrują dwa obrazy *Akt kobiety* (ok. 1921) i *Dwa akty stojące* (1919), w których artysta całkowicie odrzucił geometryzację i rozbitcie formy, na rzecz subtelnego koloru i miękkiego światłocienia, kształtujących naturalistyczne przedstawienia modelek. Tę przemianę trafnie skomentował Mieczysław Wallis w recenzji indywidualnej wystawy artysty w 1922 roku, pisząc: „Przewrotowiec daje akty niemal akademickie w swej skończoności, «futurysta» podejmuje motywy mistrzów renesansowych: motyw Wenery („Wenus”) i motyw „Danae” (naga leżąca kobieta z uniesionymi w górę kolanami: „Sen”<sup>13</sup>. Wzmiankowany przez Wallisa olej *Sen (Akt na tle okna, Akt leżącej kobiety, 1922)* zwraca też uwagę idealizacją ciała kobiety, leżącej na jaskrawej pomarańczowej tkaninie, za którą niemal na osi kompozycji został umieszczony stolik z mandoliną i otwartymi nutami. Sztuczność układu podkreśla trzeci plan, widoczny zza okna ozdobionego po bokach zasłonami, stanowiącymi rodzaj kulis dla fragmentu miejskiego pejzażu, szczelnie wypełnionego zgeometryzowanymi jasnymi budynkami. W podobnej stylistyce utrzymany jest obraz *W pracowni* (ok. 1922), gdzie ponownie centrum kompozycji buduje akt kobiety, ujęty na wprost, częściowo przesłonięty blatem stołu. Tło wypełnia ściana, z usytuowanym na osi układu oknem, otwierającym się na pejzaż. Z tego samego okresu pochodzi obraz *Cyrkownicy*, przedstawiający nieco wyobcowaną parę, cyrkowca oraz siedzącą u jego stóp nagą kobietę, umiejscowionych na schodach, stanowiących jakby fragment dekoracji scenograficznej. Także połączenie nowoczesności formy z pierwiastkami klasycznymi można odnaleźć w pracach rzeźbiarskich (*Pieta*, 1919; *Muza* 1917), charakteryzujących się zespoleniem ostro ciętych syntetycznych brył z idealizowanymi twarzami odznaczającymi się ponadczasowym pięknem<sup>14</sup>. Ich forma przywołuje na myśl prace Elie Nadelmana, które były znane Z. Pronaszce. Dowodem tych fascynacji jest zachowana kopia jednego z jego rysunków, ukazujących

<sup>13</sup> M. Wallis, *Wystawa obrazów Zbigniewa Pronaszki*, „Robotnik” 1922, nr 166.

<sup>14</sup> A. Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918–1939)*, Warszawa 2005, s. 43.



postać szkicowaną kilkoma półokrągłymi i oblymi liniami, mogącymi stanowić wizualizację poglądów Mieczysława Goldberga (Mécislas Golberg), dotyczących związków między geometrią krzywych linii i ludzką duszą<sup>15</sup>. Wpływ tych idei poza twórczością Nadelmana<sup>16</sup>, widoczny był również w pracach Gustawa Gwoźdeckiego<sup>17</sup>, który obok Eugeniusza Zaka, Mojżesza Kislinga oraz krytyka sztuki Adolfa Baslera, spełniał rolę pośrednika pomiędzy nowym pokoleniem artystów krakowskich, a środowiskiem paryskim. Dzięki tym kontaktom z jednej strony docierały informacje o kierunkach awangardowych mających niewątpliwie wpływ na twórczość formistów, a z drugiej o nurcie nowego klasycyzmu również uwidaczniającego się w ich pracach.

Tendencja ta określana często jako „powrót do porządku”, „wołanie o ład” rozwinęła się w sztuce europejskiej, jako reakcja na kierunki awangardowe i sytuację społeczno-polityczną po I wojnie światowej<sup>18</sup>. Rzecznikiem powrotu do tradycji był Maurice Denis, który w artykule *Od Gaugina i van Gogha do klasycyzmu* opublikowanym już w 1909 roku, pisał: „Otóż dzieło sztuki powinno dotykać i poruszać wszystkich ludzi; arcydzieła klasyczne, czy dlatego, że wyrażają i streszczają całość określonej cywilizacji, czy dlatego, że stwarzają nową kulturę, posiadają walor powszechności, absolutu”<sup>19</sup>. Ten powrót do idei klasycznych, często łączący się z zainteresowaniem antykiem, nie oznaczał nawrotu do akademickich wzorców, ale wyrażał ponowne ich odkrycie i odczytanie. Szczególnie ulubionym motywem stał się mit Arkadii, uosabiający ucieczkę przed współczesnym światem, często także podejmowano uniwersalne tematy poruszające egzystencje człowieka, począwszy od jego związku z przyrodą, poprzez macierzyństwo, kończąc na samotności jednostki, ukazanej w sposób bezczasowy, co czę-

---

<sup>15</sup> E. Grabska, *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 428–434.

<sup>16</sup> C. Nadelman, *Elie Nadelman*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LV, 1994, nr 1–2, s. 5–6; B. Haskell, *Elie Nadelman. Sculptor of Modern Life*, Whitney Museum of American Art, New York 2003, s. 27–28.

<sup>17</sup> A. Lipa, *Zaklinacz lalek. Życie i twórczość Gustawa Gwoźdeckiego*, Warszawa 2003, s. 162–163.

<sup>18</sup> E. Cowling, J. Mundy, *On classic ground: Picasso, Léger and the new classicism 1910–1930*, exhibition cat., Tate Gallery, London 1990.

<sup>19</sup> M. Denis, *Od Gaugina i van Gogha do klasycyzmu (1909)*, [w:], *Artysci o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 85–86.

sto akcentowały stroje nawiązujące do antyku oraz kostiumy z wyjątkowym upodobaniem do przebrań cyrkowców<sup>20</sup>.

Sytuacja ta znalazła odzwierciedlenie w recenzji z wystawy formistów w Krakowie w 1921 roku, pióra Mieczysława Dąbrowskiego, stwierdzającego że: „Dla uspokojenia tych, którzy do dziś jeszcze nie umieli czy nie chcieli pogodzić się z myślą istnienia t.zw. formizmu, dodać należy, że ten rewolucyjny objaw w plastyce poczyna na Zachodzie przemijać, [...] a powołał do życia poważną sztukę twórczą opartą o klasyczną formę, popartą studiami i wiedzą malarską”<sup>21</sup>.

Wpływ nowego klasycyzmu szczególnie widoczny był w dorobku Zaka. Ukształtowany w kręgu neotradycjonizmu, wyrażał fascynację malarstwem Leonarda da Vinci, Sandro Botticellego, Antoine’a Watteau i Nicolasa Poussina. Artysta wziął udział w I wystawie grupy w Krakowie oraz rok później we Lwowie, pokazując pracę z 1913 roku *Przy wodospadzie*, należąca do grupy arkadyjskich sielanek, ukazujących harmonię pomiędzy człowiekiem a naturą<sup>22</sup>. Zasadniczą część tej kompozycji zajmuje fantastyczny krajobraz o dekoracyjnej linii, wypełniony wzgórzami o łagodnych, uproszczonych formach, pośród których usytuowana jest matka kąpiąca dziecko. Stworzony przez Zaka nierzeczywisty świat pełen czaru i piękna miał wpływ na dorobek innego formisty – Tymona Niesiołowskiego. Przykładem tego oddziaływania może być obraz *W kąpieli* (1919), przypominający swoim układem *Kąpiącą się* (1913), namalowaną przez Zaka kilka lat wcześniej. Głównym motywem jest naga modelka, stojąca po kolana w wodzie. Kształt odwróconego do widza ciała określają łuki, powodujące uproszczenie sylwetki. Jego wolumen modelują przejścia walorowe w obrębie delikatnego różu. Barwa ta kontrastuje z błękitem wody, w którym odbijają się zielonkawe szczyty górskie, zamykające horyzont. W podobnej kolorystyce utrzymany jest także, wypełniający pierwszy plan, pagórkowaty brzeg. Na nim, przy bocznych krawędziach obrazu usytuowane są dwa ciemne

---

<sup>20</sup> *Der kühle Blick. Realismus der Zwanzigerjahre in Europa und Amerika*, München–London–New York 2001, s. 61–66.

<sup>21</sup> M. Dąbrowski, *Z wystawy w Pałacu Sztuki. IV. Wystawa formistów*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 39 (9 luty), s. 4.

<sup>22</sup> B. Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak 1884–1926*, katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Warszawie 2004, s. 94, poz. 44.

drzewa, z których na jednym zawieszona jest draperia. Elementy te tworzą rodzaj kulis, nadający wrażenie głębi, kompozycji łączącej różne rzuty perspektywiczne. W krąg nowego klasycyzmu wpisuje się także inny olej Niesiołowskiego *Toaleta (Wenus, 1919)* odznaczający się wysmakowaną elegancją przedstawienia. Widoczne na obrazie subtelne, wydłużone kształty modelki spoglądającej w lustro, buduje delikatny światłocien, a lekkie wygięcie ciała podkreśla trzymana przez nią draperia. Charakterystyczna stylizacja figur została również wprowadzona do *Kompozycji z aktem* [1922]. Jej centrum stanowi siedząca naga kobieta, otoczona innymi postaciami. Analizując ich pozy oraz charakterystyczne rozmieszczenie, można dojść do wniosku, że praca nawiązuje do *Śniadania na trawie* (1863) Edouarda Maneta, który z kolei zamierzał „unowocześnić” dawny, klasyczny temat, inspirując się grafiką Marcantonio Raimondiego, wykonaną według zaginionego obrazu Rafaela *Sąd Parysa*, i słynnym *Koncertem wiejskim* Giorgiona. Z olejem Maneta, obraz Niesiołowskiego łączy przedstawienie nagiej kobiety, w otoczeniu trzech ubranych towarzyszek (w przypadku Maneta są to dwaj mężczyźni i kobieta), z których ta usytuowana z prawej strony swą leżącą pozą z charakterystycznym podparciem ciała ręką, nawiązuje do dzieła Francuza. Także w okresie związku z formistami w twórczości Niesiołowskiego zaczęły pojawiać się pojedyncze, idealizowane postaci, czego przykładem może być *Akt* z około 1920 roku wyróżniający się aurą melancholii i ponadczasowego piękna, świadomie stylizowany w duchu sztuki antycznej. Cechy te widoczne w pracach powstałych w kolejnych latach, można także odnaleźć już w obrazach z wczesnego okresu twórczości, o czym świadczy *Babie lato* (1913) inspirowane olejem Pierre’a Puvi de Chavannesa *Dziewczyny nad morzem* (1879), którego prace artysta miał okazję podziwiać przy okazji swojej podróży do Paryża<sup>23</sup>.

W podobnym duchu tworzył Jacek Mierzejewski<sup>24</sup>. Z jednej strony fascynowała go twórczość Cézanne’a, o czym może świadczyć obraz *Wawel* (1917), zwracający uwagę spiętrzeniem brył, wykreślonych niemal z geo-

---

<sup>23</sup> M. Geron, *Tymon Niesiołowski (1882–1965). Życie i twórczość*, Warszawa 2004, s. 71–72; 102–106.

<sup>24</sup> *Jacek Mierzejewski 1883–1989*, kat. wystawy, red. B. Brus-Malinowska, Muzeum Narodowe w Warszawie 1989.



metryczną precyzją, a także martwe natury poczynawszy od wczesnej pracy z około 1912 roku, po *Martwą naturę ze stolkiem* (1919) lub *Martwą naturę na skrzyżni* (po 1919) stanowiących przykład indywidualnego eksperymentu, polegającego na łączeniu różnych punktów widzenia, uproszczeniu formy, przy jednoczesnym stosowaniu miękkiego modelunku, zwyczajnych przedmiotów, budowanych delikatną nieco rozbielona kolorystyką zieleni, brązów i ugrów, połączonych z silniejszymi akcentami czerwieni i żółci, tworzących poetyckie kompozycje. Pierwiastek liryczny widoczny jest również w portretach i kompozycjach figuralnych Mierzejewskiego. W 1921 roku powstała praca *Zuzanna*, która poza tematem odwołującym się do malarstwa dawnego, ponownie zwraca uwagę subtelnym kolorytem, połączonym z światłocieniowym modelunkiem wydobytym krzyżującą się „choinkową” kreską, znaną również z rysunków artysty, zamieszczonych między innymi w czasopiśmie „Maski” w 1918 roku, stanowiących kontynuację wcześniejszych poszukiwań ilustrowanych rysunkiem *Walka* (1913) lub olejem *Polonia* (1915). Z drugiej strony, jeśli chodzi o fizjonomię postaci pojawia się specyficzny typ „antycznej” głowy o klasycznych rysach, widoczny choćby w *Portrecie żony* z około 1919 roku, opierającej splecione dłonie o poręcz krzesła, zwracające uwagę swym wyolbrzymieniem, przywodzącym na myśl obrazy Pabla Picassa, z lat 1917–1925 przedstawiające ciężkie sylwetki, o przerośniętych ciałach. Odwołanie do starych sprawdzonych wartości, można odnaleźć także w niektórych pracach Wacława Wąsowicza (*Toaleta*, ok. 1922; *Trzy akty* ok. 1923) oraz Wacława Roguskiego, czego przykładem mogą być portrety oraz kompozycja *Akty kobiece*, ukazujące wyidealizowane akty kobiece, okryte draperiami.

Nowoczesność z przeszłością spotykała się też w twórczości Romana Kramsztyka<sup>25</sup>. W formowaniu się jego stylu ważną rolę odegrał Cézanne. Pod jego wpływem artysta zaczął stosować geometryzację form budowanych kolorem, co szczególnie widoczne jest w wielu pejzażach śródziemnomorskich oraz martwych naturach, komponowanych pod wpływem mistrza z Aix. Z drugiej strony z tradycji XVI i XVII wieku wywodzą się portrety grupowe Kramsztyka, jak choćby *Koncert* (ok. 1918), a także portrety przed-

---

<sup>25</sup> R. Piątkowska, *Między «Ziemiańską» a Montparnassem. Roman Kramsztyk*, Warszawa 2004.

stawiające postaci w kontekście symbolicznym jak *Smakosz* (ok. 1918–1919), czy też *Bańka* (*Portret Marii Strońskiej* ok. 1920–1921), ukazujący znaną aktorkę jako Vanitas oraz *Figobranie* i *Wenus z Lesbos*, wyrażające zachwyt malarstwem Michała Anioła i malarzy weneckich Giorgiona i Tycjana.

W kontekście tradycji, należałoby zwrócić uwagę na aspekt sztuki ludowej, odkrytej przez artystów młodopolskich. Jak podkreślała Joanna Pollakówna, formiści szukali w niej: „[...] wskazówek formalnych, sposobów upraszczania, geometryzowania bryły i umowności przestrzeni [...]”<sup>26</sup>. Poza tymi cechami, sztuka regionu Podhala, stanowiąca najbliższy formistom przykład sztuki prymitywnej, jednocześnie miała odegrać ważną rolę w kształtowaniu stylu narodowego, o czym wspominał Konrad Winkler w książce *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, pisząc: „Pierwiastek rodzimy zawarty w dziełach formistów i pulsujący żywym tętnem w całej ich niemal twórczości, czego im nikt, znający polską sztukę średniowieczną i prymitywów ludowych, zaprzeczyć nie może, uzasadnia również pretensję formizmu do stania się sztuką narodową par excellence”<sup>27</sup>.

Jej znaczenie zostało już podkreślone przy okazji pierwszej wystawy grupy w 1917 roku, kiedy do ekspozycji zostały wprowadzone ludowe malowidła na szkle. Fascynacja sztuką prymitywną, ujawniła się w pracach formistów jeszcze przed powstaniem grupy. W 1906 roku Niesiołowski namalował *Chrystusa Frasobliwego*, którego bezpośrednim źródłem inspiracji była niewielkich rozmiarów rzeźba ludowa, którą artysta przechowywał w swojej pracowni. Natomiast sama forma pracy, poprzez swą syntezę formy, kształtowaną plamami barwnymi obwiedzionymi ciemnym konturem, przypomina prace Paula Gauguina, którym wówczas artysta był zafascynowany<sup>28</sup>.

Z kolei z 1911 roku pochodzi rysunek Tytusa Czyżewskiego *Madonna*, który zdaniem Pollakówny charakteryzuje „[...] naiwna melancholijność ludowego świątka”<sup>29</sup>. Jego stylistyka przywołuje poszukiwania kubistów, dążących do nowego ujęcia bryły na płaszczyźnie. Stąd najbardziej rzucającym

<sup>26</sup> J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982, s. 61.

<sup>27</sup> K. Winkler, Konrad: *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Kraków 1921, s. 76.

<sup>28</sup> M. Geron, *Tymon Niesiołowski*, s. 57–60.

<sup>29</sup> J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski – formista*, [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, red. J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 251.

się w oczy zabiegiem stało się rozbitcie figur Madonny i dzieciątka, oraz ponowne ich połączenie, powodujące przesunięcia oraz zwielokrotnienia niektórych fragmentów, ale bez utraty czytelności przedstawienia. Praca ta bardzo dobrze zapowiadała kierunek poszukiwań artysty. Podobnie jak rysunek *Głowa* (1915) z jednej strony możemy uznać ją za zwiastun obrazów wielopłaszczyznowych, malowanych początkowo na płaszczyźnie, pokrytej całą siatką „zgięć” mających sugerować wielowymiarowość przedstawienia, ostatecznie wychodzącego poza płaszczyznę, stanowiącego zarazem przykład najdalej posuniętego eksperymentu w ówczesnej sztuce polskiej<sup>30</sup>. Natomiast z drugiej wspomniany rysunek nieodparcie kojarzy się z licznymi ludowymi Madonnami, których forma została przetworzona przez Czyżewskiego. W efekcie tego zabiegu powstały prace, w których tytułowy motyw ujęty zwykle na tle nierzeczywistego krajobrazu, zwraca uwagę programową naiwnością. Jego forma odznacza się uproszczeniem, rezygnacją z perspektywy, oparciem budowy o charakterystyczne dla formistów łuki, często zwielokrotnione, decydujące o dekoracyjności kompozycji (*Madonna*, ok. 1920). Z tradycji ludowej, momentami jednak pojmowanej zbyt dosłownie, wywodziły się prace Konrada Winklera (*Św. Jerzy*, 1916) i Władysława Roguskiego (*Pieta*, 1919), rażące zbyt mocnym odniesieniem do prototypów. Związek z folklorem ujawnił się także w grafikach Hrynkowskiego, czego najlepszym przykładem może być *Ucieczka do Egiptu* (1917) oraz Wacława Wąsowicza (drzeworyty z początku lat 20.) uwzględniających formistyczne rygory formalne i dekoracyjne rozwiązania<sup>31</sup>.

Rola sztuki ludowej, jako źródła inspiracji znalazła też odzwierciedlenie w tekstach teoretycznych Winklera, który pisał, że: ”Formiści dążą do wytworzenia pewnego stylu a przede wszystkim do założenia nowej szkoły. Oparci na bogactwie kompozycyjnym rzeźb Wita Stwosza a także na prymitywach ludowych, mimo wpływów z Zachodu, czynią wysiłki w «wyznalezieniu» nowej formy”<sup>32</sup>. W tej deklaracji obok wspomnianej już sztu-

<sup>30</sup> M. Geron, *Obrazy wielopłaszczyznowe Tytusa Czyżewskiego*, [w:] „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”. Tom poświęcony pamięci Profesor Marii Roznerskiej w 10. rocznicę śmierci, XLII, red. D. Markowski, Toruń 2011, s. 547–564.

<sup>31</sup> I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1917*, Kraków 2000, s. 266–267.

<sup>32</sup> K. Winkler, *Druga wystawa „Formistów” we Lwowie*, „Nowości Ilustrowane” 1920, nr 27, s. 11.

ki ludowej, podkreślona również została twórczość Wita Stwosza, którego Ołtarz Mariacki (1477–1489) był z pewnością bardzo dobrze znany formistom. Jego oryginalny styl łączący dynamikę z dekoracyjnością, ale także inne gotyckie rzeźby ze względu na ekspresję formy, stały się interesującym wzorcem, którego wpływ można odnaleźć już w protoekspresjonistycznej płaskorzeźbie Andrzeja Pronaszki *Adoracja Aniołów* (1912), prezentowanej na pierwszej wystawie grupy, która charakteryzowała się uproszczeniem i zgeometryzowaniem, nachodzących na siebie płaszczyzn o ostrych krawędziach<sup>33</sup>. Cechy te widoczne są też w *Pietach* Konrada Winklera i Jana Żyznowskiego oraz *Ucieczce Marii do Egiptu* wspomnianego wyżej Andrzeja Pronaszki, która zwraca też uwagę sprowadzeniem „scenograficznej” partii tła do sześciąt i prostopadłościąt, przypominających eksperymenty Picassa i Braque’a. Równoległe w pracach A. Pronaszki można odnaleźć wpływy sztuki bizantyńskiej<sup>34</sup>. Bezpośrednie odwołanie do tego kręgu kulturowego, podkreślone także tytułem, ujawniło się w *Projekcie mozaiki cerkiennej*, znanej jedynie z czarno-białej fotografii. Do grupy tej należy *Procesja* (1916) pochodząca z cyklu *Złożenie do grobu* (1913–1916) oraz *Mnich* (1917), budowane grubą kreską rozdzielającą poszczególne części kompozycji na osobne pola, kojarzące się poprzez tą specyficzną budowę z witrażem.

Przedstawiony wyżej przegląd twórczości formistów pokazuje, że w dorobku grupy działającej w latach 1917–1923, programowo wpisującej się w nurt sztuki awangardowej, można odnaleźć liczne odniesienia do tradycji. Tendencja ta była wynikiem między innymi dużej różnorodności postaw, tworzących ją artystów, wywodzących się ze środowiska krakowskiego, warszawskiego i lwowskiego. Obok prac inspirowanych kubizmem, futuryzmem i ekspresjonizmem, powstawały prace, sięgające do wzorców klasycznych, łączące nowoczesność z tradycją, zwracające uwagę dekoracyjnością i elegancją formy. Te związki znalazły odzwierciedlenie w twórczości grupy Rytm (1923–1932), w skład której weszli: Niesiołowski, Zak, Leopold

---

<sup>33</sup> A. Szczerski, *Veit Stoss and the "Polishness" of the Avant-garde Between the Wars*, [w:] *Wokół Wita Stwosza*. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005, red. D. Horzela, A. Organista, Kraków 2006, s. 381–382.

<sup>34</sup> I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004, s. 102–104.

Gottlieb, Kramsztyk, Roguski, Wąsowicz i Romuald Kamil Witkowski po rozpadzie grupy formistów.

Rodzajem podsumowania działalności grupy formistów, pisanego z perspektywy dwudziestu lat od ich pierwszej wystawy, był artykuł Chwistka *Twórcza siła formizmu*. Co warto podkreślić, w tym tekście artysta odniósł się również do własnego wstępu zawartego w katalogu wystawy krakowskiej w 1919 roku, cytowanego na początku niniejszego artykułu, następująco, charakteryzując założenia ugrupowania: „W stosunku do kubizmu i ekspresjonizmu był formizm niewątpliwie kierunkiem umiarkowanym, który dążył do przejścia od deformacji do kształtowania. Oczywiście nie mogło być mowy o kształtowaniu w sensie naturalistycznym.[...] Nigdy nie było mowy o oderwaniu się od tradycji wielkiej sztuki przeszłości”<sup>35</sup>.

## Summary

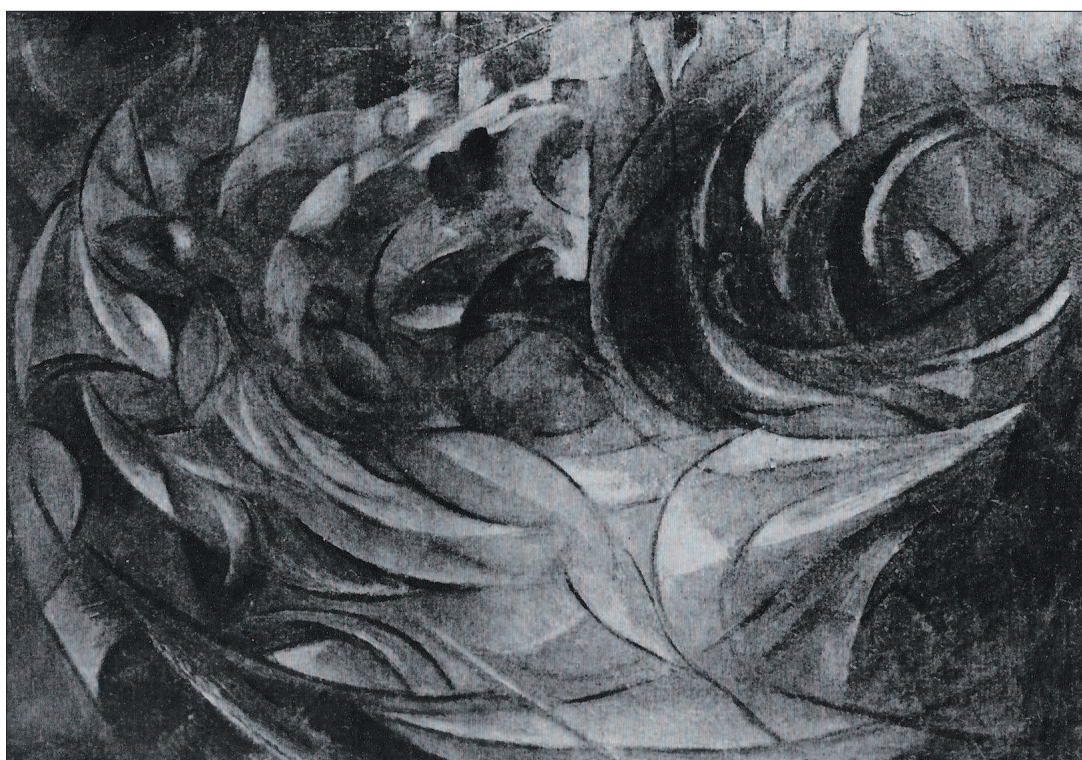
### **Formists. Between tradition and avant-garde**

Formists were the first avant-garde movement in Polish art that integrated the creators coming from various artistic milieus: Krakow, Warsaw and Lvov. The members of the group on principle rejected Naturalism and Impressionism and took their inspiration from Expressionism, Cubism, and Futurism. Nevertheless, apart from the works that presented purposeful deformation of form, color and space, the painters created works drawing from both classical and folk art. This current was particularly visible in the paintings by Tymon Niesiołowski, Jacek Mierzejewski, Eugeniusz Zak and Roman Kramsztyk, the oeuvres of whom inscribed in the realm of New Classicism. This turn towards classical patterns, frequently connected with the interest in the antiquity, did not mean the return to academic patterns, but expressed the rediscovery and reinterpretation of those patterns. The fascination with universal values, frequently referring to the art of the past ages, was reflected in the works by the artists forming the moderate wing of the group and became visible in the works by Leon Chwisiek, Zbigniew Prończko and Jan Hrynkowski, who represented the avant-garde branch of Formists. Folk art became another important source of inspiration; among artists who particularly frequently referred to it were Tytus Czyżewski, Konrad Winkler and Władysław Roguski.

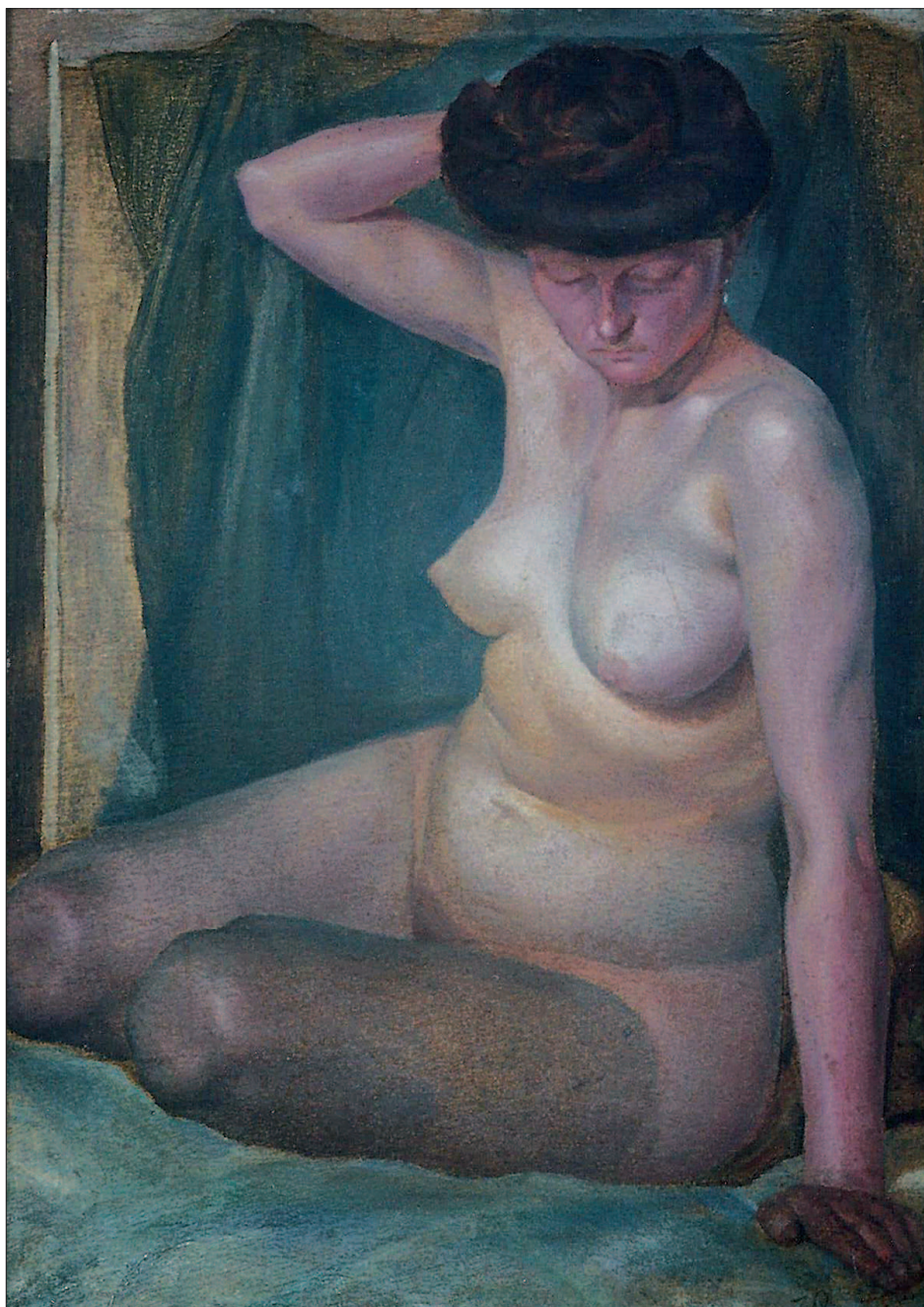
---

<sup>35</sup> L. Chwistek, *Twórcza siła formizmu*, [w:] L. Chwistek, *Wybór pism*, s. 345.





Il. 1. Leon Chwistek, *Danae* 1919, praca zaginiona, repr. „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12.



Il. 2. Zbigniew Pronaszko, *Akt kobiety*, ok. 1921, wł. Muzeum Narodowe w Szczecinie, fot. Grzegorz Solecki

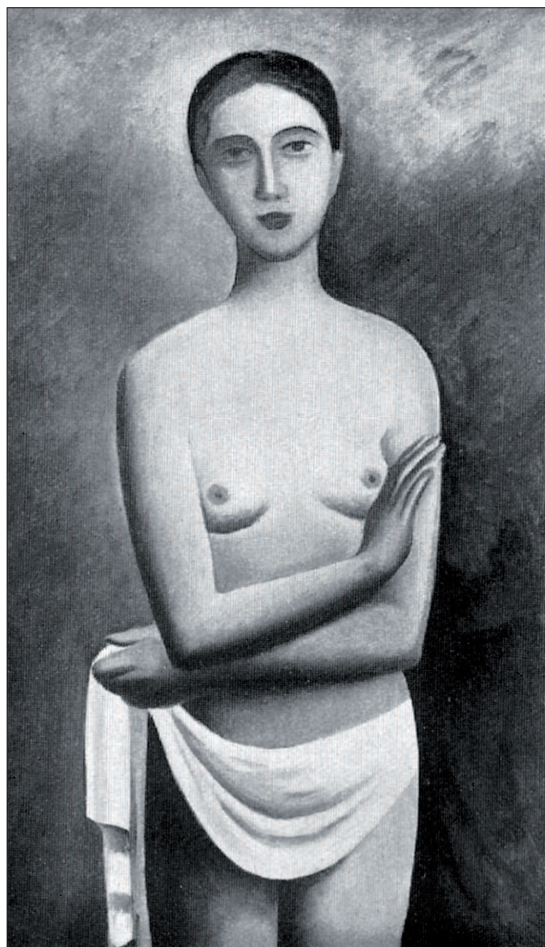




Il. 3. Zbigniew Pronaszko, *Cyrkownicy*, ok. 1922, praca zaginiona, repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 33

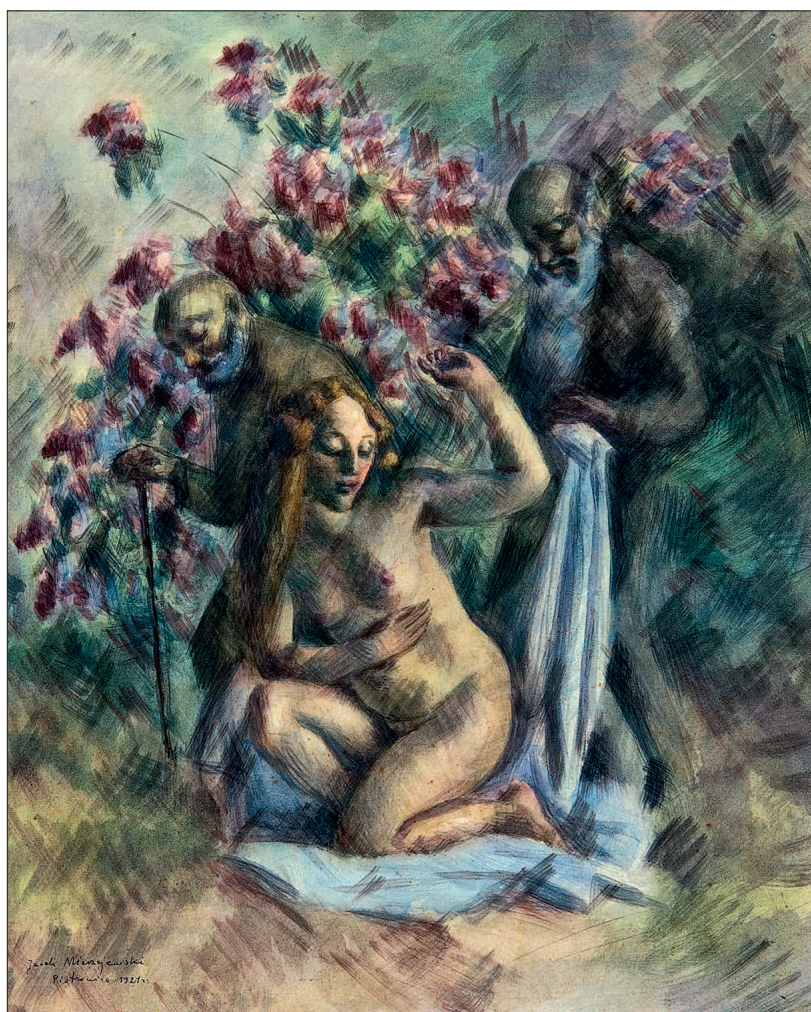


Il. 4. Tymon Niesiolowski, *Kompozycja z aktem*, ok. 1922, praca zaginiona, repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 14



Il. 5. Tymon Niesiolowski, *Akt*, ok. 1920, praca zaginiona, repr. Konrad Winkler, *Formiści Polscy*, Warszawa 1927.





Il. 6. Jacek Mierzejewski, *Zuzanna*, 1921, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi