

Małgorzata Geron

Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej WSP UMK

## Formiści w lwowskim środowisku artystycznym (1918–1922)

L atem 1913 roku we Lwowie odbyła się *Wystawa futurystów, kubistów i ekspresjonistów*, zorganizowana przez założyciela galerii czasopisma „Der Sturm” Herwarda Waldena. Pomimo dosyć pojemnego tytułu prezentacji, w jej ramach pokazano głównie prace ekspresjonistów, takich jak choćby: Aleksiej Jawlensky, Wassily Kandinsky, César Klein, Ludwig Meidner, Wilhelm Morgner, Hans Richter, Arthur Segal oraz czeskiego kubisty Bohumila Kubišty, którego obraz *Morderstwo* widniał na plakacie projektu Józefa Wodyńskiego<sup>1</sup>.

Wystawa, będąca pierwszą prezentacją sztuki awangardowej we Lwowie, została przyjęta negatywnie przez tamtejszą krytykę artystyczną. Autorzy recenzji: Celina Stoińska, Artur Schröder i Władysław Kozicki, dali wyraz jawnej niechęci do zaprezentowanych na niej prac, co świadczyło o konserwatyzmie i braku orientacji w sztuce nowoczesnej<sup>2</sup>. W tym samym

---

<sup>1</sup> Katalog wystawy futurystów, kubistów i ekspresjonistów. Wystawa zbiorowa prac Pillatiego Gustawa, Lwów TPSP, czerwiec–lipiec 1913. Wystawę szczegółowo omówiła E. Clegg, „*Futurists, Cubists and the Like*”: *Early Modernism and late Imperialism*, „*Zeitschrift für Kunstgeschichte*” 1993, H. 2, s. 249–277.

<sup>2</sup> C. Stoińska, *Chwila wśród „futurystów”*, „*Kronika Powszechna*” 1913, nr 32 (9 VIII), s. 529; (as) [Artur Schröder], *Wystawa futurystów, kubistów, owalistów itd.*, „*Gazeta Lwowska*” 1913, (1 VII), s. 4; A. Schröder, *Majaki. (Wystawa, kubistów, futurystów, ekspresjonistów, owalistów i t.d.)*, „*Gazeta Lwowska*” 1913, (5 VII), s. 5; W. Kozicki, *Nowe prądy w sztuce współczesnej. Z powodu lwowskiej wystawy ekspresjonistów*, „*Słowo Polskie*” 1913, nr 368, s. 4.

roku Adolf Basler, krytyk sztuki i marszand pochodzący z Galicji, związany z środowiskiem paryskim, który często przyjeżdżał do Krakowa i Lwowa, opublikował tekst *Stare i nowe konwencje w malarstwie. (Od Cézanne'a do kubizmu)*<sup>3</sup>, nakreślający panoramę nowych kierunków w sztuce<sup>4</sup>.

Po kilku latach nurty te wpłynęły na powstanie grupy formistów, początkowo występującej pod nazwą Ekspresjoniści Polscy, której pierwsza wystawa odbyła się w Krakowie pod koniec 1917 roku. Kilka miesięcy później krakowscy artyści zaprezentowali swoje prace we Lwowie na wystawie *Grafiki polskiej i ekspresjonistów polskich*, odbywającej się w kwietniu i maju 1918 roku w salach Muzeum Przemysłu Artystycznego, siedzibie lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Organizacją ekspozycji zajmował się Jan Hrynkowski, pochodzący z okolic Lwowa (Żelechów), co potwierdza prowadzona przez niego korespondencja. Na jej podstawie można wywnioskować, że początkowo Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie planowało w lutym lub marcu wystawę samej grafiki, do udziału w tej wystawie został zaproszony właśnie Hrynkowski. Ostatecznie w prezentacji wzięła udział cała grupa Ekspresjonistów Polskich<sup>5</sup>. Jednak w porównaniu z krakowskim debiutem liczba artystów wystawiających we Lwowie uległa zmniejszeniu i ograniczyła się do następujących osób: Tytusa Czyżewskiego, Gustawa Gwozdeckiego, Leona Chwistka, Jana Hrynkowskiego, Jacka Mierzejewskiego, Tymona Niesiołowskiego, braci Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków, Jana Rubczaka i Eugeniusza Zaka<sup>6</sup>. Spis zawar-

---

<sup>3</sup> A. Basler, *Stare i nowe konwencje w malarstwie. (Od Cézanne'a do kubizmu)*, „Krytyka” 1913, R. 15, nr 4, s. 210–220 i nr 5, s. 260–271.

<sup>4</sup> A. Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009, s. 117–118.

<sup>5</sup> List Jana Hrynkowskiego z 10 lub 20 lutego 1918, Papiery TPSP we Lwowie, rkps 7463/ I, k. 353, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu. List Jana Hrynkowskiego z 15 marca 1918, Papiery TPSP we Lwowie, rkps 7463/I, k. 357, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.

<sup>6</sup> Katalog I wystawy ekspresjonistów polskich, Kraków [TPSP] listopad–grudzień 1917; Publikacja *Formiści*, katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, red. I. Jakimowicz, Warszawa 1989, s. 20, podaje, że pod numerami katalogowymi 68 i 69, opuszczonymi w podanym wyżej katalogu, miały figurować dwie prace Leopolda Gottlieba. W katalogu pracę *Psalmiści Pańscy* Andrzeja Pronaszkę błędnie przypisano jego bratu Zbigniewowi Pronaszcze.

ty w katalogu wskazywał, że we Lwowie Ekspresjoniści Polscy przedstawili w stosunku do wcześniejszej prezentacji okrojony zestaw prac, między innymi Czyżewski zrezygnował z pokazu obrazów wielopłaszczyznowych, stanowiących przykład najdalej posuniętego eksperymentu w ówczesnej sztuce polskiej, a Gwozdecki odstąpił od przedstawienia rzeźb<sup>7</sup>. Przy okazji wernisażu odczyt wygłosił nowy członek ugrupowania, lwowianin Leon Dołżycki, wówczas nauczyciel w VIII Gimnazjum Realnym, który wcześniej studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych<sup>8</sup>.

Wystawa wzbudziła skrajne emocje i sprowokowała redakcję lwowskiej „Gazety Wieczornej” do realizacji niecodziennego przedsięwzięcia, którym była ankieta *Ekspresjonizm w sztuce plastycznej*, skierowana głównie do tamtejszego środowiska historyków sztuki<sup>9</sup>. Jej wyniki ogłoszone na łamach dziennika 28 lipca 1918 roku, mające za zadanie zapoznanie czytelników z nowym nurtem, pokazały poziom ówczesnej krytyki artystycznej<sup>10</sup>. Wśród uczestników bardzo wyraźnie zarysowały się dwie grupy. Kazimierz Chłędowski, Władysław Kozicki, Leon hr. Piniński i Artur Schröder tworzyli liczniejsze grono przeciwników. Wypowiadając się na temat szeroko wówczas pojętego ekspresjonizmu, w którego nurt wpisywali się wówczas formiści (Ekspresjoniści Polscy), obnażyli swoje braki i konserwatyzm. Pod po-

<sup>7</sup> Katalog wystawy grafiki polskiej i ekspresjonistów polskich, Lwów [TPSP] kwiecień – maj 1918; A. Schröder, *Z Salonu lwowskiego*, „Gazeta Lwowska” 1918 (9 kwietnia), s. 5.

<sup>8</sup> [Hanna Kubaszewska], *Dołżycki Leon*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 2, red. J. Maurin-Białostocka, H. Bartnicka-Górska, J. Białynicka-Birula, J. Derwojed, H. Kubaszewska, M. Łodyńska-Kosińska, A. Melbechowska-Luty, Z. Prószyńska i I. Żery, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 81.

<sup>9</sup> [b.a.], *O ekspresjonizmie*, „Gazeta Wieczorna” 1918, nr 4274 z 26 VII, s. 5;

[b.a.], *Nasza ankieta o ekspresjonizmie*, „Gazeta Wieczorna” (Lwów) 1918, nr 4275 z 27 VII, s. 10.

<sup>10</sup> *Ankieta „Gazety Wieczornej”. Ekspresjonizm w sztuce plastycznej*, „Gazeta Wieczorna” (Lwów) 1918, nr 4276 z 28 VII, [odpowiedzi] s. 1–9: Jan Bołoz-Antoniewicz, *Impresjonizm-Ekspresjonizm*; Kazimierz Chłędowski, *Futuryzm-zjawiskiem przemijającym!*; Władysław Kozicki, *O tzw. ekspresjonizmie „polskim”*; Leon hr. Piniński, *Ekspresjonizm-epigonem modernistycznych pomysłów*; Stanisław Przybyszewski, *Ideowy przebieg ekspresjonizmu*; Artur Schröder, *Chorobliwe majaczenie, a nie życiodajny prąd*; Władysław Witwicki, *Kult nieudolności plastycznej szkodzi kulturze ogółu*; Roman Zrębowski, *Na drogach do czystego, przyszłego stylu*. Patrz też: M. Geron, *Wokół ankiety lwowskiej „Gazety Wieczornej” „Ekspresjonizm w sztuce plastycznej”*, [w:] *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce. Materiały z konferencji naukowej Toruń, 13–15 czerwca 2007*, red. M. Geron i J. Malinowski, Warszawa 2009, s. 295–320.

zorem obrony tradycji maskowali nieznajomość sztuki nowoczesnej i metod jej wartościowania, wysuwając w stosunku do artystów niedorzeczne zarzuty barbarzyństwa, ekscentryzmu, walki z tradycją. Operując warsztatem krytycznym przystosowanym do analizy sztuki dawnej, zarzucali formistom odejście od natury, stosowanie deformacji, które ich zdaniem miały maskować braki warsztatowe. Po stronie ekspresjonistów opowiedział się Stanisław Przybyszewski, Roman Zrębowski i Jan Bołoz-Antoniewicz, którzy jeszcze przed organizacją wystawy Ekspresjonistów Polskich we Lwowie pisał w liście do sekretarza tamtejszego TPSP, aby wcześniej pod względem merytorycznym przygotować lwowską krytykę do kontaktu z nowym nurtem w sztuce<sup>11</sup>. Generalnie wypowiedzi zwolenników nowego nurtu w sztuce opierały się na schemacie opozycji impresjonizm–ekspresjonizm. Konflikt ten według Przybyszewskiego wynikał z ciągłej walki pomiędzy materią a duchem, przekładający się na te dwie tendencje w sztuce, istniejące także w minionych epokach. Także Bołoz-Antoniewicz pierwiastki impresjonistyczne odnajdywał w starożytności (malarstwo pompejańskie), w twórczości Tycjana, Tintoretta oraz malarstwie XIX wieku zajmującym się „życiem zewnętrznym”. Natomiast omawiając ekspresjonizm, Bołoz-Antoniewicz podkreślał, że stanowi on wyraz sfery psychicznej w sztuce, dlatego celowo zrywa z naturalizmem, skupiając się na motywie oddanym za pomocą form i barw dalekich od rzeczywistości. Ta trafna charakterystyka, zdecydowanie różniąca się od wcześniejszych wypowiedzi, świadczyła o jego dużej otwartości na nowe sposoby obrazowania. Entuzjastycznie nastawiony do nowych nurtów w sztuce był również Roman Zrębowski<sup>12</sup>. W swej wypowiedzi, skupiającej się głównie na genezie ekspresjonizmu, wskazywał, że już w XVIII wieku możliwy był przełom w sztuce. Jego zdaniem proces ten został zahamowany przez Johanna Winckelmanna, zalecającego naśladowanie sztuki starożytnej, jako ideału piękna i przykładu szlacheckiego stylu, oraz Jacoba Burckhardta. Dopiero działalność na terenie Niemiec Juliu-

---

<sup>11</sup> List Jana Bołoz-Antoniewicza do TPSP we Lwowie, 13 XII 1917, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, Papiery TPSP we Lwowie, sygn. rkp 7447 I, k. 489–492.

<sup>12</sup> R. Zrębowski, *O nowoczesnym malarstwie polskim. Wspomnienia i refleksje paryskie*, Warszawa 1959, s. 16, 20, 147.

sa Meier-Graefe, zwolennika impresjonizmu, autora publikacji *Manet i jego krąg* (1902) oraz *Impresjonistów* (1906), spowodowała, że kierunek zaczął nabierać coraz większego znaczenia. W opozycji do niego wyłonił się ekspresjonizm, za którego twórcę Zrębowicz uważał Paula Cézanne'a. Przy czym, jego zdaniem, z ekspresjonizmu wykształciły się dwa zasadnicze nurty: kolorystyczny, czego przykładem mogła być twórczość Paula Gauguina, Vincenta van Gogha i Henri Matisse'a, oraz rysunkowy ujawniający się w pracach kubistów<sup>13</sup>.

Wprowadzone zestawienie dwóch nurtów nawiązywało do sytuacji z początku XX wieku, kiedy w recenzji XXII wystawy Berlińskiej Secesji użyto określenia ekspresjonizm w odniesieniu do dorobku malarzy francuskich, głównie Matisse'a i fowistów, które oznaczało tylko tyle co „nie impresjoniści”<sup>14</sup>. Możliwe, że do tego podziału pośrednio nawiązywała też redakcja „Gazety Wieczornej”, która pierwotnie planowała włączenie do odpowiedzi na ankietę właśnie reprodukcji prac „ekspresjonistów francuskich, na czele z dziełami Matisse'a”<sup>15</sup>, uznanego przez Theodora Daüblera za ojca ekspresjonizmu<sup>16</sup>. Przeciwstawne zestawienie impresjonizmu z ekspresjonizmem użył także Zbigniew Pronaszko w programowym artykule *O ekspresjonizmie*, stanowiącym w zasadzie pierwszą wypowiedź teoretyczną dotyczącą twórczości Ekspresjonistów Polskich, gdyż zarówno katalog wystawy krakowskiej, jak i lwowskiej zamiast typowego wstępu zawierał zbiór cytatów. Wśród ich autorów można było odnaleźć Adama Mickiewicza, Jeana Auguste'a Ingres'a oraz uznanych przedstawicieli nowoczesności – Cézanne'a, Matisse'a, Alberta Gleizesa i Jeana Metzingera<sup>17</sup>. Fragmenty tekstów

<sup>13</sup> R. Zrębowicz, *Na drogach do czystego, przyszłego stylu*, s. 9.

<sup>14</sup> E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 17; P. Łukaszewicz, J. Malinowski, *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, katalog wystawy Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1980, s. 5.

<sup>15</sup> [b.a.], *Nasza ankieta*, s. 10.

<sup>16</sup> E. Kuźma, op. cit., s. 27.

<sup>17</sup> Z. Pronaszko, *O ekspresjonizmie*, „Maski” 1918, nr 1, s. 15–16; *Katalog I wystawy ekspresjonistów polskich*, Kraków [TPSP] listopad 1917 (proj. okładki Zbigniew Pronaszko); *Katalog I wystawy ekspresjonistów polskich*, Kraków [TPSP] listopad–grudzień 1917 (proj. okładki Jan Hrynkowski). Różnice pomiędzy katalogami dokładnie omawia Joanna Pollakówna, która w czasie prowadzonych badań miała dostęp do obu wersji: J. Pollakówna, *Pierwsze wystąpienie formistów. Wokół wystawy 1917 r.*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 4, s. 75–

nie zostały wybrane przypadkowo, gdyż wskazywały na kierunek poszukiwań artystów związanych z grupą. Do wyników ankiety odniósł się Chwistek w artykule noszącym znamienity tytuł *Wrogowie formizmu i ich psychologia*, opublikowanym na łamach pierwszego numeru czasopisma „Formiści”<sup>18</sup>. Rozpatrując przyczyny złej oceny twórczości formistów przez krytykę, stwierdzał, że wynika ona z „zawiści zawodowej” skierowanej ku twórcom zyskującym coraz większą popularność, a także nieumiejętności zrozumienia prac prezentujących nowe nurty w sztuce.

Negatywne przyjęcie pierwszej wystawy nie wpłynęło na ograniczenie zainteresowania sztuką nowoczesną w środowisku lwowskim. W 1918 roku odbyła się indywidualna prezentacja Dołżyckiego<sup>19</sup>. Latem tego roku A. Pronaszko rozpoczął pracę w Teatrze Miejskim we Lwowie. Niestety, innowacyjne i oryginalne projekty scenograficzne wywołały sprzeciw dyrekcji i władz miejskich, w efekcie prowadząc do zerwania współpracy<sup>20</sup>.

Niestety, intensywność życia artystycznego została zahamowana przez polsko-ukraiński konflikt o Lwów, trwający od listopada 1918 do maja 1919 roku. W obronie miasta brał udział także A. Pronaszko, dowodzący lewym skrzydłem na tzw. odcinku Bema. Jego bohaterska postawa została upamiętniona w wierszu Ludwika Eminowicza *Ekspresjonista na odcinku Be-*

---

–76; eadem, *Formiści*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 41–52. We wstępach cytowano słowa pionierów nowoczesności. Począwszy od słynnej cézanne’owskiej zasady konstrukcji obrazu: „wedle form kuli, stożka i walca”, wskazującej na zupełnie nową logikę, przejętą przez kubistów, którzy wywarli duży wpływ na formistów (Ekspresjonistów Polskich). Następnie zostały przywołane fragmenty książki *O kubizmie* (1912) Alberta Gleizesa i Jeana Metzingera, mówiące o koncepcji rozbicia przedmiotu i dekompozycji form, w rezultacie czego przedmioty i postaci jawią się jakby w stanie zupełnego rozpadu, ukazane jednocześnie z wielu stron. Ten sposób tworzenia obrazu, charakterystyczny dla etapu kubizmu analitycznego, zdaniem jego teoretyków nie musiał być zrozumiały dla masowego odbiorcy, co przypuszczalnie miało asekuracyjnie tłumaczyć spodziewaną krytykę wystawy. Podkreślając rolę kubizmu, przyszli formiści starali się także nie zapominać o ekspresjonizmie. Jego przedstawicielem w tym miejscu był Matisse, wskazujący na pierwiastek dekoracyjny jako czynnik porządkujący całą kompozycję, charakteryzującą się harmonią wszystkich elementów, „jakimi dysponuje malarz chcący wyrazić swe uczucia”.

<sup>18</sup> L. Chwistek, *Wrogowie formizmu i ich psychologia*, „Formiści” 1919, z. 1 (październik), s. 3–8.

<sup>19</sup> [Hanna Kubaszewska], *Dołżycki Leon*, s. 82.

<sup>20</sup> M. Chudzikowska, *Ku „kompozycji przestrzeni scenicznej”*. *Scenografia braci Pronaszaków (1914–1926)*, [w:] *Pronaszakowie. Przestrzenie teatru*, katalog wystawy Teatr Wielki – Opera Narodowa, Muzeum Teatralne, Warszawa 2011, s. 31.

ma, opublikowanym na łamach czasopisma „Rydwan” w 1919 roku<sup>21</sup>. Ponad rok od zakończenia zwycięskich dla Polaków walk o Lwów, których symbolem stali się młodzi obrońcy miasta – Lwowskie OrleTA – odbyła się druga wystawa formistów i Buntu, zorganizowana głównie staraniem Hrynkowskiego<sup>22</sup>. O tym wydarzeniu donosiła „Gazeta Wieczorna”: „Dnia 2-go maja br. otwarta zostanie we Lwowie Wystawa formistów i Buntu Poznańskiego. Po zwalczeniu wszystkich trudności udało się zebrać szereg prac artystów z Krakowa, Poznania, Warszawy i Lwowa, które ułatwią zapoznanie się z twórczością nowej sztuki, zdobywającej sobie coraz większe uznanie”<sup>23</sup>. Wśród wystawiających byli: Chwistek, Czyżewski, Hrynkowski, Niesiołowski, bracia Pronaszowie, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) i August Zamoyski. Grupę Bunt reprezentowali: Jerzy Hulewicz, Jan Panieński i Stefan Szmaj. Nowymi członkami grupy formistów została trójka artystów reprezentujących środowisko lwowskie. Należeli do niej Zofia Vorzimmerówna oraz Stanisław Matusiak, najpierw student Wolnej Akademii Sztuk Pięknych we Lwowie, a następnie krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Axentowicza (1913/1914)<sup>24</sup>, debiutujący na wystawie pracami *Robotnicy*, *Kawiarnia* i *Holowniki*, wymienianymi w recenzjach<sup>25</sup>. Trzecim artystą był Ludwik Lille, który do grupy formistów zbliżył się w 1919 roku za pośrednictwem Chwistka, wspominający ten fakt następująco: „Z formizmem zetknąłem się w r. 1919 [...]. Podczas pobytu w Krakowie [...], poznałem kol. Leona Chwistka. Kol. Chwistek wręczył mi wtedy jeden czy dwa numery «Formistów» i dowiedziawszy się, że jestem malarzem i tęsknię za nową sztuką, zaprosił mnie do współpracy”<sup>26</sup>. Jednocześnie dzięki swym przyjacielom – lwowskim poetom ekspresjonistom – Józefowi Wit-

<sup>21</sup> [Anna Wierzbicka], *Pronaszko Andrzej*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, t. 8, red. U. Makowska i K. Mikocka-Rachubowa, Warszawa 2007, s. 31–39.

<sup>22</sup> J. Bołoz-Antoniewicz, *Podstawy formizmu*, „Gazeta Wieczorna” 1920, nr 5287 (cz. V), s. 3.

<sup>23</sup> [b.a.], *Wystawa formistów*, „Gazeta Wieczorna” 1920, nr 5209 (1 maja), s. 4.

<sup>24</sup> [Irena Bał], *Matusiak Stanisław*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, red. J. Derwojed, t. 5, Warszawa 1993, s. 445.

<sup>25</sup> Żwir, *Formiści*, „Dziennik Ludowy” 1920, nr 125, s. 5.

<sup>26</sup> L. Lille, [b.t.], „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12, s. 26; Na wystawie Lille przedstawił prace *Bajka* i *Wieczorem*, znane jedynie z tytułów, wymienionych w recenzji: E. Byka, op. cit., nr 5718, s. 3.

tinowi i Janowi Sturowi, Lille wszedł w krąg czasopisma „Zdrój”, związanego z poznańską grupą Bunt<sup>27</sup>. Jednym ze śladów tej współpracy jest reprodukcja grafiki Lillego *Smutek* w numerze z 1920 roku<sup>28</sup>. Sam tytuł pracy odnosi się do sfery życia wewnętrznego, oddanego w tym wypadku ograniczonymi środkami plastycznego wyrazu. Głównym elementem kształtującym przedstawienie jest linia, określająca formy wieloboczne, półkoliste i faliste, budująca kompozycję o charakterze abstrakcyjnym. W tym okresie ze „Zdrojem” związany był też Dołżycki, który ze Lwowa przeniósł się do Poznania, gdzie mieszkał w latach 1919–1922, między innymi pracując jako scenograf w Teatrze Wielkim<sup>29</sup>. W numerach wydanych w 1920 roku zamieszczono dwa jego drzeworyty. Pierwszy z nich, *Lola* ukazuje siedzącą na krześle kobietę<sup>30</sup>. Jej sylwetka budowana jest linearnie, charakterystycznymi dla formistów łukami. Natomiast *Portret własny*, kształtowany z wykorzystaniem kontrastowych zestawień płaszczyzn czerni i bieli, może kojarzyć się z *Autoportretem* Jana Panieńskiego<sup>31</sup>.

Wystawa cieszyła się dużym zainteresowaniem, o czym świadczył list skierowany do TPSP, podpisany w imieniu formistów przez Hrynkowskiego: „Komitet wystawy Formistów prosi uprzejmie o odłożenie terminu zamknięcia wystawy do dn. 15-ego czerwca b.r. jako że urządzenie było połączone z wielkimi wydatkami a zainteresowanie publiczności daje rękojmię, że wystawa cieszyć się będzie nadal wielką frekwencją”<sup>32</sup>. W czasie jej trwania w Muzeum Przemysłowym odbyły się 12 i 19 maja dwa wieczory poetyckie. Pierwszy wypełniły utwory poetyckie Wittlina, recytowane przez samego autora. Natomiast kilka dni później Wittlin i Grochol-ski zaprezentowali wiersze Adama Bederskiego, Jarosława Iwazkiewicza

---

<sup>27</sup> [Piotr Łukaszewicz], *Lille Ludwik*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 5, s. 97.

<sup>28</sup> Ludwik Lille, *Smutek*, repr. „Zdrój” 1920, t. 10, z. 3–4, s. 29; *Formiści*, red. I. Jakimowicz, Muzeum Narodowe w Warszawie 1989, s. 56, poz. 510.

<sup>29</sup> H. Kubaszewska, *Dołżycki Leon*, s. 81.

<sup>30</sup> *Formiści*, s. 45, poz. 197.

<sup>31</sup> Leon Dołżycki: *Lola*, repr. „Zdrój” 1920, t. 10, z. 1–2, s. 40; *Portret własny*, repr. „Zdrój” 1920, t. 11, z. 3–4, s. 144.

<sup>32</sup> Papiery Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie. Dział I. Korespondencja adresowana do TPSP 1884–1920, t. 12, sygn. 7458/I, k. 225.



i Stura<sup>33</sup>. Z kolei 13 czerwca w sali lwowskiego kasyna miał miejsce kolejny odczyt Zamoyskiego *Nowe prądy w sztuce*, skrytykowany na łamach „Gazety Porannej”: „Zamoyski bowiem w godzinnym przeszło wykładzie nie zdołał powiedzieć nic, co by rzuciło jakikolwiek snop światła na zdumiewające zjawisko, że 99 procent ludzi nie może pojąć tego czem się reszta zachwyca”<sup>34</sup>.

Poza artykułem Kozickiego, określającego twórczość formistów mianem „bolszewizmu”<sup>35</sup>, bezpośrednio nawiązującego do sytuacji politycznej, wśród krytyków przeważały pozytywne opinie. Dowodem takiej oceny prezentacji mógł być tekst anonimowego autora zamieszczony w „Dzienniku Ludowym”, stwierdzającego, że formizm jest „[...] bardzo oryginalnym przejawem nowych prądów w dziedzinie kultury piękna [...]”<sup>36</sup>. Stanowisko to podzielał Maksymilian Bienenstock, zwracający uwagę na wartości formalne prac: „[...] trzeba się nauczyć patrzeć na te i takie dzieła inaczej, aniżeli patrzyliśmy dotąd na utwory realistyczne albo impresjonistyczne”<sup>37</sup>.

Przy okazji tej wystawy pierwszym artykułem dotyczącym formistów zadebiutował Konrad Winkler, członek ugrupowania i późniejszy pierwszy jej monografista. Swe sprawozdanie rozpoczął od stwierdzenia, że „sztuka polska wstępuje w nową epokę”, której wyznacznikiem jest odejście od naturalizmu<sup>38</sup>. I właśnie przykładem tego procesu są formiści. Ich sztuka – zdaniem Winklera – ma polegać na połączeniu nowoczesnych nurtów sztuki europejskiej z elementami sztuki ludowej i „bogactwem kompozycyjnym rzeźb Wita Stwosza”, co miało prowadzić do wypracowania nowej formy, mogącej robić wrażenie dziwacznej, niezrozumiałej dla „nieopatrznych wi-

---

<sup>33</sup> -a.-k.-, *Wieczory poetyckie „Wystawy Formistów”*, „Gazeta Poranna” 1920, nr 5242 (22 maja), s. 2–3.

<sup>34</sup> [b.a.], *Nowe prądy w sztuce*, „Gazeta Poranna” 1920, nr 5278 (14 czerwca), s. 6; J. M., *Nowe prężony w sztuce. (Z odczytu p. Augusta Zamoyskiego)*, „Słowo Polskie” 1920, nr 277 (17 czerwca), s. 6–7.

<sup>35</sup> W. Kozicki, *Formiści*, „Słowo Polskie” 1920, nr 219 z 12 V, s. 1; nr 220 z 13 V.

<sup>36</sup> Żwir, *Formiści*, „Dziennik Ludowy” 1920, nr 125, s. 5.

<sup>37</sup> M. Bienenstock, *O ekspresjonizmie i wystawie formistów we Lwowie*, „Chwila” 1920 z 30 V, cyt. za: J. Pollakówna, *Formiści*, s. 109.

<sup>38</sup> K. W.[Winkler], *Druga Wystawa „Formistów” we Lwowie*, „Nowości Ilustrowane” 1920, nr 27, s. 11.

dzów”. Konkludując, Winkler przewidywał, że „Formiści wejdą do historii malarstwa polskiego jako zdecydowani nowatorowie [...]”<sup>39</sup>.

Wystawa stała się również impulsem do powstania dwóch szerokich analiz poświęconych formizmowi. Autorem pierwszej był Eleazar Byk, lwowski krytyk i historyk sztuki pochodzenia żydowskiego. Odnosząc się do wyników ankiety „Gazety Wieczornej”, zganiał reakcje krytyki, która swe braki oraz bezradność wobec sztuki nowoczesnej ukrywała pod pozorem jej lekceważenia. Wypowiedź na temat formizmu rozpoczął od tezy, że jest on najmłodsza gałęzią ekspresjonizmu, wykształconego w opozycji nie tylko do impresjonizmu, ale w stosunku do całej sztuki stawiającej sobie za zadanie odtwarzanie rzeczywistości. Dlatego źródłem sztuki powinny być przeżycia wewnętrzne za pomocą barw i linii<sup>40</sup>. Podobne wnioski wysuwał Bołoz-Antoniewicz<sup>41</sup>. Szukając tytułowych *Podstaw formizmu*, jako znawca włoskiego renesansu, swój wywód rozpoczął od Rafaela, stawiającego: „[...] formę jako supremat sztuki, formę czystą, ponadprzedmiotową, formę jako taką”<sup>42</sup>. W kolejnych epokach forma uległa zagubieniu, stąd nastąpiło „nienasycenie formą” – co słusznie zdaniem Bołoz-Antoniewicza – zauważył Witkacy, opisując ten problem w książce *Nowe formy w malarstwie*. Zdaniem krytyka właśnie to określenie było „[...] jednym z najszcześniejszych ujęć a i najtrafniejszych spostrzeżeń estetycznych naszej doby, jakie kiedykolwiek czytałem”<sup>43</sup>. Podobnie jak w odpowiedzi na ankietę, cofnął się do wystawy, na której między innymi przedstawił prace Ferdinanda Hodlera. Artysta ten wraz z Cézanne’em i Gauguinem został przez Bołoz-Antoniewicza zaliczony do prekursorów formizmu. Dochodząc do takiego wniosku, podjął polemikę z krytyką zarzucającą grupie naśladownictwo, podkreślając, że w zasadzie żaden z kierun-

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> E. Byk, *Na nowych drogach sztuki. Z powodu II. Wystawy formistów i „Buntu” poznańskiego*, „Wiek Nowy” 1920, nr 5711 s. 3; nr 5712 s. 3, nr 5713 s. 3, nr 5714 s. 3, nr 5715 s. 3, nr 5718 s. 3, nr 5719 s. 3–4.

<sup>41</sup> J. Bołoz-Antoniewicz, *Podstawy formizmu*, „Gazeta Wieczorna” 1920, nr 5275 (cz. I) s. 3–4, nr 5277 (cz. II) s. 3, nr 5279 (cz. III) s. 3, nr 5281 (cz. IV) s. 3, nr 5283 s. 3, nr 5285 s. 6, nr 5287 (cz. V) s. 3.

<sup>42</sup> Ibidem, (cz. I) s. 4.

<sup>43</sup> Ibidem, (cz. I) s. 4.

ków w sztuce nie powstał w Polsce. Dalej stwierdził, że formizm nie walczy ze sztuką przedstawiającą, ale raczej przeciwstawia się tradycji mającej swój początek w antyku i renesansie.

Przychylnie oceny zachęciły przedstawicieli lwowskiej awangardy do organizacji kolejnych wystaw. W październiku odbył się pokaz Formistów we Lwowie. Niestety, jedyną jego dokumentacją są trzy krótkie wzmianki dotyczące otwarcia 2 października w salach Muzeum Przemysłowego<sup>44</sup>. Na ich podstawie wiadomo, że w prezentacji udział wzięli Czyżewski, Chwistek, Henryk Gotlib, Niesiołowski, Pronaszko (Zbigniew?), Winkler oraz artyści z Lwowa – Vorzimmerówna i Lille. Jak donosiła „Gazeta Poranna”, mylnie tytułując ją jako *Wystawa Formistów i Zdroju* [sic!], „[...] Wystawa [...] wzbudziła wielkie zainteresowanie wśród najszerszych warstw miłośników Sztuki i cieszy się też nader liczną frekwencją”<sup>45</sup>. Jesienią 1921 roku miała miejsce XI Wystawa Formistów, w której brała udział tak zwana sekcja lwowska, w składzie Vorzimmerówna i Lille. W tym samym roku na Wystawie Dwóch pokazali swoje prace Matusiak i Zygmunt Radnicki.

Natomiast w maju i czerwcu 1922 roku odbyła się prezentacja dorobku Lillego, Matusiaka i Radnickiego, występujących jako Ekspresjoniści Lwowscy. Okładkę katalogu zdołała grafika Lillego, która w tym samym roku została wykorzystana na okładce *Pieśni nad pieśniami Króla Salomona* Bolesława Dana, lwowskiego poety i literata pochodzenia żydowskiego<sup>46</sup>. Poza tą pracą w książce można odnaleźć kilka innych drzeworytów. Ich tematem są zwierzęta, budowane syntetyczną płaską plamą barwną, przywodzące na myśl prace Franza Marca. W 1922 roku ukazały się także *Gilgamesz* oraz *Miłość Magdaleny* z ilustracjami Lillego, charakteryzującymi się dużą ekspresją i dramatyzmem scen, odznaczających się deformacją formy o ostrych i kanciastych krawędziach, podkreślonych zdecydowanym światłowieniem<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> [b.a.], *Otwarcie wystawy Formistów*, „Gazeta Poranna” 1921, nr 6055 (3 październik), s. 4; [b.a.], *Otwarcie Wystawy Formistów*, „Kurier Lwowski” 1921, nr 233, s. 5.

<sup>45</sup> [b.a.], *Wystawa „Formistów” i „Zdroju”*, „Gazeta Poranna” 1921, nr 6059 (6 październik), s. 4.

<sup>46</sup> B. Dan [Aleksander Weintraub], *Pieśni nad pieśniami króla Salomona*, Lwów 1922.

<sup>47</sup> *Gilgamesz. Powieść starobabilońska*, tł. J. Wittlin, Lwów 1921; R. M. Rilke, *Miłość Magdaleny*, tł. L. Lille, Lwów 1922.

W 1921 i 1922 roku Lille przebywał w Berlinie, gdzie miał kontakt z lwowskimi artystami studiującymi w pracowni Aleksandra Archipenki (Zygmunt Menkes, Alfred Aberdam, Joachim Weingart)<sup>48</sup>, następnie przeniósł się do Drezna i Weimaru. Tam studiował na uczelni Bauhaus, między innymi pod kierunkiem Paula Klee. Dorobek tego artysty już wcześniej mógł oddziaływać na Lillego. Śladem tych inspiracji są dwa studia głów reproduktowane w „Głosie Plastyków” z 1938 roku oraz *Autoportret (Autoportret z namydloną brodą, 1920, Muzeum Narodowe we Wrocławiu)*<sup>49</sup>. Wymienione obrazy utrzymane są w nurcie ekspresjonistycznej groteski. Pozornie naiwne, mogą kojarzyć się z pracami dzieci, jednak świadome odrzucenie wiernej charakterystyki modelu powoduje wydobycie i podkreślenie tylko tych cech fizjonomicznych, które oddają stronę psychologiczną portretowanych. Lille był także autorem plakatu reklamującego wystawę, opisanego w recenzji przez Władysława Juliusza Terleckiego. Na jej podstawie wiadomo, że głównymi jej motywami były elementy muzyczne. Związki plastyki z muzyką pojawiły się też w innych pracach Lillego, na co wskazują tytuły trzech obrazów lawowanych tuszem, noszących tytuł *Muzyczna martwa natura I–III*<sup>50</sup>. Możliwe, że do tej grupy należała *Martwa natura z wiolonczelą*, odznaczająca się uproszczeniem oraz klarownością kompozycji, reproduktowana w monografii *Formiści Polscy* Winklera<sup>51</sup>.

Elementy prymitywizacji formy można odnaleźć też w pracy *Głowa dziewczyny* (ok. 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie) Radnickiego, wówczas jeszcze studenta krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych<sup>52</sup>. Wiadomo, że na wystawie Ekspresjonistów Lwowskich artysta pokazał też *Autoportret. Głowa*, który recenzent określił mianem „derainowskiego”, a także *Martwą naturę*, znaną jedynie z opisu:

<sup>48</sup> J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007, s. 131.

<sup>49</sup> *Formiści*, s. 56, poz. 508–509; *Sztuka polska XX wieku*. Katalog zbiorów, red. wstęp i wybór il. M. Hermansdorfer, oprac. K. Bartelik et al., Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2000, s. 477, poz. 3163.

<sup>50</sup> W. J. [Terlecki], *Ekspresjoniści lwowscy. „Wystawa trzech” w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „Kurier Lwowski” 1922, nr 112 (22 maja), s. 2.

<sup>51</sup> K. Winkler, *Formiści Polscy*, Warszawa 1927, [b.n.il.].

<sup>52</sup> M. Smaga, *Twórczość Zygmunta Radnickiego (1894–1969)*, „Modus. Prace z Historii Sztuki” t. 8–9, Kraków 2009, s. 255–277.

Stół przez silne pochylenie naprzód zamyka przestrzeń z tyłu tak, że rozwija się ona ku górze i na boki. Na stole owoce, domino, książki i kubek na tacy. Przedmioty te mimo nachylenia stołu nie spadły, bo nie rządzą nimi jako formami prawa fizyczne, lecz wewnętrzne prawa artystyczne. Pomimo iż się na wszystko patrzymy jakby z góry, kubek jest przedstawiony jakby był widoczny z boku. Wystąpiła przez to jego smukłość, która artyście była potrzebna do nadania obrazowi logiki tektonicznej. Dwa rzędy kotar z obu stron, jakby kulisy, mają nie tylko służyć do wywołania wrażenia przestrzeni, ale również są elementem współokreślającym kompozycję<sup>53</sup>.

Jej charakterystyka niewiele odbiega od *Martwej natury* (ok. 1920) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>54</sup>. Centrum wspomnianej kompozycji zajmuje obły wazon, w którym umieszczone są liście o sercowatym kształcie. Obok naczynia stoi szklanka, a większą część półkolistego blatu stolika zajmuje leżąca gazeta. Rodzaj obramowania tworzy draperia, wprowadzająca jednocześnie wrażenie głębi dla całego układu, charakteryzującego się celowym wprowadzeniem różnych ujęć perspektywicznych. Zabieg ten został również zastosowany w „cézannowskiej” *Martwej naturze z butelką koniaku* (1922, Muzeum Narodowe we Wrocławiu), zwracającej uwagę na syconą kolorystyką i kontrastami barwnymi, a także w akwarali *Karafka* (ok. 1922, Muzeum Narodowe we Wrocławiu)<sup>55</sup>. Szczególnie interesująca jest druga z wyszczególnionych prac, sprawiająca wrażenie „artystycznego laboratorium”. Tytułowa karafka, rozcięta wzdłuż na dwie części jednocześnie, ujęta jest en face i z góry. Dodatkowo w jej wnętrzu wpisana jest szklanka, a tło budują nachodzące na siebie przekroje naczyń. Powstałe w tym samym okresie dwa *Pejzaże* (oba ok. 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie) odrzucają klasyczny sposób budowy przestrzeni na rzecz ujęcia płaszczyznowego, operowania plamą barwną, gdzieśgdzie wzmocnioną światłością, obwiedzioną ciemnym konturem<sup>56</sup>. Obłe formy wypełniające obie kompozycje, w obrazie *Pejzaż z domami* (1922, Muzeum Narodowe we Wrocławiu) zostały zastąpione wielobocznymi o ostrych krawędziach, wprowa-

<sup>53</sup> W. J. [Terlecki], *Ekspresjoniści lwowscy*. „Wystawa trzech” w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (cz. 2), „Kurier Lwowski” 1922, nr 114 (25 maja), s. 2.

<sup>54</sup> *Formiści*, s. 65, poz. 830.

<sup>55</sup> *Sztuka polska XX wieku*, poz. 5014; *Formiści*, s. 64, poz. 824.

<sup>56</sup> *Formiści*, s. 65, poz. 825–826.

dzając wrażenie dynamizmu, podkreślonego motywem nakładających się na siebie domów, znanych między innymi z grafik ekspresjonistycznych<sup>57</sup>. Inny charakter ma praca *Pejzaż fabryczny* (1922, Muzeum Narodowe w Warszawie), nawiązująca do obrazu innego formisty – Leona Chwistka *Miasto fabryczne* (1920, Muzeum Narodowe w Warszawie), która odznacza się spiętrzeniem i zgeometryzowaniem form, budujących nierzeczywistą wizję industrializacji. Z kolei wizję mechanicznego człowieka przedstawia drzeworyt *Manekin* (ok. 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie), o uproszczonej formie, łączącego dwa ujęcia en face i z profilu. Natomiast klasycyzujący *Akt w pejzażu fantastycznym* (ok. 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie) kształtowany jest charakterystycznymi dla formistów łukami<sup>58</sup>.

Trzeci z Ekspresjonistów Lwowskich, Stanisław Matusiak przedstawił na wystawie znane jedynie z tytułów prace: *Modelka* (1916), *Robotnicy* (1918), *Autoportret* (1921) i *Romantyczna kompozycja* (1916), w których, zdaniem Terleckiego, występowało „geometryczne zróżniczkowanie powierzchni obrazu”<sup>59</sup>. Stopniowo jednak artysta zaczął odchodzić od tendencji kubizujących na rzecz uproszczenia i syntezy formy. Ewolucję tę obrazują nieco późniejsze prace, odznaczające się analogicznym tematem i kompozycją. W dwóch obrazach olejnych (*Pasterz z trzodą owiec*, 1926, Muzeum Narodowe we Wrocławiu; *Jesień*, 1926, Muzeum Okręgowe w Toruniu) umieszczona centralnie postać, dominująca nad otoczeniem, zwraca uwagę monumentalnością i reliefowym modelunkiem bryły<sup>60</sup>. Wprowadzone odrealnienie kolorów i kształtów dodatkowo podkreśla padający z góry snop światła, stwarzający nastrój pełen mistycyzmu, odwołujący się do ikonograficznego motywu Dobrego Pasterza<sup>61</sup>. Natomiast *Portret profesora Władysława Podlachy* (ok. 1923, zaginiony) przywołuje na myśl liczne portrety Z. Pronaszki, odznaczające się geometryzacją części twarzy, której strukturę akcentuje silny

<sup>57</sup> *Sztuka polska XX wieku*, poz. 5015.

<sup>58</sup> *Formiści*, s. 64–65, poz. 821, 832, 823.

<sup>59</sup> W. Terlecki, *Formiści lwowscy*, „Zwrotnica” 1922, nr 2, s. 47.

<sup>60</sup> *Sztuka polska XX wieku*, poz. 3592; A. Kroplewska-Gajewska, *Malarstwo i rzeźba polska od końca XVIII do 1939 roku w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, katalog I, Muzeum Okręgowe Toruń 2003, s. 184–185.

<sup>61</sup> P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes 1929–1935*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 24–25.

światłocien, decydujący o silnej artykulacji form budujących mimo to zwarte przedstawienie. Z kolei konstrukcja tła wypełnionego prostopadłościenymi bryłami nawiązuje do obrazu A. Pronaszki *Ucieczka Marii do Egiptu* (1921, Muzeum Sztuki w Łodzi). W zupełnie innej stylistyce utrzymany jest *Portret Jana Bołozą-Antoniewicza* (przed 1922, praca zaginiona), zwracający uwagę dużą ekspresją ujęcia<sup>62</sup>.

Wystawa pozytywnie została oceniona przez Byka, a negatywnie przez Kozickiego, określającego dorobek Lillego, Radnickiego i Matusiaka mianem „infantylistów”<sup>63</sup>. Rodzaj uzupełnienia do pokazu Formistów Lwowskich mogła stanowić druga prezentacja, mająca miejsce w lipcu w lwowskim Towarzystwie Muzycznym, nosząca nazwę *Koncert malarski*, w której udział wzięli Chwistek, Czyżewski oraz młodzi artyści, przyszli koloryści: Jan Cybis, Józef Jarema, Marian Szczyrba i Zygmunt Waliszewski<sup>64</sup>.

Otwarcie prezentacji Ekspresjonistów Lwowskich poprzedził entuzjastyczny odczyt Bołozą-Antoniewicza, popierającego twórczość młodych artystów<sup>65</sup>. Niestety, było to jedno z ostatnich wystąpień krytyka sztuki, który zmarł we wrześniu 1922 roku. Jego dokonania naukowe zostały przypomniane w artykułach opublikowanych pośmiertnie. Jednym z ich autorów był Konrad Winkler, były student Bołozą-Antoniewicza, który uczęszczał na prowadzone przez niego na Uniwersytecie Lwowskim wykłady z historii i teorii formy<sup>66</sup>. Wspominając szerokie spektrum zainteresowań profesora, zwracał uwagę na jego otwartość na nowe tendencje w sztuce, czego przykładem był między innymi udział we wspomnianej wcześniej ankiecie „Gazety Wieczornej”. Efektem tych działań było:

[...] znaczne oczyszczenie estetycznej atmosfery Lwowa i rozbudzenie zainteresowania wśród szerokich warstw dla najnowszych dążeń w polskiej

<sup>62</sup> *Formiści*, s. 56, poz. 525–526.

<sup>63</sup> E. Byk, *Na przelomie w sztuce*, „Wiek Nowy” 1922, nr 6344 (5 sierpnia), s. 3–4; W. Kozicki, *Życie sztuki we Lwowie. Infantylści*, „Słowo Polskie” 1922, nr 125 (9 czerwca), s. 5.

<sup>64</sup> W. J. Terlecki, *Koncert malarski*, „Kurier Lwowski” 1922, nr 155 (13 lipca), s. 4.

<sup>65</sup> W. Terlecki, *Ze sztuki. (Otwarcie wystawy ekspresjonistów lwowskich. Przemówienie prof. dr. Jana Bołozą-Antoniewicza)*, „Kurier Lwowski” 1922, nr 107 (17 maja), s. 4.

<sup>66</sup> H. Bartoszewska-Buyryn, *Twórczość plastyczna Konrada Winklera w latach 1918–1939*, [w:] *Archiwum Sztuki Polskiej XX wieku*, t. 1, red. J. Malinowski, Warszawa 2006, s. 11–12.

plastyce. Odtąd wystawy formistów i pokrewnych im grup cieszyły się tam dużym powodzeniem a poziom kultury estetycznej Lwowa – dystansuje pod wielu względami nasze „polskie Ateny”, gdzie o sztuce piszą najczęściej ignoranci, radcy – pieczeniarze [...]”<sup>67</sup>.

Wydarzenia te kończyły etap działalności formistów w środowisku lwowskim, które jako ugrupowanie przestało istnieć w 1922 roku. Ich prezentacje wpłynęły na ożywienie życia artystycznego we Lwowie, powodując wzrost zainteresowania nowymi kierunkami w sztuce, co znalazło odzwierciedlenie w licznych recenzjach i szerszych analizach, stanowiących ciekawy przegląd poglądów krytyki artystycznej. Podobnie jak w Krakowie i Warszawie, również we Lwowie zawiązała się miejscowa sekcja formistów. Jej działalność w kolejnych latach wpłynęła na powstanie awangardowego Zrzeszenia Artystów Plastyków „artēs” (1929–1936), zawiązania się ugrupowania Nowa Generacja, a także powstanie Lwowskiego Zawodowego Związku Artystów Plastyków pod przewodnictwem A. Pronaszki, postulującego założenie we Lwowie Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

## Summary

### Formists in Lvivian artistic milieu (1918–1922)

In November 1917 in Cracow the first exhibition of an avant-garde art group took place; initially they used the name Polish Expressionists, but later changed it in Formists. Several months later Formists presented their works in Lviv, thus initiating the discussion on modern art which was started by a questionnaire in Lvivian *Gazeta Wieczorna* and titled “Expressionism in visual art” (1918). This interesting idea aptly illustrated the evaluation of new currents in art by the art critic of that day. Simultaneously, it increased the interest in avant-garde art in Lviv, which was mirrored by the following Formists’ exhibitions in 1920 and 1921 that included the works of so-called “Lvivan Formists’ Section: Zofia Vorzimmerówna, Ludwik Lille, Zygmunt Radnicki, and Stanisław Matusiak. The outcome of those presentations were numerous press commentaries as well as extensive monographs on New Art, e.g. by Jan Bołoz-Antoniewicz, a supporter of new trends in art that in turn received negative reviews from Władysław Kozicki, for instance. Such

<sup>67</sup> K. Winkler, *Bołoz-Antoniewicz*, „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 118.



invigoration of artistic life of Lviv resulting from Formists activities was later one of the factors influencing the birth of avant-garde Visual Artists' Association "artes" (1929-1936) founded by Lille, among others, or the creation of New Generation group as well as Lvivian Professional Association of Visual Artists chaired by Andrzej Pronaszko, who called for starting Modern Art Museum in Lviv.

[478]



*Smutek — Ludwik Lille*

Il. 1. Ludwik Lille, *Smutek*, repr. „Zdrój” 1920, t. X, z. 3–4.



Il. 2. Bolesław Dan, *Pieśń nad pieśniami Króla Salomona*, Lwów 1922, il. Ludwik Lille



Il. 3. Gilgamesz. *Opowieść starobabilońska*, Lwów 1922, il. Ludwik Lille

[480]



Il. 4. Ludwik Lille, *Autoportret (Autoportret z namydloną brodą)*, 1920, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Il. 5. Zygmunt Radnicki, *Pejzaż z domami*, ok. 1922, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu

[482]



Il. 6. Zygmunt Radnicki, *Martwa natura z butelką koniaku*, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Il. 7. Zygmunt Radnicki, *Akt w pejzażu fantastycznym*, ok. 1922, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie

[484]



Il. 8. Zygmunt Radnicki, *Karafka*, ok. 1922, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu





Il. 9. Stanisław Matusiak, *Jesień*, 1926, wł. Muzeum Okręgowe w Toruniu

[486]



Il. 10. Stanisław Matusiak, *Portret Jana Bołozę-Antoniewicza*, przed 1922, praca zaginiona, repr. „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie, t. 1, 1923.