

KRAKOWSKIE WYSTAWY FORMISTÓW. ZARYS HISTORII GRUPY

Pierwsze ćwierćwiecze XX w. upływało w Krakowie pod znakiem wszechwładnie panującego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. „Sztuka” nadal kształtowała gusta publiczności i sympatie krytyków, patronując wszelkim tendencjom czerpiącym pożywkę z impresjonizmu, naturalizmu i secesji. Uświęconym miejscem edukacji artystycznej był Pałac Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Tu w atmosferze modernistycznych wystaw publiczność prowadziła rozmowy o sztuce i modnych miejscowych artystach. W latach 1915—1918 sytuacja na polu sztuki zaczęła ulegać zmianom, najpierw nieznacznym, a po 1916 r. coraz bardziej wyraźnym. Dotyczyły one nie tylko środowiska krakowskiego, objęły także Warszawę i Poznań. W środowisku warszawskim zmiany te tak wspominał już po upływie czterdziestu lat Henryk Berlewi: *„Był to okres zalewu czasopism, książek, broszur głoszących nowe hasła, nowe doktryny. Ekspozyturą tej propagandy nowatorskiej była wówczas księgarnia Mortkowicza na Mazowieckiej — istna Mekka, dokąd wszyscy artyści, pisarze intelektualniści łaknący wiadomości z frontu sztuki przychodzili po inspirację. Tędy docierały do Polski wieści o ekspresjonizmie niemieckim, o powstaniu dadaizmu w Zurichu (1916), a nawet o przełomach w sztuce francuskiej. Te echa zachodnioeuropejskie zetknęły się niebawem z gromami dolatującymi ze Wschodu”*¹.

W Krakowie nie było wprawdzie odpowiednika warszawskiej księgarni Mortkowicza ale i tu także docierały, choć w mniejszym stopniu, biuletyny, pisma i publikacje na temat sztuki zachodniej. Przywożono je z Wiednia, Warszawy, a przez Poznań z Berlina. Jednak owe zagraniczne wydawnictwa i broszury nie były, co trzeba mocno podkreślić, jedynym źródłem informacji o artystycznych poszukiwaniach za liniami frontu. Duże znaczenie miały również tłumaczenia wyjątków z prac teoretycznych artystów i krytyków zachodnich, a także artykuły i opracowania rodzime pojawiające się w prasie krakowskiej już od 1913 r.

Niemale zasługi na polu wprowadzania czytelnika w tajniki nowoczesnej sztuki miał zwłaszcza krakowski miesięcznik „Krytyka”, popularny w środowisku literatów i artystów. Tu ukazały się pierwsze artykuły poświęcone kubizmowi, ekspresjonizmowi i futuryzmowi. Najwcześniejszy, z 1913 r., autorstwa Adolfa Baslera koncentrował się na założeniach programowych impresjonizmu, fowizmu i kubizmu². Nie ograniczał się tylko do sztuk plastycznych. Zawierał także

omówienie nowoczesnych tendencji w muzyce i literaturze. Nieco późniejszy artykuł Aleksandra Kołtońskiego dotyczył futuryzmu³. Autor koncentrował się głównie na założeniach ideowych kierunku. Omawiał zarówno literaturę, poezję jak i malarstwo futurystyczne. Po artykułach w „Krytyce” przyszły następne w innych pismach. Z czasem było ich coraz więcej.

Najlepszą natomiast okazją do bezpośredniego zetknięcia się szerszej publiczności z zachodnią sztuką awangardową była urządzona w 1913 r. we Lwowie wielka Wystawa Futurystów, Kubistów i Ekspresjonistów. Wzięli w niej udział artyści niemieccy, czescy i rosyjscy przebywający w tym czasie w Niemczech jak Wasyl Kandinsky czy Aleksiej Jawlensky, którzy najbliżsi byli ekspresjonizmowi.

Największe jednak znaczenie dla poznania sztuki współczesnej, zwłaszcza dla samych artystów, miały ich bezpośrednie kontakty ze sztuką zachodnią podczas podróży zagranicznych. Tam utalentowani uczniowie modernistów brali pierwszy chrzest nowoczesności. Tam we Francji, Włoszech, Niemczech uczyli się patrzeć innymi oczyma.

Taką właśnie edukację nowoczesności odbyła większość spośród późniejszych formistów. W 1912 r. znaleźli się w Paryżu Tytus Czyżewski, Leon Chwistek, Leon Dołżycki i Tymon Niesiołowski. Jeszcze wcześniej odwiedzili Paryż bracia Pronaszkowie. Stolica Francji była wówczas jednym wielkim tygłem, w którym spotykały się i mieszały nowe kierunki i tendencje.

A rok 1912 był rokiem szczególnym. Wówczas na Salonie Jesiennym miał miejsce wielki pokaz sztuki fowistów i kubistów, który wywarł duży wpływ na bawiących w Paryżu Polaków. Po latach Leon Chwistek tak wspominał swoje wrażenia z wystawy: *„Jeśli chodzi o sztukę nowożytną, to dała mi ona mało wzruszeń, muszę jednak przyznać, że salon jesienny z 1912 r., gdzie był kolosalny występ kubizmu z olbrzymimi płótnami Picabii, z Archipenką, Picassem i naszym Gwoźdeckim, a oprócz tego kilku wspaniałych Mattisów, wstrząsnął mną do głębi”*⁴.

Wrażenia wyniesione z zagranicznych wojaży już wkrótce wydały pierwsze owoce. *„Nie można się (...) dziwić — pisał Pronaszkowski — jeśli młody malarz po powrocie z najbliższej choćby zagranicy, (...) musiał odczuwać bunt przeciw temu wszystkiemu co widział wokół siebie. Zwłaszcza, gdy w tejże zagranicy powstawały nowe ruchy artystyczne, jak kubizm we Francji, futuryzm we Włoszech, czy ekspresjonizm w Niem-*

czech. *Palito się więc naokoło... I ta iskierka zatlęła... Nie można było nie odczuć tych problemów, które niejako były w powietrzu. Problemy formy ściśle sprzęgniętej kolorem i kolorem budowanej ścisłej kompozycji i tej wielkiej dyscypliny i porządku obrazu (...)*⁵.

Z całą pewnością artyści odczuli te problemy najśilniej po obejrzeniu imponującego dorobku francuskich kolegów na paryskim Salonie. Choć wystawa miała niewątpliwą siłę inspirującą nie znaczy to jednak, że przyszli formiści rozpoczęli swoje eksperymenty dopiero pod jej wpływem. Poszukiwania na własną rękę prowadzili już przed 1910 rokiem. Inicjatywa oficjalnego ujawnienia dotychczasowych poszukiwań formalnych, prowadzonych w zaciszach pracowni, wyszła od braci Pronaszków. Dzięki ich wpływom i staraniom Zarząd Krakowskiego Związku Artystów Plastyków zorganizował w maju 1911 r. I Wystawę Niezależnych⁶. Wystawa zdominowana przez grono młodopolskich artystów takich jak Karol Axentowicz, Włodzimierz Tetmajer, Jacek Małczewski i Leon Wyczółkowski, okazała się jednak imprezą bardzo tradycyjną. Prace późniejszych formistów — braci Pronaszków i Tytusa Czyżewskiego nie czyniły zbyt wielkiego wyłomu w stylistyce wystawionych dzieł.

W rok później publiczność krakowska miała okazję obejrzeć wystawę bardziej już radykalną, choć nie noszącą w tytule dumnej nazwy „*Niezależni*”. Była to wystawa indywidualna Tytusa Czyżewskiego, która odbyła się w kwietniu w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie⁷. Artysta miał już wówczas za sobą drugi pobyt w Paryżu, podczas którego w sposób bardziej dojrzały zainteresował się francuskim kubizmem przeżywającym wówczas swój rozkwit. Prace wystawione w krakowskim TPSP były zapewne wynikiem nowych przemyśleń i doświadczeń malarza. Choć brak bliższych informacji na temat tej wystawy, można z całą pewnością powiedzieć, że radykalizm zaprezentowanych tam obrazów musiał szokować, skoro po tygodniu wystawa została zamknięta⁸.

W tym samym 1912 roku publiczność krakowska była świadkiem jeszcze jednej prezentacji sztuki odbiegającej daleko od uznanych naturalistycznych kanonów. Tym razem były to obrazy Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków pokazane na III Wystawie Związku Artystów Polskich. Wśród nich najbardziej szokował ekspresyjnie zdeformowany portret Cezarego Jellenty pędzla Zbigniewa. Sam portretowany nieco porażony nowoczesnością stylu artysty pisał: „(...) *nie wiedziałem, że mam tak koński łeb — szczęściem, że nie gorzej — jak na obrazie Zbigniewa Pronaszkii. Ale poza tym (...) w tym portrecie jest rozmach, wielki dekoracyjny zamysł, może nie całkiem wykonany, głęboka ekspresja w zestrojeniu człowieka z naturą, zarówno w zestrojeniu liniowym jak i kolorystycznym. W nim zapowiada się moc i zaciętość artysty, który nieugięcie dąży do uproszczeń i dużego stylu*”⁹.

W rok później, w 1913 r. odbyła się w Krakowie druga Wystawa Niezależnych. Z przyszłych formistów wystawiali na niej Czyżewski, bracia Pronaszkowie i Jacek Mierzejewski. Niestety, ze względu na brak

danych dotyczących wystawionych wówczas prac, trudno powiedzieć o niej coś więcej¹⁰.

Na następne wystąpienie młodych artystów trzeba było jeszcze kilka lat poczekać. Lata te wypełniały eksperymenty i pracowite poszukiwanie własnego stylu. Tymczasem krąg zafascynowanych sztuką awangardową poszerzał się.

Dorobek artystów ujrzał światło dzienne na wystawie zorganizowanej latem 1916 r. w Zakopanem, przez braci Pronaszków i Stanisława Kamockiego. W wystawie poza organizatorami wzięli udział: Tymon Niesiołowski, Ludwik Puget, Jan Rembowski, Władysław Skoczylas, Romuald Kamil Witkowski, Eugeniusz Żak, bardzo prawdopodobne, że także Tytus Czyżewski, Ksawery Dunikowski, Jacek Mierzejewski i Gustaw Gwozdecki¹¹. Na podstawie zachowanych listów Pronaszków do Józefa Mehoffera można przypuszczać, że prace wystawione na wystawie były bardzo różnorodne, a w wielu wypadkach dość jeszcze tradycyjne, i w widoczny sposób poddane ciśnieniu młodopolskiej stylizacji¹². Potwierdza to analiza prac wymienionych artystów, powstałych przed 1916 rokiem, które z dużym prawdopodobieństwem mogły się znaleźć na zakopiańskiej wystawie.

Wystawa w Zakopanem choć dobrze przyjęta przez publiczność nie zaspokajała ambicji organizatorów. Bracia Pronaszkowie nie zamierzali poprzestać na odizolowanym, w zacisznym Zakopanem. Marzyło im się wypłynięcie na szersze wody — myśleli o zorganizowaniu wystawy za granicą. Na wystawie zamierzali skupić prace artystów otwartych i odważnych, jak pisali w liście do Juliana Fałata, chodziło im o „*zrzeszenie ludzi różnorodnych, ale żywotnych, mających ciągle coś nowego do powiedzenia — od najbardziej klasycznych do najbardziej krańcowych, ale wszystkich pod egidą jednej myśli przewodniej — to jest wiecznej ewolucji i rozwoju*”¹³. Za artystów spełniających te warunki uznali Pronaszkowie: Juliana Fałata, Stefana Filipkiewicza, Władysława Jarockiego, Stanisława Kamockiego, Stanisława Wyspiańskiego, Wojciecha Weissę, Józefa Mehoffera, Stanisława Korzeniowskiego, Witolda Leonharda, Bronisława Pelczarskiego, Stanisława Sichulskiego, Tytusa Czyżewskiego, Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków, Władysława Skoczylasa, Tymona Niesiołowskiego, Jacka Mierzejewskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Gustawa Gwozdeckiego, Jerzego Merkela, Eli Nadelmana, Ludwika Pugeta, Stanisława Szreniawę-Rzeckiego i Romualda Kamila Witkowskiego¹⁴.

Jak widać, choć przeważali w tej grupie artyści młodzi, wśród których znalazła się spora część późniejszych formistów, to nie zabrakło jednak tak uznanych już i popularnych nazwisk jak: Wyspiański, Mehoffer, Fałat. Obecność ich na wystawie bez wątpienia ułatwiłaby przecieranie szlaków młodym artystom na obcym gruncie, stawiającym wysokie wymagania.

Pronaszkowie nie precyzowali bardziej szczegółowo założeń sztuki, która miałaby zostać zaprezentowana na planowanej wystawie zagranicznej. Podkreślali jednak wyraźnie, że byłaby to sztuka dekoracyjna, w której zostałaby specjalnie wyakcentowany dekoracyjny charakter młodego malarstwa polskiego. Jednak ta szczególnie podkreślana w liście do Mehoffera dekoracyjność, miała w rozumieniu Pronaszków zupeł-

nie inne znaczenie niż w pojęciu artystów młodo-polskich. Jak rozumieć dekoracyjność młodzi artyści świadczyć może styl fresku wykonanego przez Zbigniewa Pronaszkę na ścianie domu Spółki Handlowej Zamoyskiego w Zakopanem. Fresk przedstawiał Madonnę. Jej postać, formistyczna już w charakterze, zbudowana została ze zgeometryzowanych, uproszczonych form, nawiązujących do ludowych malowideł góralskich. Malowidło w kilka lat później zamalowano pośpiesznie, wykorzystując jako pretekst wizytację biskupa w Zakopanem¹⁵.

Fresk obudził wówczas duże emocje w Zakopanem. Helena Blum autorka monografii artysty, opierając się na wspomnieniach malarza tak opisuje całą historię: „Podczas pobytu braci Pronaszków w Zakopanem, architekt Franciszek Mączyński z Krakowa zaproponował Zbigniewowi Pronaszcze namalowanie fresku Madonny na fasadzie domu (mieścił się tam wówczas kwintny sklep Bazaru) przy Krupówkach, naprzeciw hotelu „Morskie Oko”, Zbigniew Pronaszko namalował Madonnę i to Madonnę formistyczną. Niestety, styl ten nie spodobał się miejscowemu proboszczowi, a wśród górali zakopiańskich zawrzało także oburzenie, że aby nie dopuścić do incydentów, artysta przez pewien czas musiał ukrywać się w górach. Stefan Żeromski stanął w obronie malarza, lecz malowidło zostało zamalowane”¹⁶.

Zwracamy uwagę czytelnika na ten zabawny epizod celowo. Już w rok później, przy okazji krakowskiej wystawy formistów reakcje niektórych krytyków w niewielkim tylko stopniu różnić się będą od zapalczywości zakopiańskich górali.

Powróćmy jednak do planów Pronaszków. Dążąc do zorganizowania zagranicznej wystawy bracia usilnie zabiegali o protekcję Józefa Mehoffera. Mieli nadzieję, że dla zorganizowania tego przedsięwzięcia malarz wyjedna im finansowe poparcie „Sztuki”.

Do zagranicznej wystawy jednak nie doszło. W 1917 r., w rok po wystawie zakopiańskiej początkujący formiści urządzili dużą, reprezentacyjną wystawę w kraju, w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych na placu Szczepańskim. Zapewne nie bez życzliwego poparcia Mehoffera.

Otwarcie wystawy nastąpiło 4 listopada. Wystawa czynna była przez listopad i grudzień. Nosiła nazwę I Wystawy Ekspresjonistów Polskich. Termin „formiści” pojawił się dopiero później, ale do tego jeszcze wrócimy.

Wystawę anonsował rozklejony na ulicach Krakowa afisz wykonany przez Tytusa Czyżewskiego. Afisz przedstawiał dziwnego stwora, ukazującego w uśmiechu rząd ostrych zębów. Naiwna groza tego formistycznego smoka była wizytówką wystawy — zapowiadała rzeczy nowe i osobliwe¹⁷.

Wystawie towarzyszył katalog. Wydrukowano go w kilku wersjach. Można przypuszczać, że kolejne wersje ukazywały się w miarę wyczerpywania się nakładu poprzednich. Obecnie znane są dwie wersje katalogu, różniące się od siebie zawartością treści i szatą graficzną¹⁸.

Wcześniejsza, z okładką ozdobioną leżącym aktem kobiecym, rysowanym przez Jana Hrynkowskiego¹⁹, zawierała zamiast wstępu cytaty z wypowiedzi o sztuce: Adama Mickiewicza, Jeana Augusta Ingres, Hen-



1. Zbigniew Pronaszko, Akt formistyczny, 1917, ol., pł., wł. Muzeum Narodowe w Krakowie.

ri Mattise'a, Paula Cézanne'a i Zbigniewa Pronaszki. Druga wersja katalogu z okładką na której widniał akt kobiecy, rysowany tym razem przez Zbigniewa Pronaszkę²⁰, zawierała wstęp poszerzony o wypowiedź uznanego francuskiego teoretyka kubizmu Jeana Metzinger. Uległa również poszerzeniu w porównaniu z pierwszą redakcją wypowiedź Zbigniewa Pronaszki.

Wszystkie zamieszczone w jednej i drugiej edycji cytaty mówiły o istocie malarstwa, polegającego nie na wiernym odtworzeniu rzeczywistości zewnętrznej lecz na tworzeniu nowych form, zestawionych w harmonijną całość. W takim samym duchu utrzymana była wypowiedź Zbigniewa Pronaszki: „Treścią obrazu jest jego forma i barwa. Przez nie obraz jest dobry lub zły (...). Wszystko inne — literatura”²¹. Zastanawiający się jaką konkretnie formę ma na myśli artysta, znajduje następującą odpowiedź: „Obserwując przedmiot czy rozważając go — nie widzą go wyłącznie frontalnie — przeciwnie, uderzają moją wyobraźnię przeróżne jego plany — i dopiero reasumując je w obrazie — otrzymuję ten pełny jego wyraz — istotę. Tak uzyskuję trzeci wymiar, który nic wspólnego nie ma z tradycyjną perspektywą”²². Nie ma wątpliwości, że chodziło tu o formę budowaną w oparciu o zasady kubizmu analitycznego. Czytelnik zaniepokojony radykalizmem deklaracji programowej Pronaszki, znajdował w innej części wstępu do katalogu takie oto polecenie Cézanne'a: „Modelować kształty na płaszczyźnie wedle form kuli, stożka i walca”²³. Tak więc metoda Cézanne'a stawiała się równoprawną metodą kształtowania formy obok programu ku-

bistów. Nieprzekonany do kubizmu czytelnik mógł odetchnąć spokojniej.

Obie wspomniane edycje katalogu różniły się nie tylko wstępem ale także, jak już wspomniano, ilością podanych artystów, uczestniczących w wystawie. Według pierwszej wersji w wystawie brali udział: Andrzej i Zbigniew Pronaszowie, Tytus Czyżewski, Leon Chwistek, Stanisław Gołębiowski, Leopold Gottlieb, Gustaw Gwozdecki, Jan Hrynkowski, Mojżesz Kisling, Roman Kramsztyk, Jacek Mierzejewski, Szymon Müller, Tymon Niesiołowski, Franciszek Rerutkiewicz, Jan Rubczak, Władysław Skoczylas, Felicja Szererowa i Eugeniusz Żak. W drugiej wersji katalogu brak nazwiska Leopolda Gottlieba.

W wystawie wzięło zatem udział siedemnastu lub osiemnastu artystów. Niektórzy z jej uczestników jak Gołębiowski, Müller i Szererowa mieli już później nigdy nie wystąpić z grupą.

Ogółem na I Wystawie Ekspresjonistów zaprezentowano ponad 120 prac rzeźb, rysunków i obrazów z rejonu Podhala. Malowidła wypożyczono z prywatnych zbiorów „J.W.P.P. Steckiego, Ostrowskich, Lustgartenów”²⁴.

Jak widać była to duża wystawa, skupiająca pożądaną ilość prac niekiedy dość znacznie różniących się charakterem. Pozostawało to w zgodzie z zamiarzeniami organizatorów, w myśl których pokaz miał stanowić możliwie najszerszy przegląd różnorodnych tendencji, zarysowujących się w sztuce młodego pokolenia, które pragnęło dołączyć do poszukiwań Zachodu.

Już wybór cytatów we wstępie wskazywał na to, że młodzi artyści wypowiedzieli zdecydowaną walkę zarówno impresjonizmowi jak i naturalizmowi. Świadczył także o tym, że początkujący formiści zmierzają w kierunku stworzenia sztuki, w której wyeliminowana zostanie wszelka przypadkowość, a kształt i barwa podlegające w naturze nieustannym zmianom ujęte będą w określoną konwencję. Artyści nie pozostawiali wątpliwości, że w wyborze konwencji sięgną do zdobyczy Cezanné, kubizmu i ekspresjonizmu. Z drugiej strony dawali wyraźnie do zrozumienia, że drugim ważnym źródłem inspiracji będzie dla nich sztuka ludowa. Stąd owe góralskie malowidła na szkłe, a obok nich dwanaście drzeworytów Skoczylasa, umieszczonych demonstracyjnie zaraz na początku wystawy. Góralszczyzna, zakopiańszczyzna jako uznany synonim stylu polskiego stanowiła najlepsze poręczenie szczerości intencji stylotwórczych młodych artystów. Zawierając sojusz ze sztuką ludową dawali oni niedwuznacznie do zrozumienia, że podjęte przez nich poszukiwania są zarazem poszukiwaniem nowego polskiego stylu. Stylu — w duchu najlepszych tradycji wywodzących się z koncepcji Stanisława Wyspiańskiego, Stanisława Witkiewicza i Władysława Matlakowskiego.

Powróćmy jednak do samej wystawy, a właściwie do jej nazwy. Znamiennym jest fakt, że młodzi nowatorzy wystąpili na pierwszej swojej wystawie pod szyldem ekspresjonizmu. O tym co sami rozumieli pod pojęciem ekspresjonizmu mówi Zbigniew Pronaszko w artykule, który ukazał się w pierwszym numerze „Masek” w styczniu w 1918 r. i stanowił

nawiązanie do minionej wystawy. „Wspomniana grupa wystąpiła pod nazwą ekspresjonizmu. Nie chodzi tu o nazwę, która jest tak przypadkową, jak futurizm, kubizm, orfeizm i tyle podobnych wchodzących w zakres ekspresjonizmu”²⁵.

Rzeczywiście nie chodziło o nazwę. W rozumieniu Pronaszki ekspresjonizm oznaczał sztukę odważną, poszukującą, awangardową. Można nią było objąć bez wahania zarówno kubizm, futurizm, orfizm itd. Interpretacja Pronaszki nie odbiegała od ówczesnego, potocznego rozumienia tego terminu. Wiele mówi nam o tym krótki artykuł w kwietniowym „Zdroju” z 1918 r. — piśmie poznańskich ekspresjonistów. O samym terminie autor tak napisał: „Izmów narodziło się z roku na rok bez liku (...), uogólniono nareszcie młodą sztukę nazwą ekspresjonizm”²⁶. Na dobrą sprawę etykietkę ekspresjonizmu mógł więc nosić każdy, nazwa była na tyle pojemna, że z łatwością mogła objąć różne indywidualności i tendencje. Tym samym tłumaczyła różnorodność prac wystawionych w karłowskim TPSP.

Najśmielsze, najradzykalniej zrywające ze stylizacją secesji, a równocześnie wykazujące już konsekwentne myślenie bryły były prace Zbigniewa Pronaszki i Tytusa Czyżewskiego.

Zbigniew Pronaszko pokazał na wystawie m. in. wypukłorzeźbę zaprojektowaną jeszcze w 1912 r. jako front mensy ołtarzowej dla kościoła O.O. Misjonarzy w Krakowie²⁷. Mensa miała już wszystkie cechy, które określały dojrzały okres formizmu w twórczości tego artysty. Symetryczna kompozycja przedstawiająca Madonnę adorowaną przez anioły, została sprowadzona do zgeometryzowanych, pryzmatycznych form negatywowych i pozytywowych, utrzymanych w surowej konwencji kubizmu analitycznego. Przewaga linii diagonalnych w układzie form, wprowadzała do kompozycji czynnik niepokoju i ekspresji nasuwający porównanie z ekspresjonizmem. Ale i tu odezwały się echa secesji, widoczne zwłaszcza w łagodnych liniach, opisujących stojącą w niszy Madonnę. Nad wypukłorzeźbą umieszczony był karton z projektem polichromii, przedstawiającym wysmukłą postać Madonny adorowaną przez anioły i świętych. Karton uderzał szlachetną prostotą zgeometryzowanych form, które tworzyły logiczną konstrukcję oczyszczoną już całkowicie z secesyjnej stylizacji. Należy również wspomnieć o olejnym obrazie z 1917 r., przedstawiającym akt kobiecy, niezwykle starannie zakomponowany i szlachetny w kolorze. Była to jedna z najlepszych prac Pronaszki pokazanych na wystawie, przykład rygorystycznego zastosowania perspektywy kubistycznej²⁸.

Znacznie bardziej różnorodna i kontrowersyjna była twórczość Tytusa Czyżewskiego. Najbardziej szokowały obrazy wielopłaszczyznowe „Salome” (1915—1917 r.)²⁹, „Krajobraz ze słońcem” (1916 r.)³⁰, „Głowa” (1916 r.)³¹ i „Głowa II” (1916—1917 r.)³². Obok nich znalazł się także na wystawie olejny autoportret artysty zatytułowany „Niewolnik”³³, stanowiący mieszalinę kubizmu i sztuki naiwnej. Oprócz wymienionych prac, które wystawiały na próbę cierpliwość publiczności, pokazał Czyżewski także bardziej tradycyjne, noszące wyraźne ślady studiów nad sztuką

Cezanne'a i postimpresjonistów. Były to obrazy olejne „Giewont” z 1915 r. i „Wnętrze” z 1916 r.³⁴.

Twórczość Czyżewskiego, a zwłaszcza jego obrazy wielopłaszczyznowe ściągnęły na siebie największe ataki krytyki. „Obrazy 'wielopłaszczyznowe' są zaprzeczeniem zdrowego i logicznego pojęcia o świecie rzeczywistym, który można było rozkawałkować kubiścieczno-futurystycznie jeszcze w dowcipniejsze rebusy i stworzyć jeszcze komiczniejszy absurd” — pisał recenzent z IKC-a³⁵. Były jednakże i recenzje przychylne, pochodzące od krytyków lepiej zorientowanych w zjawiskach zachodzących w sztuce współczesnej. Sporo życzliwej uwagi poświęcił artyście Artur Prędzki³⁶ i Stanisław Mróz. Interesująca jest zwłaszcza ocena tego drugiego recenzenta. Mróz podkreśla wagę eksperymentów Czyżewskiego, a w obrazach wielopłaszczyznowych słusznie dostrzega dużą samodzielność i oryginalność artysty³⁷.

Daleko mniej radykalny w plastycznych poszukiwaniach od Czyżewskiego i Z. Pronaszki okazał się Andrzej Pronaszko. Jego gwasze: „Procesja” (1916 r.)³⁸, „Zdjęcie z krzyża” (1916—1917 r.)³⁹, „Mnich” (1917 r.)⁴⁰, zbudowane z płaskich segmentów czystych barw obrysowanych zakrzywionymi liniami, wykazywały duży związek ze stylizacją secesji.

Natomiast wyraźny wpływ sztuki Cezanne'a widoczny był w pracach wystawionych przez Jana Hrynковского, Tymona Niesiołowskiego i Jacka Mierzejewskiego. Zalecenia francuskiego artysty, by „modelować kształty na płaszczyźnie wedle form kuli, stożka i walca” znalazło w twórczości wymienionych artystów najlepszą chyba realizację. Do najciekawszych prac pokazanych przez tę trójkę należały niewątpliwie oleje Tymona Niesiołowskiego „Zuzanna” (ok. 1916 r.)⁴¹, Jacka Mierzejewskiego „Ogród w Zakopanem” (1915 r.)⁴² i „Martwa natura” (1916 r.)⁴³, Jana Hrynковского „Dom rybaka” (1913 r.)⁴⁴ i autolitoGRAFIA tego artysty „Złożenie do grobu” z 1917 r.⁴⁵.

Odmienne tendencje zaprezentował na wystawie Leon Chwistek. Artysta wystawił serię akwarelowych i olejnych przedstawień miast przywodzących na myśl fantastyczne Miasto Środka z „Irydiona Ponifleta”⁴⁶. Były to malowane z rozmachem lasy drapaczy chmur o zmieniających się wciąż kształtach, w których futurystyczna fascynacja miastem zespoliła się z secesyjną jeszcze stylizacją. Stylizacja ta szczególnie rzucała się w oczy w łukowato powyginanych obramieniach przedstawień, przypominających kartusze.

Jeszcze inny charakter miały drzeworyty Władysława Skoczylasa, najbliższe spośród wszystkich wystawionych prac ludowej sztuce góralskiej⁴⁷.

Pozostali artyści, biorący udział w wystawie zaprezentowali twórczość znacznie bardziej tradycyjną, w wielu wypadkach jaskrawie odbijającą swym naturalizmem od prac liderów grupy. W tym wypadku, podobnie jak przy omawianiu kolejnych wystaw, nie będziemy się na niej koncentrować, poświęcając uwagę tym spośród formistów, których sztuka wniosła największy wkład do poszukiwań formalnych i ideowych grupy.

Powróćmy tymczasem do samej wystawy i do jej odbioru przez publiczność i krytykę. Publiczność zaintrygowana osobliwością „imprezy” w TPSP, ustawiała się do kasy w kilkakrotnie zakręconym ogonku. Na

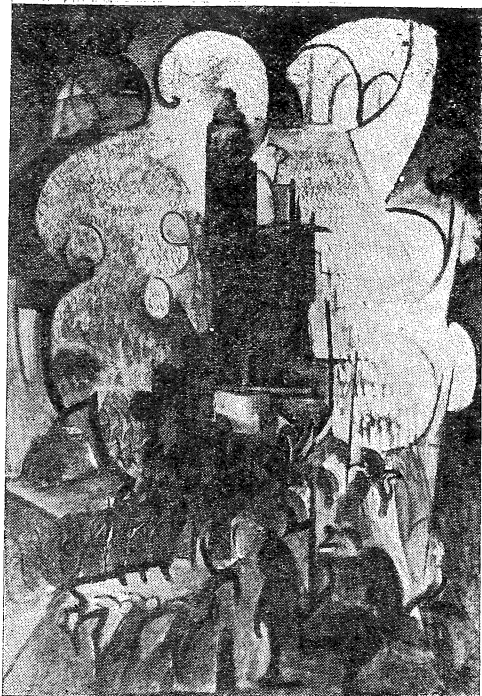
brak zainteresowania z jej strony, zwłaszcza w pierwszych tygodniach, formiści nie mogli narzekać. „(...) wystawa ta cieszy się niebywałym powodzeniem — pisał Stanisław Mróz w „Nowościach Ilustrowanych — od czasu otwarcia zwiedziło ją parę tysięcy osób. Od dłuższego już czasu żadna wystawa w Salonie Sztuki na Placu Szczepańskim nie osiągnęła takiej liczby zwiedzających (...)”⁴⁸.

Równie żywo jak publiczność zareagowała prasa. Wystawa wywołała ożywioną polemikę na jej łamach. Najwięcej recenzji ukazało się w prasie codziennej. Reakcje krytyków były często krańcowo różne.

Najostrzej i najgwałtowniej wystąpił przeciw formistom Władysław Prokiesz w „Nowej Reformie”. Recenzent potępił en bloc wszystkie wystawione prace. „Wszystko, co tu wystawiono bez wyjątku nosi piętno tak potwornej brzydoty, takiego lekceważenia zasadniczych, uznanych prawideł piękna w sztuce i naturze — i to zarówno w wyborze tematów, jak i w ich technicznym wykonaniu — że chwilami widzę zadaje sobie pytanie, czy wystawcy nie mieli zamiaru zażartować sobie z dobrego smaku, logiki i wyrozumiałości publiczności”. A następnie dodaje „(...) nie ma ani jednego logicznie skomponowanego i mającego walory dzieła sztuki — odpowiadającego zasadom estetyki linii rysunkowej, kolorytu i zdrowego malarskiego pomysłu. Są to próby szukania nowych dróg w sztuce na razie zbłąkanej na manowce”⁴⁹.

Inny recenzent na łamach IKC-a pisał w podobnym, choć znacznie łagodniejszym tonie: „Pierwszą wystawę polskich ekspresjonistów w Pałacu Sztuki uważać należy za początkowe wysiłki naszych artystów na polu nowych kierunków, płynących z Paryża. Przedstawia się ona jako typowy pokaz utworów wszelkich odcieni (...). W ogóle widać ogromną rozbieżność założeń i wykonania (...) obok poważnie przemyślanych i postawionych, rażą niejedne ekscentrycznością i nieudolnością przy rzucającym się w oko braku szczerości a tylko przy powierzchownym, a bez żadnej samodzielności, naśladownictwie cudzych problemów”⁵⁰.

Z przychylnością, choć jeszcze pełną wyczekiwania, ustosunkował się do wystawy Stanisław Mróz — recenzent „Głosu Narodu”. „Ekspresjoniści polscy — pisał — nie są zjawiskiem odosobnionym. Sztuka ich powstaje w łączności z najnowszymi prądami europejskiego zachodu — neoimpresjonizmem, kubizmem, po części nawet futuryzmem”. W dalszej części recenzji konstatował: „Oczywiście ekspresjonizm nie osiągnął jeszcze pełni swego wyrazu”⁵¹. W innej recenzji ten sam autor napisał: „Prądem młodości w znaczeniu dodatnim powiało od tej wystawy — młodości, która bez kompromisów pragnie w dziełach swych dać wyraz własny temu, co zdaje się jej istotą życia i twórczości. Od tego dążenia do znalezienia własnego odrębnego wyrazu wziął swoją nazwę ekspresjonizm. Pragnie on, według enuncjacji własnych przodowników, w przeciwieństwie do impresjonizmu, dawać w obrazie nie wrażenie, lecz najwewnętrzniejszy wyraz, istotę rzeczy. (...) Punktem wyjścia dla ekspresjonizmu jest, że forma w dziele sztuki nie jest naśladowaniem natury, której kształty winien artysta traktować jako przypadkowe — ale czymś samoistnym i samorodnym opartym na własnej logice i wła-



2. Leon Chwistek, *Miasto*, 1919, ol., pł., wł. Muzeum Narodowe w Krakowie.

snym życiu wewnętrznym. Czy nowy prąd — ekspresjonizm, w szczególności ekspresjonizm polski — konstatował — osiągnie ten wielki cel, do którego ma odwagę dążyć — wytworzenie nowoczesnego stylu, czy też 'skończy marnie' — o tym oczywiście teraz już na podstawie pierwszej wystawy jego dzieł, będącej raczej próbą siły, przesądzać niepodobna. Sam fakt jednak, że w prądzie tym płynie kilku artystów z talentem i indywidualnością, czyni go ciekawym i godnym uwagi"⁵².

W podobnym tonie utrzymana była korespondencja z Krakowa Artura Prędskiego dla poznańskiej „Gazety Narodowej”. „Na obecną — pierwszą u nas — wystawę ekspresjonistów złożyły się prace szesnastu malarzy [!], z których większość znana już jest u nas z wystaw poprzednich”. W dalszej części artykułu autor, po wyróżnieniu najciekawszych jego zdaniem artystów, tak podsumowuje samą wystawę: „Pierwsza ta wystawa ekspresjonistów polskich znacznie przyczyniła się do pobudzenia z tępego snu beczynności i bierności społeczeństwa”⁵³.

Z najbardziej śmiałą i zdecydowaną obroną wystawy wystąpił prof. Tadeusz Sinko w świeżo założonym krakowskim piśmie literacko-artystycznym „Maski”. „(...) piękno absolutne nie istnieje — pisał. Co podo- bało się naszym ojcom nam wydaje się śmiesznym”. W miarę pisania zapalał się coraz bardziej: „Precz z naturą fotograficzną (...). Niech żyje widzenie wewnętrzne. Niech żyje styl, to jest zgeometryzowanie kształtów organicznych”⁵⁴.

Tak reagowali recenzenci i znawcy sztuki. Natomiast koła artystyczne Krakowa milczały, zachowujące pełen rezerwy i wyczekiwania dystans.

Minęło pół roku. Formiści urządzili w Pałacu Sztuki drugą wystawę. Mimo widniejącego na okładce katalogu napisu „Katalog II Wystawy Ekspresjonistów Polskich” w „Nowościach Ilustrowanych” pojawiła się recenzja pod tytułem „II Wystawa ekspresjonistów (formistów)”⁵⁵. W taki oto sposób narodziła się nowa nazwa ugrupowania, która odtąd przylgnęła do niego już na stałe. Kto wymyślił nową nazwę? Na to pytanie trudno dziś z całą pewnością odpowiedzieć. Według wersji Zbigniewa Pronaszki nazwy formizm po raz pierwszy użył krytyk sztuki i przyjaciel artystów Emil Breiter. Leon Chwistek twierdził natomiast, że wymyślił ją sam Pronaszko⁵⁶. Jednakże podczas trwania II Wystawy Ekspresjonistów, nazwa formizm nie funkcjonowała jeszcze w pojęciu obiegowym. Artystów nazywało się nadal ekspresjonistami.

Pozostawmy jednak nazwę i powróćmy do samej wystawy. Jej otwarcie nastąpiło 29 czerwca 1918 r. Niedostępność katalogu nie pozwala, niestety, na pełne odtworzenie spisu wystawionych prac. Brak katalogu w dużym stopniu rekompensują recenzje, na podstawie których można, stosunkowo dokładnie, ustalić spis nazwisk artystów biorących udział w wystawie. Byli to: Tytus Czyżewski, Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie, Leon Chwistek, Jan Hrynkowski, Jacek Mierzejewski, Leopold Gottlieb, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Gustaw Gwozdecki, Wacław Husarski, Franciszek Rerutkiewicz, a także dwaj poznaniacy, członkowie grupy „Bunt” — Jerzy Hulewicz i Stefan Szmał.

Jak widać drugie spotkanie nastąpiło w nieco zmienionym składzie. Warto odnotować fakt, że do grupy przybył nowy członek — Stanisław Ignacy Witkiewicz, wcześniej sympatyk, a od 1918 r. jeden z filarów ugrupowania.

Przeszło półroczna działalność formistów i duży dynamizm ich wystąpień spowodowały zwiększone zainteresowanie krytyki nową wystawą. Posypały się recenzje. O ile jednak przy okazji pierwszej wystawy w recenzjach dominował nastrój wyczekiwania i ostrożnej sympatii, to obecnie górę wzięła ton krytyczny. Zacytujmy niektóre z nich, tym bardziej, że mówią nam również nieco o pojedynczych pracach pokazanych na wystawie.

Posługujący się osobliwą stylistyką Witold Sobolewski, recenzent z „Rzeczy Pięknych” pisał: „Tymczasem wchodząc na salę ekspresjonistów, spostrzega się, że nie tędy jednak droga. Zawód ten sprawia straszliwa dowolność w uśiłowaniach kilku tu malarzy, zgrupowanych pod nazwą „formizmu”. Malarstwo Czyżewskiego można uważać jedynie za świadomą robotę destrukcyjną w stosunku do sztuki dotychczasowej. (...) Z. Pronaszki rysowane rzeźby i rzeźbione rysunki w tym właśnie przedstawieniu środków dwóch oddzielnych sztuk, stanowią największą przeszkodę do konsekwentnego rozwoju. Wkradanie klinami w formę rzeźbiarską okolicznościowych cieni jest z rzeźbą niezgodnym więzieniem. (...) Krążółki A. Pronaszki, bliższe niestety secesjonizmowi niż ekspresji są boleśnie podporządkowane przedstawieniu w obrazie literackich tematów, które wyraża się jedną z góry przyjętą formą (...). Hrynkowskiego J. kompozycje, o dużym zacięciu i talencie, osłabione są mocno



3. Tymon Niesiołowski, *W kąpiel*, 1919, ol., pł., wł. Muzeum Narodowe w Krakowie.

wystawieniem impresyjnych i naturalistycznych pejzaży, a nawet futurystycznej windy (...). J. Mierzejewski, nad którego pracą ciąży jeszcze usiłowanie budowania nie formą, a sposobem użycia pędzla przy pracy, dał doskonały rysunek kobiety z założonymi rękoma". Równie wielkie gromy, jak Czyżewski i Pronaszkowie, ściągnął na siebie Chwistek. „Jakim sposobem stało się — pisał dalej Sobolewski — że, w ramy tej wystawy dopuszczono Chwistka, to pozostanie zagadką. Nieumiejętny akademicki naturalizm jego portretów, futurystyczne założenia jego literackich kompozycji, bez zmysłu dla konstrukcji i barwy, wysuwają bowiem te wypracowania poza nawias formistycznych wysiłków”⁵⁷.

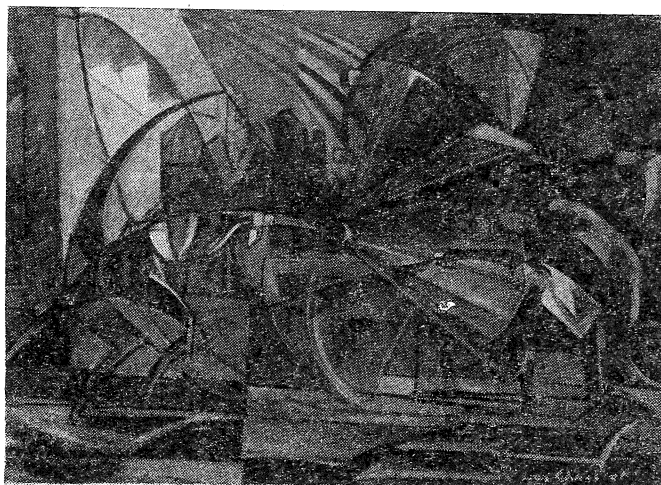
Równie nieprzychylnie wypowiedział się o wystawie formistów Władysław Prokiesz na łamach „Nowej Reformy”⁵⁸. Niewiele uwagi poświęcił obecnej prezentacji „Głos Narodu”, który przy okazji I Wystawy Ekspresjonistów zamieścił obszerną i przychylną recenzję. Teraz ograniczył się jedynie do krótkiej wzmianki w Kronice⁵⁹. Zaś „Czas” dopiero po kilkumiesięcznym namyśle, wydrukował w październiku artykuł Jerzego Remera, który w porównaniu z obszernym omówieniem prac Mehoffera, formistom poświęcił jedynie krótką wzmiankę, w dodatku nieprzychylną dla artystów⁶⁰. Ani „Maski” ani „Zdrój” nie zabrały głosu.

Jedyną chyba pozytywną recenzję z wystawy przyniosły „Nowości Ilustrowane”. Nie podający nazwiska autor pisał m. in.: „Leon Chwistek daje syntezę ruchu i form dynamicznych, jak i wewnętrzne poczucie formy i związanego z nią koloru. Tytus Czyżewski daje skupienie formy i koloru, dąży do przedstawienia

wewnętrznego realizmu, gdzie ujawnia się to szczególnie w niezłych portretach, własnym i redaktora S. Mroza. Oryginalnie pojęta jest przez niego kompozycja form. U Hrynковского Jana widzimy syntezę linii i barw subtelnych, jakby porcelanowych, przy ogólnie uproszczonym rysunku. Gwozdecki z Paryża wyraża nadzwyczaj śmiało i może czasem za ... groteskowo („Zestanie Ducha Świętego”) pojętą przez niego formę. (...) Mierzejewski występuje jako dobry rysownik w portretach żony i swoim. Pronaszkowski Andrzej w swych doskonałych małych obrazkach ujawnia poczucie kolorytu i dekoracyjności. Jest coś mistycznego w jego pracach. Rzeźby Pronaszkowskiego — to zwięzłość formy i skupienie równowagi architektonicznej w rzeźbie. Z obrazów ciekawa jest jego „Wieża Mariacka”. I na koniec, podsumowując wystawę, dodaje: „Wystawa bardzo interesująca i może nawet lepsza pod względem jakości wystawionych dzieł niż pierwsza w roku zeszłym”⁶¹.

Trzecia, krakowska wystawa formistów odbyła się we wrześniu 1919 r., podobnie jak dwie poprzednie w Pałacu Sztuki. Wystawa otwarta została 3 września i nosiła tym razem nazwę III Wystawy Formistów Polskich. Jak widać termin formizm przyjął się na stałe. Wystawę objaśniał, znacznie od pierwszego obszerniejszy, katalog ze wstępem pióra Leona Chwistka. Wstęp ten stanowił, przedstawiony przystępnie dla publiczności, program grupy. Autor przedstawił go bez wdawania się w niuanse teoretyczne i różnice programowe między poszczególnymi formistami. Wychodził z założenia, iż prawem artysty jest przedstawianie świata rzeczywistego na sposób jaki wybierze. Nowe prądy w sztuce — kubizm, futuryzm i ekspresjonizm, uświadomiły, że świat można przedstawiać na wiele różnych sposobów. Prawo to wykorzystali formiści marząc o stworzeniu własnego, odrębnego stylu „Formizm jest próbą stworzenia nowego stylu, na podstawie pojęć realizmu i piękna, które rozwinęły się z doświadczeń kubistów, futurystów i ekspresjonistów” — pisał Chwistek we wstępie do katalogu trzeciej wystawy krakowskiej⁶². Czujemy w tej enun-

4. Leon Chwistek, *Szermierka*, 1919, ol., pł., wł. Muzeum Narodowe w Krakowie.





5. Tytus Czyżewski, *Zbójnik podhalański*, 1917–1918, akwarela, gwasz, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie.

racji tęsknotę za wielkimi dokonaniem, przeprowadzonymi jednak w oparciu o uznany autorytet Zachodu. Ambicje formistów idą daleko, ów nowy styl ma być stylem „pomyślanym na miarę gotyku”⁶³. Jak pisał dalej Chwistek dążenie to skupiło artystów przed dwoma laty pod hasłem ekspresjonizmu. Ambicje stylotwórcze formistów szły w parze z usiłowaniami do wyraźnego odcięcia się od innych grup artystycznych, przede wszystkim od poznańskich ekspresjonistów. Nazwa „ekspresjoniści” używana w stosunku do grupy przestała krakowskim artystom odpowiadać. Dzięki niej często łączono ich z poznańskimi ekspresjonistami co nie było formistom na rękę. Uważali bowiem poznańską grupę za zbyt ściśle związaną z ekspresjonizmem niemieckim. W tych warunkach okazało się koniecznym zaznaczenie swojej odrębności przez przyjęcie nowej nazwy — formiści. Pod taką nazwą artyści wystawiali już wcześniej, w kwietniu tego roku, w Warszawie. Na trzeciej wystawie krakowskiej użyli jej po raz drugi.

Ogółem w III Wystawie Formistów w Krakowie wzięło udział jedenastu artystów, którzy wystawili łącznie 60 prac. Była to więc wystawa znacznie skromniejsza niż pierwsze wystąpienie formistów w 1917 r. Na wystawie pokazali swoje prace następujący artyści: L. Chwistek, T. Czyżewski, Z. i A. Pronaszkowie, L. Gottlieb, J. Hrynkowski, T. Niesiołowski, A. Zamoyski i dwóch formistów z nowego zaciągu: Konrad Winkler i Jerzy Fedkowicz. O nowych członkach grupy tak pisał Chwistek: „W ostatniej chwili przyłączyli do nas Fedkowicz i Winkler, którzy znajdują się w tym interesującym stadium, kiedy impresjonizm i naturalizm zaczynają nudzić i budzi się potrzeba nowej formy. Odnosi się to osobliwie do Fedkowicza, który doszedł do formizmu przez bardzo daleko posuniętą technikę impresjonistyczną”⁶⁴.

Najwięcej prac wystawili Czyżewski, Chwistek i Hrynkowski. Najskromniej zaprezentowali się Nie-

siołowski, Zamoyski i Witkiewicz. Wśród wystawionych prac znalazło się wiele cennych dzieł, liczących się w dorobku dwudziestolecia, m. in. „Kuglarz” Hrynkowskiego, obrazy wielopłaszczyznowe „Głowa” i „Kompozycja” Czyżewskiego i „Bitwa” Chwistka. Ogólnie rzecz biorąc płótna jak zwykle, były rozmaite. Pod tym względem nic się nie zmieniło. Rozmaitość tendencji stanowiła najbardziej wybijającą się cechę tej wystawy.

Bodaj najciekawiej i najbardziej oryginalnie przedstawiała się twórczość Czyżewskiego, Chwistka i Witkiewicza.

Chwistek zaprezentował w sumie jedenaście prac. Wśród nowo powstałych do najciekawszych należały oleje: „Bitwa” (1919)⁶⁵, „Motyle” (ok. 1919 r.)⁶⁶ i „Łódka” (ok. 1919 r.)⁶⁷ — poddane znacznie bardziej rygorystycznej dyscyplinie futurystycznej i wolne już od secesyjnej dekoracyjności. Inne w charakterze były obrazy Witkiewicza. Jego „Hamlet”⁶⁸ i *Panna F. grająca na skrzypcach*⁶⁹ odbijały stylistycznie od innych płócien. Witkiewicz i tym razem przykuwał uwagę i szokował. Szokował treścią, w której zlewały się w jedno nonsens i groteska i formą bujną i narzucającą się. Diametralnie różnie przedstawiała się twórczość Czyżewskiego. Najciekawszymi z zaprezentowanych przez niego prac były niewątpliwie — rozbijający naiwną grozą „Zbójnik podhalański” (1917–1918 r.)⁷⁰ — oryginalne skojarzenie kubizmu z ludową stylizacją i obrazy wielopłaszczyznowe: „Głowa” (ok. 1918 r.)⁷¹ i „Kompozycja” (ok. 1918 r.)⁷² coraz wyraźniej ewoluujące w kierunku rzeźby. Sztuka Czyżewskiego, jak zwykle, wywoływała niechętną reakcję krytyków i publiczności. Pod tym względem nic się nie zmieniło. Wartości jego prac doceniali jedynie formiści. Zgroza, z jaką publiczność reagowała na Czyżewskiego budziła ich rozbawienie. „Pomimo wszystkich przeciwności — pisał Chwistek — nie ugiął się [Czyżewski — przyp. aut.] nie stracił swej przedziwnie prostej i pogodnej filozofii z dziecięcym zaiste entuzjazmem maluje swoje pejzaże górskie — tak pełne świeżości i osobliwej zakopiańskiej atmosfery — swoich zbójników rozbijających naiwną grozą i swoje wielopłaszczyznowe obrazy, które doprowadzają naszych pocziwych tyków do istnego szalu wściekłości”⁷³.

Określająca obrazy Czyżewskiego naiwna prostota i liryzm stanowiły również istotną cechę prac Hrynkowskiego. Wśród jego kubistycznych i futurystycznych obrazów, rysunków i rzeźb najciekawszą chyba pracą był olej „Kuglarz uliczny” (1919 r.)⁷⁴, zakwalifikowany przez krytyków jako obraz futurystyczny. Fantastyczna postać kuglarza w kraciastym stroju, o powyginanych w skomplikowanym ruchu członkach, wśród zonglerskich kul i widzów, na tle walących się domów, kojarzyła synchronizm czasowy futurystów z naiwną formą z ludowych obrazków.

III Wystawa Formistów w Krakowie spotkała się ze znacznie mniejszym oddźwiękiem niż dwie poprzednie. Znalazło to wyraz w mniejszej frekwencji i niewielkim odzewie w prasie. Odzew jeśli już był to raczej niechętny lub napastliwy. „Hasłem nowatorów — pisze o wystawiającym recenzent, podpisujący się „Wasz” — jest protest przeciw sztuce oficjalnej, czyli inaczej protest przeciw logice w sztuce

i wszelkim przyjętym i wyznawanym prawidłom estetyki — a celem wywołania za wszelką cenę silnego wrażenia. Na budzącą dreszcze przerażenia obecną kolekcję złożyły się dziwaczne, poskręcane kompozycje form Tytusa Czyżewskiego, Leona Chwistka, J. Hrynkowskiego, Fedkowicza, S. I. Witkiewicza (syna) i Augusta Zamoyskiego”⁷⁵.

W podobnym tonie pisali inni. Pochwały prac pojedynczych artystów — Chwistka, Hrynkowskiego i Witkiewicza nie były w stanie zmienić niechętniej atmosfery wokół wystawy⁷⁶.

Wystawa krakowska nie mogła jednak zatrzeć niewątpliwych sukcesów jakie przyniósł formistom rok 1919. Bez wątpienia w dziejach grupy rok ten był okresem niezwykle ważnym. Podczas gdy w 1918 r. grupa rozwijała się i próbowała swych sił, to w następnym przeszła już do otwartej ofensywy, zarówno na gruncie miejscowym jak i poza nim w Warszawie i Poznaniu.

Zacząło się już na początku roku od odczytów, dyskusji, artykułów umieszczanych w życzliwych pismach. Szczególną rolę w propagowaniu nowego kierunku odegrały „Maski”. Należałoby w tym miejscu wspomnieć, że to właśnie na łamach „Masek” wydrukował Chwistek swój artykuł „O wielości rzeczywistości w sztuce”, stanowiący fragment wydanej potem rozprawy teoretycznej. Niezwykle ważną rolę dla popularyzacji sztuki formistów wśród szerokich kręgów odbiorców odegrała zorganizowana w lipcu 1919 r., przez życzliwego młodemu artyście prof. Jana Bołoz-Antoniewicza, ankieta na łamach lwowskiej „Gazety Wieczornej”⁷⁷.

Formiści nie zamierzali jednak ograniczać się do zdobywania sympatyków w Krakowie i Lwowie. Jeszcze w pierwszych miesiącach 1919 r. Zbigniew Pronaszko wybrał się do Warszawy z odczytem propagującym cele i założenia grupy. Plonem tej wizyty było zdobycie nowych zwolenników w osobach: Konrada Winklera, Wacława Wąsowicza, Mieczysława Szczuki i Jerzego Zaruby. Ale nie tylko. Także zaproszenie do zorganizowania w Warszawie wystawy. Wystawa odbyła się w kwietniu, a urządzona została w salach Polskiego Klubu Artystycznego w hotelu „Polonia”⁷⁸. Druga taka wystawa na obcym terenie urządzona z nie mniejszym rozmachem, odbyła się w Poznaniu już po wystawie krakowskiej, w listopadzie 1919 r.⁷⁹.

Oprócz niewątpliwych sukcesów w penetrowaniu nowych terenów i środowisk artystycznych rok 1919 przyniósł dwie ważne dla formizmu publikacje programowe. Jedną był opublikowany w świeżo założonym krakowskim piśmie „Wianki” obszerny artykuł Czyżewskiego „O najnowszych prądach w sztuce”⁸⁰. Drugą — wydana w październiku tego roku rozprawa teoretyczna S. I. Witkiewicza p.t. „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia”. Także w październiku wyszedł pierwszy numer pisma „Formiści”, oficjalnego organu grupy, pomyślanego jako trybuna dla teoretyków kierunku. Pismo propagowało także poezję i utwory literackie członków grupy, sympatyków a także wybranych poetów i pisarzy obcych. Wydano je także w Krakowie.

Rok 1920 przyniósł pewne uspokojenie, choć w pierwszych miesiącach nic na to nie wskazywało. Wiosną krakowscy formiści zorganizowali swą drugą

wystawę w Warszawie, tym razem również w Polskim Klubie Artystycznym⁸¹. Wspólnie z nimi wystawiali formiści warszawscy. Na fali zainteresowania wystawą, w pierwszych dniach maja, artyści urządzili w „Polonii” otwartą dyskusję na temat formizmu⁸². W kwietniu grupa krakowska przypuściła szturm na Lwów. 15 kwietnia otwarto tam zbiorową wystawę Formistów Polskich, w której obok Krakowian wzięli udział również formiści lwowscy i dwaj poznańscy ekspresjoniści — Hulewicz i Szmaj⁸³. Warto w tym miejscu odnotować kontakty artystyczne formistów z poetami-futurystami. Na początku roku artyści nawiązali znajomość z goszczącymi w Krakowie Bruno Jasińskim i Stanisławem Młodożeńcem. Wiersze obu poetów, obok formistycznych poetyckich utworów Czyżewskiego, wydrukowano w kwietniowym zeszycie „Formistów”. Ale na tym nie koniec. W pierwszych miesiącach 1920 r. Czyżewski wziął udział w kilku wieczorach poetyckich zorganizowanych w Krakowie przez futurystów. Związki z futurystami, budzącymi niechęć ogółu prowokacyjnym strojem i nawoływaniem do burzenia „starego porządku”, a w dodatku oskarżanymi o bolszewizm nie wyszedł formistom na dobre. Odczuli to wyraźnie już wkrótce, podczas nowej wystawy krakowskiej.

Wystawa urządzona w Pałacu Sztuki nosiła nazwę IV Wystawy Formistów Polskich. Otwarto ją 22 stycznia 1921 r. W wystawie wzięło udział siedemnastu artystów: Feliks Antoniak, Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Henryk Gotlib, Jan Hrynkowski, Ludwik Lille, bracia Pronaszowie, Wacław Rogulski, Szczesny Rutkowski, Kazimierz Tomorowicz, Zofia Vorzimerówna, Wacław Wąsowicz, Konrad Winkler, Stanisław Ignacy Witkiewicz, August Zamoyski i Jerzy Zaruba. Ogółem zaprezentowano 180 prac⁸⁴. Przeważały jak zwykle obrazy, rysunki i rzeźby stanowiły znikomą część wystawy.

Sama wystawa przygotowana została z wielką starannością. Posiadała obszerny katalog opatrzonego wstępem, tym razem pióra Konrada Winklera. Wstęp stanowił fragment teoretycznej rozprawy Winklera p.t. „Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce”. Okładkę katalogu zdobił rysunek Czyżewskiego przedstawiający Madonnę z Dzieciątkiem. W dniu otwarcia wystawy w wielkiej sali „Sokoła” urządzono uroczystą redutę. Na tę okazję formiści ozdobili ją oryginalnymi dekoracjami⁸⁵.

Retrospektywny charakter nadawał wystawie cały szereg prac poprzednio już eksponowanych jak np. „Szermierka” i „Łódka” Chwistka, Czyżewskiego „Głowa I” i „Głowa II” i kilka obrazów wielopłaszczyznowych, Pronaszki „Akt”, Hrynkowskiego „Tancerka” i wiele innych, których nie będziemy tu wymieniać.

Formiści i tym razem najsilniej podkreślali ambicje stylotwórcze kierunku. Słyszała to publiczność na organizowanych podczas wystawy odczytach, czytała w wydawanych publikacjach⁸⁶.

Przypatrzmy się teraz samej wystawie. „Wypełniła ona płótnami i rzeźbami dwie wielkie sale oraz „świetlice” — pisał recenzent z „Gońca Krakowskiego” W wielkiej wejściowej sali zwraca uwagę szereg wielkich płócien oraz rzeźb Zbigniewa Pronaszki, klasyka formizmu (...) Obok niego oryginalne kompozycje malarские oraz projekty stylowych, formistycznych



6. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Kompozycja z postaciami kobiecymi*, 1917–1920, ol., pł., wł. Muzeum Narodowe w Krakowie.

nych dekoracji teatralnych Andrzeja Pronaszki. Ścianę przednią wypełniają niezwykle ciekawe „warianty” portretów i fantastycznie barwne koncepcje dekoracyjne S. I. Witkiewicza, a ścianę lewą boczną kompozycje figuralne jednego z najwybitniejszych teoretyków kierunku L. Chwistka. W „świetlicy” uwagę zwiedzających ściągnęły przede wszystkim „obrazy wielopłaszczyznowe” oraz jeszcze dalej posunięta w rozwoju ich forma — kompozycje wielopłaszczyznowości z jednopłaszczyznowym obrazem T. Czyżewskiego, gdy J. Hrynkowski budził zaciekawienie (...) pejzażami, w których impresje traktowane są dekoracyjnie, oraz kompozycjami formistycznymi. W trzeciej sali obok oryginalnych rzeźb Zamoyskiego zwracały uwagę kompozycje i pejzaże W. Wąsowicza, Tomorowicza, K. Winklera, Vorzimerówny, Lillego i innych”⁸⁷.

Tak zestawione prace pozwalały prześledzić rytm przemian jakie dokonały się w twórczości poszczególnych artystów. Pięcioletnia ewolucja formizmu odkrywała swoje tajemnice. Najbardziej wyraziście przebiegała ona u liderów grupy. Najgruntowniejszej radykalizacji uległ Czyżewski. Przez pierwsze próby kubistyczne i wielopłaszczyznowe obrazy, łudzące wzrok niewymiarowym kształtem dążył wprost do na wpół abstrakcyjnych „kompozycji form” — nieregularnych skrzynek z wbudowanymi elementami o kształtach geometrycznych i organicznych, z dyskretnymi aluzjami przedmiotowymi.

Dwaj pozostali założyciele grupy, bracia Pronaszowie poszli w rozmiągających się kierunkach. Podczas kiedy Andrzej zacieśniał coraz bardziej dyscyplinę formalną, poruszając się w obszarze kubizmu („W pracowni”, 1921 r.⁸⁸, „Ucieczka do Egiptu” 1921 r.⁸⁹), Zbigniew odkrywał klasyczny urok formy scalonej na nowo („Przed egzaminem” 1919 r.⁹⁰, „Krajobraz ze Strzyżowa” 1921 r.⁹¹).

Chwistek oczyszczony już od wpływów secesji powtarzał i udoskonalał kolejne wersje swych futury-

stycznych obrazów i rysunków. („Salamandry” 1920 r.⁹²). A jeszcze nie tak dawno poddany urokowi futuryzmu Hrynkowski, coraz bardziej wyzwał się spod jego wpływów. Witkiewicz natomiast skłębiał i dynamizował swoje ekspresyjne kompozycje i nasycił je coraz intensywniejszymi barwami („Kompozycja z tancerką”, 1920 r.⁹³).

A jak wyglądała wystawa widziana oczyma krytyków? Pod tym względem nie zmieniło się nic. Powtórzyła się sytuacja znana z lat poprzednich. Formizm oskarżono przede wszystkim o brzydotę i nieudolność artystyczną. Padły także zarzuty wtórności w stosunku do sztuki Zachodu. W tonie krytyki i świętego oburzenia utrzymane były recenzje Władysława Prokiesz w „Nowej Reformie”⁹⁴. I Kazimierza Bartoszewicza w „Rzeczypospolitej”⁹⁵. Nie ma potrzeby powtarzać ich w tym miejscu ponieważ tonem zarzutów nie różnią się od poprzednich. Ataki odparł S. I. Witkiewicz: „Nie chodzi nam bynajmniej o pochwały. — pisał — Niech jeżdżą na nas jak na zborsuczonych sukach, ale niech wiemy za co, z istotnie artystycznego punktu widzenia. Ale zarzuty stawiane formistom można by czasem porównać np. z zarzucaniem kowalowi, że nie umie robić pigulek (...) Robienie formistom zarzutu z tego, że nie naśladują pokornie natury jest zupełnie nieistotne z powodu ich zupełnej rezygnacji z tego zaszczętnego skądinąd zadania. (...) Nieokreśloność stanowiska i brak odpowiedniego, fachowego wykształcenia — oto co zarzucamy krytykom (...)”⁹⁶.

Zabierając głos po raz drugi Witkiewicz wywodził: „(...) najpierw idzie filozofia a potem malarstwo (i RZEŻBA) — zrozumienia tego życzymy i publiczności i znawcom, bo nikt tak bardzo nie zatracił poczucia istotnego Piękna, jak znawcy naszych czasów. Przebac im duchu absolutnego piękna, albowiem nie wiedzą co czynią — my, artyści przebaczyć nie możemy”⁹⁷.

W sukurs pospieszył Witkiewiczowi Konrad Winkler, zabierając głos kolejno w czwartym, piątym i szóstym numerze „Formistów”. Pierwsza wypowiedź utrzymana była w spokojnym, wyważonym tonie. W miarę ataków krytyki Winkler najwyraźniej stracił cierpliwość i bez pardonu uderzył w naturalizm i uświęcone tradycje, wyśmiewając bez litości publiczność dla której kryterium prawdziwej sztuki spełniać może jedynie obrazek „przedstawiający ułana z piką lub co najmniej suszące się na płocie gacie narodowego bohatera”⁹⁸.

IV Wystawa Formistów w Krakowie przyjęta została niechętnie i z widocznym zniecierpliwieniem. Nie wpływało to pozytywnie na samopoczucie i pewność siebie młodych nowatorów. Jednak najcięższy cios, który ostatecznie rozbił grupę, przyszedł z zewnątrz, z Warszawy. Miało to miejsce podczas wystawy formistów w Zachęcie w maju 1921 r. W szacownych murach Zachęty formiści stali się wyzwaniem dla tradycyjnych gustów „miłośników” i artystów starszego pokolenia, skupionych wokół Towarzystwa. Jedni i drudzy zaprotestowali w prasie, przeciwko udostępnianiu sal dla tego typu wystawy, odmawiając sztuce młodych nowatorów wszelkich wartości artystycznych, a im samym talentu i rozumu⁹⁹. Była to reakcja zaskakująca, tym bardziej, iż wystawa ma-

jowa była już trzecią wystawą formistów krakowskich w Warszawie. Wszystko mogło więc wskazywać na to, że publiczność i krytyka warszawska winny już oswoić się z tym nowym zjawiskiem. Tym bardziej, że przecież i w stolicy działała także grupka miejscowych formistów. Rzeczywistość jednak okazała się inna. Dn. 13 maja odbyło się walne zebranie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W trakcie burzliwych obrad przegłosowano obrońców nowej sztuki i podjęto uchwałę, iż w przyszłości gmach Zachęty nie może być użyty jako teren podobnych eksperymentów¹⁰⁰.

W praktyce uchwała Towarzystwa oznaczała zamknięcie podwoi Zachęty dla formistów na czas nieokreślony. Ale co najważniejsze, była bolesną i upokarzającą dla artystów dyskwalifikacją ich dotychczasowego dorobku. Jak się już wkrótce okazało, ostatecznie przesądziła o dalszych losach formistów. Stała się bodaj najważniejszą przyczyną szybkiego rozpadnięcia się grupy.

Procesu rozpadu grupy nie był w stanie odwrócić sukces formistów na wystawie Młodej Polski w Paryżu w lutym 1922 r. To, czego na próżno domagali się w kraju, otrzymali bez trudu za granicą. Najbardziej wykształcona i wymagająca w Europie ówczesna krytyka francuska przyjęła dzieła polskich formistów z wielką przychylnością. Jeden z najbardziej liczących się wówczas krytyków Waldemar George nie szczędził artystom pochwał, których w kraju uparcie im odmawiano. Co więcej, podkreślał, iż formiści są najbardziej reprezentatywnymi malarzami odrodzonej Polski¹⁰¹.

Pochwały przywiezione z Paryża nie scementowały na nowo artystów. W marcu 1922 r. Chwistek ogłosił rozwiązanie się grupy krakowskich formistów w krótkiej publikacji pt. „Tytus Czyżewski i kryzys formizmu”. Było to o tyle niezgodne z prawdą, że grupa



8. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Kompozycja*, 1920—1921, ol., pł., wł. Muzeum Narodowe w Krakowie.

formalnie nadal istniała a proces jej rozpadu potrwać miał jeszcze kilka lat. Artyści odchodzili, jedni na pozycje kolorystyczne (Z. Pronaszkowski, L. Gottlieb, T. Czyżewski, J. Hrynkowski), inni stali się członkami „Rytmu” (T. Niesiołowski, W. Rogulski, W. Wąsowicz).

Wiosną 1923 r. jeden z członków grupy, Konrad Winkler podjął pierwszą próbę ponownego ożywienia grupy krakowskich formistów w jej pierwotnym kształcie. Bez większych rezultatów. Do udziału w wystawie, zorganizowanej wiosną w sali Towarzystwa Rolniczego w Krakowie, noszącej nazwę „Niezależnych”, udało mu się namówić jedynie trzech spośród byłych formistów: Henryka Gotliba, S. I. Witkiewicza i A. Zamoyskiego. Winkler zrelacjonował ją w piątym numerze „Zwrotnicy”. Recenzja świadczyła o tym jak dalece zmieniły się gusta i oczekiwania krakowskiej publiczności w porównaniu z rokiem 1921. Wystawa już nie raziła i nie szokowała, lecz tym razem wydała się publiczności i krytykom za mało nowoczesna. Winkler pisał o tym z rozgoryczeniem „Niektórych irytował konserwatyzm ryczącego barwą ze ścian Witkiewicza, zaś deformacja w rzeźbach Zamoyskiego i maszynowa sztuka Winklera nie były już żadną sensacją”.

Do wystawy nie dołączono katalogu. Prasa pominęła ją milczeniem. Wszystko co o niej wiadomo, mieści się w powyższej wzmiance. Możemy się tylko domyślać na czym polegać mogła „maszynowość” obrazów Winklera. Artysta pozostawał w tym czasie w bliskich związkach z futurystyczną „Zwrotnicą”, dlatego też można przypuszczać, że powstające w tym czasie obrazy nie były wolne od wpływu formującego się coraz odważniej konstruktywizmu.

Pierwsza próba ożywienia grupy okazała się zatem chybiona. Obojętnie przyjęta wystawa nie zachęcała formistów do wznowienia porzuconych eksperymentów.

W cztery lata później, w 1927 r. miała miejsce jeszcze jedna próba odrodzenia grupy formistów. Mo-

7. Tytus Czyżewski, *Kompozycja form*, ok. 1919. Fot. Józef Korzeniowski.



torem przedsięwzięcia był i tym razem Konrad Winkler. Dzięki swemu uporowi doprowadził do krótkotrwałej konsolidacji kilku spośród byłych formistów. Jej efektem stały się dwie wystawy zorganizowane z inicjatywy artysty, jedna po drugiej w marcu tego roku, tym razem w Warszawie. Wydarzeniom tym towarzyszyła wydana równocześnie mała monografia grupy pt. „Formiści polscy” autorstwa Konrada Winklera. Autor wyraził w niej optymistyczne przekonanie, iż „Wszyscy prozelici wypocząwszy nieco na łonie oficjalnej sztuki, znaleźli się wkrótce na nowej drodze niemal w komplecie”. Witał tę ostatnią, jak się okazało, konsolidację pod sztandarem formizmu, z entuzjazmem, choć zaraz z nostalgią stwierdzał, iż w sztuce artystów nastąpił niepożądany regres. Jednak niemal natychmiast pocieszał się „Wprawdzie w związku z dalszą ewolucją w nowoczesnej plastyce nastąpił szereg przeobrażeń o widocznym złagodzeniu tych rewolucyjnych początkowo tendencji twórczych, idea jednakowoż pozostała nienaruszona. Idea formy!”

Prace zaprezentowane na wystawach daleko już odbiegały od formizmu. Nie sposób było także nie zauważyć, że same wystawy nie spotkały się ze spodziewanym przez artystę odzewem i w rezultacie odbyły się w nader szczupłym gronie. W pierwszej, zorganizowanej 5 marca w Zachęcie, wystawiało czterech byłych krakowskich formistów: Winkler, Czyżewski, A. Pronaszko i S. I. Witkiewicz¹⁰². W drugiej, która odbyła się niemal natychmiast po zamknięciu pierwszej, w lokalu Związku Zawodowego Artystów Polskich na Nowym Świecie — trzech: Winkler, Czyżewski i A. Pronaszko¹⁰³. Druga spotkała się z jeszcze mniejszym zainteresowaniem niż pierwsza. W sumie obie przeszły niemal niezauważone.

Niechęć z jaką większość byłych formistów odniosła się do wspólnego wystąpienia i w konsekwencji skromny ich udział w warszawskich wystawach, a także obojętne przyjęcie obu wystaw przez krytykę i publiczność, uświadamiały z całą ostrością fakt, iż rozwiązanie się grupy jest zjawiskiem nieodwracalnym. Grupa przestała istnieć naprawdę.

Czy tak się stać musiało? Z całą pewnością nie, formizm mógł wyewoluować w nową jakość artystyczną. Świadczyć o tym mogą choćby dwa różne, zarysowujące się w ramach grupy, systemy — stryfizm Chwistka i teoria Czystej Formy Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Nieszczęściem formistów było to, że ani publiczność ani krytyka, poza nielicznymi wyjątkami, nie dorosły do tego, by zauważyć cenne wartości ukryte w formizmie. Wynikało to z dwóch przyczyn — małego wyrobienia artystycznego krytyki i publiczności oraz osamotnienia grupki nowatorów w ich śmiałych eksperymentach. Formizm był na naszym gruncie nieoczekiwanym, ogromnym krokiem naprzód wobec panującego wciąż impresjonistycznego naturalizmu i cieszącej się dużym powodzeniem secesji. Likwidacja relikwów naturalizmu na Zachodzie dokonywała się w obrębie symbolizmu, modernizmu i po części

fowizmu. W Polsce ciężar walki z rodzimą naturalistyczną odmianą impresjonizmu spadł na barki formistów. Twórczość ich nie poprzedzona żadnymi pośrednimi eksperymentami była zbyt nowoczesna, zbyt radykalnie atakująca uznane wartości, by mogła stać się dostępną dla szerszej publiczności. Eksperyment formistów przerastał więc możliwości percepcji przeciętnego odbiorcy i krytyka. Teoretyk formizmu, Winkler tak o tym pisał: „U nas był o krok za szalony i za ryzykowny, by nie budzić dreszczu zgrozy i przeżenienia w pocziwowych snobach (...)”¹⁰⁴.

Oskarżycielski ton pod adresem okoliczności zewnętrznych dominuje w wypowiedziach i wspomnieniach wszystkich formistów. Jednak przyczyny małej siły przebicia grupy szukać należy także i w niej samej. Formiści nie byli nigdy na tyle skonsolidowani programowo, by stworzyć siłę zdolną do obrony swych pozycji. Różnice programowe, zwłaszcza między dwoma głównymi teoretykami grupy, Chwistkiem i Witkiewiczem, ujawniały sprzeczności nie do pogodzenia, tak, że nie mogło być mowy o powstaniu jakiegos konkretnego, wspólnego programu. Jego brak osłabiał grupę, utrudniał obronę przed atakami z zewnątrz, ponieważ nie dawał artystom do rąk przekonujących, jednorodnych argumentów w postaci jednolitej teorii.

Formiści popełnili także poważny błąd taktyczny w momencie, gdy publiczność i krytyka zaczęły im okazywać nieco przychylniejsze zainteresowanie. Wtedy to grupa nawiązała współpracę z poetami futurystami i ostatecznie straciła szansę na zyskanie akceptacji. Nowe kategorie formalne publiczność rozumiała jako skierowane przeciwko sobie, jako wyraz bolszewizmu i antymieszczańskie wyzwanie. Przyczyna była jeszcze jedna. Sztuka europejska posunęła się w tym czasie daleko naprzód, a kubizm, ekspresjonizm i futurizm odeszły już do historii. Artyści mieli tego świadomość. Tu zapewne także leżała przyczyna odchodzenia ich od formizmu.

Jest jednak faktem niezaprzeczalnym, iż ta mała garstka krakowskich formistów zrobiła bardzo wiele dla świadomości artystycznej w Polsce. Odegrała także inspirującą rolę w stosunku do artystów warszawskich i lwowskich. Wieść o formalizmie zaniósł do Warszawy Zbigniew Pronaszko, a organizacyjne ukonstytuowanie się grupy warszawskiej miało miejsce w 1919 r. w następstwie zorganizowanej tam, w kwietniu, wystawy krakowskich artystów. Grupa lwowska powstała w 1920 r. zainspirowana odważnym wystąpieniem kolegów z Krakowa. Obie można zatem uważać za filie formizmu krakowskiego.

Niezaprzeczalne są także wartości, które formiści wnieśli do polskiej sztuki. Po pierwsze dokonali radykalnego zerwania związków z naturalizmem. Skierowali sztukę na nowe tory, zrywając z tradycyjnym widzeniem świata. I choć nie stworzyli stylu „na miarę gotyku” ani polskiej sztuki narodowej to jednak dokonali kroku zasadniczego — pchnęli sztukę w kierunku formalizmu otwierając drogę abstrakcji. Ich następcy szli już przetartymi ścieżkami.

- ¹ Henryk Berlewi, *Nieco o dawnej awangardzie*, „Życie Literackie”, 1957, nr 27 (285), s. 5.
- ² Adolf Basler, *Stare i nowe konwencje w malarstwie*, „Krytyka”, 1913, t. XXXVIII.
- ³ Aleksander Kołtoński, *O futuryzmie jako zjawisku kulturowym i artystycznym*, „Krytyka”, 1914, t. XLIII, nr 12.
- ⁴ Leon Chwistek, *Moja walka z nową formą w sztuce*, „Wiadomości Literackie”, 1935, nr 51—52.
- ⁵ Zbigniew Pronaszko, *Jak to było właściwie?*, „Głos Plastyków”, 1938, nr 8—12.
- ⁶ *Katalog I Wystawy Niezależnych*, Kraków maj—czerwiec 1911, Związek Powszechny Artystów Polskich — Malarzy, Grafików i Rzeźbiarzy w Krakowie.
- ⁷ Jan Spiewak, *Jak kształtował się polski futurizm. Rozmowa z Tytusem Czyżewskim*, „Czas” 1939, nr 187, s. 5.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ Cezary Jellenta, *III Wystawa Związku Artystów Polskich*, „Rydwani”, 1912, z. 4, s. 182.
- ¹⁰ Joanna Pollakówna, *Formiści*, *Studia z historii sztuki*, 1972, t. XIV, s. 28.
- ¹¹ *List braci Pronaszków do Józefa Mehoffera z 15 IX 1916 r.*, Bibl. Narod., rkps 7374, t. 13, k. 5—6, por. J. Pollakówna, *Formiści...*, s. 32.
- ¹² Ibid.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ J. Pollakówna, *Formiści...*, s. 32.
- ¹⁶ Helena Blum, *Zbigniew Pronaszko*, Warszawa 1983, s. 16.
- ¹⁷ Repr. (w:) J. Pollakówna, *Formiści...*, il. 22.
- ¹⁸ *Polskie życie artystyczne w latach 1915—1939*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, 1974, s. 34.
- ¹⁹ Repr. (w:) „*Formiści*” pod red. Ireny Jakimowicz, Warszawa 1989, il. 48.
- ²⁰ Ibid., il. 47.
- ²¹ J. Pollakówna, *Formiści...*, s. 45.
- ²² *Polskie życie artystyczne w latach 1915—1939...*, s. 34.
- ²³ J. Pollakówna, *Formiści...*, s. 44.
- ²⁴ Ibid., s. 45.
- ²⁵ Zbigniew Pronaszko, *O ekspresjonizmie*, „Maski”, 1918, nr 1, s. 15.
- ²⁶ „*Zdrój*”, 1918, z. 1, s. 28.
- ²⁷ Repr. (w:) Helena Blum, *Zbigniew Pronaszko...*, il. 5, s. 12 i il. 6, s. 13.
- ²⁸ Zbigniew Pronaszko, *Akt formistyczny*, 1917, ol., pl., 112×65, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie (w dalszym ciągu używam skrótu MNK).
- ²⁹ Tytus Czyżewski, *Salome (obraz wielopłaszczyznowy) 1915—1917*; repr. (w:) *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Kraków 1921, po s. 72.
- ³⁰ Tytus Czyżewski, *Krajobraz ze słońcem (obraz wielopłaszczyznowy)*, 1916; repr. (w:) „*Nowości Ilustrowane*” 1919, nr 39, s. 7.
- ³¹ Tytus Czyżewski, *Głowa (obraz wielopłaszczyznowy)*, 1916; repr. (w:) „*Nowości Ilustrowane*”, 1919, nr 39, s. 7.
- ³² Tytus Czyżewski, *Głowa II (obraz wielopłaszczyznowy)*, 1916—1917, repr. (w:) „*Nowości Ilustrowane*”, 1919, nr 39, s. 7.
- ³³ Tytus Czyżewski, *Niewolnik*, ok. 1917; repr. (w:) „*Nowości Ilustrowane*”, 1917, nr 1, s. 9 „*Portret*”.
- ³⁴ Informacje na temat obrazu „*Wnętrze*” (w:) Joanna Pollakówna, *Tytus Czyżewski — formista. Z zagadnień plastyki polskiej w l. 1918—1939*, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1963, t. 9; repr. obrazu „*Giewont*” (w:) *Nowości Ilustrowane* 1917, nr 48.
- ³⁵ IKC, 1917 z 19 XII.
- ³⁶ Artur Prędski, *Korespondencja z Krakowa*, „*Gazeta Narodowa*”, 1917, z dn. 20 XII, s. 2—3.

- ³⁷ Stanisław Mróz, *Wystawa Ekspresjonistów Polskich*, „*Nowości Ilustrowane*”, 1917, nr 48, s. 7.
- ³⁸ Andrzej Pronaszko, *Procesja (Pajace)*, z cyklu „*Złożenie do grobu*”, 1916, akw., gwasz, wł. pryw. Kraków, prepr. (w:) *Formiści*, pod red. Ireny Jakimowicz..., il. V.
- ³⁹ Andrzej Pronaszko, *Zdjęcie z krzyża*, ok. 1916—1917, gwasz, repr. (w:) „*Maski*”, 1918, nr 15, s. 297.
- ⁴⁰ Andrzej Pronaszko, *Mnich*, 1917, akw., gwasz, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/Rys/126 (w dalszym ciągu używam skrótu MSE).
- ⁴¹ Tymon Niesiołowski, *Zuzanna*, ok. 1916, ol., pl., 40×44,6; wł. Muzeum Okręgowe w Częstochowie, nr inw. MCZ IV 324.
- ⁴² Jacek Mierzejewski, *Ogród w Zakopanem*, 1915, ol., pl., 100×113, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie (w dalszym ciągu używam skrótu MNW), nr inw. 231 047.
- ⁴³ Jacek Mierzejewski, *Martwa natura*, 1916, ol., pl., 70,6×70 wł. MNW, nr inw. 158 138.
- ⁴⁴ Jan Hrynkowski, *Dom rybaka*, 1913, ol., pl., repr. (w:) J. Pollakówna, *Formiści...*, il. 13.
- ⁴⁵ Jan Hrynkowski, *Złożenie do grobu*, 1917, autolitografia z „*Teki graficznej Jana Hrynkowskiego*”, 1917.
- ⁴⁶ J. Pollakówna, *Formiści...*, s. 50.
- ⁴⁷ Ibid., s. 46.
- ⁴⁸ St. Mróz, *Wystawa Ekspresjonistów Polskich*, op. cit., s. 7.
- ⁴⁹ Władysław Prokiesz, *Wystawa Ekspresjonistów Polskich*, „*Nowa Reforma*”, 1917 z dn. 25 XII, s. 2.
- ⁵⁰ *Polskie życie artystyczne w latach 1915—1939...*, s. 35.
- ⁵¹ St. Mróz, *Wystawa Ekspresjonistów Polskich*, op. cit., s. 7.
- ⁵² St. Mróz, *Wystawa Ekspresjonistów Polskich*, „*Głos Narodu*”, 1917 nr 282, s. 2.
- ⁵³ A. Prędski, *Korespondencja z Krakowa*, ibid., s. 3.
- ⁵⁴ Joanna Szczepińska, *Historia i program grupy „Formiści Polscy” w latach 1917—1922*, „*Materiały do Studiów i Dyskusji*”, Warszawa, 1954, nr 3—4, s. 34.
- ⁵⁵ *Druga Wystawa Ekspresjonistów (Formistów)*, „*Nowości Ilustrowane*” 1918, nr 29, s. 6—7 (bez autora).
- ⁵⁶ Maria Zientara, Konrad Winkler — malarz i teoretyk formizmu, praca magisterska, Kraków, Instytut Historii Sztuki UJ, maszynopis, 1980.
- ⁵⁷ Witold Sobolewski, *Przegląd wystaw*, „*Rzeczy Piękne*”, 1918, nr 2, s. 23.
- ⁵⁸ J. Szczepińska, *Historia i program grupy „Formiści Polscy”...*, s. 208.
- ⁵⁹ Ibid., s. 208.
- ⁶⁰ Ibid., s. 209.
- ⁶¹ *Druga Wystawa Ekspresjonistów (Formistów)*, „*Nowości Ilustrowane*”, 1918, nr 29, s. 6—7 (bez autora).
- ⁶² *Katalog III Wystawy Formistów*, Kraków 1919, s. 7.
- ⁶³ Ibid., s. 8.
- ⁶⁴ J. Pollakówna, *Formiści...*, s. 90.
- ⁶⁵ Leon Chwistek, *Bitwa (Szermierka)*, 1919, ol., tekt., 70×100, wł. MNK, nr inw. 155 282.
- ⁶⁶ Leon Chwistek, *Motyle*, ok. 1919, ol., pl., 48×72, wł. MNW (depozyt ze zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych).
- ⁶⁷ Leon Chwistek, *Łódź*, ok. 1919, ol., pl., 95×69, wł. MNK, nr inw. 311 107.
- ⁶⁸ Informacje na temat obrazów St. I. Witkiewicza (w:) [Marian] Dąbrowski, *Z wystawy w Pałacu Sztuki. Formiści. Wystawa Jesienna*, „*Ilustrowany Kurier Krakowski*”, 1919, z dn. 26 IX.
- ⁶⁹ Ibid.
- ⁷⁰ Tytus Czyżewski, *Zbójnik podhalański*,

1917—1918, akw., gwasz, 64,3×48,3, wł. MNW, nr inw. Rys. Pol. 1846.

⁷¹ Tytus Czyżewski, *Głowa*, ok. 1918, rys. tu- szem, repr. (w:) „*Formiści*” 1920, nr 2, s. 10.

⁷² Tytus Czyżewski, *Kompozycja (obraz wie- lołasztczyznowy)*, ok. 1918, repr. (w:) Zofia Bara- nowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918—1939*, Warszawa 1975, il. 7.

⁷³ Leon Chwistek, *III Wystawa Formistów w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych*, Kraków 1919.

⁷⁴ Jan Hrynkowski, *Kuglarz uliczny*, 1919, ol., pł., 60×55,5 wł. MNK, nr inw. 302 233.

⁷⁵ Wasz, *List z Krakowa*, „*Kurier Warszawski*”, 1919, nr 260 z dn. 20 IX.

⁷⁶ M[arian] Dąbrowski, *Z wystawy w Pałacu Sztuki. Formiści. Wystawa Jesienna*, ibid.

⁷⁷ Wypowiedzi najbardziej liczących się pisarzy i krytyków na temat ekspresjonizmu i formizmu, m. in. Stanisława Przybyszewskiego, Romana Zrębo- wicza, Artura Schrödera, Jana Bożo-Antoniewicza opublikowano (w:) „*Gazeta Wieczorna*” 1918, z dn. 28 VII (nr 4276).

⁷⁸ *Literatura i sztuka*, „*Słowo*”, 1919, z dn. 24 IV (bez autora).

⁷⁹ J. Pollakówna, *Formiści...*, s. 95.

⁸⁰ T. Czyżewski, *O najnowszych prądach w sztuce*, „*Wianki*”, 1919, nr 1.

⁸¹ W. Z., „*Kurier Polski*”, 1920, z dn. 18 IV, notatka w Kronice.

⁸² J. Szczepińska, *Historia i program grupy „Formiści Polscy”*, s. 45.

⁸³ J. Pollakówna, *Formiści...*, s. 107—109.

⁸⁴ *Katalog. Formiści. Wystawa IV, Kraków I—II* 1921.

⁸⁵ *Polskie życie artystyczne w latach 1915—1939...*, s. 71.

⁸⁶ In., *IV Wystawa Formistów*, „*Nowości Ilustrowa- ne*”, 1921, nr 12 z dn. 19 III.

⁸⁷ *IV Wystawa Formistów*, „*Goniec Krakowski*”, 1921, nr 25, z dn. 26 I.

⁸⁸ Andrzej Pronaszko, *W pracowni*, 1921, ol., pł., 56×47, wł. MSŁ, nr inw. MS/SN/M/89.

⁸⁹ Andrzej Pronaszko, *Ucieczka do Egiptu*, 1921, ol., pł., 57×48, wł. MSŁ, nr inw. MS/SN/M/88.

⁹⁰ Zbigniew Pronaszko, *Przed egzaminem*, ok. 1919, ol., pł., 122×73, wł. MNK nr inw. 234 505.

⁹¹ Zbigniew Pronaszko, *Krajobraz ze Strzy- żowa*, 1921, ol., tekt., 54×65, wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 1637.

⁹² Leon Chwistek, *Salamandry*, ok. 1920 r., ol., collage, tekt., wł. MNW, nr inw. Rys. W. 7432.

⁹³ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Kompo- zycja z tancerką*, 1920, ol., pł., 65×77,5, wł. MNK.

⁹⁴ Wł. Prokiesz, *Z krakowskich wystaw sztuki*, „*Nowa Reforma*”, 1921, z dn. 14. II.

⁹⁵ K. B. [Kazimierz Bartoszewicz], *Listy krakowskie*, „*Rzeczpospolita*” 1921, z dn. 19. II.

⁹⁶ S. I. Witkiewicz, *Z powodu krytyki IV Wy- stawy Formistów*, „*Formiści*”, 1921, z. 4, s. 5.

⁹⁷ Przedruk artykułu S. I. Witkiewicza z „*Rzeczpospolitej*”, 1921, z dn. 8 III. (W:) S. I. Wit- kiewicz, „*Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*”, Warszawa 1959, s. 313.

⁹⁸ K. Winkler, *Słowo końcowe*, „*Formiści*”, 1921, z. 5, s. 21.

⁹⁹ Protest artystów został podpisany przez dwu- dziesiętnoosobową grupę artystów starszego poko- lenia m. in. Antoniego Austena, Władysława Wankie, Józefa Weyenhoffa. Por. Protest, „*Kurier Warszaw- ski*”, 1921, nr 135, z dn. 17. V. Natomiast protest gro- na miłośników TZSP p.t. „*Do członków rzeczywistych Tow.Z.S.P.*” opublikowano (w:) „*Kurier Warszawski*”, 1921, nr 135, z dn. 17. V.

¹⁰⁰ Walna rozprawa w Zachęcie, „*Kurier Warszaw- ski*”, 1921, nr 186, z dn. 19. V.

¹⁰¹ Waldemar George, *L'exposition de la Jeune Pologne*, „*L'Amour de l'art*”, 1922, nr 2, s. 47—50.

¹⁰² Zachował się katalog wystawy. Ograniczono się w nim jedynie do podania uczestników i tytułów wystawionych prac. Niewiele więcej na temat wysta- wy mówią wzmianki w prasie. Por. *Kronika arty- styczna*, „*Sztuki Piękne*”, R. 1, 1926/27, s. 80; J. Kle- czyński, *Formiści w Zachęcie*, „*Kurier Warszaw- ski*”, 1927, nr 78.

¹⁰³ *Kronika artystyczna*, „*Sztuki Piękne*”, R. 4, 1927, s. 230.

¹⁰⁴ K. Winkler, *Formizm na tle...*, s. 66.

