

DOMINIK WRZEŚNIAK
(Kraków)

NOWOCZESNY SPORT W SOCZEWCE SZTUKI. OBRAZY WIŚLACKIE WLASTIMIŁA HOFMANA*

Abstrakt

Tematem niniejszego artykułu jest zespół kilkudziesięciu obrazów namalowanych przez Wlastimila Hofmana, określanych przez autora jako „obrazy wiślackie”. Łączy je wspólna tematyka – wszystkie przedstawiają piłkarzy bądź działaczy Towarzystwa Sportowego Wisła Kraków. W tekście przeanalizowano genezę zainteresowania Hofmana Wisłą oraz sposoby recepcji omawianych dzieł w literaturze naukowej i prasie z epoki. Rozwinięcie lub podważenie dotychczasowych tez badawczych, a także wprowadzenie nowych perspektyw analitycznych – zwłaszcza w zakresie sposobów przedstawiania wzorców tożsamości – umożliwiło zaprezentowanie pierwszej kompleksowej interpretacji zespołu, który dotychczas nie budził szerszego zainteresowania historyków sztuki.

Słowa kluczowe: Wlastimil Hofman, sztuka polska XX wieku, Wisła Kraków, dwudziestolecie międzywojenne, sztuka sportowa

WSTĘP

[...] *gdy słyszę moich dobrych znajomych zdobnych w wąsy lub brody królewskie, wymawiających z typowo aktorską emfazą patetycznie nudne zdania – to przyznam panu prawdę, że mnie to bardzo śmieszy. Trudno, wolę w takich razach pójść na boisko i przypatrywać się zawodom lekkoatletycznym lub na mecz piłkarski, gdzie mnie porywa nieklamany patos zbiorowego wysiłku ludzkiego, gdzie się na czołach ludzkich kropli prawdziwy pot, gdzie się prężą naturalne mięśnie i gdzie każdy cios, który padnie, jest bolesny...*

Kazimierz Wierzyński w wywiadzie dla pisma „Comoedia”, 1927¹

Powyższe słowa są symptomatyczne dla postawy wielu artystów początku XX wieku. Zmiany społeczne tego czasu, pośród innych ważkich konsekwencji, przyniosły także ustanowienie nowoczesnych instytucji sportowych (kluby, towarzystwa sportowe, rozgrywki krajowe i międzynarodowe)

oraz usankcjonowanie oglądania zawodów sportowych jako jednej z najpopularniejszych form spędzania wolnego czasu². W tej nowej rzeczywistości

Walczak za cenne uwagi dotyczące konstrukcji i układu tekstu; Zdzisław Skupień, prezes Stowarzyszenia Historia Wisły, za udostępnienie katalogu wystawy *Sportowe pasje Wlastimila Hofmana* oraz życzliwą pomoc; Jan Ostroga z portalu Historia Wisły za informacje dotyczące wiślackich portretów Hofmana; Sławomir Majcher, dyrektor Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, za zgodę na przeprowadzenie kwerendy; pracownicy Muzeum za pomoc na miejscu i udostępnienie zbiorów; a także grono przyjaciół – pierwszych czytelników. Dwojgu anonimowym recenzentom dziękuję za uwagi, które pozwoliły mi doprecyzować część podawanych w tekście informacji. Wybrane wątki moich badań nad wiślackimi portretami Hofmana przedstawiłem na Ogólnopolskiej Studencko-Doktoranckiej Konferencji Naukowej *Niuanse, kolizje, peryferie* w Poznaniu, 10 czerwca 2025 roku, organizowanej przez Koło Naukowe Studentów Historii Sztuki UAM. Jej uczestnikom dziękuję za życzliwe przyjęcie referatu.

¹ *Precz z teatrem! Niech żyje sport! Wywiad „Comoedii” z Kazimierzem Wierzyńskim*, „Comoedia. Teatr, Kino, Muzyka, Literatura”, 1927, nr 22–23 (26 czerwca), s. 1.

² Zob. *A Cultural History of Sport in the Modern Age*, red. Steven A. Riess, London–New York–Oxford–New Delhi–Sydney 2021, zwłaszcza s. 9–14.

* Za istotną pomoc w przygotowaniu poniższego artykułu od momentu kształtowania się jego koncepcji aż do wersji ostatecznej dziękuję szczególnie dr Urszuli Bęczkowskiej. Podziękowania zechcą też przyjąć: prof. Marek



1. Władysław Hofman, *Drużyna Wisły*, 1927, Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie. Fot. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie

nie tylko Wierzyński „wolał pójść na boisko”; autor *Matchu footballowego*, pisząc, że na stadionie „serce żądz i życia bije najwymowniej”³, wyrażał uczucia bliskie szerokiemu gronu ludzi kultury.

Do entuzjastów sportu 1. połowy XX wieku należał także polski malarz Władysław Hofman. Bardziej niż z określoną dyscypliną bądź grupą dyscyplin identyfikował się jednak z konkretnym klubem. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, będąc zapalonym kibicem krakowskiej Wisły, namalował około 33 obrazów przedstawiających jej zawodników, w tym wielkoformatową⁴ *Drużynę Wisły* (1927) (il. 1) i 19 płócien ukazujących działaczy Towarzystwa Sportowego⁵. Dzieła te, do tej pory szerzej niekomentowane w literaturze historyczno-artystycznej, będą przedmiotem analizy w poniższym tekście⁶.

³ Kazimierz Wierzyński, *Match footballowy*, w: idem, *Laur olimpijski: w 90-lecie zdobycia złotego medalu na Olimpiadzie w Amsterdamie*, red. Krzysztof Zuchora, Warszawa 2018, s. 11.

⁴ Obraz ma wymiary 2,1 × 4,88 m.

⁵ Dane oparte na inwentarzu sporządzonym przez artystę oraz własnej kwerendzie. Spis wiślackich obrazów Władysława Hofmana namalowanych do 1931 roku, zbioru Władysławówki w Szklarskiej Porębie, skan dostępny: http://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Grafika:1932_Lista_obraz%C3%B3w_Hofmana.jpg, dostęp: 17.08.2025.

⁶ Wiem o wystąpieniach Emilii Kiecko oraz Jacka Wiśniewskiego dotyczących wiślackich płócien Hofmana, jakie miały mieć miejsce na konferencji naukowej *Sport w sztuce – sztuka sportu* organizowanej przez Uniwersytet Wrocławski oraz Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu w dniach 26–27 listopada 2024 roku. Ich treść nie jest mi

GENEZA I CHRONOLOGIA WIŚLACKIEJ TWÓRCZOŚCI HOFMANA

Fascynacja Hofmana krakowskim Towarzystwem Sportowym miała się rozpocząć, zgodnie ze świadectwem zawartym w *Portrecie z pamięci* Bogusława Czajkowskiego, przy okazji meczu Wisła–Cracovia 3 maja 1925 roku. Warto w tym miejscu przytoczyć krótką wypowiedź malarza odnotowaną we wskazanej książce: „Pierwszy raz poszedłem na stadion «Wisły» już w 1925 r. razem z żoną i od razu «połknąłem haczyk». Grała akurat «Wisła» z «Cracovią». Gospodarze nie mieli szczęścia i dostawali lanie. Biegali od bramki do bramki, ale żadnego gola nie mogli strzelić, chociaż sami gol po голу zbierali. [...] Znałem niektórych zawodników i prezesa Orzelskiego, toteż pobiegłem za nimi do szatni. Byli tak przygnębieni, że nie chcieli w ogóle wracać na boisko. [...] Proponuję, że jeśli wygrają, namaluję każdemu osobny i wszystkim razem jeden wielki portret”⁷.

Ostatecznie zawodnicy Wisły, mimo niekorzystnego wyniku do przerwy, zdołali doprowadzić do remisu 5:5, co wystarczyło, aby Hofman złożonej w przerwie obietnicy dotrzymał. Po latach wspominał: „przez dwa lata malowałem obraz jedenastki i portrety zawodnikom [...]”⁸. *Drużyna Wisły*, wzmiankowany „obraz jedenastki”, w istocie nosi

jednak znana. W momencie złożenia niniejszego artykułu do druku wspomniane referaty nie zostały opublikowane.

⁷ Bogusław Czajkowski, *Portret z pamięci*, Wrocław 1971, s. 146.

⁸ Ibidem.

sygnaturę z datą 1927, co wydaje się zgodne ze świadectwem malarza. Nie oznacza to jednak, że okoliczności powstania dzieła są w zupełności jasne, nie brak bowiem opinii, że *Drużyna Wisły* nie ukazuje składu ze słynnych derbów z Cracovią. W obiegu funkcjonują na ten temat dwie sprzeczne historie. Pierwsza została przytoczona wyżej, na podstawie najbardziej znanej relacji samego artysty. W liście do Towarzystwa Sportowego z okazji jubileuszu 50-lecia istnienia klubu, Hofman napisał jednak coś zupełnie innego: „Od 1921 r. chodziłem w dalszym ciągu wraz z moją żoną na mecze Wisły [...]. Powoli stałem się zagorzałym zwolennikiem drużyny tak dalece, że gdy po różnych sukcesach i nawet wygranych mistrzostwach Polski utraciła Wisła w pewnym roku tytuł i pozostał jej do zdobycia «tylko Puchar [sic!] Polski», obiecałem graczom, po zdobyciu pucharu, że namaluję całą drużynę w naturalnej wielkości na jednym płótnie. Puchar ostatecznie zdobyli, wygrywając z Czarnymi Lwów, a ja obietnicy dotrzymałem”⁹.

Zatem nie słynne derby, a wygrany puchar miał dać asumpt do wykonania *Drużyny Wisły*. Zaangażowanie zaś Hofmana w działania klubu, wbrew szeroko rozpowszechnionemu stwierdzeniu z *Portretu z pamięci*, miało się rozpocząć w 1921 – a nie w 1925 roku. Na tę wersję wydarzeń jednoznacznie wskazują zachowane materiały archiwalne, wykluczające hipotezę derbową¹⁰. Szczególnie znaczący jest niedawno opublikowany rysunek przygotowany do *Drużyny Wisły*, w którym zawodnicy zostali podpisani przez samego artystę¹¹. Mimo że kompozycja gotowego dzieła w istotny sposób różni się od wczesnego szkicu, można domniemywać, że zmiana układu nie pociągnęła za sobą znacznej zmiany składu osobowego: ten jest bliższy pucharowemu.

⁹ Księga pamiątkowa wydana z okazji jubileuszu 50-lecia *Gwardia Wisła Kraków*, opr. Jan Frandorf, et al., Kraków 1956, s. 85.

¹⁰ Incydentalnie w materiałach prasowych pojawia się jeszcze jedna sugestia, jakoby obraz przedstawiał aktualną, mistrzowską kadrę krakowskiej Wisły (tym razem chodzi o mistrzostwo ligi w 1927 roku, nie zdobycie pucharu). Z tego rodzaju informacją można się spotkać m.in. w następujących artykułach prasowych: *Święto sportowe „Wisły”*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” (dalej: IKC), 1927, nr 296 (27 października), s. 8; Tonny [Antoni Ludwik Heinrich], *Uwagi o sztuce sportowej*, „Stadion: Ilustrowany Tygodnik Sportowy”, 1928, nr 19 (8 maja), s. 7.

¹¹ Szkic dostępny on-line, na stronie [historiawisly.pl](http://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Grafika:1926_Wlastimil_Hofman_-_szkic_TS_Wis%C5%82a.jpeg), http://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Grafika:1926_Wlastimil_Hofman_-_szkic_TS_Wis%C5%82a.jpeg, dostęp: 17.08.2025.

Także źródła pisane nie pozostawiają wątpliwości¹². Pismo skierowane przez przedstawicieli Towarzystwa Sportowego do Hofmana, w którym działacze przepraszają malarza za nieopłacenie płótna malarzkiego przeznaczonego na „dar wspaniały, jaki [...] [Hofman postanowił przeznaczyć – D.W.] dla [...] jedenastki” (a więc najprawdopodobniej *Drużynę Wisły*) nosi datę 8 września 1926 – trzy dni po finałowych zawodach ze Spartą Lwów, wzmiankowanych w tekście¹³. Wreszcie, wpis umieszczony w księdze jubileuszowej Wisły z 1931 roku głosi „jej [tj. Wisły – D.W.] piłkarze zdobyli bowiem puchar [sic!] Polski [...] a gorący sympatyk klubu artysta-malarz uwiecznił dzielną jedenastkę zwycięzców na płótnie malarskim”¹⁴. Znaczenie dowodowe tego passusu i jego wiarygodność wynikają zarówno z tego, że jest bliski chronologicznie dacie powstania samego obrazu, jak też z faktu, że Hofman był członkiem komitetu honorowego obchodów 25-lecia, stąd można przypuszczać, że nie dopuściłby do umieszczenia w okolicznościowej publikacji informacji niezgodnej z prawdą. Na potrzeby niniejszego tekstu przyjmuję, podobnie jak autorzy karty inwentarzowej opracowanej w Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, gdzie obraz Hofmana jest przechowywany, prawdziwość hipotezy pucharowej¹⁵.

Lata 1925–1928 były najowocniejszym okresem dla sportowej gałęzi twórczości Hofmana – wtedy powstała zasadnicza część korpusu omawianych

¹² Oprócz wspomnianych dalej dokumentów można odnotować opracowania dotyczące Pucharu Polski, w których wielokrotnie pada sugestia, że obraz Hofmana ukazuje triumfatorów tych rozgrywek. Janusz Jeleń, Andrzej Konieczny, *Piłkarski Puchar Polski*, Warszawa 1988, s. 7; Andrzej Gowarzewski, Bożena L. Szmel, *Puchar Polski: dzieje rozgrywek o piłkarskie trofeum pod patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej RP: ludzie, mecze, fakty, daty*, Katowice 2018, s. 1, a także wspomnienia piłkarza Wisły Mieczysława Strychalskiego przedrukowane w monografii jubileuszowej klubu autorstwa Andrzeja Gowarzewskiego et al., *Wisła Kraków: 90 lat „Białej Gwiazdy”*, Katowice 1996, s. 12.

¹³ Pismo skierowane przez Towarzystwo Sportowe Wisła do Wlastimila Hofmana 8 września 1926, zbiory Wlastimilówki w Szklarskiej Porębie, skan dostępny: https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Grafika:1926.09.08_Pismo_do_Hofmana.jpg, dostęp: 17.08.2025.

¹⁴ *Jubileusz 25-lecia T. S. Wisła w Krakowie* [księga pamiątkowa], Kraków 1931, s. 23.

¹⁵ Muzeum Sportu i Turystyki (dalej: MSIT), Karta inwentarzowa nr 8915. Przyjęcie przez warszawskich muzealników rozpoznania zbieżnego z moim nie zostało na wspomnianej karcie uzasadnione.

w tym artykule dzieł¹⁶. Nie oznacza to jednak, że po 1928 roku Hofman porzucił tematykę wiślacką. Zachowały się liczne portrety zawodników i działaczy Towarzystwa Sportowego tworzone aż do 1935 roku. Wydaje się, że w porównaniu z płótnami namalowanymi na fali pierwszego zainteresowania Hofmana Wisłą trzeba uznać obrazy z lat 1929–1935 za mniej rozbudowane zarówno pod kątem kompozycji, jak i zawartych w nich treści¹⁷. Artysta prawdopodobnie zarzucił tematykę wiślacką jeszcze przed wojną, choć nie wykluczam, że po 1935 roku mógł stworzyć dalsze obrazy o tematyce wiślackiej, które pozostają nieznane. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że jego związki z Towarzystwem Sportowym nie uległy w latach 1935–1939 istotnemu osłabieniu, stąd trudno byłoby znaleźć przyczynę nagłego odejścia od tematyki, która zajmowała go przez ponad dziewięć lat. Za możliwe uważam jednak jej „wyczerpanie” połączone z brakiem artystycznego sukcesu w przypadku obrazów, które Hofman chciał prezentować publicznie. Po latach portretowania Wiślaków miał już wizerunki wszystkich swoich najbliższych przyjaciół związanych z Towarzystwem, stąd być może decyzja o zaprzestaniu działalności, która – zwłaszcza w końcowym okresie – była już wyjątkowo repetycyjna i niemal „mechaniczna” kompozycyjnie. Hofman nie podjął także próby zakwalifikowania się do Olimpijskiego Konkursu Sztuki w Los Angeles w 1932 roku, mimo sukcesu w poprzednich zawodach. Jednocześnie wskazuje to na osłabienie jego zainteresowania tematem wiślackim w początkach lat trzydziestych XX wieku¹⁸. Omawiane obrazy, o czym będę pisał w dalszej części artykułu, spotykały się ponadto z chłodnym odzewem bardziej wnikliwych krytyków, co prawdopodobnie nie pozostało bez wpływu na odrzucenie sportowego tematu. Po rozpoczęciu działań zbrojnych malarz udał się na emigrację, z której powrócił dopiero w 1945 roku.

¹⁶ Okres od powrotu do Krakowa (1921 rok) z Pragi, w której przeczekał I wojnę światową, aż do wybuchu II wojny światowej, Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska uważa zresztą za najpłodniejszy w całej karierze Hofmana, zob. Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska, *Sylwetka Władysława Hofmana w świetle jego pamiętnika*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1989, nr 41 (3), s. 268.

¹⁷ Nie jest to jednak zasada absolutna – jeden z najważniejszych obrazów z omawianego cyklu, *Portret Henryka Reymana w czasie treningu* nosi datę 1931, a cztery lata później Hofman stworzył równie istotnych *Piłkarzy*.

¹⁸ Za zasugerowanie tej hipotezy dziękuję recenzentowi artykułu.

Zmienił wówczas miejsce zamieszkania z Krakowa na Szklarską Porębę. W nowej lokalizacji nie stworzył już żadnego obrazu o tematyce wiślackiej.

PUBLICZNE POKAZY OBRAZÓW WIŚLACKICH ORAZ ICH STATUS WŁASNOŚCIOWY

Piłkarskie płótna Hofmana były wielokrotnie prezentowane publicznie. Szczególnego uznania doczekała się *Drużyna Wisły*. Obraz (wraz z trzema innymi dziełami o tematyce sportowej) otrzymał wyróżnienie od warszawskiego Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej, został także skierowany na Wystawę Sztuki z okazji Igrzysk IX Olimpiady w Amsterdamie¹⁹. Był ponadto eksponowany na terenie obiektów Towarzystwa Sportowego w czasie Święta Sportowego w 1927 roku²⁰. Hofman uczestniczył również w I Ogólnopolskiej Wystawie Sportowej we Lwowie (3–16 czerwca 1927), na której pokazał *Drużynę Wisły*, *Dyskobola* i nieokreśloną „scenę z meczu piłkarskiego”²¹, a także w Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (1929), gdzie w dziale sportu i wychowania fizycznego obecne były dzieła z ekspozycji olimpijskiej (a więc także *Drużyna Wisły*)²². Publicznie prezentowano również obraz *Piłkarze*, który znalazł się na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z przełomu 1927 i 1928 roku²³ oraz portret Henryka Reymana

¹⁹ B. Czajkowski, *Portret z pamięci*, op. cit., s. 146–147. Po zaproszeniu do udziału w konkursie Hofman zgłosił cztery obrazy o tematyce sportowej: *Drużyna Wisły*, *Piłkarze*, *Dyskobol* i *Przy starcie*. Komisja zdecydowała się wytypować do Amsterdamu dwa pierwsze. Zob. *Concours et de l'exposition d'art olympique. Catalogue de l'exposition au Musée Municipal d'Amsterdam 12 juin – 12 août* [katalog wystawy konkursowej sztuki sportowej przy okazji Igrzysk IX Olimpiady w Amsterdamie, 12 czerwca – 12 sierpnia], Amsterdam 1928, s. 38.

²⁰ Zdjęcia z tego wydarzenia zostały opublikowane w artykule *Obrazki sportowe*, „Światowid. Ilustrowany Kurjer Tygodniowy”, 1927, nr 46 (12 listopada), s. 15.

²¹ *Eksponaty T. S. „Wisła” na Wystawie Sportowej*, „Higjena Ciała i Sport”, 1927, nr 20 (kwiecień), s. 39. Być może chodzi o *Piłkarzy*.

²² *Wychowanie fizyczne i sport na Powszechnej Wystawie Krajowej – Poznań 1929*, Poznań 1929 (broszura), s. 57–58; *Przewodnik po wystawie* [Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, 1929], Poznań 1929, s. 45–46.

²³ *Wystawy zbiorowe prof. Leona Wyczółkowskiego, Abrahama Neumana, Władysława Stapińskiego oraz wystawa bieżąca: grudzień–styczeń 1927–1928* [katalog wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych], Kraków 1927, s. 9. Ważna uwaga: obrazu tego prawdopodobnie nie należy utożsamiać z *Piłkarzami* opatrzonymi

wywieszony w TPSP cztery lata później²⁴. Katalogi ekspozycji organizowanych przez Towarzystwo poświadczają pokaz portretu bramkarza Wisły Emila Folgi (1927²⁵), a także dwóch dzieł zatytułowanych *Football* (1932²⁶). Obecnie nie jest znane miejsce przechowywania wszystkich trzech obrazów, a o ich istnieniu świadczą jedynie przytoczone noty katalogowe. W latach powojennych *Drużynę Wisły* można było zobaczyć na wystawach *Sport w sztuce* w warszawskiej Zachęcie (1978), *Sport w sztuce* w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCaK w Krakowie (2012) i *Citius-Altius-Fortius. Polska sztuka olimpijska* (2019) organizowanej przez MSiT²⁷. Na największej ekspozycji monograficznej Hofmana w ostatnich latach, *Jestem malarzem myśli i przeżyć. Wlastimil Hofman (1881–1971)*, pokazywanej w Muzeum Narodowym w Gdańsku na przełomie lat 2013 i 2014, znalazło się miejsce dla *Portretu Stefana Reymana*²⁸ oraz dzieła *Start* przedstawiającego wiślaka, Mieczysława Balcera²⁹.

Obrazy wiślackie pozostają rozproszone po różnych zbiorach: część znajduje się w rękach prywatnych, często potomków prezentowanych piłkarzy³⁰, istotna ich liczba wchodzi w skład kolekcji Towarzystwa Sportowego Wisła³¹. Niewielki zespół jest

sygnaturą z datą 1935, osobno analizowanymi w dalszej części pracy. Gdyby w obu przypadkach chodziło o to samo płótno, z jakiegoś powodu Hofman musiałby antydatować je ponad siedem lat po pierwszej ekspozycji. Zapewne artysta namalował dwa obrazy o identycznym tytule.

²⁴ Wystawy zbiorowe Wlastymila Hofmana, Jana Hrynkowskiego, Aleksandra Rafałowskiego, Janiny Nowotnowej, kolekcja miniaturowej K. Dąbrowskiej i wystawa dzieł przeznaczonych do losowania: październik–listopad 1932 [katalog wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych], Kraków 1932, s. 3–4.

²⁵ Wystawa zbiorowa Ludomira Slendzińskiego z Wilna oraz wystawa bieżąca: październik–listopad 1927 [katalog wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych], Kraków 1927, s. 5.

²⁶ Wystawy zbiorowe Wlastymila Hofmana, Jana Hrynkowskiego, op. cit., s. 3–4.

²⁷ MSiT, Karta inwentarzowa nr 8915.

²⁸ MSiT, Karta inwentarzowa nr 19.146.

²⁹ MSiT, Karta inwentarzowa nr 10794.

³⁰ Jak w przypadku portretów Jana i Henryka Reymana będących własnością ich siostrzeńca Janusza Tomaszewskiego czy *Portretu Witolda Gierasza* (własność Piotra Gierasza) i *Portretu Maksymiliana Koźmina* (własność Adama Koźmina). Proweniencja podana za: *Sportowe pasje Wlastimila Hofmana. Katalog wystawy* [katalog wystawy organizowanej przez Stowarzyszenie Historia Wisły, 1–19 czerwca 2024], Kraków 2024, s. 9.

³¹ Portrety Jana Reymana, Adama Obrubańskiego, Kazimierza Sołtysika i Mieczysława Balcera, *Portret Henryka*

w posiadaniu Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, w tym m.in. *Drużyna Wisły*³². Hofman ofiarował obraz Towarzystwu Sportowemu w czasie Święta Sportowego w 1927 roku. W 1972 został on odnotowany w inwentarzu MSiT jako dar Towarzystwa Sportowego, włączonego po wojnie w sieć klubów gwardyjskich (a więc: milicyjnych)³³.

OBRAZY WIŚLACKIE W ŚWIETLE BADAŃ HISTORYCZNO-ARTYSTYCZNYCH, WZMIANEK PRASOWYCH I WYBRANYCH ŹRÓDEŁ

W skromnej literaturze naukowej dotyczącej Hofmana wątki sportowe zajmują miejsce zupełnie marginalne, zwłaszcza w porównaniu z tematyką religijną, która zdaje się wiodącym przedmiotem analiz historyków sztuki³⁴. Poza lakoniczną wzmianką o sportowych pasjach Hofmana u Szymona Kurpiosa³⁵ wiślackie obrazy artysty odnotowała nieco szerzej jedynie Elżbieta Wolniewicz-Mierzwinska, szacując ich liczbę na kilkanaście. Badaczka uznała płótna za „wyjątkowo nieudane” („z błędami perspektywicznymi”, „nieprzekonujące”, słowem: o „niskim poziomie artystycznym”), a niewielka wartość estetyczna tych dzieł wynikała, jej zdaniem, z „eksperymentów z formą”, jakie w okresie ich powstania podejmował malarz³⁶. Nurt sportowy twórczości Hofmana nie

Reymana w czasie treningu oraz *Portret Stanisława Czulaka i Jana Reymana na boisku Wisły*. Konterfekt Stanisława Czulaka znajduje się w rękach spółki akcyjnej zarządzającej obecnie klubem piłkarskim – dawną piłkarską sekcją Towarzystwa.

³² Oprócz *Drużyny Wisły* muzeum posiada także: portret Stefana Reymana (Karta inwentarzowa nr 19.146), *Start* ukazujący Mieczysława Balcera (Karta inwentarzowa nr 10794) i rysunek zapaśnika TSW Mieczysława Tylki (Karta inwentarzowa nr 1354/G).

³³ MSiT, Karta inwentarzowa nr 8915.

³⁴ Zob. wnikliwe analizy religijnych dzieł Hofmana: Joanna Winnicka-Gburek, *Sentymentalna interpretacja „Spowiedzi” Wlastimila Hofmana: refleksje aksjologiczne*, w: *Studia z historii sztuki polskiej XIX–XX wieku: ikonografia malarstwa religijnego czasów porzecznych, kolor w architekturze historycznej*, red. Barbara M. Gawęcka, Aleksander Jankowski, Bydgoszcz 2017; Yuliia Kizyma, *The Sacred Aspect of the Image of the Child in the Early 20th Century Polish and Western Ukrainian Painting: Socio-Historical Context and Local Specifics*, „Tekst i Obraz: Aktualni Problemi istorii Mistectv”, 2021, nr 1 (1), s. 64–82.

³⁵ Szymon Kurpios, *Malarstwo religijne Wlastimila Hofmana*, Kraków 2005, s. 25–26.

³⁶ Elżbieta Wolniewicz-Mierzwinska, *Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939*, w: *Dzieła czy kicze*, red. Elżbieta Grabska, Tadeusz Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 432.

doczekał się opracowania również w publikacjach dotyczących motywów piłkarskich w sztuce polskiej i działalności klubu Wisła. Autorzy, którzy w ogóle go dostrzegli, ograniczyli się do informacji o istnieniu w *oeuvre* twórcy obrazów poświęconych zawodnikom Wisły³⁷ i prezentacji niektórych z nich na wystawie towarzyszącej Igrzyskom IX Olimpiady w Amsterdamie³⁸. Katalog jedynej ekspozycji monograficznej omawianego zespołu, organizowanej przez Stowarzyszenie Historia Wisły (*Sportowe pasje Wlastimila Hofmana*, 2024), dostarcza cennych informacji dotyczących proveniencji dzieł, nie wnosi jednak istotnego wkładu w naukową refleksję nad nimi³⁹.

Pewne interesujące tropy badawcze przynosi natomiast lektura prasy z epoki, w niej bowiem płótna wiślackie, przede wszystkim *Drużyna Wisły, Piłkarze* oraz portret Henryka Reymana, były wzmiankowane wielokrotnie. Obrazy te nie stanowią jednak kluczowego tematu krytyki artystycznej narosłej wokół twórczości Hofmana. Bardziej niż za przejaw profesjonalnej działalności krytyczno-artystycznej, wymienione poniżej artykuły trzeba uznać za pewną formę krytyki okazjonalnej, uprawianej przez dziennikarzy, którym bliżej było do zagadnień sportowych niż do spraw artystycznych. Najstarsza odnotowana informacja prasowa opublikowana została w „Światowidzie” z 28 maja 1927 roku. Reprodukowana w czasopiśmie *Drużyna Wisły* została uznana przez autora za „pierwszy sportowy obraz polski o charakterze istotnie artystycznym”⁴⁰. W kolejnych

latach *Drużyna Wisły, Piłkarze* i portrety Henryka Reymana były wspominane w gazetach zwykle w kontekście wydarzeń istotnych dla historii tych obrazów – ich ukończenia i przekazania przez malarza przedstawicielom klubu⁴¹, publicznych ekspozycji, na których były obecne (Warszawska Wystawa Sportowa w 1928⁴², wystawa monograficzna Hofmana w 1928⁴³, pokaz sztuki na IX Olimpiadzie w Amsterdamie w 1928⁴⁴, prezentacja *Sport w sztuce* zorganizowana przez Instytutu Propagandy Sztuki w warszawskiej Kamienicy Baryczków w 1931⁴⁵, ekspozycja w krakowskim Pałacu Sztuki w 1932⁴⁶), czy jubileuszy drużyny, którym towarzyszyły⁴⁷. Zu-

⁴¹ *Święto sportowe „Wisły”*, op. cit., s. 8; *Ze sportu*, „Czas”, 1927, nr 249 (29 października), s. 2. Oba artykuły odnosiły się do *Drużyny Wisły*.

⁴² W źródłach można się także spotkać z nazwą „Pierwsza Wystawa Sportowa”. W-ka, *Wystawa Prac Sportowych*, „Stadion. Ilustrowany Tygodnik Sportowy”, 1928, nr 18 (1 maja), s. 10; Mieczysław Wallis, *Sport w sztuce. Wystawa sportowa przedolimpijska*, „Robotnik”, 1928, nr 121 (1 maja), s. 4; Tonny [A.L. Heinrich], *Uwagi o sztuce sportowej*, op. cit., s. 7; Wacław Husarski, *Z wystaw*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1928, nr 16 (21 kwietnia), s. 6 (obrazy sportowe uznał za słabe, będące świadectwem kryzysu twórczego Hofmana). Wszystkie powyższe teksty dotyczyły *Drużyny Wisły*, pierwszy z nich dodatkowo wspominał *Piłkarzy*.

⁴³ *Wlastimil Hofman* 1928, „Światowid. Ilustrowany Kurjer Tygodniowy” 1928, nr 40 (29 września), s. 7.

⁴⁴ *La IX Olympiade. Inauguration de l'Exposition d'art Olympique*, „Le Figaro”, 1928, nr 165 (13 czerwca), s. 6 (artykuł odnotowywał *Drużynę Wisły* i *Piłkarzy*); *Sztuka polska na Olimpiadzie Amsterdamskiej*, „Światowid. Ilustrowany Kurjer Tygodniowy”, 1928, nr 29 (14 lipca), s. 7 (wzmianka koncentrowała się na *Drużynie Wisły*).

⁴⁵ *Sport w dziełach sztuki*, „Raz, Dwa, Trzy. Ilustrowany Tygodnik Sportowy”, 1931, nr 30 (10 listopada), s. 8. W artykule reprodukowano *Portret Henryka Reymana w czasie treningu* z podpisem *Football*. Celem tej wystawy było dokonanie selekcji dzieł do zaprezentowania na Olimpijskim Konkursie Sztuki w Los Angeles (1932). „Hofman wystawił jednak swoje prace poza konkursem”.

⁴⁶ *Drzazgi*, „Raz, Dwa, Trzy. Ilustrowany Tygodnik Sportowy”, 1932, nr 44 (1 listopada), s. 15. Na wystawie pokazano jeden z portretów Henryka Reymana oraz obraz *Gra w piłkę nożną* (oba dzieła zdecydowano się zamieścić w gazecie w formie wydruku). Reprodukacja nieistniejącej dziś *Gry w piłkę nożną* ukazuje obraz podobny, ale nie identyczny ze znanymi współcześnie *Piłkarzami*. Istotne różnice dotyczą tła, a także układu włosów jednego z zawodników. Pozwala to domniemywać, że Hofman albo namalował dwa obrazy o bardzo podobnej kompozycji, albo zdecydował się przemalować dzieło około 1935 roku, gdy chciał podarować je Adamowi Obrubańskiemu. Będzie o tym jeszcze mowa dalej.

⁴⁷ Witold Piłka, *Na 50-lecie kopania piłki przez krakowską „WISŁĘ”*. *Wisła Pany*, „Przekrój”, 1956, nr 599

³⁷ Marynowski Marcin, Jeżowski Grzegorz, *Cracovia – Wisła 1906–2006. Święta Wojna – Święta Zgoda* [katalog wystawy w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, marzec–maj 2006], Kraków 2006, s. 30; *Hofman Wlastimil*, w: *Encyklopedia Krakowa*, t. 1: A–M, red. Jacek Purchla, Kraków 2023, s. 515; Jochen Gerz et al., *Sport w sztuce = Sport in Art* [katalog wystawy w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP w Krakowie, 19 maja – 30 września 2012], red. Monika Kozioł, Maria Anna Potocka, Delfina Piekarska, Kraków 2012 s. 156; Michał Mazurkiewicz, *Motywy sportowe w polskiej sztuce międzywojennej – rekonesans*, „Literatura i Kultura Popularna”, T. 22: 2016, s. 84; Przemysław Strożek, *Off-Field Spectacle: Polish Contemporary Art and the National Game (1921–2012)*, „Soccer and Society”, 2017, nr 18 (4), s. 478. Strożek odczytuje wiślackie płótna Hofmana jako przejaw „obsesji [malarza – D.W.] związanej z ulubioną drużyną piłkarską”; Dariusz Zastawny, *Sto lat w blasku Białej Gwiazdy*, Kraków 2006, s. 15.

³⁸ Przemysław Strożek, *Modernizm – Sport – Polityka. Praktyki artystyczne wokół Igrzysk IX Olimpiady w Amsterdamie i Spartakiad 1928 roku*, Warszawa 2019, s. 47.

³⁹ *Sportowe pasje Wlastimila Hofmana*, op. cit.

⁴⁰ *Alegoria sportu*, „Światowid. Ilustrowany Kurjer Tygodniowy”, 1927, nr 22 (28 maja), s. 4.

pełnie wyjątkowo obrazy wiślackie Hofmana wspomniano w artykułach poświęconych twórczości artysty, traktując je jako świadectwo różnorodności podejmowanych przez niego tematów⁴⁸.

Sportowy nurt twórczości Hofmana już w czasach pierwszych pokazów płócien wiślackich był uważany za swego rodzaju *curiosità*. Zadziwiały one nowatorstwem podjętego tematu i odejściem od stylu, z którym wcześniej malarza kojarzono, czemu dał wyraz autor artykułu opublikowanego w „Światowidzie” we wrześniu 1928 roku: „W ostatnich czasach rzutki umysł Vlastimila Hofmanna [sic!] zgotował wszystkim miłośnikom jego twórczości wielką niespodziankę. Oto ten elegijno-sielankowo-kapliczkowy artysta zwrócił się z całym zapalem ku tematowi ze współczesnego życia sportowego, wstępując temsamem [sic!] na pole, przez malarstwo polskie niemal zupełnie jeszcze pozostawione odłogiem. Obrazy z tej nowej fazy rozwoju artysty pochodzące są ogromnie ciekawym materiałem do studiów nad jego psychiką i może bardziej jeszcze niż dawniejsze pozwalają wnikać w istotę jego duszy”⁴⁹.

Najczęstszym, w kontekście wiślackich obrazów Hofmana, motywem rozważań na łamach międzywojennej prasy była próba odczytania znaczenia kobiecej personifikacji dominującej w kompozycji *Drużyny Wisły*. Identyfikowano ją jako „alegorię sportu”⁵⁰, „apoteozę zwycięstwa”⁵¹ czy „postać symbolicznej Wisły”⁵². Pojawił się także komentarz pozostający w kontrze do wyżej przywołanych, wskazujący, że przedstawiona alegoria ewidentnie stroni od aktywności fizycznej, skoro jej ciało artysta przedstawił jako „zalone tłuszczem”⁵³.

(30 września), s. 13. Tekst jubileuszowy napisany z okazji 50-lecia Towarzystwa Sportowego ilustrowała *Drużyna Wisły* z podpisem, że obraz przedstawia drużynę, która zdobyła Puchar Polski w 1925 roku i że dzieło znajduje się w wiślackiej hali.

⁴⁸ *Twórczość malarska Wlastimila Hofmana*, „Czas”, 1938, nr 318 (19 listopada), s. 6. Autor wymienia *Drużynę Wisły* (tu określaną po prostu jako *Wisła*) oraz portret Henryka Reymana.

⁴⁹ *Wlastimil Hofman 1928*, op. cit., s. 7. Por. podobną w charakterze wzmiankę w: Michał Asanka-Japoll, *Ćwierć wieku pracy malarskiej*, „7 Dni. Tygodniowe Pismo Ilustrowane”, 1929, nr 15 (5 maja), s. 20.

⁵⁰ *Alegorja sportu*, op. cit., s. 4.

⁵¹ W-ka, *Wystawa Prac Sportowych*, op. cit., s. 10.

⁵² Tonny [A.L. Heinrich], *Uwagi o sztuce sportowej*, op. cit., s. 7.

⁵³ M. Wallis, *Sport w sztuce*, op. cit., s. 4. Autor wypowiedział się o *Drużynie Wisły* w tonie jednoznacznie negatywnym, stwierdzając, że jest to „ckliwy obraz”.

O ile główny nurt prasowej recepcji płócien wiślackich koncentrował się na obecnych w nich motywach sportowych, o tyle niemal zupełnie marginalizował wartość artystyczną tych obrazów. Wśród wyjątków należy wskazać artykuł w „Światowidzie” z lipca 1928 roku, którego autor podkreśla walory estetyczne *Drużyny Wisły* przy okazji zaprezentowania jej na wystawie „olimpijskiej”, sugerując, że była „jednym z najznakomitszych dzieł amsterdamskiego pokazu”⁵⁴. Kwestie formalne obok ikonograficznych znalazły się także w kręgu zainteresowania autora tekstu opublikowanego w „Stadionie” w maju 1928 roku, będącego najszerzą i najbardziej kompleksową analizą *Drużyny Wisły*: „Doskonale malowany, poprawnie skomponowany i wartościowy ten obraz posiada jednak swoje «ale»». Właściwa Vlastimilowi Hoffmanowi melancholia, ów specyficznie polski smutek, który urokiem poezji otacza tyle kompozycji znakomitego artysty, tu tworzy niemiły dysonans. «Wisłę» znamy wszyscy jako drużynę twardą, męską. «Wisła» Hoffmana to klub melancholików. Stojąca wśród piłkarzy postać symbolicznej Wisły, jak na symbol posiada za dużo krwi i mięsa – w wolnych chwilach niewątpliwie sprząta ona trybuny i szatnie”⁵⁵.

Dziennikarz piszący pod pseudonimem „Tonny”, rozpoznany przez Przemysława Strożka jako Antoni Ludwik Heinrich⁵⁶, wyraził w zacytowanym fragmencie ciekawe zastrzeżenia dotyczące warstwy ideowej obrazu. Z jednej strony stwierdził, że *Drużyna Wisły* jest zbyt „melancholijna”, z drugiej skrytykował przedstawioną w niej alegorię jako zbyt silnie osadzoną w rzeczywistości. Jego oczekiwanie płótna bardziej „męskiego” w charakterze można rozumieć na różne sposoby. Chodzi zapewne o eliminację nadmiernej liryczności kompozycji i zastąpienie jej prostszym, bardziej jednoznacznym, „twardym” (niczym gra krakowskiej drużyny) nastrojem. Ważne są także słowa, które padają we wstępnej części artykułu. Heinrich wielokrotnie podkreśla duże znaczenie osobistego doświadczenia w tworzeniu sztuki sportowej, stwierdzając nawet: „by rozumieć gest sportowy, samemu trzeba być potrosze sportsmanem”⁵⁷. Hofman dał się poznać jako kibic, sympatyk, działacz – ale nie atleta, w związku z tym jego

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Tonny [A.L. Heinrich], *Uwagi o sztuce sportowej*, op. cit., s. 7.

⁵⁶ P. Strożek, *Modernizm – Sport – Polityka*, op. cit., s. 52.

⁵⁷ Tonny [A.L. Heinrich], *Uwagi o sztuce sportowej*, op. cit., s. 7.

sposób przedstawienia drużyny Wisły autor uważa za nieautentyczny. Przede wszystkim dlatego, że przeznaczony jest specyficzną manierą malarską artysty, „polskim smętkiem”, który nie przystaje do witalnej filozofii głoszonej przez Heinricha, nazywanej przez niego „neo-olimpizmem”. Jego sposób patrzenia na sport, skupiony przede wszystkim na wigorze i kulcie nagiego, idealizowanego ciała („ćwiczenia fizyczne kształtują piękne, zręczne ciała, które nie-spełnane ubiorem można oglądać na obłanych słońcem przestrzeniach boisk [...]”⁵⁸), przeciwstawiony zostaje melancholii, tradycyjnie rozumianej jako choroba duszy⁵⁹.

Poza *Wisłą*, *Piłkarzami* i portretami czołowego piłkarza drużyny – Henryka Reymana w prasie międzywojennej na dalszy plan zeszyły pozostałe dzieła sportowe Hofmana. Konterfekty poszczególnych zawodników Wisły, stanowiące przecież zasadniczą część korpusu obrazów wiślackich, nie spotkały się z jakąkolwiek krytyczną recepcją – w katalogach licznych wystaw twórczości malarza w dwudziestolecie międzywojennym oraz po wojnie próżno doszukiwać się ich tytułów (ze wskazanymi wyżej, nielicznymi wyjątkami). Wynika to zapewne z charakteru tych wizerunków – o ile obrazy, takie jak *Drużyna Wisły*, od początku były pomyślane jako dzieła przeznaczone do prezentacji publicznej, niejako wizualna propaganda klubu, o tyle przedstawienia poszczególnych zawodników artysta tworzył z myślą o użytku prywatnym. Nie były to propozycje typowo „wystawowe”, raczej skromne podarunki dla zaprzyjaźnionych sportowców⁶⁰.

Na koniec przeglądu piśmiennictwa odzwierciedlającego recepcję wiślackich płócien Hofmana warto zwrócić uwagę na materiały wydawane przez Towarzystwo Sportowe z okazji kolejnych jubileuszów Wisły. I tak księga pamiątkowa uświetniająca 25-lecie klubu zawiera reprodukcję *Drużyny Wisły*⁶¹. Zachowana dokumentacja fotograficzna pokazuje, że dwa portrety Henryka Reymana stanowiły



2. Prezes Towarzystwa Sportowego Wisła Kraków Tadeusz Orzelski przemawia na uroczystości jubileuszowej [zdjęcie], NAC, zespół: Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny – Archiwum Ilustracji, sygn. 1-S-133-1

integralną część dekoracji z okazji obchodów 30-lecia Towarzystwa Sportowego⁶². Na ich tle przemawiał Tadeusz Orzelski, prezes Wisły (il. 2). Podobnie w przypadku 40-lecia, tym razem jednak za prezesem Orzelskim umieszczona była *Drużyna Wisły*⁶³. Na 50. urodziny Wisły Hofman napisał przytaczany już wyżej list umieszczony w księdze pamiątkowej. Wreszcie, z okazji jubileuszu 75-lecia Wisła wydała pocztówki, których częścią była reprodukcja najważniejszego wiślackiego obrazu. Integralne włączenie dzieł Hofmana w najważniejsze dla klubu obchody dobitnie świadczy o ich kluczowym znaczeniu w wiślackiej ikonosferze.

TYPOLOGIA I ANALIZA OBRAZÓW WIŚLACKICH

Przed przystąpieniem do interpretacji omawianych obrazów warto się pochylić nad wizualną strukturą płócien wchodzących w skład analizowanego cyklu. Namalowane przez Hofmana dzieła wiślackie dają się bowiem podzielić na kilka dystynktywnych grup, a te najbardziej wyróżniające się – przede wszystkim *Drużyna Wisły* i *Piłkarze* – mogą zostać poddane przynoszącej interesujące wnioski analizie formalnej i treściowej⁶⁴.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Zob. Wojciech Bałus, *Mundus Melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 11.

⁶⁰ O czym świadczą zachowane inskrypcje np. na rysunku wiślackiego ciężkoatlety Mieczysława Tylki („panu Mieczysławowi Tylko [...] na pamiątkę”) czy stwierdzenie samego Hofmana, który w inwentarzu dzieł o rzeczonoj tematyce wykonanych do 1931 roku napisał: „portrety, które dotychczas zrobiłem gratisowo Wiślakom”, zob. Spis wiślackich obrazów Wlastimila Hofmana namalowanych do 1931 roku, op. cit.

⁶¹ *Jubileusz 25-lecia T. S. Wisła w Krakowie*, op. cit., s. 3.

⁶² *Prezes Towarzystwa Sportowego Wisła Kraków Tadeusz Orzelski przemawia na uroczystości jubileuszowej* [zdjęcie], NAC, zespół: Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny – Archiwum Ilustracji, sygn. 1-S-133-1.

⁶³ Bogdan Brzeziński, *Kartoteka sportowa*, „Przekrój”, 1946, nr 60 (2–6 czerwca), s. 22.

⁶⁴ Moją refleksję nad portretem inspirowały przede wszystkim klasyczne już analizy zawarte w pracy zbiorowej *Portraiture. Facing the Subject*, ed. Joanna Woodall, Manchester 1997.



3. Zestawienie portretów wiślackich Władysława Hofmana: Portret Jana Kotlarczyka, 1927, zbiory Tadeusza Kotlarczyka; Portret Józefa Adamka, 1928, zbiory prywatne, fot. archiwum Domu Aukcyjnego DESA w Katowicach dzięki uprzejmości Domu; Portret Stefana Reymana, 1928, Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, fot. Dominik Wrześniak; Portret Maksymiliana Koźmina, 1930, zbiory Towarzystwa Sportowego Wisła, fot. Dominik Wrześniak; Portret Władysława Szumilasa, 1933, zbiory prywatne, fot. Grzegorz Podgórski (za: https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Grafika:W%C5%82adys%C5%82aw_Szumilas_-_obraz_Hofmana.jpg); Portret Antoniego Łyki, zbiory Stowarzyszenia Socjós Wisła Kraków, 1934, fot. Zdzisław Skupień

Grupa obrazów wiślackich składa się wyłącznie z portretów. Dominują wśród nich przedstawienia zawodników sekcji piłkarskiej Towarzystwa Sportowego, które roboczo można podzielić na indywidualne, podwójne i zbiorowe.

Wśród portretów pojedynczych trzeba wyróżnić ujęcia popiersiowe, które zdecydowanie przeważają, oraz całopostaciowe. Do tych pierwszych zaliczają się wizerunki (il. 3): Tadeusza Ostrowskiego (1927), Jana Kotlarczyka (1927), Józefa Adamka (1928), Stefana Reymana, (1928), Jana Reymana (1928, 1929 i 1934), Maksymiliana Koźmina (1930), Kazimierza Sołtysika (1933), Władysława Szumilasa (1933), Antoniego Łyki (1934) oraz Władysława Kowalskiego, Władysława Krupy i Mieczysława Balcera, co do których datowania nie posiadam szczegółowych informacji. Portretowani są zazwyczaj bardzo blisko kadrowani, najczęściej z profilu, choć zdarzają się także ujęcia w trzech czwartych lub nawet *en face*. Ukazani zawodnicy Wisły noszą koszulki sportowe, co do zasady czerwone z białą gwiazdą na piersi⁶⁵, zdarzają się także stroje cywilne (dwukrotnie Hofman ukazał Jana Reymana w eleganckim, niesportowym odzieniu). Scenerią dla większości portretów są różne elementy zabudowań dawnego stadionu Wisły, z drobnymi wyjątkami w postaci ukazania sylwety Wawelu w portretach Ostrowskiego i Jana Reymana (z 1934) lub zastosowania abstrakcyjnego, jednolitego tła (portrety Szumilasa i Jana Reymana z 1928). Hofman wyraźnie dąży do utrwalenia podobieństwa zewnętrznego Wiślaków – tendencja ta staje się ewidentna, gdy porówna się płótna wiślackie z zachowaną dokumentacją zdjęciową przedstawiającą portretowanych, wykazują one bowiem daleko idącą zbieżność. Nie widać za to prób uzyskania psychologicznej głębi czy podkreślenia cech charakteru modeli. Za mimetycznym sposobem przedstawiania ich rysów twarzy nie idzie chęć uzyskania „podobieństwa wewnętrznego”.

Oprócz popiersi wśród portretów indywidualnych zdarzają się, jak już wspomniano, także wizerunki całopostaciowe. W ten sposób ukazani



4. Wlastimil Hofman, *Piłkarze*, 1935, kolekcja prywatna, fot. Dom Aukcyjny ARTISSIMA

zostali Stanisław Czulak (1926), Henryk Reyman (ok. 1926, 1931 i portret utracony w czasie wojny, znany tylko z fotografii (il. 5, 6), Witold Gieras (niesygnowany – data powstania nieznana) oraz Władysław Krupa. Spośród wymienionych dzieł na uwagę zasługują zwłaszcza portrety Henryka Reymana, które przedstawiają go jako silnie idealizowanego bohatera o rozbudowanej muskulaturze (płótno niezachowane), doskonałego napastnika pokonującego swojego boiskowego rywala (1931) czy w końcu dekorowanego wieńcem laurowym piłkarza-żołnierza w płaszczu legionisty (ok. 1926). Każdy z układów służących prezentacji Reymana jest wyjątkowy: nie powtarzają się one, nie znajdują także analogii w przedstawieniach pozostałych sportowców. Ich rozbudowana warstwa symboliczna wskazuje na szczególne znaczenie Reymana – ukazanie go w „zwykłym” ujęciu półpostaciowym nie przystawałoby do bez mała legendarnego statusu, którym zawodnik cieszył się już w trakcie swojej gry w klubie⁶⁶. Wielokrotnie nagradzany przy okazji jubileuszów Towarzystwa, podniesiony do godności kapitana zespołu, Reyman stanowił jego najsilniejszą osobowość przez kilkanaście lat swojej czynnej kariery piłkarskiej, a także po jej zakończeniu, gdy funkcjonował jako działacz. Był nieomal Weberowskim typem idealnym Wiślaka – stąd nie dziwi, że

⁶⁵ Ewentualne wyjątki wynikają z faktu, że oprócz najbardziej reprezentatywnych, czerwonych koszulek z białą gwiazdą, drużyna Wisły posługiwała się niekiedy w latach dwudziestych trykotem w czerwono-niebieskie poziome pasy. Był to jednak wybór dużo rzadszy, stąd też jego ograniczona obecność w ikonografii wiślackich płócien Hofmana. Więcej informacji na ten temat w artykule poświęconym strojom Wiślaków na stronie Historia Wisły, https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Stroje_sportowe_%28pi%C5%82ka_no%C5%BCna%29, dostęp: 17.08.2025.

⁶⁶ O Reymanie mówiono, że był „duszą i mózgiem drużyny”, „kierownikiem ataku” i „ostoją napadu”. Wiele interesujących wzmianek „z epoki” na temat zawodnika odnotowano w poświęconym mu artykule na stronie Historia Wisły, https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Henryk_Reyman, dostęp: 17.08.2025.



5. Władysław Hofman w czasie prac nad portretem Reymana, zdjęcie ze zbiorów Janusza Tomaszewskiego. Fot. nieznany, za: <https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Grafika:Hofman-Reyman.jpg>

Hofman wiele uwagi poświęcił szerokiej gamie jego ikonograficznych wcieleni.

Grupę wiślickich portretów podwójnych, które wyszły spod pędzla Hofmana, tworzą zaledwie dwa: obraz *Piłkarze* (1935) oraz konterfekt Stanisława Czulaka i Stefana Reymana (1926). Pierwszy z wymienionych (il. 4) wydaje się szczególnie interesujący z uwagi na rozbudowaną strukturę formalną i symboliczną. Płótno, będące prezentem dla Adama Obrubańskiego (piłkarza Wisły, a następnie jednego z jej najważniejszych działaczy w okresie międzywojennym), zgodnie z rozpoznaniem zawartym w katalogu aukcji z 2017, na której został sprzedany, ma przedstawiać – ukazanego przodem do widza – Stefana Reymana, trzeciego z braci piłkarzy (personaliiów jego obrazowego towarzysza nie podjęto się rozszyfrować)⁶⁷. Wydaje się jednak, że nie jest to wniosek trafny. Kariera piłkarska Stefana Reymana była krótka – w 1935 roku nie był już aktywnym zawodnikiem. Także porównanie przedstawionego gracza z zachowanymi fotografiami nie wykazuje jednoznacznego podobieństwa, tak ważnego dla Hofmana. Istnieją jednak przesłanki do prawidłowej identyfikacji bohaterów *Piłkarzy*, a najważniejszej dostarcza nieistniejące, znane tylko z publikacji w „Raz, Dwa, Trzy” (1923) płótno *Gra w piłkę nożną* o niemalże identycznym co *Piłkarze* układzie, będące być może pierwotną wersją analizowanej kompozycji⁶⁸. Podpis pod prasową reprodukcją brzmi: „obraz pędzla [sic!] Wł. Hoffmanna, do którego pozowali znani gracze Wisły krak.

⁶⁷ *Katalog VIII Aukcji Dziel Sztuki – Sztuka Dawna i Współczesna*, Dom Aukcyjny Artissima, 6 lipca 2017, <https://artinfo.pl/wyniki-aukcji/viii-aukcja-dziel-sztuki-sztuka-dawna-i-wspolczesna>, dostęp: 12.03.2025.

⁶⁸ Wspominałem o tym szerzej w przyp. 47.



Portret kpt. H. Reymana, popularnego gracza T. S. Wisły Kraków, pędzla Wł. Hoffmanna. (Z ostatniej wystawy w „Palacu Sztuki” w Krakowie).

6. Władysław Hofman, *Portret Henryka Reymana*, data nieznana, na podstawie grafiki opublikowanej w: „Raz, Dwa, Trzy. Ilustrowany Tygodnik Sportowy”, 1935, nr 52, s. 3.

Ostrowski i Balcer”⁶⁹. Rozpoznanie widzianego od przodu, bardziej agresywnego uczestnika akcji uchwycionej w *Piłkarzach* jako Mieczysława Balcera, a jego mniej wyeksponowanego towarzysza jako Tadeusza Ostrowskiego znajduje także potwierdzenie przy zestawieniu dzieła z indywidualnymi portretami zawodników wykonanymi przez Hofmana⁷⁰.

⁶⁹ „Raz, Dwa, Trzy. Ilustrowany Tygodnik Sportowy”, 1932, nr 44, s. 15.

⁷⁰ Taka identyfikacja pojawiła się także w katalogu aukcji z 2024, na której zlicytowano indywidualny portret *Tadeusza Ostrowskiego na tle Wawelu* (1927). W nocie towarzyszącej sprzedanemu obrazowi znalazło się odwołanie do *Piłkarzy* ze wskazaniem, iż bohaterem płótna jest również Tadeusz Ostrowski, a jego przeciwnikiem w walce o piłkę Mieczysław Balcer. Nie wyjaśniono jednak, jakie racje stały za powyższym odczytaniem. Zob. *Katalog XI Wiosennej Aukcji Konesera*, 14 kwietnia 2024, <https://onebid.pl/pl/malarstwo-dawne-wlastimil-hofman-1881->

Kompozycja *Piłkarzy* jest zbudowana na przecinających się diagonalach tworzonych przez kończyny ofensywnie ukazanych zawodników walczących ze sobą o piłkę. Wrażenie ruchu potęguje energiczny, zamaszysty sposób prowadzenia pędzla. Balcer znajduje się bliżej piłki od swojego przeciwnika, za chwilę poda ją dalej lub odda strzał – rywal, choć wysoki i wyposażony w muskularne nogi, nie może nic na to poradzić. Dynamiczne ujęcie, w jakim Balcer został pokazany, może – w porównaniu z zasadniczą częścią wiślackiego korpusu – zaskakiwać. Artysta przedstawił w ruchu tylko Henryka Reymana, portrety pozostałych zawodników cechują pozy statyczne. Umiejętności wykazywane przez Balcera w boiskowej walce zostają zatem w szczególny sposób wyróżnione. W przypadku wizerunków Henryka Reymana ważne okazują się wewnętrzne cnoty, to, co w jego osobowości i historii życia jest szczególnie godne naśladowania. Balcer w ujęciu Hofmana jest za to przede wszystkim wszechstronnym atletą, tytanem boiskowej pracy, motorem napędowym drużyny – bardziej zatem cielesnym sportowcem niż idealnym, parenetycznym wzorcem. Co przy tym warto podkreślić, choreografia i wzajemny układ bohaterów *Drużyny Wisły* odwzorowuje ich rolę w drużynie i relacje boiskowe, współtworząc kod semantyczny, za którego pomocą konstruowana jest tożsamość wiślackiej wspólnoty.

Portret podwójny Stanisława Czulaka i Stefana Reymana⁷¹ (il. 7) przedstawia wiślacki sport w zupełnie innym modusie niż omówieni powyżej *Piłkarze*. Całopostaciowo, statycznie ujęci piłkarze stoją na murawie stadionu Wisły, na co wskazują widoczne w tle zabudowania. Warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki zostali upozowani. Skierowany plecami do odbiorcy Czulak powtarza układ, w jakim został sportretowany w *Drużynie Wisły* – jego silnie

wyeksponowane plecy stanowią niejako dominantę kompozycyjną płótna, przyciągając wzrok odbiorcy swoją muskularną nagością. Reyman z kolei, w kontraście do obnażonego Czulaka, jest wręcz przesadnie ubrany – rozpiętą na klatce piersiowej koszulkę przyrzucił przewieszonym przez ramię długim, brązowym płaszczem wojskowym, będącym aluzją do legionowej przeszłości łączącej obu portretowanych. Dzięki temu zestawieniu w jednym obrazie Hofman wykorzystał szeroki wachlarz możliwości, jakim dysponuje artysta przedstawiający sportowców – skupił się na ich walorach fizycznych, ale jednocześnie podkreślił cnoty pozaboiskowe, budując złożony obraz piłkarza wyróżniającego się nie tylko kompetentną grą na murawie. Obaj grali jako łącznicy. Zadaniem zawodników występujących na tej archaicznej dziś pozycji było koordynowanie działań w ataku pomiędzy skrzydłowymi a napastnikami. Poza paralelnością legionowych losów również podobieństwo boiskowych obowiązków mogło skłonić Hofmana do ukazania obu portretowanych wspólnie.

Drużyna Wisły, jedyny w całym zespole portret zbiorowy, bez cienia wątpliwości jest najlepiej znanym obrazem wiślackim Hofmana. Trzynastu piłkarzy (wspominana w źródłach jedenastka z przodu i dwóch dodatkowych zawodników w drugim rzędzie) ukazanych zostało na terenie dawnych obiektów Towarzystwa Sportowego, po zachodniej stronie Parku Jordana⁷². Wskazuje na to umieszczona w tle panorama, w której można dostrzec po prawej stronie wzgórze wawelskie, a w centrum – sylwetę kościoła Mariackiego. Dwunastka Wiślaków stoi w niemal izokefalicznym układzie (trzynasty, wyróżniony strojem bramkarz, siedzi u ich stóp), tworząc na powierzchni horyzontalnie wydłużonego płótna silnie „rozciągniętą” grupę, która z dwóch stron ujmuje znajdującą się na osi obrazu figurę alegoryczną. Alegoria przybiera postać stojącej na piłce, nagiej, przepasanej jedynie wstęgą błękitnego materiału kobiety z diademem zdobionym białą gwiazdą. Trzymając w rękach przedmiot mogący być pucharem Polski, otacza ona drużynę rozłożystymi skrzydłami. Figurze tej podporządkowana jest cała konstrukcja obrazu, co wyraża się przede wszystkim zależnym od jej bliskości, zmiennym rytmem określającym

1970-obronca-wisly-krakow-tadeusz-ostrowski-na-tle-wawelu/2197257, dostęp: 27.12.2024.

⁷¹ Identyfikacja Czulaka na tym obrazie nigdy nie budziła wątpliwości, w Internecie (w materiałach rozpowszechnianych przez kibiców Wisły) oraz w niektórych monografiach klubu można natomiast odnaleźć błędne rozpoznanie drugiej postaci, jako najmłodszego Reymana – Jana, co znów nie znajduje potwierdzenia w znanej ikonografii piłkarza i czyni absurdalnym obecność legionowego płaszcza na ramionach bohatera (Jan Reyman był zbyt młody, by zdążyć wziąć udział w walkach o odzyskanie niepodległości). Dodatkową niejasność wprowadza informacja padająca w publikacji Dariusza Zastawnego *Sto lat w blasku Białej Gwiazdy*, że obraz ten powstał na 20-lecie klubu (s. 15). Nie wiadomo jednak, na jakiej podstawie, oprócz zbieżności daty, autor wyciągnął podany wniosek.

⁷² Obiekt ten znajdował się na terenie dawnych torów wyścigów konnych. Skomplikowane zagadnienie zmiennej lokalizacji zabudowań TSW w latach 1914–1924 opisał Dobiesław Dudek, *Dzieje stadionu sportowego TS Wisła w Krakowie (1914–1924)*, Studia i Monografie – Akademia Wychowania Fizycznego im. Bronisława Czecha w Krakowie, nr 37, Kraków 2007.



7. Władysław Hofman, *Portret Stanisława Czulaka i Stefana Reymana na boisku Wisły*, 1926, zbiory Towarzystwa Sportowego Wisła Kraków. Fot. Dominik Wrześniak

rozmieszczenie zawodników oraz zróżnicowanie sposobem ich ustawienia i prezentacji. W pobliżu wiślackiego *sacrum* ich szyk jest mniej zagęszczony i bardziej miarowy, a pozy sztywniejsze. Piłkarze bezpośrednio flankujący kobiecą alegorię są identycznie upozowani i ubrani w pełen trykot. Im bliżej krawędzi płótna, tym pozy są swobodniejsze, niektórzy zawodnicy nie mają koszulek. Jednocześnie przy prawej i lewej krawędzi płótna następuje największa koncentracja postaci, bohaterowie zbici są tutaj w trójkowych układach. Zamykający kompozycję po prawej stronie Mieczysław Balcer i znajdujący się po drugiej stronie płótna Stanisław Czulak wyróżniają się z wiślackiego tłumu najsilniej wyeksponowanym, półnagim ciałem i zwróceniem się całkowicie w stronę alegorii, a nie ku odbiorcy, jak w przypadku pozostałych kompanów z drużyny. Sposób upozowania obu graczy kieruje uwagę na centrum obrazu, ku postaci kobiecej, podkreślając jego dośrodkowy układ. Warto także odnotować wyraźne wyodrębnienie z grupy zawodników Henryka Reymana, który stoi w dużym, dynamicznym wyroku przed swoimi kolegami z drużyny. Dzięki wspomnianym rozwiązaniom kompozycyjnym nadnaturalna opiekunka wiślackiej drużyny i jej „realny” przywódca sportowy determinują strukturę narracyjną dzieła, stanowiąc jego najważniejsze formalnie i ideowo elementy.

Rozpoznanie postaci alegorycznej stanowi jeden z kluczy do interpretacji płótna. Zdecydowanie nie jest ona standardową „alegorią zwycięstwa”, jak ją wielokrotnie określano w popularnych opracowaniach czy źródłach prasowych. Posiada wprawdzie skrzydła, ale brak jej tradycyjnych atrybutów Wiktorii w postaci wieńca laurowego lub gałązki palmy⁷³, zastąpionych tutaj akcesoriami, które jednoznacznie osadzają ją w rzeczywistości sportowej: piłką, na której stoi, diademem z białą gwiazdą we włosach czy trzymanym w rękach przedmiotem, który zdaje się pucharem zdobyty przez Wiślaków. Niewątpliwie więc można ją wiązać ze zwycięstwem – triumfem sportowym, ale nie odnosi się wyłącznie do tej warstwy sensu. Hofmanowa personifikacja nie jest bowiem strukturalistycznie rozumianym znakiem, w ramach którego znaczący denotuje jeden określony znaczone; należy o niej myśleć raczej jako o symbolu niż alegorii. Obok przesłania związane go ze zwycięstwem wyraża treści odnoszące się do drużyny, co wyraźnie sygnalizuje wiślacki w swojej

wymowie diadem, jaki ma we włosach. *Drużyna Wisły* jest obrazem *par excellence* wspólnotowym, stąd także będąca w jego centrum postać musi się odnosić do idei wspólnotowości. Zawodnicy zgromadzeni pod jej opiekuńczymi, choć równocześnie nieco zawłaszczającymi skrzydłami, tworzą jedność w różnorodności: nie tracąc cech osobowych, wspólnie służą nadrzędnemu bytowi. Ową nadnaturalną figurę uważam zatem również za symbol Drużyny czy szerzej – klubu Wisły.

Na koniec przeglądu Hofmanowskich portretów piłkarzy Wisły należy jeszcze wspomnieć o obrazach znanych dziś tylko ze wzmianek archiwalnych, o których nie wiemy, jak wyglądają, w tym wizerunkach: Stefana Wójcika, Kazimierza Kaczora, Aleksandra Pychowskiego, Józefa Kotlarczyka, Karola Bajorka, Emila Skrynkowicza, Emila Folgi, Bronisława Makowskiego, Waleriana Kiszelińskiego, Mariana Kilińskiego, Stefana Lubowieckiego, Artura Woźniaka, Stanisława Obtulowicza, Kazimierza Sołtysika, Henryka Kopcia i Bolesława Habowskiego. Dzieła te albo już nie istnieją, albo są przechowywane w kolekcjach prywatnych.

Warto podkreślić, że portrety zawodników nie są jedynym rodzajem wiślackich przedstawień zaproponowanych przez Hofmana. Można także wskazać istotną liczbę płócien ukazujących osoby związane z klubem nie poprzez karierę zawodniczą, a działalność organizacyjną. Na tle korpusu wyróżniają się: rysunek *Adzia Wiślakiem* z 3 grudnia 1926 roku, obraz *Narybek Wiślacki* (1927) i szkic *Alegoria krakowskiej Wisły* (1932). Można je traktować jako swego rodzaju „wiślackie kaprysy”. Ada Hofmanowa, żona malarza, ukazana całopostaciowo, została ubrana przez artystę w koszulkę Wisły, co wskazuje także na jej zainteresowania działaniem Towarzystwa Sportowego (Hofman wspomina zresztą wielokrotnie, że na mecze chodził razem z żoną). *Narybek Wiślacki* to z kolei prezent dla członka zarządu Towarzystwa, Jarosława Nowickiego, który był kierownikiem damskiej sekcji lekkoatletycznej. Przedstawienie młodej dziewczyny w stroju wiślackim nawiązuje do pełnionej przez działacza funkcji. Homogeniczny zbiór tworzą natomiast wizerunki pracowników i członków władz Wisły, z których zidentyfikowałem portrety Adama Obrubańskiego (1929) (il. 8), Franciszka Kożelucha (1929), Jerzego Potockiego⁷⁴ (lata trzydzieste), Józefa Grege-

⁷³ Cesare Ripa, *Ikonologia*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2009, s. 434–435.

⁷⁴ Chodzi o żyjącego w latach 1894–1951 działacza, byłego piłkarza, znanego głównie z faktu zasiadania w zarządzie TSW w 1921 roku, zob. *Jerzy Potocki*,



8. Władysław Hofman, *Portret Adama Obrubańskiego*, 1929, zbiory Towarzystwa Sportowego Wisła Kraków za: https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Grafika:Adam_Obruba%C5%84ski.jpg

ra (1932) i Mariana Kilińskiego (1933)⁷⁵. Na tle wszystkich wiślackich prac Hofmana odznacza się rysunek *Alegoria krakowskiej Wisły* przechowywany obecnie w zbiorach Włostimilówki w Szklarskiej Porębie, przedstawiający razem piłkarzy (kapitana Henryka Reymana i obrońcę Aleksandra Pychowskiego) oraz działacza klubowego (byłego prezesa Zygmunta Bieżeńskiego). Mimo tytułu dzieło można sklasyfikować jako portretowe, a upozowanie jego bohaterów oraz trzymane w rękach atrybuty,

historiawisly.pl, https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Jerzy_Potocki, dostęp: 17.08.2025.

⁷⁵ Wiadomo, że Hofman sportretował także: Kazimierza Dobijana, Bronisława Roganowicza, Gustawa Kornasia, Stefana Zakrzewskiego, Józefa Mastalskiego, Mariana Perzucha, Ludwika Kalicińskiego, Jarosława Nowickiego, Michała Kuryło, Śliwę (w inwentarzu podpisany jako „jubiler”), Czekeroga („sekretnarz”), Kazimierza Merklina, Mariana Kopcia, panią Orzelską (prawdopodobnie żonę działacza Wisły Tadeusza Orzelskiego) oraz Rudolfa Nowaka. Na ten moment nie sposób jednak ustalić, jak te obrazy wyglądają, ani czy są nadal zachowane. Ponadto Hofman namalował dzieła opisane w inwentarzu jako „dwa obrazki dla Wisły, A. Obrubański”, „Dla Wisły 1933”, „4 obrazki dla Belgii i Francji, A. Obrubański”, „I Obstałunek sportowy dla kolegium Sędziów”, „Portret Rutkowskiego” oraz „Portret prezesa K. S. Zwierzyńskiego Mejdny”.

zgodnie z podpisem zawartym w publikującym je czasopiśmie „Raz, Dwa, Trzy. Ilustrowany Tygodnik Sportowy”, przywołują wspomnienia sportowych sukcesów klubu⁷⁶.

OBRAZ WIŚLAKA/NOWOCZESNEGO SPORTOWCA. MIĘDZY MITOLOGICZNĄ PRZESZŁOŚCIĄ A MĘSKĄ WSPÓŁCZESNOŚCIĄ⁷⁷

Wiślacy Hofmana rzadko są charakteryzowani przez boiskową akcję, wyjątek stanowią obrazy *Piłkarze* i *Portret Henryka Reymana* z 1931 roku. Malarz przedstawia swoich bohaterów przede wszystkim w statycznych ujęciach portretowych. Ten charakterystyczny pomysł na obrazowanie piłkarzy sugeruje, że ich tożsamość jako Wiślaków była dla artysty dużo ważniejsza od aspektów strictly sportowych. Płótna wiślackie Hofmana jako grupa w mniejszym bowiem stopniu służą wiernemu odwzorowaniu realiów gry czy pochvale kunsztu zawodników, a bardziej koncentrują się na silnym podkreśleniu ich związków z Towarzystwem Sportowym.

Zawodnika Wisły w obrazach Hofmana w dużej mierze charakteryzuje to, co ma na sobie i w jakim otoczeniu jest ukazany. Nieodzownym atrybutem pozostaje koszulka z białą gwiazdą na piersi. Gwiazda pojawia się zarówno w przypadku „prostych” portretów, pozbawionych głębszych sensów alegorycznych (m.in. Antoniego Łyki, Jana Kotlarczyka, Józefa Adamka, Władysława Krupy czy Władysława Szumilasa), jak i w kompozycjach bardziej rozbudowanych (*Drużyna Wisły*). Pozwala ona jednoznacznie określić tożsamość zawodników, którzy, jeśli nie są znani odbiorcy z imienia i nazwiska bądź podobieństwa do obecnych w prasie zdjęć z zawodów sportowych, właśnie przez nią mogą być łączeni z krakowską Wisłą. Opublikowana w „Przeglądzie Sportowym” z 1927 roku reklama wspomagających wysiłek fizyczny produktów firmy Ovomaltine (il. 9) ukazuje wysuniętego na pierwszy plan piłkarza, o którego indywidualnych cechach nie można by powiedzieć nic – gdyby nie przeskalowana biała gwiazda na koszulce. Hofman wpisał się zatem w szersze zjawisko – nie tylko

⁷⁶ *Kalejdoskop sportowy*, „Raz, Dwa, Trzy. Ilustrowany Tygodnik Sportowy”, 1933, nr 12 (21 marca), s. 4.

⁷⁷ Istotną inspiracją metodologiczną dla poniższej sekcji były uwagi poczynione w artykule poświęconym związkom tożsamości społecznej z piłką nożną w XX-wiecznych Węgrzech, Miklós Hadas, *Football and Social Identity: The Case of Hungary in the Twentieth Century*, „The Sports Historian”, 2000, nr 20, s. 43–66.



9. Reklama firmy Ovomaltine, „Przegląd Sportowy”, 1927, nr 42, s. 4

dla niego ten symbol był właściwie równoznaczny z krakowską Wisłą.

Drugim najczęściej stosowanym przez malarza sposobem na zaakcentowanie „wiślackości” było prezentowanie zawodników na murawie lub z zabudowaniami stadionu wyraźnie widocznymi w tle⁷⁸. Szczególnie charakterystyczna jest znana z fotografii z epoki antresola zamykająca ciąg trybun, zwieńczona dachem wspartym na słupach. Stanowiła część drugiego stadionu krakowskiego klubu, zniszczonego w czasie huraganu z 1935 roku (później zastąpionego nową konstrukcją, której budowę rozpoczęto w 1953 roku) (il. 10)⁷⁹. Choć stanowi pozornie nieistotny element tła, dla wymowy analizowanych obrazów okazuje się niezwykle ważna – pojawia się nawet na portretach działaczy ukazanych

⁷⁸ Jako przykład można wskazać portrety Henryka Reymana, Władysława Krupy, Władysława Kowalskiego, Józefa Adamka, Stanisława Czulaka i Stefana Reymana, a także indywidualny portret Czulaka.

⁷⁹ Zbigniew Beiersdorf, *Blonia krakowskie. Pastwisko miejskie, Krakowskie Pole Marsowe, Miejski Park Łąkowy, Łąka Niepodległości*, „Rocznik Krakowski”, T. 90: 2024, s. 136.

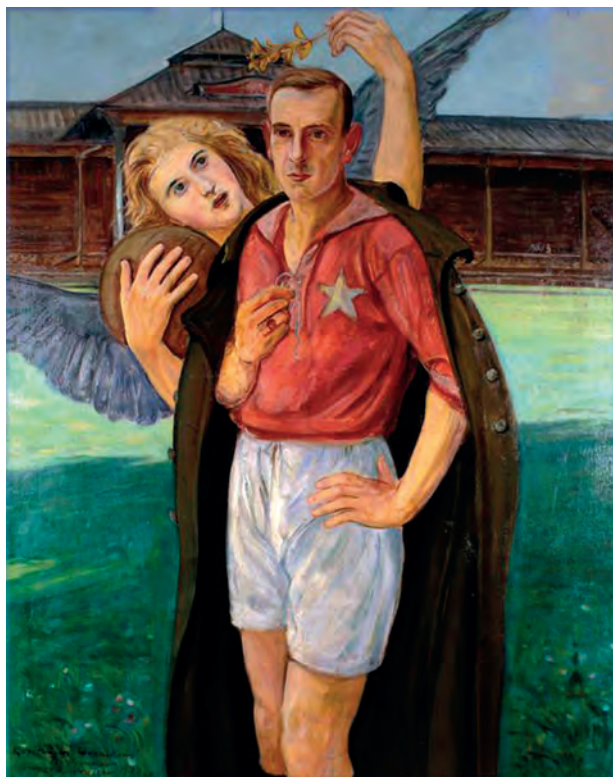


10. Wlastimil Hofman, *Portret Stefana Reymana*, Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, 1928, detal. Fot. Dominik Wrześniak

w „cywilnym” stroju (Jerzy Potocki, Adam Obruński). Tych, których nie sposób było zidentyfikować jako Wiślaków z powodu braku białej gwiazdy, identyfikowała właśnie sceneria. Warto pamiętać, że stadion był więcej niż tylko miejscem rozgrywania zawodów sportowych: stanowił serce klubu i miejsce jego reprezentacji, na którym odbywały się m.in. defilady i „święta sportowe”. Nawet więc ci, którzy nie uczestniczyli bezpośrednio w boiskowych wyda-

rzeniach, byli – ze względu na swoją wiślacką tożsamość – związani ze stadionem.

Krakowska Wisła, prezentująca jedną z najdłuższych w Polsce tradycji sportowych, mogła się także poszczycić wyjątkowo chlubną kartą w narodowej historii. Pierwsze pokolenia Wiślaków aktywnie uczestniczyły w walkach o niepodległość, zwłaszcza w kręgu Józefa Piłsudskiego. Dość powiedzieć, że jako nastolatek legionistą został brat Henryka Reymana, Stefan – a jego biografia jest raczej regułą niż wyjątkiem⁸⁰. Pierwsza Kompania Kadrowa wyruszyła zresztą z Oleandrów – obszaru Krakowa, z którym Towarzystwo Sportowe było związane od początku swojego istnienia⁸¹. Mecze piłki nożnej stanowiły jeden z elementów życia wspólnotowego legionistów, a wielu spośród tych wsławionych sukcesami militarnymi w czasie Wielkiej Wojny, po jej zakończeniu prowadziło imponujące kariery sportowe⁸². Wiślaczy walczyli w najważniejszych wojnach o granice II Rzeczypospolitej. I znów emblematyczne są tu dzieje żołnierskie Henryka Reymana, który w swoim życiu przeszedł przez fronty I wojny światowej, wojny polsko-bolszewickiej, powstań śląskich oraz finalnie: kampanii wrześniowej⁸³. Nie dziwi zatem, że w portrecie z kobietą alegorią wieńczącą go laurem, którą można identyfikować jako Wiktorię, kapitan Wisły przedstawiony został w sięgającym do ziemi płaszczu wojskowym narzuconym na ramiona (il. 11)⁸⁴. By mówić o patriotycznej wymowie



11. Władysław Hofman, *Portret Henryka Reymana z Wiktorią*, 1927, zbiory Janusza Tomaszewskiego. Fot. nieznaną, za: https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Grafika:Henryk_Reyman_obraz.jpg

obrazów wiślackich jako cyklu, nie wystarczyłoby jednak tylko Henryk Reyman przedstawiony jako żołnierz (czy wspomniani wcześniej Stanisław Czulak i Stefan Reyman z wojskowym szynel jako atrybutem dopowiadającym ich legionową przeszłość).

Polskość stanowiła jeden z najważniejszych elementów wiślackiego etosu propagowanego przed wojną. Świadczyły o tym statuty klubu uchwalone w roku 1921 i 1936, w których pojawiają się odniesienia do sprawy narodowej⁸⁵. Do 1939 roku

⁸⁰ *Stefan Reyman*, https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Stefan_Reyman, dostęp: 09.12.2024.

⁸¹ Dobiesław Dudek precyzuje lokalizację Parku Sportowego TS „Wisła” na Oleandrach, wskazując na obszar po wschodniej stronie parku Jordana, zob. D. Dudek, *Dzieje stadionu*, op. cit.

⁸² Tadeusz Wolsza, *Ze sportem za pan brat, ze sportem na bakier. Pasje sportowe elit politycznych w dwudziestoleciu międzywojennym i w pierwszych latach Polski Ludowej*, Warszawa 2018, s. 46–52.

⁸³ Kazimierz Toporowicz, *Henryk Tomasz Reyman*, ipsb.nina.gov.pl (Internetowy Polski Słownik Biograficzny), <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/henryk-tomasz-reyman-1897-1963-podpulkownik-pilkarz-olimpijczyk>, dostęp: 09.12.2024. Dokładnie losy żołnierskie Reymana rekonstruuje Paweł Pierzchała w monumentalnej biografii kapitana Wisły *Z Białą Gwiazdą w sercu. Wiślacka legenda: Henryk Reyman 1897–1963*, Kraków 2006, s. 365–406.

⁸⁴ Luźno opadający płaszcz o wojskowym kolorze i kroju jako emblemat militarnych związków przedstawianej postaci i patriotycznego poświęcenia pojawia się m.in. u mistrza Hofmana, Jacka Malczewskiego, w obrazie *Dwa pokolenia* (1915), stanowiąc jeden z kilku elementów przejętych od nauczyciela dla budowy wiślackiej ikonosfery. „Szynel niewoli” Jerzego Mycielskiego podkreśla

traumę pokolenia, którego wyobrażenie o trudzie wojskowym, prowadzącym do wyzwolenia Polski spod zaborów, tworzył mit powstania styczniowego. U Hofmana znaczenie tego elementu jest zgoła inne: sportową apoteozę Reymana dopełnia jego wojenne bohaterstwo i udział w walkach o niepodległość. Więcej na temat wizji działań pierwszowojennych w polskiej sztuce zob. Wojciech Szymański, *Zagubiona/stracona generacja. Sztuka polska wobec Wielkiej Wojny jako przeżycia pokoleniowego*, w: *Wielka Wojna*, red. Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit, Anna Saciuk-Gąsowska, Łódź 2018, s. 115–136.

⁸⁵ Statut z 1921 roku jasno precyzował, że członkiem Towarzystwa może być „każdy Polak, który ukończył 18 rok życia”, za: *Statut Towarzystwa Sportowego Wisła w Krakowie*, 1921, maszynopis ze zbiorów Stanisława Ścibora, zdigitalizowany: http://historiawisly.pl/wiki/images/0/05/STATUT_TS_WIS%C5%81A_1921.pdf,

w poczet członków klubu nie przyjęto żadnej osoby o narodowości innej niż polska⁸⁶, co niejednokrotnie prowadziło do starć na tle politycznym i narodowym⁸⁷. Problem ten jest wyjątkowo skomplikowany, wymaga zniuansowanego podejścia badawczego i ukazania sytuacji ze wszystkich możliwych do odtworzenia perspektyw⁸⁸. Działacze i zawodnicy TSW niejednokrotnie współpracowali z przedstawicielami innych krakowskich klubów, również tych żydowskich, zwłaszcza Makkabi. Wiślaczy korzystali z boiska drużyny z Kazimierza, a także rozegrali z jej przedstawicielami mecz towarzyski w 1920 roku, którego celem była zbiórka funduszy na rzecz obronności państwa. Wisła nie zdecydowała się podjąć współpracy z Towarzystwem Gimnastycznym Sokół, którego nacjonalistyczny charakter i sanacyjne konotacje nie ulegają wątpliwości. Równocześnie nie da się zignorować silnych przesłanek pozwalających mówić o nacjonalistycznej wymowie wiślackiej tożsamości w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

Patriotyczny dyskurs ukształtowany wokół Towarzystwa Sportowego można uznać za przejaw zjawiska, które Przemysław Strożek (za Emiliem Gentilem) określa jako „modernistyczny

dostęp: 12.03.2025. W dokumencie z 1936 roku pojawia się zaś zapis: „Wszystkich sportowców tak na boisku jak i pozanim [sic!] uważać jako swych druhów, zachowywać się zawsze i wszędzie zgodnie z wymogami człowieka honorowego, dobrego Polaka [wyróżnienie – D.W.] i rzetelnego sportowca”, za: *Statut Towarzystwa Sportowego „Wisła”*, 1936, zdigitalizowany maszynopis: http://historiawisly.pl/wiki/images/8/8f/Statut_1936.pdf, dostęp: 12.03.2025.

⁸⁶ Bogna Wilczyńska, *Makkabi, Jutrzenka, Wisła and Cracovia. Polish-Jewish Krakow from the Perspective of Football*, „Aschkenas”, 2017, nr 27 (1), s. 102.

⁸⁷ Prasa odnotowała pojedyncze antysemityczne wystąpienia kibiców Wisły z lat dwudziestych („Tygodnik Sportowy. Organ Niezależny dla Wychowania Fizycznego Młodzieży”, 1924, nr 42, s. 5; „Tygodnik Sportowy. Organ Niezależny dla Wychowania Młodzieży”, 1929, nr 19, s. 12). W czasie słynnych derbów z 1932 roku Henryk Reyman został usunięty z boiska przez sędziego żydowskiego pochodzenia. Mimo że brak na to wiarygodnych dowodów, wielokrotnie próbowano nadać temu epizodowi wymiar narodowy, czyniąc z Reymana zawziętego antysemitę, który miał powiedzieć, że „żaden Żyd nie będzie mu rozkazywał”. Mit ten powiela m.in. Bogna Wilczyńska w przytaczanym już artykule. Gdy autorka pisze o rzekomym antysemitckim zachowaniu Reymana powołuje się na artykuł z „Nowego Dziennika”, który jednak tej wersji wydarzeń nie potwierdza. Zob. B. Wilczyńska, *Makkabi, Jutrzenka, Wisła and Cracovia*, op. cit., s. 101.

⁸⁸ Za wskazanie opisanych dalej okoliczności dziękuję recenzentowi artykułu.

nacjonalizm”⁸⁹. W jubileuszach Wisły uczestniczyli wiodący politycy Sanacji, na czele z generałem Rydzem-Śmigłym, w księgach jubileuszowych wiele stron poświęcono zaś nacjonalistycznym implikacjom (samo)wychowania przez sport. W księdze z 1931 roku funkcjonowanie klubu określono wręcz jako „obowiązek dla dobra Ojczyzny”⁹⁰, a pięć lat później, w podobnej publikacji Tadeusz Łopuszański, założyciel Towarzystwa Sportowego, pisał: „Czuć się w klubie swoim, jak w domu ojczystym, oddychać pełną piersią, podkreślać na każdym kroku swój czysto narodowy, a w czasach zaborczych także niepodległościowy charakter – oto nasza idea, której służyliśmy”⁹¹.

Ten sposób myślenia o działalności sportowej jako czymś *par excellence* patriotycznym, służącym – po odzyskaniu niepodległości – umacnianiu bytu nowego państwa, choć szczególne retoryczne uznanie zyskał po zamachu majowym, był od początku wpisany w misję Wisły – klubu polskiego i żołnierskiego. Jednoznacznie określona tożsamość modelowego Wiślaka nie pozostawiała miejsca na niuansowanie; charakterystyczną dla II RP narodową polifonię zastąpił jeden, wyraźnie polski głos.

By znaleźć oddźwięk tych idei w malarstwie Hofmana należy znów, jak w przypadku zabudowań stadionu, sięgnąć do tła, w którym, poczynając od *Drużyny Wisły* przez rzeszę późniejszych portretów, co rusz pojawia się sylwetka Wawelu (il. 12). Niezwykle ważna jest tu uwaga Elżbiety Wolniewicz-Mierzwińskiej, która wzmiankuje istnienie zaginionego dziś obrazu Hofmana przedstawiającego krakowski zamek połączony z praskimi Hradczanami tęczą⁹². W dziele tym synekdochą polskości miałyby być właśnie Wawel, którego symboliczne zjednoczenie z Hradem mówiły o przyjaźni polsko-czeskiej oraz mieszanej tożsamości malarza, który zdecydował się na przyjęcie polskiego etnosu⁹³. W podobnych kategoriach można spojrzeć na górującą nad Wiślakami sylwetę Wawelu. Ten wielki symbol polskości towarzyszy im w momencie radości po zdobyciu pucharu (*Drużyna Wisły*), obowiązków

⁸⁹ P. Strożek, *Modernizm – Sport – Polityka*, op. cit., s. 96.

⁹⁰ *Jubileusz 25-lecia T. S. Wisła w Krakowie*, op. cit., s. 29.

⁹¹ *Towarzystwo Sportowe Wisła w Krakowie w trzydziestolecie swego istnienia 1906–1936* [księga pamiątkowa], Kraków 1936, s. 8.

⁹² E. Wolniewicz-Mierzwińska, *Twórczość Włastymila Hofmana*, op. cit., s. 441.

⁹³ *Ibidem*, s. 436.



12. Władimir Hofman, *Obrońca Wisły Kraków Tadeusz Ostrowski na tle Wawelu*, 1927, kolekcja prywatna. Fot. Dzięki uprzejmości Salonu Dzieł Sztuki Connaissance w Krakowie

boiskowych (liczne portrety w strojach sportowych), a nawet w czasie wolnym (portret Jana Reymana z 1934 roku oraz Franciszka Koźłucha z 1929). I choć wawelskie „Widmo milczy”, nie opuszcza na krok piłkarzy-legionistów, piłkarzy-żołnierzy, piłkarzy-polskich patriotów. „Wielkim nieobecny” wiślackich obrazów Hofmana pozostaje „Inny”. Wiślaczy nie są konfrontowani z zawodnikami przeciwnych drużyn, którzy mogliby reprezentować różne postawy ideowe oraz wzorce tożsamości narodowej. Tworzą hermetyczny mikrokosmos, którego granice jasno wytyczała czytelna ideologia klubowa, kulturowana nieprzerwanie od czasów Łopuszańskiego.

Mimo silnego osadzenia we współczesności, ważnym źródłem dla zaproponowanego przez Hofmana sposobu obrazowania Wiślaków są także wzorce antyczne⁹⁴. Wiadomo zresztą, że artysta namalował silnie antykizującego *Dyskobola*⁹⁵, dla którego modelem był Mieczysław Balcer, wyjątkowo

wszechstronny wiślacki atleta. Wizerunek Balcera uchwyconego w dynamicznej scenie rzutu dyskiem posłużył artyście za wzór do jednego z panelów tryptyku *Graecia rediviva* z 1929 roku⁹⁶. Wyrażenie antykizujący sposób, w jaki malarz przedstawił sportowca, został później wielokrotnie powtórzony. Piłkarze Wisły przy wielu okazjach ukazywani są półnago, z mocno zaakcentowaną muskulaturą; pozbawieni koszulek sportowcy flankują kompozycję *Drużyny Wisły*, dwa portrety Henryka Reymana przedstawiają go z górną częścią stroju przerzuconą przez ramię, wreszcie nagie plecy Stanisława Czulaka są wyraźnie wyeksponowane na jego wspólnym portrecie ze Stefanem Reymanem. Może to przywołać na myśl konwencję *nagości heroicznej*, w której Grecy i Rzymianie rzeźbiarze mieli ukazywać postaci zasługujące na szczególne wywyższenie: wodzów, władców, a także atletów⁹⁷. Wiadomo zresztą, że w starożytnej Grecji sport najczęściej uprawiano nago, a próby zmiany tego stanu rzeczy spotykały się z oporem⁹⁸. Przepuszczona przez filtry teoretyków renesansu i klasycyzmu (doprowadzona zwłaszcza przez tych drugich do postaci kanonicznej⁹⁹) nagość heroiczna, wyrażająca szczególny podziw dla portretowanego i uwznioślająca jego postać, faktycznie znajdowałaby zastosowanie w interpretacji obrazów Hofmana, darzącego wielkim szacunkiem zawodników Towarzystwa Sportowego Wisła i dzięki tej

⁹⁶ Tryptyk sprzedany w Domu Aukcyjnym Rempex, zob. *Katalog 271 Aukcji Sztuki Dawnej i Antyków*, Dom Aukcyjny Rempex, 18 marca 2020, <https://onebid.pl/pl/gu-wladimir-hofman-1881-1970-graecia-rediviva-tryptyk-1929/402526>, dostęp: 12.03.2025.

⁹⁷ Klasyczną interpretację tego motywu odnaleźć można m.in. w: Larissa Bonfante, *Nudity as a Costume in Classical Art*, „American Journal of Archaeology”, 1989, nr 93 (4), s. 543–570, a także w: eadem, *The Naked Greek*, „Archeology” 1990, nr 43 (5), s. 28–35. Współcześnie badacze sztuki starożytnej często podkreślają wieloznaczność przedstawień nagich mężczyzn w sztuce greckiej i niemożność odczytywania nagości wyłącznie w kluczu heroicznym, zob. Jeffrey M. Hurwit, *The Problem with Dexileos: Heroic and Other Nudities in Greek Art*, „American Journal of Archaeology”, 2007, nr 111 (1), s. 35–60. W przytaczanym artykule Hurwit wspomina także m.in. o nagości patetycznej (s. 49) i demokratycznej (s. 51).

⁹⁸ Tonny [A.L. Heinrich], *Uwagi o sztuce sportowej*, op. cit. Licznych przykładów dostarcza John Mouratidis, *The Origin of Nudity in Greek Athletics*, „Journal of Sport History”, 1985, nr 12 (3), s. 213–232.

⁹⁹ W interesujący sposób pisze o tym Kara Parmelee w kontekście malarstwa Johna Trumbulla, zob. eadem, *John Trumbull. Heroic Nudity in the Enlightenment*, „Yale University Art Gallery Bulletin”, 1993, s. 72–73.

⁹⁴ Starożytne inspiracje w nieco wcześniejszej od wiślackich portretów Hofmana sztuce polskiej szeroko analizuje Katarzyna Nowakowska-Sito, *Miedzy Wawelem a Akroplem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996. Hofman pojawia się na kartach książki (s. 59) jako przykład kontynuatora wywodzonej z twórczości Malczewskiego tendencji do częstego umieszczania w kompozycjach postaci faunów.

⁹⁵ *Władimir Hofmana «Dyskobol»*, „Na Szerokim Świecie”, 1936, nr 33 (16 sierpnia), s. 15.

wizualnej analogii kreującego ich na współczesnych herosów – nowych bohaterów zbiorowej wyobraźni. Po odbyciu klasycznej, akademickiej edukacji artystycznej znał zresztą starożytne prototypy doskonałe, ich studiowanie i kopiowanie stanowiło bowiem istotną część kształcenia w szkołach sztuk pięknych czasów malarza. Drugim źródłem mogącym kształtować myślenie Hofmana (i jego współczesnych) o wizerunku sportowców w nawiązaniu do wzorów antycznych była prasa popularna, zwłaszcza z nowego segmentu (zdobywającego „szturmem” rynek prasowy ok. 1900 roku), poświęconego zdrowiu i dbałości o ciężką fizyczną. Prezentowała ona w szerokim wyborze fotografie starożytnych atletów jako inspiracje dla nowego, kształtowanego ćwiczeniami fizycznymi modelu męskiego ciała¹⁰⁰. Stąd nie dziwi, że na współczesnych sobie herosów Hofman patrzył przez soczewki antyku.

Możliwe inspiracje starożytne sięgają jednak dalej. Na antycznego herosa wyraźnie stylizowany jest w serii portretów najważniejszy zawodnik przedwojennej Wisły, jej kapitan i późniejsza legenda – Henryk Reyman. Nie jest to bynajmniej przypadek: w liście do piłkarza Hofman określił go mianem „Hektora Wisły”¹⁰¹. Na jednym z portretów zawodnik przeskakuje ponad zmylonym w trakcie walki o piłkę rywalem (il. 14). Upozowanie postaci budzi skojarzenia z tradycją ukazywania pokonanych przeciwników u stóp zwycięskich wodzów, znaną z pomnika konnego Marka Aureliusza, Sarkofagu Aleksandra¹⁰² czy reliefów z Kolumny Trajana w Rzymie. Reymana, duchowego i boiskowego przywódcę krakowskiej Wisły, wieńcem laurowym na innym z portretów ozdabia trzymająca piłkę personifikacja Zwycięstwa, podkreślając tym samym jego wielkość jako sportowca. Personifikacja klubu z *Drużyny Wisły* także wykazuje szczególne związki z Reymanem. Z jego koszulki usunięta została biała gwiazda – kluczowy symbol klubowy. Aby ją odnaleźć, należy spojrzeć na diadem znajdujący się



Zawody Wisła—Warta (1:1) dn.9 września w Krakowie.
Obrona Wisły w walce z Dabertem (Warta). Fot. J. Skrynkowicz.

13. *Obroncy Wisły w walce z Dabertem*, „Przegląd Sportowy”, 1923, nr 37, s. 13. Fot. J. Skrynkowicz

we włosach umieszczonej w centrum postaci – kapitan użył swój emblemat samej Wisły. To, co ponadnaturalne i wyraźnie antykizujące w wiślackich obrazach Hofmana, jasno wiąże się z postacią kapitana drużyny.

Wspomniany afekt dla męskiego ciała był już w literaturze poświęconej Hofmanowi przedmiotem nielicznych, ale interesujących wzmianek. Dwukrotnie pisano o artyście w związku z jego przyjaźnią z Jiřím Karáskem z Lvovic, w kontekście studiów nad męskością i homoerotycznym znaczeniem obrazów malowanych dla czeskiego pisarza¹⁰³. Autor wspomnianych tekstów, Ladislav Zikmund-Lender, podkreślał z jednej strony prywatny charakter zamówień Karáska o wyraźnie erotycznym zabarwieniu¹⁰⁴, z drugiej specyfikę ruchu „Sokół”, w który zaangażowani byli Karásek i Hofman, silnie ukierunkowanego na kult ciężkiej fizycznej¹⁰⁵. W przy-

¹⁰⁰ Tamar Garb, *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, Interplay: Theory, Arts, History, London 1998, s. 55.

¹⁰¹ List Wlastimila Hofmana do Henryka Reymana z 25 maja 1931 roku, zbiory Janusza Tomaszewskiego, skan dostępny: http://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Grafika:Hofman_do_Reymana.jpg, dostęp: 12.03.2025. Na marginesie dodać można, że Hofman nazwał innego wiślaka, Józefa Adamka, „Achillesem Wisły” w dedykacji na odwrocie jego portretu.

¹⁰² Przechowywany w Muzeum Archeologicznym w Stambule.

¹⁰³ Ladislav Zikmund-Lender, „*Nakřivo rostlý výhonek*”. *Obrazy homosexuality v umění české dekadence*, w: *Homosexualita v dějinách české kultury*, red. Martin C. Putna, Praha 2013, s. 321–338, a także w: idem, *Cruising for a Bruising: Heterosexual Male-Artists Creating Queer Art*, w: *All Equally Real: Femininities and Masculinities Today*, red. Anna Pilińska, Harmony Sigamporia, Oxford 2014, s. 133–143. Recenzując książkę Martina Putny, na podnoszone przez Zikmunda-Lendera wątki związane z twórczością Hofmana zwrócił uwagę Xavier Galmiche, zob. idem, *Homosexualita v dějinách české kultury (L'Homosexualité dans l'histoire de la culture tchèque)*, „Slavica Bruxellensia”, 2013, nr 9, s. 4.

¹⁰⁴ L. Zikmund-Lender, *Cruising for a Bruising*, op. cit., s. 136.

¹⁰⁵ Idem, „*Nakřivo rostlý výhonek*”, op. cit., s. 330. Warto przypomnieć, że z działalnością krakowskiego Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” był związany nie tyl-

padku Karáska, jego orientacja seksualna nie ulega wątpliwości, stąd nie dziwi zamawianie u Hofmana przedstawień pięknych nagich młodzieńców¹⁰⁶. Hofman był jednak żonaty i silnie przywiązany do religii, a że nic nie wskazuje na to, aby były to elementy kamuflażu skrywającego nieheteronormatywną tożsamość, bardziej niż narzędzia *queerowej* historii sztuki, użyteczne w jego przypadku wydaje się podejście szeroko rozumianych krytycznych studiów nad męskością. W obrazach wiślackich Hofman proponuje bowiem konkretny model męskiego ideału, w którym ciało odgrywa kluczową rolę.

Wzmiankowany wcześniej Antoni Ludwik Heinrich po obejrzeniu *Drużyny Wisły* pisał, że portrety zawodników nie są tak „męskie i twarde”, jak można by się było tego spodziewać, patrząc na ich styl gry. Aby w pełni zrozumieć obiekcje redaktora, warto prześledzić pokrótce sposób, w jaki w jego czasach przedstawiała piłkarzy prasa.

Towarzyszące relacjom prasowym z zawodów piłkarskich krakowskiej Wisły fotografie ukazywały z jednej strony reprezentacyjne ujęcia zespołu, podobne do *Drużyny Wisły*, z drugiej stopklatki z wydarzeń boiskowych przypominające *Piłkarzy*. W przypadku tej drugiej grupy szczególne zainteresowanie fotoreporterów budziły momenty największego napięcia akcji dramatycznej: sytuacje bramkowe, interwencje goalkeeperów, walki bark o piłkę. Okazję do uzyskania czytelnego, efektownego zdjęcia dawały zwłaszcza chwile piłkarskiej rywalizacji w powietrzu, gdy o powoli opadającą futbolówkę konkurowali zawodnicy przeciwnych drużyn. Dokładne znaczenie reprodukowanych kadrów tłumaczy zwykle zwięzły podpis, pozwalający czytelnikowi zrozumieć, jakie wydarzenia rozgrywają się przed jego oczami. Dobrym przykładem obrazowania meczów piłkarskich w prasie dwudziestolecia jest okładka gazety „Raz, Dwa, Trzy. Ilustrowany Tygodnik Sportowy” z 21 kwietnia 1931 roku

ko Hofman, ale w swym młodzieńczym okresie również wielu piłkarzy Wisły. Więcej o realizowanym przez organizację sokolskie we wszystkich trzech zaborach koncepcie sportu jako fundamentu przysposobienia wojskowego oraz elementu wychowania patriotycznego i samodoskonalenia moralnego zob.: Doutlik Stanisław et al., *130 lat Sokolstwa Polskiego. Międzynarodowa konferencja naukowa Kraków–Lwów 21–30 czerwca 1997*, red. Andrzej Łopata, Kraków 1997; Czesław Michalski, *Ruch Sokoli w Krakowie przed I wojną światową*, „Annales Academiæ Paedagogicæ Cracoviensis”, T. 28: 2025, *Studia Historica*, t. 4, 2025, s. 131–147.

¹⁰⁶ Por. chociażby: L. Zikmund-Lender, *Cruising for a Bruising*, op. cit., s. 134.



14. Wlastimil Hofman, *Portret Henryka Reymana w trakcie treningu*, 1931, zbiory Towarzystwa Sportowego Wisła Kraków. Fot. Dominik Wrześniak

ukazująca skrzydłowego Wisły Mieczysława Balcera przegrywającego pojedynek z rywalem. Zdjęcie nie pozostawia złudzeń co do tego, który z zawodników prezentował w czasie zawodów wyższe umiejętności; przekaz ten zostaje zresztą podkreślony przez dobitny opis mówiący o „pierwszorzędnym pomocniku” stawiającym Wiślakowi „silny opór”. Często zatem centralnym zagadnieniem sportowej fotografii była rywalizacja napastników z bramkarzami, skrzydłowych z obrońcami itd., co ważne: rywalizacja jednoznacznie rozstrzygnięta na korzyść jednej ze stron.

Ten motyw dynamicznego pojedynku na murawie pojawia się u Hofmana rzadko, bo zaledwie dwukrotnie. Znany z prasy schemat powielają niemal wiernie jedynie *Piłkarze* oraz *Portret Henryka Reymana w trakcie treningu*. Tymczasem portrety większości zawodników, w ich popiersiowych bądź całopostaciowych ujęciach, zdecydowanie odbiegają od pełnego wigoru sposobu przedstawiania

zawodników popularyzowanego przez media. Podobnie *Drużynie Wisły* daleko do niezwykle efektownych, emanujących witalnością i energią fotografii stanowiących część sportowej ikonosfery wytworzonej wokół Towarzystwa Sportowego Wisła, jak choćby okładowego zdjęcia z „Kurier Sportowego” z 1 kwietnia 1925 roku, na którym ekwilibrystyczną akcją rozgrywają znani zresztą z *Drużyny Wisły* Balcer i Reyman. Także obrońcy Wisły powstrzymujący piłkarza Warty Poznań Romana Daberta ukazani w „Sportowcu” z 11 października 1923 roku reprezentują to, co Antoni Heinrich nazywa „twardym” stylem gry krakowskiej drużyny (il. 13). Gra fizyczna, oparta na dominacji i sile – to wizytówka wiślackiego futbolu. Zapatrzeni w dal „melancholicy” Hofmana są od niej tak dalecy, jak to tylko możliwe.

Wskazany aspekt recepcji obrazu jest interesujący z jeszcze jednego powodu. Antoni Heinrich musiał zapewne nie być dobrze obeznanym z twórczością Hofmana, skoro „wymagał”, aby w *Drużynie Wisły* zawodnicy scharakteryzowani zostali przez niego jako bardziej „męscy”. Wystarczy pobeżny rzut oka na efebiczne, wiotkie, chłopięce ciała, w których przedstawianiu lubował się malarz, by dojść do wniosku, że jego Wiślaczy zupełnie wyłamują się z tego schematu. Musiał zatem dokonać świadomego odejścia od swojego standardowego sposobu ukazywania męskiej sylwetki, reprezentowanej w jego twórczości głównie przez zwirotczalych starców i niedojrzałych chłopców, by wykreować atletycznych krakowskich sportowców. Odejścia w kierunku właśnie stereotypowej, fizycznej męskości – a nie w odwrocie od niej, co sugerowałby Heinrich. Opinia prezentowana przez dziennikarza jest więc ciekawa o tyle, że choć Hofman wyszedł poza typowe dla siebie ramy stylistyczne, by zrealizować temat w odpowiedniej konwencji, w konfrontacji z rozpowszechnionym w kulturze popularnej wizerunkiem piłkarza wciąż wypadł „niemęsko”. Nie malarstwo Hofmana było zatem dla Heinricha punktem odniesienia (mimo sugerującego pewne znawstwo stwierdzenia o „tylu kompozycjach znakomitego artysty”¹⁰⁷), a zbiorowe wyobrażenia na temat tego, kim jest sportowiec i jakie cechy powinny go charakteryzować. Wyobrażenia, które okazują się zaskakująco kruche. Wystarczy bowiem rezygnacja z literalnego ukazania piłkarskiego boju i nieco bardziej liryczny klimat kompozycji, by wywołać

w odbiorcy poczucie zagrożenia, naruszenia stereotypu wizualnego porządkującego rzeczywistość.

Bliski Heinrichowi model męskości stawianej w binarnej opozycji do delikatnej i podporządkowanej kobiecości kontestowano w sztuce już od schyłku XIX wieku. Tamar Garb przedstawia Gustave’a Caillebotte’a jako jednego z pierwszych, który zdecydował się sportretować nagie męskie ciało w kontekście prywatnym i od-heroizowanym w swoim obrazie *Mężczyzna w kąpiele* z 1884 roku¹⁰⁸. Ta sama badaczka zwraca uwagę na rzecz kluczową w kontekście obrazów wiślackich: znaczenie otoczenia obnażonej postaci w jej ideowym odbiorze. *Mężczyzna* wtłoczony w ramy tradycyjnie przynależnych kobiecej ikonografii czynności, jak kąpiel w przypadku płótna Caillebotte’a, staje się jednostką „niepewną”, nieodnajdującą się w kanonach przedstawieniowych, zagrażającą tym samym porządkowi społecznemu wyznaczanemu rolami płciowymi¹⁰⁹. Ważne jest więc nie tylko to, jak pokazuje się męskie ciało: wyidealizowane, muskularne, dominujące i krzepkie, ale również to, w jakiej pojawia się ono scenerii. W przypadku *Drużyny Wisły* półnagzy zawodnicy przedstawieni zostali w sytuacji społecznej, na murawie – ale nie w momencie wykonywania aktywności fizycznej. Ich ciała są statyczne, co nie przeszkadza jednak malarzowi w eksponowaniu rozbudowanej muskulatury. Szczególnie wyróżnia się stojący najbardziej z prawej strony Mieczysław Balcer o wyraźnie zarysowanych, wzmocnionych łatami treningów mięśniach brzucha, klatki piersiowej i ramion. W sposobie ukształtowania ciała piłkarz przypomina Henryka Reymana z niezachowanego portretu eksponowanego w Pałacu Sztuki. W przeciwieństwie do bardziej „stłamszonych” Adamka, Jana Reymana i Czulaka, zbitych w ciasną grupę po lewej stronie płótna, Balcer ma wiele przestrzeni osobistej, nie przysłania go żaden kolega z drużyny. Zdaje się, że jego sylwetka, tak silnie wyeksponowana, do pewnego stopnia oddzielona od głównej grupy pozujących, ma stanowić fizyczny ideał wiślackiego sportowca. Każdy z zawodników przedstawionych przez Hofmana dąży do poziomu sprawności reprezentowanego przez swojego napastnika, równocześnie jego ciężyzna daje świadectwo czysto fizycznej potędze piłkarskiej Wisły, zdobywczyni krajowego pucharu. Odczytywany w tym świetle obraz Hofmana nie ma, jak w przypadku wzmiankowanego płótna Caillebotte’a, potencjału wywro-

¹⁰⁷ Tonny [A.L. Heinrich], *Uwagi o sztuce sportowej*, op. cit., s. 7.

¹⁰⁸ T. Garb, *Bodies of Modernity*, op. cit., s. 26–28.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 29–30.

towego, nie stara się burzyć tradycyjnego porządku wyobraźniowego. Służy raczej podkreśleniu tego, co było dla konserwatywnej optyki społecznej oczywiste: odnoszący sukcesy, wartościowy mężczyzna musi dysponować fizyczną siłą pozwalającą mu podporządkować sobie świat.

Artysta nie ustrzegł się jednak pewnej homoerotycznej dwuznaczności. Mimo oczywistego osadzenia w mityczno-heroicznej tradycji *Drużyna Wisły* egzemplifikuje to, co Garb pisała o przedstawieniach nowoczesnych mężczyzn: „umięśnieni, męscy, a jednak przedziwnie bezbronni”¹¹⁰. Półnaczy Adamek, Reyman i Czulak, zbici w bardzo zażyłą fizycznie grupę, budzą mimowolne skojarzenia z homoerotycznymi w wymowie płótnami malowanymi przez Hofmana dla Karáska. Nawet, jeśli nie było to intencją autora, osiągnięty przez niego efekt bliskości pomiędzy zawodnikami jest trudny do zignorowania. Problematykę potencjalnie homoerotycznej w wyrazie sztuki tworzonej przez heteroseksualnych mężczyzn podejmował m.in. Zikmund-Lender w przytaczanym już artykule¹¹¹. Autor wprowadza (za Eve Kosofsky Sedgwick) istotne rozróżnienie na relacje homospołeczne (*homosocial*) i homoseksualne, te pierwsze uznając za społecznie akceptowalne/neutralne, co więcej – pozwalające zamaskować orientację seksualną pod pozorem zażyłej przyjaźni¹¹². Wydaje się, że dzieło Hofmana trudno ostatecznie interpretować w kategoriach homoerotycznych, mimo sugestywnego sposobu ukazania męskiego ciała. Nie jest on jednak tak eksplicytny i seksualnie nacechowany jak w przypadku chociażby *Świętego Sebastiana* czy *Ganimedesa* z kolekcji Karáska. *Drużyna Wisły* jest obrazem homospołecznym, a więc mówiącym o społecznej więzi między przedstawicielami tej samej płci, pozbawionym jednak jednoznacznego zabarwienia seksualnego. Jak wynika z ustaleń Thomasa F. Scanlona, portretowanie sportowców w manierze inspirowanej grecką nagością heroiczną ma w sobie inherentnie wpisana obecność erosu, który jednak w sferze sportowej był w starożytnej Grecji odczytywany jako symbol przyjaźni i wspólnoty¹¹³. Bliskość postaci na obrazie Hofmana wskazuje więc raczej na braterską zażyłość łączącą kompanów na boisku, o której wspominał Reyman w jednym z artykułów opublikowanych

na łamach międzywojennej prasy („nas, starszych zawodników, łączyło większe koleżeństwo”¹¹⁴).

Silny i atletyczny, patriotyczny, przywiązany do tego, co lokalne – taki był w oczach Hofmana doskonały Wiślak, szerzej: doskonały sportowiec pierwszych dekad XX wieku. Zanim sport profesjonalny stał się sposobem na utrzymanie (a nawet: dostatnie życie), był źródłem określonej tożsamości, której charakter zależał od miejscowych uwarunkowań. W przypadku obrazów Hofmana o tożsamości tej świadczą detale niezwracające w pierwszej chwili uwagi odbiorcy. W kontekście tego, o czym pisałem wyżej, *Drużyna Wisły* zdaje się dziełem idealnym w zakresie budowania wizerunku piłkarzy Towarzystwa Sportowego. O ich profesji i miejscu pochodzenia mówią atletyczne ciała, klubowe koszulki i zabudowania Wisły w tle, o patriotycznych inklinacjach – widoczny wyraźnie Wawel.

SPOJRZENIE PORÓWNAWCZE. OBRAZY WIŚLACKIE W KONTEKŚCIE AWANGARDY I NOWEGO KLASYCYZMU

Hofmanowa wizja nowoczesnego sportu, w której elementy klubowej i narodowej tożsamości zawodników odgrywają wiodącą rolę, daje się zestawzić z licznymi projektami artystycznymi okresu dwudziestolecia międzywojennego. Zarówno awangardowi, jak i nastawieni bardziej konserwatywnie twórcy chętnie sięgali po tematy związane z kulturą fizyczną, realizując przy tym różnorodne cele¹¹⁵.

¹¹⁴ Henryk Reyman, *Czy dawniej było lepiej?*, „Raz, Dwa, Trzy. Ilustrowany Tygodnik Sportowy”, 1935, nr 52 (24 grudnia), s. 3. Wielokrotnie o tym sposobie rozumienia erosu jako znaku przyjaźni w kontekście atletycznym wspomina T.F. Scanlon, *Eros and Greek Athletics*, op. cit., s. 203, s. 250, s. 339.

¹¹⁵ W kontekście awangardy warte uwagi są zwłaszcza dwie publikacje: *Sport and the European Avant-Garde (1900–1945)*, red. Andreas Kramer, Przemysław Strożek, *Avant-Garde Critical Studies*, t. 39, Leiden–Boston 2022; a także Bernard Vere, *Sport and Modernism in the Visual Arts in Europe, c. 1909–39*, Manchester 2018. Wątki awangardowe przewijają się również w klasycznej pozycji Petera Kühnsta *Sports. A Cultural History in the Mirror of Art*, Amsterdam 1996. Dla kontekstu polskiego warto się zapoznać z: Przemysław Strożek, *Sport w kręgu formistów i pierwszej serii „Zwrotnicy” (1919–1923)*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2018, nr 13, s. 113–118. Malarstwo zachowawcze formalnie pozostaje tematem nielicznych studiów historyczno-artystycznych, z których wyróżnia się *Reinterpreting the Past. Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s And 1930s*, red. Irena Kossowska, Warszawa 2010. Brak

¹¹⁰ Ibidem, s. 53.

¹¹¹ L. Zikmund-Lender, *Cruising for a Bruising*, op. cit., s. 134.

¹¹² Ibidem, s. 134–136.

¹¹³ Por. Thomas F. Scanlon, *Eros and Greek Athletics*, New York 2002, zwłaszcza s. 206–210.

Przedstawienia sportu są integralnie wpisane w historię awangardy¹¹⁶. Już kubiści eksperymentowali z portretowaniem zawodników różnych dyscyplin, co doskonale egzemplifikują *Drużyna z Cardiff* Roberta Delaunaya i *Rugbyści* Alberta Gleizesa z lat 1912–1913¹¹⁷. Nawiązania do progresywnej natury nowoczesnego świata (u Delaunaya pojawiają się odniesienia do Wystawy Światowej z 1900 roku oraz francuskiego przemysłu lotniczego¹¹⁸, u Gleizesa można dostrzec dźwigary stalowego mostu¹¹⁹) pozwalają obu artystom, poza kluczowymi dlań doświadczeniami z formą artystyczną, kształtować wizerunek nowoczesnego człowieka, w którego życie sport wkracza z podobnym „impetem”, co nowe technologie. Dwudziestowieczny projekt modernizacyjny, w który włączono aktywność fizyczną, nie był inicjatywą neutralną światopoglądowo i politycznie. Sztuka nowoczesna szczególnie silnie uczestniczyła w realizacji interesów władzy we Włoszech, gdzie sport stanowił nieodłączną część ideologii „modernizmu nacjonalistycznego”. Futuryści, aktywnie wspierający działalność partii faszystowskiej, wyrażali nowym językiem artystycznym postulat osadzenia aktywności fizycznej w centrum formacji „człowieka faszystowskiego” (m.in. Gerardo Dottori). Jeszcze w przedfaszystowskiej fazie ruchu futurystycznego Umberto Boccioni namalował *Dynamizm piłkarza* (1913), jedno z najbardziej znanych dzieł awangardowych przedstawiających grę w piłkę nożną. Podobnie w Związku Radzieckim, przed wprowadze-

niem dyktatu estetyki socrealistycznej, nowatorskie techniki fotomontażu często służyły przedstawianiu kluczowej roli sportu w rewolucji proletariackiej – robotnik mogący skutecznie zwalczać burżuazję musiał być robotnikiem sprawnym. W 1922 roku El Lissitzky stworzył dzieło *Piłkarz*, łączące wyciętą fotografię zawodnika z konstruktywistycznym rysunkiem, z którego szczególnie wybija się czarna piłka w górnej części pracy. Bywało oczywiście i tak, że awangardowe dzieła pozostawały neutralne politycznie, ale zaangażowane społecznie, a ich przekaz wyczerpywał się na propagowaniu wzorców sprawnego i funkcjonalnego ciała typowego dla nowoczesnej popkultury¹²⁰. Punktem wspólnym wszystkich wspomnianych działań artystycznych była różnie rozumiana chęć promocji określonej tożsamości.

Co warto podkreślić, twórcy dalecy formalnie od eksperymentów podejmowanych przez ugrupowania awangardowe często wykazywali zbieżność z ich celami pozaartystycznymi. Tak jak malarstwo futurystów okazało się użyteczne dla realizacji celów władzy, tak samo dosyć tradycyjne kompozycje pokazane wraz z wiślackimi płótnami Hofmana w Amsterdamie w 1928 roku zbiegły się z potrzebami politycznymi młodego państwa, poszukującego wszystkich możliwych sposobów umacniania swojej pozycji¹²¹. Tradycyjne ujęcia sportu stanowiły zasadniczą część jego ikonosfery w okresie międzywojennym: obecne były w plakatach, karykaturach prasowych, na medalach pamiątkowych, w materiałach promocyjnych. Mogły zatem realizować szereg różnych zadań: od czysto informacyjnych po silnie programowe.

Hofman jako malarz osadzony w młodopolskiej tradycji, pozostający pod przemożnym wpływem Jacka Malczewskiego, w okresie dwudziestolecia międzywojennego wciąż malował w modusie uznanym już za anachroniczny¹²². Wpływy Malczewskie-

jednak osobnej monografii poświęconej wykorzystaniu sportu w sztuce nowego klasycyzmu.

¹¹⁶ Podstawę dla analiz prezentowanych w poniższym oraz następnym akapicie stanowi książka P. Strożka, *Modernizm – Sport – Polityka*, op. cit. Dodatkowe źródła przywołuję w kolejnych przypisach.

¹¹⁷ Język angielski oraz francuski komplikują rozróżnienie między piłką nożną a football amerykańskim (rugby). Ten pierwszy sport Brytyjczycy określają mianem *football*, Amerykanie zaś *soccer*. *Football* w Ameryce oznacza za to rugby. We Francji przełomu wieków XIX i XX istniał z kolei podział na *football* i *football association* (B. Vere, *Sport and Modernism*, op. cit., s. 85). Dla uproszczenia i zminimalizowania możliwej konfuzji tytuły dzieł tłumaczę w następującym kluczu: gdy chodzi o sport znany u nas jako football amerykański piszę rugby/rugbyści, gdy mowa o piłce nożnej: piłkarze.

¹¹⁸ B. Vere, *Sport and Modernism*, op. cit., s. 91; Robert Delaunay, *De l'impressionnisme à l'abstraction 1906–1914. Galerie sud Centre Georges Pompidou 3 juin – 16 août 1999* [katalog wystawy w Centre Georges Pompidou, 3 czerwca – 6 sierpnia 1999], red. Pascal Rousseau, Paris 1999, s. 184–186, P. Kühn, *Sports*, op. cit., s. 271–273.

¹¹⁹ B. Vere, *Sport and Modernism*, op. cit., s. 98.

¹²⁰ Przykładem pozapiłkarskim byłyby prace Willego Baumeistra prezentowane na konkursie artystycznym przy okazji Igrzysk IX Olimpiady Artystycznej (*Biegaczka II*).

¹²¹ Jako przykład można wskazać dzieła Wacława Piotrowskiego przedstawiające pierwsze prawdziwe „ikony” polskiego sportu masowego, Halinę Konopacką i Stefana Kostrzewskiego.

¹²² Warto w tym miejscu nadmienić, że Hofman nie był jedyny. Iwona Luba zauważa młodopolskie zainteresowania formistów, podkreśla także klasycystyczne reminiscencje w twórczości m.in. przedstawicieli grupy Rytm; eadem, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004, s. 16 i 111. Hofman malował swoje obrazy wiślackie jako artysta w pełni ukształtowany, w średnim wie-

go widoczne są m.in. w połączeniu postaci współczesnych z alegorycznymi, którym jednak przydany jest znaczny stopień realizmu i „cielesności”, a także we wprowadzeniu łatwo rozpoznawalnych motywów architektonicznych w tłach kompozycji, wzmagających symboliczny przekaz obrazów. Ta symbolistyczna tradycja – każąca traktować przedstawiane postaci w heroiczny sposób – znajduje wyraźny oddźwięk w ideowej warstwie portretów wiślackich¹²³. Podjęcie tematyki sportowej nie skłoniło Hofmana do zmiany stylu na bliższy nurtowi awangardowemu, choć nie pozostało zupełnie bez wpływu na jego sposób malowania. Wolniewicz-Mierzińska wspomina o „eksperymentach z formą”, które przypadły na czas powstania wielu obrazów wiślackich. O ile jednak w przypadku sztuki awangardowej ciało sportowca było dekonstruowane, zniekształcane, pozbawiane swojej realności i materialności, o tyle u Hofmana doszło do procesu odwrotnego. Standardowy repertuar eterycznych, symbolicznych postaci wypełniających jego płótna ustąpił silnie osadzonym w rzeczywistości, muskularnym sportowcom. Zamiast „ucieczki do przodu”, w nowoczesność, mamy przejście do realistycznego oddawania zewnętrznego podobieństwa, połączone z charakterystycznym stężeniem formy, uproszczeniem konturu, kompozycyjnym ładem i aluzjami do klasycznej tradycji. Tym samym wiślackie obrazy Hofmana można wpisać w szerszy kontekst „nowego klasycyzmu”, wyraźnie obecnego w sztuce polskiej lat dwudziestych XX wieku. Zawodnicy Hofmana nigdy nie są anonimowi, nie ma u niego palety awangardowych „kolarzy” czy „piłkarzy” nieznanych z imienia i nazwiska. Wynika to z odmiennej motywacji kierującej malarzem. Wisła Kraków była przede wszystkim ważną dla niego wspólnotą, którą współtworzył, a temat sportowy istotą, a nie pretekstem artystycznych działań.

Szczególnie pożyteczne może się okazać porównanie wiślackich obrazów Hofmana z płótnem *Any*

Wintry Afternoon in England Christophera Richarda Wynne’a Nevinsona z 1930 roku (il. 15). Lekko kubizującą, futuryzującą formę dzieła z pewnością trudno było zaklasyfikować w momencie powstania jako szczególnie awangardową. W porównaniu z silnie osadzonym w tradycji stylem Hofmana dzieło to jawi się jednak jako niemalże rewolucyjne. Poza różnicą formy uwagę zwraca zasadniczo odmienne podejście do sportu. Wiadomo, że Nevinson był zagorzałym krytykiem zawodów piłkarskich, a piłkę nożną postrzegał jako jeden z elementów niszczących współczesną mu kulturę¹²⁴. Diagnozy te stawiał raczej z pozycji elitarysty rozczarowanego miałością masowej rozrywki, nie zaś lewicowego rewolucjonisty przekonanego o zwodniczym charakterze zawodów sportowych, odciągających ludzi pracujących od realnych problemów. Portretowani przez niego zawodnicy zostali osadzeni w dystopijnym, industrialnym krajobrazie. Obraz spowija szara mgła, pejzaż zdaje się „zadymiony”, jedynie czerwono-białe koszulki wybijają się ponad wszechobecny smog. Ciemne, burzowe chmury dominujące górną partię dzieła, chaos kompozycji, stłamszenie piłkarzy przez zabudowania fabryczne – to wszystko potęguje klaustrofobiczną, duszącą atmosferę płótna¹²⁵. Jak daleka jest wizja sportu Nevinsona, którą monografista obrazu Hughson określa jako „w najlepszym razie przyjazną krytykę”¹²⁶, od obrazu Wisły kreowanego przez Hofmana! Blisko dwadzieścia lat po Boccionim Nevinson, patrząc na piłkarza, nie widzi jego dynamizmu: dostrzega wyrastające nad stadionem kominy fabryczne będące aluzją do klasy społecznej oraz regionu, z których gracz się wywodzi. Zawodnika zaś postrzega jako kogoś zajmującego się czynnością bezsensowną, a wręcz – szkodliwą, bo wpisaną integralnie w to, co w nowoczesności niebezpieczne. Hofman zaś w piłkarzach krakowskiej Wisły widzi pozytywne wzorce osobowe godne propagowania, indywidualności, silnie jednak zakorzenione we wspólnocie. Żadne

ku – wpływ mistrza pozostaje jednak, na co zwracam uwagę w dalszej części tego akapitu, wyraźnie odczytywalny i bardzo silny.

¹²³ W przenikliwy sposób o tym wymiarze portretów Malczewskiego (szerzej: portretu symbolistycznego) pisał Wiesław Juszczak, *Młody Weiss*, red. Alicja Dyczkówna, Warszawa 1979. Wnioski Juszczaka stanowiły jedno ze źródeł inspiracji najnowszej refleksji nad kontrfektami nauczyciela Hofmana podjętej przez Michała Haake, *Symbolika „Portretu Adama Asnyka z Muzyką” Jacka Malczewskiego*, „Quart”, 2011, nr 2 (20), s. 45–61.

¹²⁴ J. Hughson, *Not Just any Wintry Afternoon in England*, op. cit., s. 2679–2680.

¹²⁵ Na gruncie polskim krytyki rzeczywistości industrialnej w obrazie przedstawiającym rozgrywkę piłkarskie dokonał, choć z zupełnie innej pozycji politycznej, Karol Hiller w swoim obrazie *Gra w piłkę* (1939), bliźniaczym pod względem wymowy oraz podobnym kompozycyjnie do dzieła Nevinsona. Za wskazanie tego obrazu jako interesującego materiału porównawczego dziękuję recenzentowi artykułu.

¹²⁶ J. Hughson, *Not Just any Wintry Afternoon in England*, op. cit., s. 2680.



15. C.R.W. Nevinson, *Any Wintry Afternoon in England*, 1930, Manchester Art Gallery.
Fot. Image courtesy of Manchester City Galleries

z płócien wiślackich nie ewokuje tego poczucia zagrożenia i niepewności, jakie pojawia się przy oglądzie *Any Wintry Afternoon in England*. Spoglądając na portret Henryka Reymana zawieszony w jednej z sal Pałacu Sztuki, można było wręcz stwierdzić, że stoi się przed obrazem parnetycznym, a równocześnie przed obrazem silnie lokalnym w charakterze¹²⁷. Piłkarze Nevinsona, choć spekulowano co do ich

¹²⁷ Podobny do wizerunków Reymana autorstwa Hofmana pod względem ideowym jest obraz *Futbolista* (1935) Luisa Garcíi Péreza, przedstawiający Isidro Lángarę, wybitnego napastnika, reprezentanta Hiszpanii i ikonę Realu Oviedo. Piłkarz ukazany został na tle zupełnie chaotycznych wydarzeń boiskowych. Lángara emanuje spokojem i dostojeństwem, pewnie trzymając w ręku piłkę, co może wskazywać na jego kontrolę rytmu spotkania nawet, gdy przebiega ono w sposób zupełnie nieuporządkowany. Ubrany jest w charakterystyczne barwy Realu Oviedo, co podkreśla lokalność omawianego obrazu, zbliżając go tym samym do projektu Hofmana. Za zwrócenie uwagi na to ciekawe płótno dziękuję recenzentowi artykułu.

drużynowej przynależności, pozostają anonimową zbiorowością. Reprezentują tym samym ten aspekt nowoczesności, którego obawiał się T.S. Eliot, pisząc kilka lat wcześniej *Próżnych ludzi*: pozbawienia tożsamości i połączonego ze standaryzacją umasowienia wszystkich aspektów życia. Propozycja Hofmana jawi się więc jako forma obrony przed nowoczesnym pogrzebaniem indywiduum na rzecz kolektywu. W tym kontekście wart przywołania jest podział uczyniony przez Henryka Reymana w artykule prasowym z 1935 roku na starych zawodników, lojalnych i przywiązanych do barw klubowych, wywodzących się z inteligencji, i młodych wyrobników skupionych na korzyściach materialnych płynących z zawodowego uprawiania sportu¹²⁸. Hofman, przedstawiając heroiczną Wisłę, staje się malarzem świata, który przemija lub nawet całkiem przeminął, jak Henri Rousseau portretujący mityczne, burżuazyjne początki rugby

¹²⁸ H. Reyman, *Czy dawniej było lepiej?*, op. cit., s. 3.

we Francji w swoich *Rugbystach* (1908). Zawodnicy Wisły, choć tworzą drużynę, nie są zupełnie pozbawieni cech osobowościowych, sama Wisła zresztą nie jest po prostu przypadkową „drużyną piłkarską”, a bardzo konkretnym zespołem o własnym etosie i historii. Piłkarz Boccioniego może być dowolnym piłkarzem grającym w dowolnym miejscu na ziemi, piłkarz Nevinsona pochodzi z bliżej nieokreślonego miejsca w północnej Anglii, piłkarz Hofmana zawsze jest krakowskim Wiślakiem, którego nie udało się uczynić „człowiekiem bez właściwości”¹²⁹. Nie stanowi modelu nowego człowieka żadnej opcji politycznej, nie propaguje haseł modernizacji – staje się ostoją tradycyjnych wartości w gwałtownie zmieniającym się świecie. Portretowanie piłkarzy hołubionej przez sanację Wisły stwarzałoby doskonałe możliwości propagandowego działania, w które Hofman nie dał się jednak zaangażować. Choć idee lokalności i patriotyzmu pozostają w jego cyklu istotne, nie ma on charakteru flirtu z autorytarną władzą.

ZAKOŃCZENIE

Obrazy wiślackie Hofmana stanowią cenny wkład we wciąż słabo rozpoznaną przez badaczy polską sztuką sportową. Bliskie spojrzenie na ich treść ujawnia szereg interesujących wątków tematycznych, wartych głębszego namysłu naukowego. Tym

samym często banalizowany, kojarzony wyłącznie z naiwnym malarstwem religijnym Hofman („polski Fra Angelico”¹³⁰) otwiera interesujące przestrzenie interpretacyjne dla badaczy gotowych wznieść się ponad utarte, stereotypowe sposoby patrzenia na jego sztukę.

Hofman-malarz krakowskiej Wisły jawi się jako twórca wyjątkowego, ważnego społecznie cyklu, nieznajdującego precedensu oraz kontynuacji w sztuce polskiej. Do portretowania piłkarzy spod Wawelu nie skłoniła go ani chęć osiągnięcia widowiskowych efektów formalnych, ani potrzeba snucia opowieści na temat nowoczesności. To twórczość wyrosła ze szczerzej fascynacji wspólnotą tworzoną przez działaczy, zawodników i sympatyków Towarzystwa Sportowego, której istotnym członkiem był malarz z Karlina, wpisująca się równocześnie w szereg wielkich narracji wczesnego XX wieku: narodową, płciową, artystyczną (awangardową). Miłość artysty do krakowskiego klubu została odwzajemniona przez pokolenia Wiślaków. Jej literackim świadectwem pozostaje wierszyk Dariusza Zastawnego z 2006 roku, *Na pewnego malarza*:

Od wielu już dziesięcioleci
Ten ziemski żywot nam umiła
Niejeden wiślacki portrecik
Mistrza Hoffmana Vlastimila¹³¹.

¹²⁹ Brak odniesień do lokalnych realiów jest cechą często występującą u awangardowych artystów tworzących sztukę sportową. Pewien wyjątek stanowi tu Robert Delaunay, autor serii obrazów *Drużyna z Cardiff* (1912–1913). Jego brytyjscy rugbyści nie są jednak tak szeroko charakteryzowani pod względem tożsamościowym jak Wiślacy Hofmana. Więcej na ten temat: B. Vere, *Sport and Modernism*, op. cit., s. 93–94.

¹³⁰ Określenie ukute przez Stanisława Przybyszewskiego, krytykowane już w ówczesnej prasie, patrz: *Kronika artystyczna: Praga*, „Sztuki Piękne”, 1924–1925, nr 4 (październik 1924 – wrzesień 1925), s. 193.

¹³¹ Dariusz Zastawny, *Na pewnego malarza*, w: idem, *Stuletnia nasza historia, czyli Wisła Kraków, Biała Gwiazda w słów orszaku i obrazkach*, il. Sylwia Gulczyńska-Kudła, Kraków 2006, s. 15.

BIBLIOGRAFIA

Źródła prasowe:

- Alegoria sportu*, „Światowid. Ilustrowany Kurjer Tygodniowy”, 1927, nr 22 (28 maja).
Asanka-Japoll Michał, *Ćwierć wieku pracy malarzkiej*, „7 Dni. Tygodniowe Pismo Ilustrowane”, 1929, nr 15 (5 maja).
Drzazgi, „Raz, Dwa, Trzy: Ilustrowany Tygodnik Sportowy”, 1932, nr 44 (1 listopada).
Ekspozaty T. S. „Wisła” na Wystawie Sportowej, „Higiena Ciała i Sport”, 1927, nr 20 (kwiecień).
Husarski Wacław, *Z wystaw*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1928, nr 16 (21 kwietnia).

- Kartoteka sportowa*, „Przekrój”, 1946, nr 60 (2–8 czerwca).
Kronika artystyczna: Praga, „Sztuki Piękne”, 1924–1925, nr 4 (październik 1924 – wrzesień 1925).
La IX Olympiade. Inauguration de l'Exposition d'art Olympique, „Le Figaro”, 1928, nr 165 (13 czerwca).
Obrazki sportowe, „Światowid. Ilustrowany Kurjer Tygodniowy”, 1927, nr 46 (12 listopada).
Piłka Witold, *Na 50-lecie kopania piłki przez krakowską „WISŁĘ”*. *Wisła Pany*, „Przekrój”, 1956, nr 599 (30 września).
Precz z teatrem! Niech żyje sport! Wywiad „Comoedii” z Kazimierzem Wierzyńskim, „Comoedia. Teatr, Kino, Muzyka, Literatura”, 1927, nr 22–23 (26 czerwca).

- Reyman Henryk, *Czy dawniej było lepiej?*, „Raz, Dwa, Trzy: Ilustrowany Tygodnik Sportowy”, 1935, nr 52 (24 grudnia).
- Sport w dziełach sztuki*, „Raz, Dwa, Trzy: Ilustrowany Tygodnik Sportowy”, 1931, nr 30 (10 listopada).
- Sztuka polska na Olimpiadzie Amsterdamskiej*, „Światowid. Ilustrowany Kurjer Tygodniowy”, 1928, nr 29 (14 lipca).
- Święto sportowe „Wisły”*, „Ilustrowany Kurjer Codzienny”, 1927, nr 296 (27 października).
- Tonny [Antoni Ludwik Heinrich], *Uwagi o sztuce sportowej*, „Stadjon: Ilustrowany Tygodnik Sportowy”, 1928, nr 19 (8 maja).
- Twórczość malarska Wlastimila Hofmana*, „Czas” 1938, nr 318 (19 listopada).
- Wallis Mieczysław, *Sport w sztuce. Wystawa sportowa przedolimpijska*, „Robotnik”, 1928, nr 121 (1 maja).
- W-ka, *Wystawa Prac Sportowych*, „Stadjon: Ilustrowany Tygodnik Sportowy”, 1928, nr 18 (1 maja).
- Wlastimila Hofmana «Dyskobol»*, „Na Szerokim Świecie”, 1936, nr 33 (16 sierpnia).
- Wlastimil Hofman 1928*, „Światowid. Ilustrowany Kurjer Tygodniowy”, 1928, nr 40 (29 września).
- Ze sportu*, „Czas” 1927, nr 249 (29 października).

Źródła pozaprasowe:

- Muzeum Sportu i Turystyki (dalej: MSIT), Karta inwentarzowa nr 8915.
- MSIT, Karta inwentarzowa nr 19.146.
- MSIT, Karta inwentarzowa nr 10794.
- MSIT, Karta inwentarzowa nr 1354/G.
- Jubileusz 25-lecia T. S. Wisła w Krakowie* [księga pamiątkowa], Kraków 1931.
- Księga pamiątkowa wydana z okazji jubileuszu 50-lecia Gwardia Wisła Kraków*, opr. Jan Frandorf et al., Kraków 1956.
- List Wlastimila Hofmana do Henryka Reymana z 25 maja 1931, zbiory Janusza Tomaszewskiego, skan: http://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Grafika:Hofman_do_Reymana.jpg, dostęp: 12.03.2025.
- List Wlastimila Hofmana do Jana Reymana z 10 stycznia 1969, zbiory Janusza Tomaszewskiego, skan: https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Grafika:Korespondencja_Wlastimila_Hofmana21.jpeg, dostęp: 12.03.2025.
- Lista wiślackich obrazów Wlastimila Hofmana namalowanych do 1931 roku, zbiory Wlastimilówki w Szklarskiej Porębie, skan: http://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Grafika:1932_Lista_obraz%C3%B3w_Hofmana.jpg, dostęp: 12.03.2025.
- Pismo skierowane przez Towarzystwo Sportowe Wisła do Wlastimila Hofmana 8 września 1926, zbiory Wlastimilówki w Szklarskiej Porębie, skan: https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Grafika:1926.09.08_Pismo_do_Hofmana.jpg, dostęp: 12.03.2025.
- Przewodnik po wystawie* [Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu], Poznań 1929.
- Statut Towarzystwa Sportowego „Wisła”*, 1936, zdigitalizowany maszynopis: http://historiawisly.pl/wiki/images/8/8f/Statut_1936.pdf, dostęp: 12.03.2025.
- Statut Towarzystwa Sportowego Wisła w Krakowie*, 1921, maszynopis ze zbiorów Stanisława Ścibora, zdigitalizowany: http://historiawisly.pl/wiki/images/0/05/STATUT_TS_WIS%C5%81A_1921.pdf, dostęp: 12.03.2025.
- Szkic *TS Wisła* autorstwa Wlastimila Hofmana, skan dostępny: https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Grafika:1926_Wlastimil_Hofman_-_szkic_TS_Wis%C5%82a.jpeg, dostęp: 17.08.2025.
- Towarzystwo Sportowe Wisła w Krakowie w trzydziestolecie swego istnienia 1906–1936* [księga pamiątkowa], Kraków 1936.
- Wychowanie fizyczne i sport na Powszechnej Wystawie Krajowej – Poznań 1929*, Poznań 1929 (broszura).
- Zdjęcie z autografem Wlastimila Hofmana подарowane przez niego Janowi Reymanowi, 1928/29, zbiory Janusza Tomaszewskiego, https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Grafika:Korespondencja_Wlastimila_Hofmana20b.jpeg, dostęp: 12.03.2025.

Artykuły internetowe:

- Artykuł biograficzny poświęcony Henrykowi Reymanowi opublikowany na stronie [historiawisly.pl](https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Jerzy_Potocki), https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Jerzy_Potocki, dostęp: 12.03.2025.
- Artykuł biograficzny poświęcony Jerzemu Potockiemu opublikowany na stronie [historiawisly.pl](https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Stefan_Reyman), https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Stefan_Reyman, dostęp: 17.08.2025.
- Artykuł biograficzny poświęcony Stefanowi Reymanowi opublikowany na stronie [historiawisly.pl](https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Stefan_Reyman), https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Stefan_Reyman, dostęp: 09.12.2024.
- Artykuł dotyczący strojów drużyny piłkarskiej TS Wisła Kraków opublikowany na stronie [historiawisly.pl](https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Stroje_sportowe_%28pi%C5%82ka_no%C5%BCna%29), https://historiawisly.pl/wiki/index.php?title=Stroje_sportowe_%28pi%C5%82ka_no%C5%BCna%29, dostęp: 17.08.2025.
- Toporowicz Kazimierz, *Henryk Tomasz Reyman*, ipsb.nina.gov.pl (Internetowy Polski Słownik Biograficzny), <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/henryk-tomasz-reyman-1897-1963-podpułkownik-pilkarz-olimpijczyk>, dostęp: 12.03.2025.

Katalogi:

- Concours et de l'exposition d'art olympique. Catalogue de l'exposition au Musée Municipal d'Amsterdam 12 juin – 12 août* [katalog wystawy konkursowej sztuki sportowej przy okazji Igrzysk IX Olimpiady w Amsterdamie, 12 czerwca – 12 sierpnia], Amsterdam 1928.
- Gerz Jochen et al., *Sport w sztuce = Sport in Art* [katalog wystawy w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCaK w Krakowie, 19 maja – 30 września 2012], red. Monika Koziół, Maria Anna Potocka, Delfina Piekarska, Kraków 2012.
- Katalog 271 Aukcji Sztuki Dawnej i Antyków*, Dom Aukcyjny Rempex, 18 marca 2020, <https://onebid.pl/pl/gu-wlastimil-hofman-1881-1970-graecia-rediviva-tryptyk-1929/402526>, dostęp: 12.03.2025.
- Katalog VIII Aukcji Dziel Sztuki – Sztuka Dawna i Współczesna*, Dom Aukcyjny Artissima, 6 lipca 2017, <https://artinfo.pl/wyniki-aukcji/viii-aukcja-dziel-sztuki-sztuka-dawna-i-wspolczesna>, dostęp: 12.03.2025.

- Katalog XI Wiosennej Aukcji Konesera*, 14 kwietnia 2024, <https://onebid.pl/pl/malarstwo-dawne-wlastimil-hofman-1881-1970-obronca-wisly-krakow-tadeusz-ostrowski-na-tle-wawelu/2197257>, dostęp: 12.03.2025.
- Marynowski Marcin, Jeżowski Grzegorz, *Cracovia – Wisła 1906–2006. Święta Wojna – Święta Zgoda* [katalog wystawy w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, marzec – maj 2006], Kraków 2006.
- Robert Delaunay. *De l'impressionnisme à l'abstraction 1906–1914. Galerie sud Centre Georges Pompidou 3 juin – 16 août 1999* [katalog wystawy w Centre Georges Pompidou, 3 czerwca – 6 sierpnia 1999], red. Pascal Rousseau, Paris 1999.
- Sportowe pasje Wlastimila Hofmana. Katalog wystawy* [katalog wystawy organizowanej przez Stowarzyszenie Historia Wisły, 1–19 czerwca 2024], Kraków 2024.
- Wystawy zbiorowe prof. Leona Wyczółkowskiego, Abrahama Neumana, Władysława Stapińskiego oraz wystawa bieżąca: grudzień–styczeń 1927–1928* [katalog wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych], Kraków 1927.
- Wystawy zbiorowe Wlastymila Hofmanna, Jana Hrynковского, Aleksandra Rafałowskiego, Janiny Nowotnowej, kolekcja minjatur K. Dąbrowskiej i wystawa dzieł przeznaczonych do losowania: październik–listopad 1932* [katalog wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych], Kraków 1932.
- Wystawa zbiorowa Ludomira Slendzińskiego z Wilna oraz wystawa bieżąca: październik–listopad 1927* [katalog wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych], Kraków 1927.
- Opracowania:**
- A Cultural History of Sport in the Modern Age*, red. Steven A. Riess, London–New York–Oxford–New Delhi–Sydney 2021.
- Bałus Wojciech, *Mundus Melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.
- Beiersdorf Zbigniew, *Błonia krakowskie. Pastwisko miejskie, Krakowskie Pole Marsowe, Miejski Park Łąkowy, Łąka Niepodległości*, „Rocznik Krakowski”, T. 90: 2024, s. 119–151. DOI: 10.12797/RK.2024.90.07.
- Bonfante Larissa, *Nudity as a Costume in Classical Art*, „American Journal of Archaeology”, 1989, nr 93 (4), s. 543–570. DOI: 10.2307/505328.
- , *The Naked Greek*, „Archeology” 1990, nr 43 (5), s. 28–35.
- Dudek Dobiesław, *Dzieje stadionu sportowego TS Wisła w Krakowie (1914–1924)*, Studia i Monografie – Akademia Wychowania Fizycznego im. Bronisława Czecha w Krakowie, nr 37, Kraków 2007.
- Doutlik Stanisław et al., *130 lat Sokolstwa Polskiego. Międzynarodowa konferencja naukowa Kraków–Lwów 21–30 czerwca 1997*, red. Andrzej Łopata, Kraków 1997.
- Galmiche Xavier, *Homosexualita v dějinách české kultury (L'Homosexualité dans l'histoire de la culture tchèque)*, „Slavica Bruxellensia”, 2013, nr 9. DOI: 10.4000/slavica.1354.
- Garb Tamar, *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, Interplay: Theory, Arts, History, London 1998.
- Gowarzewski Andrzej, Szmel Bożena L., *Puchar Polski: dzieje rozgrywek o piłkarskie trofeum pod patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej 1926–2018 spisane na stulecie odzyskania niepodległości RP: ludzie, mecze, fakty, daty*, Katowice 2018.
- Gowarzewski Andrzej et al., *Wisła Kraków: 90 lat „Białej Gwiazdy”*, Katowice 1996.
- Haake Michał, *Symbolika „Portretu Adama Asnyka z Muzą” Jacka Malczewskiego*, „Quart”, 2011, nr 2 (20), s. 45–61. DOI: 10.19195/quart.2011.2.64953.
- Hadas Miklós, *Football and Social Identity: The Case of Hungary in the Twentieth Century*, „The Sports Historian”, 2000, nr 20, s. 43–66. DOI: 10.1080/17460260009443368.
- Hofman Wlastimil*, w: *Encyklopedia Krakowa*, t. 1: A–M, red. Jacek Purchla, Kraków 2023.
- Hughson John, *Not Just any Wintry Afternoon in England. The Curious Contribution Of C.R.W. Nevins to 'Football Art'*, „The International Journal of the History of Sport”, 2011, nr 28, s. 1–18. DOI: 10.1080/09523367.2011.611929.
- Hurwit Jeffrey M., *The Problem with Dexileos: Heroic and Other Nudities in Greek Art*, „American Journal of Archaeology”, 2007, nr 111 (1), s. 35–60. DOI: 10.3764/aja.111.1.35.
- Jeleń Janusz, Konieczny Andrzej, *Piłkarski Puchar Polski*, Warszawa 1988.
- Juszczak Wiesław, *Młody Weiss*, red. Alicja Dyczkówna, Warszawa 1979.
- Kizyma Yuliia, *The Sacred Aspect of the Image of the Child in the Early 20th Century Polish and Western Ukrainian Painting: Socio-Historical Context and Local Specifics*, „Tekst i Obraz: Aktual'ni Problemi istorii Mistectv”, 2021, nr 1 (1), s. 64–82. DOI: 10.17721/2519-4801.2021.1.04.
- Kurpios Szymon, *Malarstwo religijne Wlastimila Hofmana*, Kraków 2005.
- Kühn Peter, *Sports: A Cultural History in the Mirror of Art*, Amsterdam 1996.
- Luba Iwona, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004.
- Mazurkiewicz Michał, *Motywy sportowe w polskiej sztuce międzywojennej – rekonesans*, „Literatura i Kultura Popularna”, T. 22: 2016, s. 75–89. DOI: 10.19195/0867-7441.22.5.
- Michalski Czesław, *Ruch Sokoli w Krakowie przed I wojną światową*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”, T. 28: 2025, Studia Historica, t. 4, s. 122–130.
- Mouratidis John, *The Origin of Nudity in Greek Athletics*, „Journal of Sport History”, 1985, nr 12 (3), s. 213–232.
- Nowakowska-Sito Katarzyna, *Między Wawelem a Akroplem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996.
- Parmelee Kara, *John Trumbull. Heroic Nudity in the Enlightenment*, „Yale University Art Gallery Bulletin”, 1993, s. 64–75.

- Pierchala Paweł, *Z Białą Gwiazdą w sercu (Wiślacka legenda: Henryk Reyma 1897–1963)*, Kraków 2006.
- Portraiture. Facing the Subject*, ed. Joanna Woodall, Manchester 1997.
- Reinterpreting the Past. Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, red. Irena Kossowska, Warszawa 2010.
- Ripa Cesare, *Ikonologia*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2009.
- Scanlon Thomas, *Eros and Greek Athletics*, New York 2002.
- Strożek Przemysław, *Modernizm – Sport – Polityka. Praktyki artystyczne wokół Igrzysk IX Olimpiady w Amsterdamie i Spartakiad 1928 roku*, Warszawa 2019.
- , *Off-Field Spectacle: Polish Contemporary Art and the National Game (1921–2012)*, „Soccer and Society”, 2017, nr 18 (4), s. 476–496. DOI: 10.1080/14660970.2015.1018499.
- , *Sport w kręgu formistów i pierwszej serii „Zwrotnicy” (1919–1923)*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 2018, nr 13, s. 113–118. DOI: 10.11588/psp.2018.1.103183.
- Sport and the European Avant-Garde (1900–1945)*, red. Andreas Kramer, Przemysław Strożek, *Avant-Garde Critical Studies*, t. 39, Leiden–Boston 2022.
- Szymański Wojciech, *Zagubiona/stracona generacja. Sztuka polska wobec Wielkiej Wojny jako przeżycia pokoleniowego*, w: *Wielka Wojna*, red. Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit, Anna Saciuk-Gąsowska, Łódź 2018, s. 115–136.
- Vere Bernard, *Sport and Modernism in the Visual Arts in Europe, c. 1909–39*, Manchester 2018.
- Wilczyńska Bogna, *Makkabi, Jutrzenka, Wisła and Cracovia. Polish-Jewish Krakow from the Perspective of Football*, „Aschkenas” 2017, nr 27 (1), s. 93–108. DOI: 10.1515/ASCH-2017-0007.
- Winnicka-Gburek Joanna, *Sentymentalna interpretacja „Spowiedzi” Wlastimila Hofmana: refleksje aksjologiczne*, w: *Studia z historii sztuki polskiej XIX–XX wieku: ikonografia malarstwa religijnego czasów poroborowych, kolor w architekturze historycznej*, red. Barbara M. Gawęcka, Aleksander Jankowski, Bydgoszcz 2017.
- Wolniewicz-Mierzwińska Elżbieta, *Sylwetka Wlastimila Hofmana w świetle jego pamiętnika*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1989, nr 41 (3), s. 263–274. DOI: 10.11588/diglit.48234.46.
- , *Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939*, w: *Dzieła czy kicze*, red. Elżbieta Grabska, Tadeusz Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 387–497.
- Wolsza Tadeusz, *Ze sportem za pan brat, ze sportem na bakier. Pasje sportowe elit politycznych w dwudziestolecu międzywojennych i w pierwszych latach Polski Ludowej*, Warszawa 2018.
- Zastawny Dariusz, *Sto lat w blasku Białej Gwiazdy*, Kraków 2006.
- Zikmund-Lender Ladislav, „*Nakřivo rostlý výhonek*”. *Obrazy homosexuality v umění české dekadence*, w: *Homosexualita v dějinách české kultury*, red. Martin C. Putna, Praha 2013, s. 321–338.
- , *Cruising for a Bruising: Heterosexual Male-Artists Creating Queer Art*, w: *All Equally Real: Femininities and Masculinities Today*, red. Anna Pilińska i Harmony Siganporia, s. 133–143. DOI:10.1163/9781848883178_015.

Inne:

- Czajkowski Bogusław, *Portret z pamięci*, Wrocław 1971.
- Wierzyński Kazimierz, *Match footballowy*, w: Kazimierz Wierzyński, *Laur olimpijski: w 90-lecie zdobycia złotego medalu na Olimpiadzie w Amsterdamie*, red. Krzysztof Zuchora, Warszawa 2018, s. 11.
- Zastawny Dariusz, *Na pewnego malarza*, w: Dariusz Zastawny, *Stuletnia nasza historia, czyli Wisła Kraków, Biała Gwiazda w słów orszaku i obrazkach*, il. Sylwia Gulczyńska-Kudła, Kraków 2006, s. 15.

Dominik Wrześniak – edukator muzealny związany z Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie, student w Instytucie Historii Sztuki UJ. Publikował teksty krytyczno-artystyczne w magazynie „Restart”. Naukowo zainteresowany społecznymi kontekstami funkcjonowania sztuki w XX wieku i fenomenem sztuki sportowej.

MODERN SPORT IN THE ARTIST'S EYE: WISŁA CLUB PAINTINGS BY WLASTIMIL HOFMAN

The article presents a comprehensive analysis of Wlastimil Hofman's paintings dedicated to the footballers and activists of the Wisła Sports Association in Krakow. The first part of the text discusses possible hypotheses concerning the origins of Hofman's interest in sports, concluding that the impetus for taking up this subject was Wisła's victory in the Polish Cup in 1925. As a result of this event, the artist decided to create numerous portraits of players and activists, as well as a large-format depiction of the team, known as *Drużyna Wisły* (The Wisła Team). The rest of the article focuses on the reception of the Wisła paintings in academic literature and the mass media of the interwar period. The analysis shows that despite the lack of wider interest among researchers, these works enjoyed considerable publicity in the press at the time, especially in the

context of their exhibition at the art competition accompanying the IX Olympic Games in Amsterdam. The last part of the article is devoted to an iconographic and formal analysis and interpretation of the ideological content of Hofman's Vistula paintings. It discusses the ways in which athletes are depicted and the links between iconography and the shaping of the team's identity. The results of the research indicate that Hofman, drawing on the tradition of symbolist painting, not only depicted players in the context of sporting competition, but also created a narrative emphasising the ethos of community and traditional values identified with Wisła Krakow. This interpretation allows for a better understanding of the place of these works in the history of Polish sports art and their significance in the broader context of interwar visual culture.

Keywords: Wlastimil Hofman, 20th-century Polish art, Wisła Krakow, interwar period, sports art