



Małgorzata  
Geron

# Formiści

- Twórczość i programy artystyczne

Recenzent

*prof. dr hab. Waldemar Deluga*

Opracowanie redakcyjne

*Mirosława Buczyńska*

Projekt okładki i layout

*Monika Pest*

Na okładce: Zbigniew Pronaszko, *Akt z książką na tle Miechowa*,  
ok. 1920, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Na stronie tytułowej: Jan Hrynkowski, *Wygnanie z raju*, 1918,  
drzeworyt, papier, Muzeum Sztuki w Łodzi

Zdjęcie autorki na 4. stronie okładki: Mikołaj Gierszewski

Indeks osobowy

*Małgorzata Geron*

ISBN 978-83-231-3422-0

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe  
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

Toruń 2015

WYDAWNICTWO NAUKOWE  
UNIwersytetu MIKOŁAJA KOPERNIKA

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń  
tel. (56) 611 42 95, fax (56) 611 47 05  
e-mail: wydawnictwo@umk.pl

Dystrybucja: ul. Reja 25, 87-100 Toruń  
tel./fax (56) 611 42 38  
e-mail: books@umk.pl

[www.wydawnictwoumk.pl](http://www.wydawnictwoumk.pl)

Druk i oprawa: Drukarnia WN UMK  
ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń

# Spis treści

**Wstęp** / 7

**Stan badań** / 13

• **Rozdział 1**

**Lata 1900–1917. Geneza i powstanie grupy** / 27

1. Środowisko krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych / 27
2. Grupa Pięciu (1905–1908) / 36
3. Polska prasa o nowych nurtach w sztuce do 1913 roku / 41
4. Podróże i wyjazdy artystyczne / 53
  - 4.1. Monachium–Berlin–Wiedeń / 53
  - 4.2. Paryż / 58
5. Wystawy Niezależnych / 66
6. Twórczość preformistyczna. Nurt awangardowy i klasycyzujący / 70
7. Zakopane i okres I wojny światowej / 83

• **Rozdział 2**

**Wystawy (1917–1922)** / 97

1. I wystawa Ekspresjonistów Polskich, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (Kraków, listopad–grudzień 1917) / 97
2. Wystawa grafiki polskiej i Ekspresjonistów Polskich, Muzeum Przemysłu Artystycznego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (Lwów, kwiecień–maj 1918) / 102
3. II wystawa Ekspresjonistów Polskich/formistów (ekspresjonistów), Towarzystwo

Przyjaciół Sztuk Pięknych (Kraków, czerwiec–lipiec 1918) / 104

4. I wystawa Formistów Polskich, Polski Klub Artystyczny Hotel Polonia (Warszawa, kwiecień–maj 1919) / 108
5. Formiści Polscy/ Formiści. Wystawa III, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (Kraków, wrzesień–październik 1919) / 111
6. Wystawa formistów i Buntu, plac Wolności 11 (Poznań, grudzień 1919–styczeń 1920) / 114
7. VI wystawa formistów, Polski Klub Artystyczny, Hotel Polonia (Warszawa, kwiecień–maj 1920) / 117
8. II wystawa formistów i Buntu, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (Lwów, maj–czerwiec 1920) / 119
9. Formiści. Wystawa IV, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (Kraków, styczeń–luty 1921) / 123
10. Formiści. Wystawa X, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych (Warszawa, kwiecień–maj 1921) / 126
11. Wystawa formistów, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (Poznań, maj 1921) / 126
12. Wystawa formistów, Muzeum Przemysłowe (Lwów, październik 1921) / 127
13. Wystawa Młoda Polska (Jeune Pologne), Musée Crillon (Paryż, luty 1922) / 127
14. Trzecia wystawa grupy formistów F – 9, Salon Czesława Garlińskiego (Warszawa, kwiecień 1922) / 128
15. Wystawa ekspresjonistów/formistów lwowskich, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (Lwów, maj–czerwiec 1922) / 130

• **Rozdział 3**

**Formiści o sztuce** / 135

## 6 • Spis treści

1. Związek Witkacego z formistami / 135
  2. Teksty teoretyczne formistów / 150
- Rozdział 4  
**Krytyka artystyczna wobec wystaw formistów / 169**
  - Rozdział 5  
**Czasopismo „Formiści”. Plastyki i poeci / 193**
  - Rozdział 6  
**Przegląd tematów i problematyki / 219**
    1. Akt i temat mitologiczny. Pomiedzy awangardą a nowym klasycyzmem / 219
    2. Portret. Wielość koncepcji artystycznych / 237
    3. Rita Sacchetto i taniec formistyczny. Temat tańca i muzyki. Ruch i dynamika / 255
    4. Temat religijny. Prymitywizm i ludowość. Zagadnienie sztuki narodowej / 276
    5. *Miasto formistów* Leona Chwistka. Fascynacja nowoczesnością i obraz natury / 294
6. Obrazy wielopłaszczyznowe Tytusa Czyżewskiego / 314
- Rozdział 7  
**Środowiska artystyczne w okresie kształtowania się i działalności formistów / 327**
    1. Wiedeń–Praga–Berlin–Monachium–Drezno–Wrocław–Budapeszt–Belgrad–Bukareszt–Ryga / 327
    2. Poznań / Bunt – Łódź / „Jung Idysz” / 342
- Zakończenie / 357**
- Dodatek ilustracyjny / 367**
- Bibliografia / 391**
- Spis ilustracji / 425**
- Formists. Works and artistic programmes. Summary / 431**
- Indeks osobowy / 435**

# Wstęp

Książka omawia dorobek formistów, grupy artystycznej działającej w latach 1917–1922. Wybór tak określonego tematu badawczego, postawił przede mną zadanie przedstawienia zarówno historii, jak i twórczości plastycznej, a także tekstów teoretycznych, autorstwa członków jednego z najważniejszych ugrupowań w sztuce dwudziestolecia międzywojennego. Ważnym elementem kompleksowego ujęcia problemu, stała się też kwestia oceny formistów z perspektywy krytyki artystycznej. Tak zarysowany temat wpisuje się w nurt badań nad sztuką, teorią i krytyką artystyczną okresu międzywojnia, a także awangardy artystycznej, rozwijającej się w tym czasie w Europie Środkowo-Wschodniej.

Krótki okres w historii Polski przypadający na lata od odzyskania niepodległości w 1918 roku do wybuchu II wojny światowej w 1939 roku, odznaczał się niezwykle intensywnością życia kulturalnego, charakteryzującego się powstawaniem różnorodnych grup literackich i artystycznych.

Brak klasyfikacji i teoretycznego ujęcia problemu grupy artystycznej nasuwa szereg trudności i pytań związanych z samą definicją i sprecyzowaniem różnych jej wariantów, a także wskazaniem czynników mających wpływ na jej powstanie i rozwój<sup>1</sup>. Poszukując określenia specyfiki i celów formistów, właśnie jako grupy artystycznej, użyteczne jest zwrócenie się ku metodologii badań z zakresu

<sup>1</sup> A. Turowski, *Ideologiczna czy socjologiczna? Stan i perspektywy badawcze sztuki polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa 1980, Warszawa 1982, s. 9–27.

literaturoznawstwa. Zgodnie z przyjętą definicją Michała Głowińskiego grupa literacka to

zespół pisarzy (zwykle poetów), zazwyczaj młodych, który stawia przed sobą wspólne cele literackie, dąży do realizacji wspólnych zamierzeń artystycznych, pragnąc przedstawić się publiczności jako ugrupowanie zajmujące na rynku literackim wspólną i w miarę jednolitą pozycję [...]. G.l. zazwyczaj rozpoczynają działalność od publikowania manifestów i innych oświadczeń programowych, prowadzą też polemiki z pisarzami wcześniejszymi i grupami konkurencyjnymi [...]. G.l. stanowią organizacje o luźnej strukturze, nie związane statutem ani innymi przepisami typu organizacyjnego, rozpadają się zwykle wtedy, gdy ich członkowie zdobywają dojrzałość twórczą i samodzielną pozycję w życiu literackim<sup>2</sup>.

Podjmując tę problematykę autor wyróżnił dwa rodzaje grup literackich. Pierwszą z nich jest grupa sytuacyjna, kształtująca się „przede wszystkim ze względu na układ zjawisk w danej sytuacji literackiej”, natomiast w grupie programowej „sformułowany program stanowi czynnik spójności zespołu literackiego, w których teoria gra wielką rolę”<sup>3</sup>. Przywołana typologia została wprowadzona też do badań z historii sztuki. Jako przykład grupy sytuacyjnej wskazywano choćby Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków<sup>4</sup>. Z kolei wzorem grupy programowej było poznańskie Zrzeszenie Artystów

<sup>2</sup> M. Głowiński, *Grupa literacka*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 189.

<sup>3</sup> Idem, *Grupa literacka a model poezji*, „Z problemów literatury polskiej XX wieku”, t. II, Warszawa 1965, s. 55.

<sup>4</sup> *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922–1932*, kat. wystawy oprac. K. Nowakowska-Sito, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001, s. 19–20; D. Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warszawa 2006, s. 10. Patrz też: J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991, s. 78–79.

Bunt, co dobitnie zostało zaakcentowane już samą nazwą<sup>5</sup>. W tym samym okresie co Bunt i Formiści w Łodzi działała „Jung Idysz”, którą można określić mianem grupy narodowościowej, dążącej do odrodzenia sztuki żydowskiej. Jej nazwa podkreślała zarówno aspekt generacyjny, jak i światopoglądowy, jak również odwoływała się do żydowskiej kultury Europy Środkowo-Wschodniej<sup>6</sup>. Niezależnie od tych różnic Bunt, „Jung Idysz” i formiści miały charakter grup artystyczno-literackich, kładących nacisk poza twórczością plastyczną również na publikację własnych czasopism, tomików poezji oraz organizację spotkań literackich.

Odwołując się do tych definicji w celu określenia pozycji formistów, należałoby podkreślić może nie tyle dążenie do stworzenia ściśle określonego programu, ile raczej próbę wypracowania wspólnego frontu, przeciwstawiającego się tradycyjnym metodom odwzorowania rzeczywistości, wynikających z zapóźnienia i konserwatyzmu. Zadanie to nie było łatwe, gdyż z formistami było związanych (dłużej lub krócej) ponad trzydziestu twórców, co powodowało, że grupa odznaczała się sporą różnorodnością stylistyczną, a na jej dorobek złożyły się prace takich artystów, jak choćby: Tytus Czyżewski, Andrzej i Zbigniew Pronaszkwie, Leon Chwistek, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Tymon Niesiołowski, Jan Hrynkowski, August Zamojski, Gustaw Gwozdecki, Konrad Winkler, Jacek Mierzejewski, Leon Dołżycki, Władysław Roguski, Waław Wąsowicz, Jerzy Zaruba, Romuald Kamil Witkowski, Jan Żyznowski, Henryk Gotlib, Roman Kramsztyk, Ludwik Lille, Zygmunt Radnicki. Główne wspólne postulaty formułowane przez formistów, były prezentowane nie tylko w formie publicznych wystąpień, ale również w formie tekstów zawartych w katalogach wystaw oraz artykułach

ogłaszanych na łamach wydawanego przez grupę czasopisma „Formiści”.

Tworzący grupę artyści dążyli do stworzenia nowego języka wypowiedzi plastycznej, podkreślającej indywidualną interpretację formy. To prawo, podkreślone nazwą grupy i tytułem czasopisma, dawało artyście możliwość samodzielnej i oryginalnej kreacji wizji rzeczywistości, uwolnionej od mimetyzmu. Pozwalało na przenikanie się różnych płaszczyzn rzeczywistości, wprowadzanie kubistycznej geometryzacji i syntezy formy, futurystycznego dynamizmu, ekspresjonistycznej deformacji, często podkreślonej również kolorystyką. Wpływ na wypracowanie tej koncepcji miało niemal równoczesne wchłonięcie różnych nurtów sztuki awangardowej rozwijających się przed I wojną światową, przy jednoczesnym zwróceniu się ku tendencjom klasycyzującym. Ponadto dużą rolę odgrywała fascynacja prymitywem, nawiązanie do folkloru podhalańskiego, związane z dążeniem do stworzenia stylu narodowego. Stąd dorobek formistów odznaczał się synkretyzmem, łączącym elementy różnych teorii i praktyk artystycznych.

W tym przypadku „sytuacyjność” grupy mogła mieć znaczenie drugorzędne. Jednak w tym momencie należałoby także zwrócić uwagę na zjawiska sprzyjające powstaniu grupy. Należały do nich odzyskanie przez Polskę niepodległości, z którym wiązało się nowe spojrzenie na sztukę i jej rolę w społeczeństwie. Członkowie ugrupowania, przełamując dominację starszej generacji, poszukiwali nowych impulsów twórczych wśród nurtów sztuki awangardowej początku XX wieku, odchodząc od tradycji malarstwa okresu Młodej Polski, w której wyrosli, skupiając się na zagadnieniach formy. Inicjatorami powstania grupy byli w większości reprezentanci pokolenia urodzonego w latach 80. XIX wieku, które również w innych krajach odegrało ważną rolę w kształtowaniu się sztuki nowoczesnej.

<sup>5</sup> J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota*, s. 78–79.

<sup>6</sup> Idem, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 163–164.

Niniejsza praca ukazuje historię oraz dorobek artystyczny i teoretyczny grupy formistów, a także jej ocenę w kontekście tekstów krytycznych. Ponad czterdzieści lat temu ukazało się pionierskie opracowanie Joanny Pollakówny *Formiści*, które z perspektywy czasu, można stanowiąc punkt wyjścia dla dalszych badań<sup>7</sup>. W porównaniu z tą ważną publikacją ustalającą wiele faktów związanych z historią formistów i zwracającą uwagę na toczące się w jej środowisku polemiki, układ książki nie został podporządkowany chronologii działalności grupy. Części książki nie mają też charakteru odrębnych studiów, poświęconych twórczości poszczególnych członków grupy, na którym to podziale oparto scenariusz wystawy „Formiści” w 1985 roku<sup>8</sup>. Odchodząc od takiej konstrukcji pracy, za wspomnianą prezentacją i wydanym katalogiem, przyjęto jednak zasadę, iż fakt przynależności do grupy potwierdzał udział w organizowanych przez nią wystawach. Od tej reguły przyjęto wyjątek dotyczący członków Buntu, którzy mimo współpracy z formistami tworzyli odrębne ugrupowanie. Do członków grupy została zaliczona też Rita Sacchetto, autorka tańca formistycznego, w zasadzie pominięta przez Pollakównę, uświetniająca swymi występami prezentację formistów.

Zawarta w katalogu bibliografia stała się podstawą dla przeprowadzenia dalszych kwerend. Dzięki nim udało się pozyskać wiele materiałów dotąd nieopracowanych, zawartych w czasopiśmie, wychodzących w okresie działalności grupy. Ich analiza stała się ważnym źródłem wiadomości dotyczących artystów biorących udział w wystawach oraz prezentowanych prac, a także recepcji twórczości formistów. W szerokim wyborze uwzględnione zostały wypowiedzi krytyków,

komentujących kolejne wystawy grupy. Niezwykle istotnym elementem poszerzającym pole badawcze, stała się analiza tekstów teoretycznych pisanych przez członków grupy. W niniejszej monografii zostały także wykorzystane źródła archiwalne. Szczególnie interesujący okazał się zbiór listów Leona Chwistka, pochodzący z kolekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i Biblioteki Jagiellońskiej. Korespondencja kierowana do bliskich mu osób, często mająca charakter relacji z podróży, w których można odnaleźć dużo uwag dotyczących spotykanych osób, przemyśleń na temat oglądanych dzieł sztuki, czytanych lektur, tak naprawdę stanowi opowieść o „samym sobie”. Na jej podstawie można prześledzić rozwój intelektualny i artystyczny Chwistka, wpływający też na stopniowe zmiany postawy estetycznej, którym często towarzyszyły skrajne emocje. Również pokazy zbiór korespondencji artystów związanych z ugrupowaniem, adresowanych do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, poza informacjami związanymi ze sprawami dotyczącymi organizacji wystaw, pomocy finansowej, to co najważniejsze – stanowi istotne źródło informacji, obrazujące relacje pomiędzy twórcą a instytucją.

Ważną częścią prowadzonych badań stało się zgromadzenie dorobku artystycznego formistów, znajdującego się w zbiorach muzealnych, kolekcjach prywatnych, jak i zaginionych dokumentowanych jedynie fotografiami zawartymi w czasopiśmie.

Praca składa się z siedmiu rozdziałów. Jej zasadnicze ramy chronologiczne zamykają się w latach 1917–1922, wyznaczonymi datą pierwszej i ostatniej wystawy grupy. Wyodrębniony okres został poszerzony o kilkanaście lat poprzedzających powstanie ugrupowania, jak i o przedstawienie dalszych losów artystów już po jego rozpadzie. Zaproponowany zakres czasowy wpisuje się w ogólny schemat trzech faz rozwojowych grupy, wyróżnionych przez Janusza Stradeckiego,

<sup>7</sup> J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.

<sup>8</sup> *Formiści*, red. I. Jakimowicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989.

w kontekście grupy Skamander, obejmujący: fazę formowania się grupy (okres przedgrupowy), fazę właściwej działalności grupowej (akcje zespołowe) i fazę rozbitcia grupy<sup>9</sup>. Jednocześnie w tym schemacie zostały wyodrębnione cztery podstawowe funkcje grupy: kreatywna, ekspansywna, defensywna i towarzyska<sup>10</sup>. Jak podkreślał sam autor, zaproponowany przez niego schemat, miał charakter modelowy, który w odniesieniu do innych zespołów mógł występować w postaci zmodyfikowanej<sup>11</sup>. Przedstawiona powyżej typologia może być pomocna w monograficznym ujęciu dorobku formistów,

<sup>9</sup> J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977, s. 26–31.

<sup>10</sup> Pierwsza z nich funkcja kreatywna, została określona jako „funkcjonowanie ukonstytuowanej «poetyki grupowej» w ówczesnym obiegu społecznym literatury, [...] jej ukształtowanie w świadomości zbiorowej twórców oraz krytyków i czytelników, [...] funkcjonowanie jej modelu wśród egzystujących aktualnie innych modeli literatury”. Następnie funkcja ekspansywna to „dążenie grupy do ekspansji i rozpowszechniania zarówno swojej twórczości, jak i swoich poglądów, do zdobycia odpowiednio ukonstytuowanej prestiżowo pozycji na literackiej «giełdzie wartości», czasami do monopolizowania niektórych środków przekazu literackiego bądź niektórych dziedzin literatury”. Z kolei przedmiotem funkcji defensywnej (obronnej), są „sytuacje konfliktowe, polemiki i kontrowersje ideowo-literackie, ujęte według podziałów grupowych i środowiskowych. Chodzi o usytuowanie danej grupy „Z jednej strony – w recepcji krytycznej, z drugiej – w odbiorze «środowiskowym», pośród rywalizujących z daną grupą innych grup i ugrupowań artystyczno-ideowych”. Ostatnia z wyróżnionych funkcja towarzyska obejmuje „typowe dla ugrupowań międzywojennych funkcje towarzysko-rozrywkowe, zinstytucjonalizowane formy spotkań towarzyskich, przenoszące się jednak na forum publiczne, przede wszystkim zawodowe”, patrz: J. Stradecki, op. cit., s. 30–32.

<sup>11</sup> Do tego podziału typologicznego odniósł się też M. Bryl w książce *Grupa artystów plastyków „Świt”. Z dziejów kultury artystycznej międzywojennego Poznania*, Poznań 1993, wydzielając trzy funkcje programowe – wystawową, zawodową i towarzyską oraz dwie „nieprogramowe” – kreatywną i ekspansywno-obronną.

jednak nie wyczerpuje w pełni problematyki grupy artystycznej.

Rozdział pierwszy podzielony na kilka podrozdziałów omawia genezę powstania grupy. Jako punkt wyjścia został wybrany okres studiów przyszłych członków grupy na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, przebiegający pod kierunkiem czołowych malarzy epoki Młodej Polski, co znalazło odzwierciedlenie w stylistyce ich wczesnych prac. W tej części zostały też przywołane wypowiedzi samych artystów, odwołujących się do tych czasów, charakteryzujące atmosferę panującą na uczelni. Ponadto zwrócono uwagę na zawiązujące się wówczas pierwsze relacje pomiędzy przyszłymi członkami grupy. Ważnym elementem tych relacji było powstanie w 1905 roku Grupy Pięciu, wskazującej na kierunek przemian, efektem którego było tworzenie niezależnych grup artystycznych. Następnie, głównie na podstawie artykułów ukazujących się od końca XIX wieku do I wojny światowej w ówczesnej prasie, wychodzącej w Krakowie, Warszawie, Poznaniu i Lwowie, została przedstawiona recepcja najważniejszych kierunków rozwijających się w tym okresie. Kolejnym istotnym problemem, związanym z kształtowaniem się grupy, okazała się analiza kontaktów z ówczesnymi centrami artystycznymi, Paryżem oraz Monachium, Berlinem i Wiedniem, mających wpływ na formowanie się postaw młodych wówczas twórców przybywających między innymi z Krakowa. Efektem tych doświadczeń była organizacja w Krakowie trzech Wystaw Niezależnych (1911–1913) oraz dokonujące się wówczas przemiany w twórczości choćby Czyżewskiego i Pronaszków, wyrażające fascynację awangardą, a z drugiej strony Niesiołowskiego wpisujące się w nurt nowego klasycyzmu. Ostatni podrozdział charakteryzuje działalność Pronaszków i Niesiołowskiego w środowisku zakopiańskim w czasie I wojny światowej, której ważnym momentem była organizacja wystawy we wrześniu 1916 roku, sta-



nowiącej pierwszy krok w procesie formowania się ugrupowania.

Rozdział drugi w całości poświęcony jest działalności wystawienniczej, będącej wyrazem procesu integracji i ekspansji grupy, związanej z chęcią włączenia się w nurt ówczesnego życia artystycznego. Stąd w jego ramach przedstawiono piętnaście wystaw, zorganizowanych latach 1917–1922, odbywających się głównie w Krakowie, Warszawie, Lwowie i Poznaniu, a także w Paryżu w ramach dużej prezentacji sztuki polskiej. W niektórych wypadkach ze względu na brak katalogów, w celu próby ustalenia uczestników prezentacji i przedstawionych przez nich prac, konieczne było dokonanie ich swoistej „rekonstrukcji” opartej na recenzjach prasowych i wspomnieniach artystów.

Kontynuując zagadnienie rozpowszechniania twórczości oraz poglądów grupy, w rozdziale trzecim zostały omówione teksty teoretyczne powstałe w kręgu grupy autorstwa Witkacego, Chwistka, Z. Pronaszki, Winklera, Zamoyskiego, Czyżewskiego i Niesiołowskiego.

Rozdział czwarty przedstawia recepcję krytyczną dorobku formistów. Analiza poszczególnych tekstów powstałych w okresie działalności grupy, wiąże się nie tylko z funkcją defensywną, lecz także kreatywną, związaną z obrazem grupy funkcjonującym w ówczesnej prasie, mającej wpływ na jej odbiór społeczny. Ujęcie tego zagadnienia w kontekście artykułów poszczególnych krytyków, ukazuje próby usytuowania twórczości formistów wśród innych nurtów w sztuce nowoczesnej, ujawniając przy tym kondycję ówczesnego piarstwa o sztuce.

Rozdział piąty charakteryzuje czasopismo „Formiści”, stanowiące niewątpliwie kolejny element ekspansji grupy. Jednocześnie to wydawnictwo stało się kolejnym elementem jednoczącym grupę, a z drugiej poszerzyło jej pole działalności o współpracę z poetami futurystami krakowskimi i warszawskimi. Efektem tej integracji stały się opisane

w tej części pracy formy kontaktu z publicznością, do których należały wieczory poetyckie, odbywające się w powstałym wówczas Klubie Futurystów „Pod Katarynką”, czy też „Gałce Muszkatołowej”.

Z kolei rozdział szósty obejmuje analizę twórczości formistów, z podziałem na kilka tematów i związanej z nimi problematyki. W jego obrębie zostało wyróżnionych sześć podrozdziałów. Pierwszy z nich podejmuje zagadnienie aktu, wpisującego się również w tematykę mitologiczną. Punkt wyjścia stanowią między innymi liczne Danae i Ledy Chwistka oraz programowy *Akt formistyczny* Z. Pronaszki, a także rzeźby Zamoyskiego, ilustrujące wpływ kierunków awangardowych, obok których widoczne były też tendencje klasycyzujące, widoczne choćby w pracach Niesiołowskiego, Mierzejewskiego i Zaka. Część druga skupia się na portrecie i autoportrecie, pozwalającym na prowadzenie daleko posuniętych poszukiwań formalnych, jednocześnie stanowiący ciekawy przykład różnorodności postaw artystycznych. Trzeci podrozdział omawia zagadnienie tańca formistycznego wykonywanego przez Ritę Sacchetto, wpływającego na podjęcie zagadnienia związanego ze sposobem oddania dynamiki i ruchu na płaszczyźnie. Czwarty omawia temat religijny, w którym najlepiej ujawnił się wpływ sztuki ludowej. Interpretacja tego najbliższego formistom prymitywu w postaci malowideł na szkłe, drzeworytów i rzeźby regionu Podhala, nie była jednolita, czego przykładem są zestawiane ze sobą choćby prace Czyżewskiego, Winklera, Roguskiego i Wąsowicza. Ich analiza wskazuje na wzorce, z których niektórzy członkowie grupy chcieli czerpać, podejmując próbę stworzenia sztuki narodowej. Piąty podrozdział charakteryzuje wizję nowoczesności zaproponowaną szczególnie przez Leona Chwistka, głównie opartą na tendencjach futurystycznych, mającą doprowadzić do powstania w Polsce nowego stylu o wymiarze nie tylko narodowym, ale międzynarodowym. Obrazy pokazujące nowoczesną metro-

polię, czy też oryginalne formy architektoniczne zostały zestawione z obrazem natury wyrażającymi zainteresowanie rodzimym krajobrazem. Ostatni podrozdział przedstawia obrazy wielopłaszczyznowe Czyżewskiego stanowiące przykład najdalej posuniętego eksperymentu plastycznego wśród członków grupy.

Rozdział siódmy skupia się na charakterystyce innych środowisk i powstałych w nich ugrupowań, rozwijających się równolegle w latach działalności formistów, tworzących ważną sieć powiązań i związanej z nią wymiany artystycznej pomiędzy Wiedniem, Pragą, Berlinem, Monachium, Budapesztem, Belgradem i Bukaresztem, a także Poznaniem i Łodzią, gdzie działały Bunt i „Jung Idysz”, tworzących wraz z formistami pomiędzy 1917 a 1923 rokiem szeroki nurt awangardy w sztuce polskiej.

W książce zostały wykorzystane materiały pozyskane dzięki pobytom na stypendiach w Wiedniu (Stypendium Fundacji Lanckorońskich) i Paryżu (Grant dla młodych pracowników nauki na wyjazdy zagraniczne i udział w szkołach, UMK Toruń oraz Stypendium Funduszu im. Jana i Suzanne Brzękowskich Biblioteka Polska w Paryżu). Koszty kwerend i wykonania dokumentacji fotograficznej częściowo pokryły dwa granty UMK (grant UMK nr 336-z oraz grant UMK nr 478-z). Dużym wsparciem było również stypendium habilitacyjne przyznane mi przez Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu.

•

Kończąc przedstawienie zakresu publikacji, pragnę podziękować Panu prof. dr. hab. Jerzemu Mali-

nowskiemu za utwierdzenie mnie w zasadności podjęcia badań nad formistami oraz ważne wskazówki mające wpływ na kształt niniejszej publikacji. Dziękuję także recenzentowi książki Panu prof. dr. hab. Waldemarowi Deludze. Czuję się również w miłym obowiązku złożenia podziękowań Pani Mirosławie Buczyńskiej za opracowanie redakcyjne tekstu oraz Pani Monice Pest za opracowanie graficzne. Za wyrażenie zgody na bezpłatną reprodukcję prac formistów, zawartych w książce, bardzo dziękuję wielu instytucjom. Wśród nich znalazły się: Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Muzeum Plakatu w Wilanowie Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Śląskie w Katowicach, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Okręgowe w Koninie, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Muzeum Okręgowe w Tarnowie, Muzeum Historyczne w Sanoku, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Biblioteka Główna Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Biblioteka Uniwersytetu Gdańskiego, Biblioteka Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, Fundacja Wisławy Szymborskiej, spadkobiercy Jana Hrynkowskiego.

*Last but not least*, chciałabym także podziękować mojej Rodzinie za cierpliwość i wyrozumiałość, zdając sobie sprawę, że kilkuletnie „życie z formistami” nie było łatwe.