

Twórczość Tymona Niesiołowskiego (1882–1965) rozwijała się przez ponad pięć dekad XX wieku. Kolejne etapy jego biografii wyznaczały najpierw związki z krakowsko-zakopiańskim, a następnie z wileńskim i toruńskim środowiskiem artystycznym, z którymi łączyła się przynależność do Grupy Pięciu (1905–1908), Formistów (1917–1922), Rytmu (1922–1932), Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków (1927–1933) i Grupy Toruńskiej (1958–1965)¹.

Początki zainteresowania artysty antykiem wiążą się z jego studiami na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dzięki którym miał okazję poznać Stanisława Wyspiańskiego. Autor *Wesela* wywarł ogromny wpływ na młodego wówczas malarza. Niesiołowski wielokrotnie odwiedzał Mistrza w jego pracowni, o czym wspominał po latach². Przywołując momenty spotkań, korekt, kilka słów poświęcił wybranym pracom Wyspiańskiego, wśród których znalazły się ilustracje do *Iliady* Homera. W latach 1896–1897 artysta wykonał rysunki do eposu przetłumaczonego przez Lucjana Rydla na zlecenie „Tygodnika Ilustrowanego”. Realizując ten projekt, Wyspiański sięgał do oryginalnych tekstów greckich, poznawał antyczną literaturę i sztukę, jednocześnie zagłębiając się w opracowania dotyczące badań archeologicznych³. Niesiołowski, zabierając głos na temat ilustracji, pisał:

Deformacja łączy się w tych kartonach harmonijnie z techniką, jaką stosował Wyspiański: „Apollo grający na lutni” jest na granicy „secesji” – ale secesji Wyspiańskiego. Wiele jest poezji w tym kartonie, niezapomniana gra czerni i bieli, przy mozaice podłogi, która jest jakby inną fakturą, zespolenie wyprężonego ciała

z lutnią. Bez komentarzy każdy widzi, że tu powstaje akt zespolenia duszy z najwyższą poezją – muzyką. A „duże zapadające do Styksu” – do tej bezlitośnie czarnej otchłani. Z całym realizmem pokazuje Wyspiański martwe ciała, przeszyte grotami, które jakby wyrzucone z łuku padają w dół do wody. Teraz śmierć wyzwoliła je z masek żyjących ludzi, Apollo bezlitośnie zabija ich swemi grotami. Widzimy go na innym rysunku, jak w gniewie napina łuk. Jest sam słońcem jaśniejącym na szczytach skalistych gór. Trzeba było niemałej pewności siebie wówczas, by pokazać u nas te rysunki, w których konwencjonalne piękno bogów zamieniono na żywe uczucia, na żywo tętniącą krew, jaką obdarzał Homer swych bohaterów i bogów⁴.

Z pewnością zainteresowanie Wyspiańskiego antykiem wpłynęło na kierunek poszukiwań Niesiołowskiego. Przykładem tych inspiracji może być rysunek *Tetyda u kolan syna Achillesa* (1907), stanowiący fragment lub może też szkic do większej kompozycji. Jego tytuł przynosi bezpośrednie skojarzenia z wydanym w 1903 roku utworem Wyspiańskiego *Achilles. Sceny dramatyczne* oraz wspomnianymi ilustracjami do *Iliady*. Z tego zbioru szczególną uwagę zwraca *Thetis z fal wynurza się ku synowi*, którą można zestawić z olejem Niesiołowskiego *Safona*. Artysta, tworząc swoją wersję dramatycznej śmierci poetki, nawiązał do przedstawienia *Thetis*, którą Wyspiański opisał następująco w liście do Lucjana Rydla z czerwca 1896 roku: „Bujna postać kobieca, całkiem naga o długich włosach, które się mieszają z wodą”⁵. Porównując te dwie prace, wyraźnie widać, że Niesiołowski przejął układ postaci z rysunku Wyspiańskiego, zdecydowanie ją przechylając, wprowadzając

¹ Geron 2004; Geron 2005.

² Niesiołowski 1932: 293–294.

³ <http://www.wyspianski.mnw.art.pl/ilustracje.html>. Wyspiański stworzył jedenaście prac: *Apollo-Luczniczka*, *Achilles i Pallada*, *Atrydzi* (jako Agamemnon), *Zeus i Tetyda*, *Achilles i Tetyda*, *Dusze bohaterów*, *Apollo na Olimpie*, *Aurora i Helios*, *Gniew Pelidy* oraz *Jutrzenka i Apollo* (powiększone głowy z wcześniejszych rysunków).

⁴ Niesiołowski 1938: 11; Niesiołowski 1963: 41–42.

⁵ Wyspiański 1979: 333–334.



Il. 1. Stanisław Wyspiański, *Thetis z fal wynurza się ku synowi, ilustracja do „Iliady” Homera 1896–1897/Tymon Niesiołowski, *Safona*, ok. 1910, repr. Katalog Wystawy Jubileuszowej. I Salon Wiosenny, TPSP Kraków 1914, poz. 106*

dzięki temu wrażenie dynamiki, zintensyfikowane układem włosów targanych spienionymi falami (il. 1).

Wiosną 1908 roku Niesiołowski wyjechał do Włoch. Trasa jego objazdu wiodła przez Wenecję, Rzym, Mediolan, Genuę, Nervi, Florencję, co dokumentują zachowane rysunki (*Roma, Palatyn, Łuk Triumfalny, Widok z okna*). Artysta wielokrotnie powracał wspomnieniami do tej podróży, o czym mogą świadczyć bardzo osobiste refleksje spisane blisko pół wieku później:

Palatyn był nagromadzeniem pionowych ścian, odartych z tynku. W jednym załamie znalazłem kawałek acantusa [prawdopodobnie ozdoba drzwi]. Dziś leży

on na moim biurku. W tej chwili patrzę na ten odłamek przeszłości dwutysięcznej z rozczuleniem. Na spodzie umieściłem wówczas napis, który jeszcze jest do odczytania: Palatyn 19 IV 1908 r. A zatem znalazłem go w dniu mego patrona. Były to moje imieniny i nikt nie składał mi życzeń, tylko ten odłamek liścia. [. . .] Nigdy, przez całe życie, nie rozstawałem się z tym kawałkiem szerniałego marmuru⁶ (il. 2).

Wyprawą do Italii z pewnością został zainspirowany niewielki szkic *Centaury* (1908). Także rysunek *Wenus (Narodziny Wener)*, 1908) to odwołanie do kultury antycznej. Pod względem tematycznym artysta odniósł się do mitu greckiego, według którego Afrodyta [Wenus] po narodzeniu się z piany morskiej płynęła naga na muszli. Na Cyprze została przyjęta przez Pory Roku [Hory], które ją ubrały i przyozdobiły, co właśnie obrazuje wspomniana praca⁷.

W 1912 roku Niesiołowski znalazł się w Paryżu. Przebywając w ówczesnym centrum sztuki nowoczesnej nie zainteresował się awangardowymi nurtami. Jego uwagę skupiła twórczość Pierre’a Puvis de Chavannes’a, którą też był zafascynowany Wyspiański, zwracający między innymi uwagę na stosowaną przez francuskiego symbolistę idealizację postaci i poetyckość przedstawię⁸. Ciekawym śladem tego zauroczenia w twórczości Niesiołowskiego jest obraz olejny *Babie lato* (1913), w którym to sposób ujęcia jednej z trzech modelek nawiązuje do płótna *Dziewczyny nad morzem* (1879). Charakterystyczne dla tego dzieła piękno i poetyckość cechują też *Zwiastowanie* Niesiołowskiego (ok. 1913). Znane jedynie z reprodukcji, prezentowane na wystawie w Warszawie w 1914 roku, było opisywane jako kompozycja „prosta, rytmiczna, hieratyczna i szlachetna”⁹ (il. 3). Te przymioty można też odnaleźć w wielu pracach Niesiołowskiego powstałych w okresie formistycznym. Będąc jednym ze współzałożycieli grupy działającej pomiędzy 1917 a 1922 rokiem, reprezentował jej umiarkowane skrzydło. Konrad Winkler, członek grupy i zarazem pierwszy monografista Formistów, w kontekście Niesiołowskiego zwracał uwagę na „[. . .] zdobniczy charakter [. . .] prac, gdzie twórca, upraszczając formę, posługuje się przy tym barwą niby akordem muzycznych tonów”¹⁰. Kontynuując swoją analizę, wspominał grupę rysunków reprodukowanych

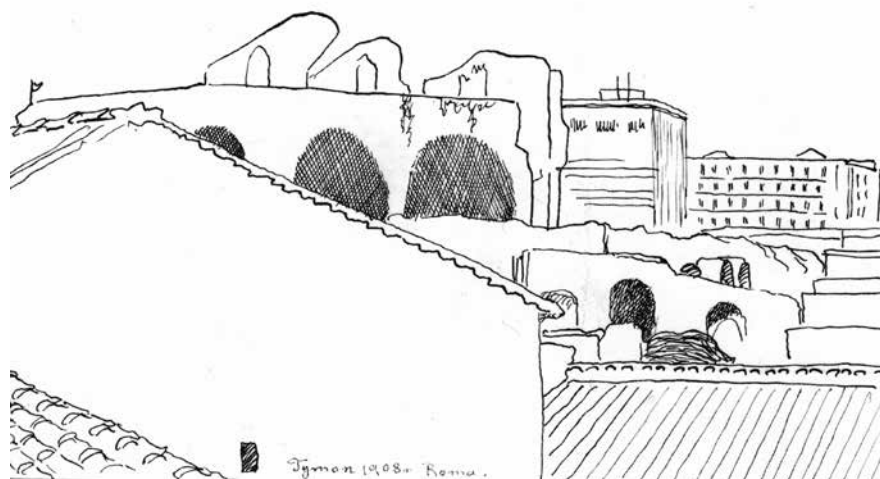
⁶ Niesiołowski 1963: 66–67.

⁷ Grimal 1990: 8.

⁸ Wyspiański 1979: 220–221.

⁹ *Z wystawy* 1914: 23.

¹⁰ Winkler 1921: 85.



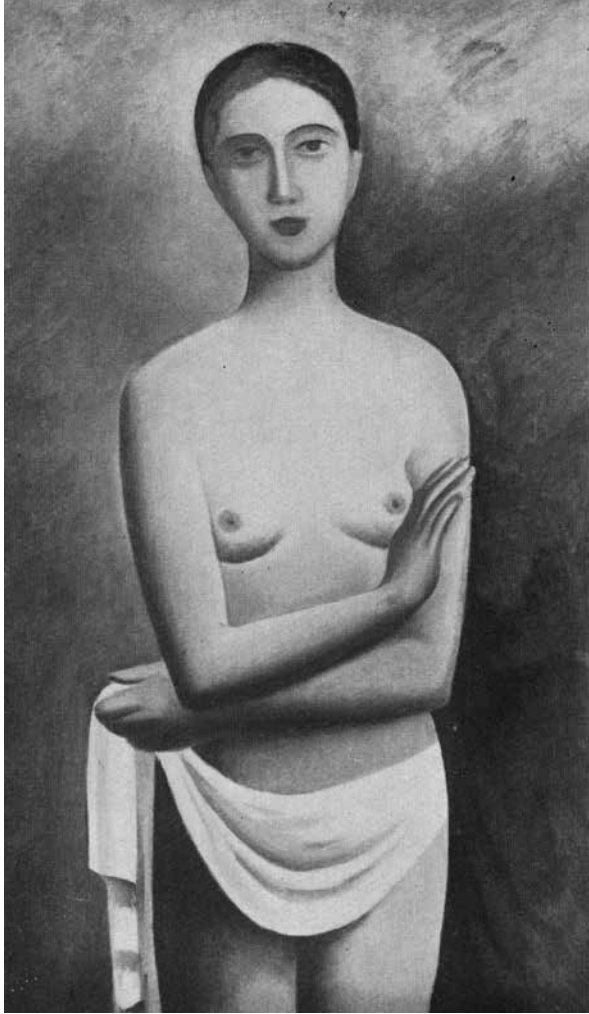
Il. 2. Tymon Niesiołowski, *Roma*, 1908, rys. piórkiem, własność prywatna



Il. 3. Tymon Niesiołowski, *Babie lato*, 1913, olej, płótno, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy



Il. 4. Tymon Niesiołowski, *Polowanie Diany, „Maski”* 1918, z. 7



Il. 5. Tymon Niesiołowski, *Akt* [1920], repr. K. Winkler, *Formiści Polscy*, 1927

na łamach czasopisma „Maski”, podkreślając wyróżniającą je syntezę form¹¹. Wśród tego zespołu zdominowanego przez akty, ciekawą propozycję stanowi odwołujące się do *Mitologii* – *Polowanie Diany* („Maski” 1918, z. 7: 131), ukazujące boginię lasów z charakterystycznym dla niej łukiem i kołczanem, mierzącą do jelenia (il. 4). W kolejnej książce autorstwa Winklera na temat Formistów, wydanej w 1927 roku, już po rozpadzie grupy, dorobek Niesiołowskiiego ilustrowały dwa obrazy *W kąpielii* (1919) i *Akt* (zaginiony)¹² (il. 5). Wybrane prace stanowiły wizualizację poglądów teoretycznych artysty, określonych mianem „reliefizmu”, zgodnie z którym formy inspirowane naturą mogły być dowolnie deformowane, kształtowane delikatnym światłocieniem, modelującym przejścia

¹¹ Winkler 1921: 86.

¹² Winkler 1927.



Il. 6. Tymon Niesiołowski, *Toaleta (Wenus)*, 1919, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie

walorowe, ostatecznie prowadzące do osiągnięcia głównego celu malarstwa, którym miało być uzyskanie „uczucia spokoju w oderwaniu od codziennej rzeczywistości”¹³. Właśnie w tym stwierdzeniu Niesiołowskiiego wyraźnie pobrzmiewały echa rozwijającego się po I wojnie światowej nurtu nowego klasycyzmu, łączącego tradycję z nowoczesnością. Ta koncepcja artystyczna definiowała twórczość Niesiołowskiiego w okresie formistycznym. Ciekawym przykładem ilustrującym ten kierunek poszukiwań jest *Toaleta (Wenus)*, 1919). Jej głównym motywem jest naga postać kobieca o nieco manierystyczne wydłużonej sylwetce, korespondującej z wertykalnym rytmem kolumn, wypełniającym tło kompozycji, jednocześnie odbijających się w lustrze sadzawki, ujętej nieco z góry (il. 6). Zwracające uwagę w tej kompozycji łączenie różnych rzutów perspektywicznych wywodzących się z eksperymentów Cézanne’a możemy też odnaleźć w obrazie *Rybacy* (1920), gdzie zunifikowane ciała tytułowych postaci zostały sprowadzone do syntetycznych znaków. Ten proces stopniowego

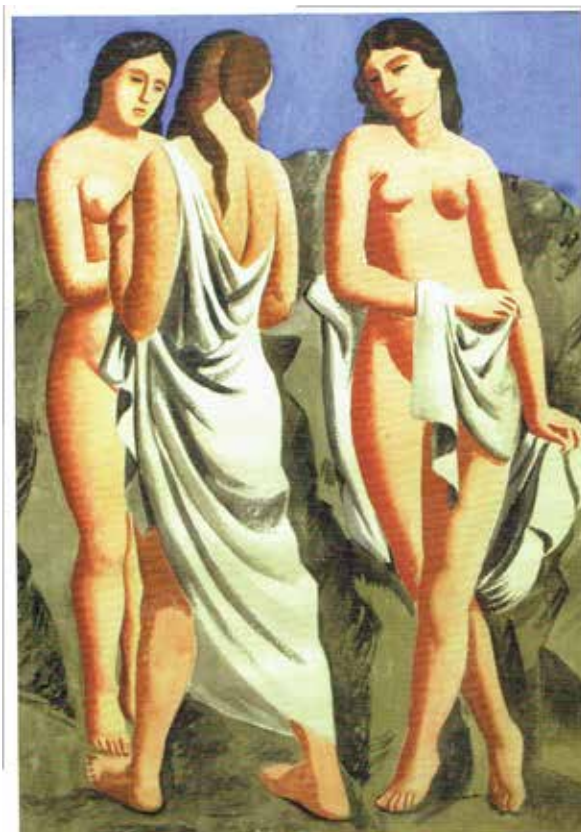
¹³ *Katalog wystawy* 1919, przedruk: Geron, Malinowski 2019: 112.

upraszczania dobrze ilustruje *Zrywająca kwiat* (1922), będąca zmodernizowaną wersją powstałej dziesięć lat wcześniej pracy *Kaczeńce* (1912), a także *Kompozycja z aktem* (1922), którą możemy też odczytać jako osobistą wariację na temat *Śniadania na trawie* (1863) Eduarda Maneta.

Postawa artystyczna Niesiołowskiego, kształtująca się w okresie formistycznym, umocniła się w kolejnych latach jego twórczości, kiedy związał się ze Stowarzyszeniem Artystów Polskich Rytm i Wileńskim Towarzystwem Artystów Plastyków¹⁴. Właśnie na lata 20. i 30. przypadła dojrzała faza twórczości malarza, wpisująca się w nurt nowego klasycyzmu. Jego reprezentanci, wyrażając tęsknotę za greckim złotym wiekiem, poszukiwali w antyku szlachetnego piękna i doskonałej formy. Wśród podejmowanych tematów dominowały te uniwersalne, często związane z egzystencją człowieka, przedstawiane w sposób beczasowy, co często akcentowały kostiumy kojarzące się z antykiem. Szczególnie ulubionym wątkiem była Arkadia, kraina wiecznego szczęścia, w której mieszkańcy szukają ukojenia przed grozą śmierci w naturze i sztuce. Duch tego mitu przeniknął także do twórczości Niesiołowskiego. Dowodzą tego liczne kompozycje ukazujące „kąpiące się”, spopularyzowane przez Cézanne’a. O fascynacji Mistrzem z Aix świadczy obraz *Nad stawem* (1925) oraz *Kąpiące się* (1919) (il. 7). Druga z wymienionych prac przedstawia grupę kobiet, niektóre z nich są zanurzone w wodzie, a inne osuszają się na brzegu. Ich uproszczone kształty określają charakterystyczne łuki, rytmizujące spłaszczoną kompozycję¹⁵. W analogiczny sposób budowane są postaci wypełniające akwarelę *Trzy Gracje* (1925). Boginie wdzięku i radości, których syntetycznie potraktowane ciała przysłaniają draperie, uosabiają ponadczasowe piękno, co dodatkowo podkreślają idealizowane rysy twarzy, przywodzące skojarzenia choćby z rysunkami Eli Nadelmana (il. 8). Reprodukowane w „Maskach” i „Zdroju”, przedstawiały między innymi antykizowane głowy z oczami o migdałowym kształcie, wydłużonych wąskich nosach i drobnych ustach. Pod względem tematycznym i formalnym bliska wspomnianej pracy na papierze jest *Kompozycja (Akty)*, ponownie ukazująca postaci kobiece, zanurzone w specyficznej atmosferze beczasowości. W drugiej połowie lat 20. i na początku lat 30. powstały obrazy *Na brzegu morza* (1927) i *Kompozycja (Nad morzem, 1932)*. Druga z wymienionych prac jest wzorowana na *Fletni Pana* (1923) Picassa. Krytycy podkreślali emanujące



Il. 7. Tymon Niesiołowski, *Kąpiące się*, olej, płótno, [1919] repr. *Aukcja Secesji i Art Déco*, 13 czerwca 2015, Sopotcki Dom Aukcyjny, poz. 8



Il. 8. Tymon Niesiołowski, *Kompozycja (Trzy Gracje)*, 1925, gwasz, akwarela, tektura, Muzeum im J. Kasprówicza na Harendzie, Zakopane

¹⁴ *Rytm* 2001; Geron 2022: 73–130.

¹⁵ *Aukcja* 2015.



Il. 9. Tymon Niesiołowski, *Pod drzewem* [1923], repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 3



Il. 10. Tymon Niesiołowski, *Chłopiec w spiczastej czapce*, 1930–1939, olej, tektura, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. K. Wilczyński

z niej „klasyczne piękno”. Z tego słynnego dzieła stanowiącego najważniejszy przykład okresu włoskiego Niesiołowski zapożyczył syntetyczną strukturę i monumentalizm postaci, umiejscowionych pośród prostopadłościennych brył, za którymi otwiera się widok na morze, sprowadzone do dwóch płaszczyzn różniących się kolorystycznie. Pierwiastki antyczne Jan Kleczyński odnajdywał też w *Kompozycji dekoracyjnej* (*Kobieta z koszem róż*, 1932), pisząc: „Talent Tymona Niesiołowskiego [...] nabrał nowej swobody, zdołał teraz stworzyć rzecz lekką, szlachetną w budowie, grecką we wspomnieniu kształtu”¹⁶. Pod wpływem Picassa powstała też praca *Pod drzewem* (1923), zwracająca uwagę nowym typem kobiecości, kojarzącymi się z bryłowatymi posągami, nierzadko o wyolbrzymionych kształtach, często emanujących nastrojem wyczekiwania, smutku i melancholii (il. 9). Te „metafizyczne” stany nie są obce przedstawicielom świata cyrku. Popularność tych przedstawień wiązała się z przekształceniem bohaterów obrazów w ponadczasowe typy, często odwołujące się do tradycji postaci z komedii dell’arte. Arlekin będący głównym motywem pracy Niesiołowskiego *Piesek i jego pan* (1928) jest pogrążony w głębokiej zadumie, której świadkiem jest piesek. Ta specyficzna aura towarzyszy też parze klaunów Augustowi i Białemu, których prototypami byli dwaj opozycyjni błażni Arlekin i Pierrot (*Koncert w cyrku*, 1927). Choć postaci zostały ukazane w pełnym blasku sceny, na ich twarzach pod warstwą makijażu nie gości uśmiech. Schemat tej kompozycji z niewielkimi zmianami został powtórzony w kolejnych obrazach (*Klowni* 1930, *Koncert* 1933). Dramat samotnej egzystencji zdaje się też przeżywać tytułowy *Chłopiec w spiczastej czapce* (1930–1939), bliski postaciom wykreowanym przez Eugeniusza Zaka (*Chłopiec z czerwoną chustką*, 1925; *W winiarni* 1919/1920), odwołującym się wówczas do nurtu Nowej Rzeczowości (il. 10). Ciekawym przykładem połączenia różnych wpływów może być *Półakt* [1931]. W tej pracy Niesiołowski uwagę odbiorcy skupia na nagiej modelce, która jakby zawstydzona tym faktem, zaślania się białą draperią. Postać mogąca przywołać na myśl skojarzenia z antyczną rzeźbą, budowana delikatnym światłocieniem ukazana jest na wprost widza, natomiast meble wypełniające współczesne wnętrze przedstawione są z zupełnie innej perspektywy, co z kolei wskazuje na odwołania do sztuki awangardowej (il. 11).

Twórczość Tymona Niesiołowskiego wpisywała się w dążenia artystów skupionych w grupie Rytm. Związek z tym

¹⁶ Kleczyński 1932: 17.



Il. 11. Tymon Niesiołowski, *Półakt*, [1931], olej, płótno, własność prywatna, repr.

kręgiem w przypadku Niesiołowskiego nie budził zdziwienia, gdyż po rozpadzie formistów właśnie to ugrupowanie stało się wyrazicielem umiarkowanej nowoczesności. W tym miejscu warto podkreślić, że na początku lat 20. ewolucja postaw artystycznych w stronę klasycyzmu wyraźnie ujawniła się w pracach Zbigniewa Pronaszki – twórcy programowego dzieła *Akt formistyczny* (1917), czy też Augusta Zamoyskiego.

W 1926 roku Niesiołowski przeniósł się do Wilna, w 1928 dołączył do grona wykładowców Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego. W środowisku wileńskim tendencją dominującą był klasycyzm, propagowany przez Ludomira Sleńdzińskiego i skupionych wokół niego artystów, związanych też z Wileńskim Towarzystwem Artystów Plastyków¹⁷. Niesiołowski przyjaźnił się z Henrykiem Kuną, który od 1936 roku kierował Katedrą Rzeźby (il. 13). Autor słynnej rzeźby *Rytm* początkowo tworzył pod wpływem Rodina, następnie – idąc śladami Maillola – zwrócił się ku rzeźbie starożytnej i pozaeuropejskiej. Na bazie tych doświadczeń stworzył swój własny styl. Jego głównymi cechami była gładka powierzchnia perfekcyjnie opracowanych rzeźb, często ukazujących portrety młodych kobiet lub akty, odznaczające

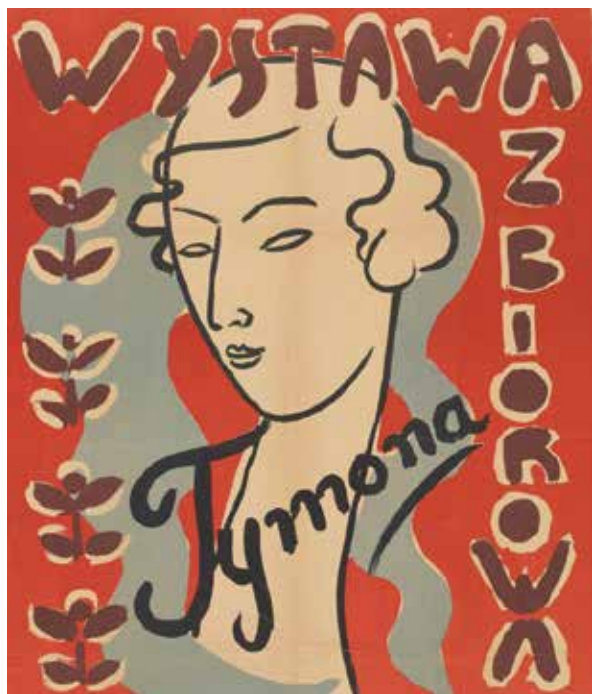


Il. 12. Tymon Niesiołowski, *Martwa natura z rzeźbą*, 1939, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Z. Doliński



Il. 13. Henryk Kuna w pracowni, lata 30. Narodowe Archiwum Cyfrowe

¹⁷ Konstantynów 2006.



Il. 14. Wystawa zbiorowa Tymona Niesiołowskiego, 6.06.-20.06.1957 Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, źródło: <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/tymon-niesiolowski> [dostęp: 6.01.2023]

się zwartą i rytmiczną bryłą, miękkimi liniami i zaokrąglonymi płaszczyznami. Postaci charakteryzujące się twarzami o klasycznych rysach niejednokrotnie były ujęte w pełnych gracji pozach. W kontekście tych relacji warto zwrócić uwagę na olej Niesiołowskiego *Martwa natura z rzeźbą* (ok. 1939), której głównym motywem jest prawdopodobnie rzeźba Kuny (il. 12–13).

Po zakończeniu II wojny światowej Niesiołowski znalazł się w Toruniu, gdzie wraz z innymi artystami zajął się organizacją Wydziału Sztuk Pięknych w ramach nowo powstałego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. W grupie prac z tego ostatniego etapu jego twórczości na szczególną uwagę zasługują liczne akty inspirowane malarstwem Matisse'a i Modiglianiego. Sięgając do antyku, artysta stworzył niezrealizowany projekt polichromii fryzu do Teatru w Bydgoszczy (foyer), ukazujący twórców starożytnej tragedii (Sofokles, Ajschylos) i komedii (Arystofanes). W 1960 roku powstał olej *Orfeusz*. Sposób ujęcia tytułowej postaci został zainspirowany ilustracją Wyspiańskiego do *Iliady – Apollo na Olimpie*, co wskazuje, że fascynacje ujawniające się na początku kariery artystycznej Niesiołowskiego były wciąż aktualne. Potwierdza to projekt plakatu do wystawy zorganizowanej z okazji jubileuszu 50-lecia twórczości oraz 75-lecia urodzin artysty, którego

głównym motywem była antykizowana głowa, naszkicowana miękką kreską (il. 14).

Trwająca kilka dekad twórczość Niesiołowskiego związana była z przemianami w sztuce XX wieku. Inspirując się różnymi nurtami, artysta umiejętnie łączył nowoczesność i tradycję. Często widzialna rzeczywistość stanowiła dla malarza impuls do budowania dekoracyjnych kompozycji, charakteryzujących się uproszczeniem, rytmiką linii, równowagą brył, harmonią kolorów i poetyckim nastrojem. Prace odznaczające się swobodą „ponadczasowości” idealnie wpisywały się w tendencje artystyczne, podkreślające klasyczny uniwersalizm i piękno.

Bibliografia

- Aukcja 2015 = *Aukcja Secesji i Art Déco* 13 czerwca 2015. Sopotcki Dom Aukcyjny, poz. 8, s. 6–7
- Geron 2004 = Małgorzata Geron, *Tymon Niesiołowski (1882–1965). Życie i twórczość*, Warszawa 2004
- Geron 2005 = *Tymon Niesiołowski (1882–1965). Katalog wystawy monograficznej*, red. Agata Rissmann, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2005: 13–307
- Geron, Malinowski 2019 = Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści – Bunt – Jung Idysz 1917–1922*, Warszawa–Toruń 2019 [tekst 9]: 112
- Geron 2022 = Geron, Małgorzata, *Malarstwo i rzeźba/Painting and sculpture*, in: *Wydział Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie (1919–1939/45). Dydaktyka, twórczość i tradycja artystyczna/The Faculty of Fine Arts of the Stefan Batory University in Wilno (1919–1939/45). Education, creativity and artistic tradition*, redakcja/edited by Małgorzata Geron, Toruń 2022
- Grimal 1990 = Grimal, Pierre, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990
- Katalog wystawy 1919 = Katalog wystawy. Stn. Ign. Witkiewicz, Niesiołowski Tymon, August Zamojski*, Kraków 1919
- Kleczyński 1932 = Jan Kleczyński, *Rozwój talentów. Z wystawy Rytmu*, „Kurier Warszawski” 1932, 147: 17
- Konstantynów 2006 = Dariusz Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warszawa 2006
- Niesiołowski 1932 = Tymon Niesiołowski, *Wspomnienia o Stanisławie Wyspiańskim*, „Sztuki Piękne”, R.VIII, 1932: 293–294
- Niesiołowski 1938 = Tymon Niesiołowski, *Malarstwo Wyspiańskiego, „Comedia”* 1938: 11
- Niesiołowski 1963 = Tymon Niesiołowski, *Wspomnienia*, Warszawa 1963: 41–42

Rytm 2001 = *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922–1932*, Koncepcja katalogu i wystawy Katarzyna Nowakowska-Sito, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001

Winkler 1921 = Konrad Winkler, *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Kraków 1921

Winkler 1927 = Konrad Winkler, *Formiści Polscy*, Warszawa 1927

Wyspiański 1976 = *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1, oprac. Leon Płoszewski i Maria Rydłowa, Kraków 1979 [list 61.]

Z wystawy 1914 = [b.a.], *Z wystawy Tow. Zach. Sztuk Pięknych w Warszawie*, „Sztuka” 1914, 3–4: 23

Summary

Antique inspirations and new classicism in the works of Tymon Niesiołowski

Tymon Niesiołowski (1882–1965) belonged to the generation of artists born in the 1880s. Following his graduation from the Academy of Fine Arts in Kraków, he became involved with artistic circles in Kraków-Zakopane, and subsequently in Wilno [Vilnius] and Toruń, successively joining the groups Grupa Pięciu [Group of Five] (1905–1908), Formiści [Formists] (1917–1922), Rytm [Rhythm] (1922–1932), Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków [Wilno Society of Visual Artists] (1927–1933) and Grupa Toruńska [Toruń Group] (1958–1965). The artist's style evolved from a Young Poland fascination with Stanisław Wyspiański, thanks to whom he introduced antique motifs to his work by means of references to Pierre Puvis de Chavannes. Working with the Formists, Niesiołowski represented their moderate wing, emphasizing classical thematic and formal currents that perfectly fit the trend of the return to order (New Classicism), characteristic of the Rytm Association of Polish Artists and the Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków. The artist's paintings from the interwar period reveal a skilful fusion of modernity and tradition. This tendency is visible in numerous figural compositions, his so-called bathers referring to the Arcadian myth, and his single figures in costume referring to Antiquity. The inspiration of Antiquity returned in the last decades of the artist's work, the best example of which is his polychrome design for the frieze for the foyer of the Theater in Bydgoszcz, inspired by the literature of Antiquity.