

Część I



Awangarda i niepodległość



Zanim zajmiemy się głównym tematem tego krótkiego artykułu, należałoby wyjaśnić, co kryje się pod aktualnie bardzo modnym i eksploatowanym terminem Europa Środkowa. Na jej temat narosła już bardzo obszerna literatura, aczkolwiek moim zamiarem nie jest jej prezentacja. Pragnę jedynie zwrócić uwagę na historyczną względność tego pojęcia, wykorzystywanego w danym czasie i kontekście do doraźnych celów politycznych, z którymi wiąże się także swoiste zaplecze kulturowe<sup>1</sup>.

Uprawiając geografię artystyczną Europy Środkowej, należy więc brać pod uwagę przede wszystkim to, jak przebiegały w danym czasie i kontekście historyczno-politycznym kreślone na mapie granice tego ponadnarodowego regionu, jakie państwa i narody wchodziły w jego skład, zatem w jakich miastach: stołecznych lub prowincjonalnych centrach kultury i sztuki, a także w wiejskich ośrodkach, rozwijał się ruch artystyczny. Granice mogą łączyć, ale też dzielić: „Granica jest czymś dwoistym i dwuznacznym; czasami to most służący do spotkania drugiego, czasami bariera mająca go od nas oddzielić”, napisał badacz środkowoeuropejskiej literatury Claudio Magris w eseju *Po tamtej stronie. Rozważania o granicy*<sup>2</sup>.

Czy można wyznaczyć kulturze i sztuce granice podobne do tych istniejących między państwami? Z pewnością nie mają one ścisłych granic, zwłaszcza kiedy bierzemy

pod uwagę taki efemeryczny twór, jakim była i pozostaje nadal Europa Środkowa. Niemniej jednak jej sztuka, którą wprawdzie trudno zdefiniować i precyzyjnie opisać, a której obecność postrzegamy i odczuwamy często wyłącznie intuicyjnie, jest bytem realnym. Budowały ją bowiem bliskie związki kulturowe między sąsiadującymi narodami i krajami, zwłaszcza kiedy wchodziły one w skład tych samych organizmów państwowych, które na ogół nie przetrwały do naszych dni w swoim historycznym kształcie.

Powstało wiele koncepcji Europy Środkowej w procesie przemian historycznych. W wieku XX cezury wyznaczyły dwie wojny światowe, zmieniające granice państw, z których jedne upadały, a inne odradzały się, jak również transformacja ustrojowa roku 1989 i jej konsekwencje. Przed I wojną światową definiowano z punktu widzenia niemieckich interesów narodowych Europę Środkową (po niemiecku *Mittleuropa*) jako obszar, którego trzon stanowiły Rzesza Niemiecka i Austro-Węgry oraz niektóre mniejsze państwa ościenne. W czasie wojny, w 1915 roku, członek Reichstagu Friedrich Naumann przedstawił projekt stworzenia, po przewidywanym zwycięstwie, federacji państw o nazwie *Mittleuropa*. Prócz Niemiec i Austro-Węgień w skład niej weszłyby tereny zajęte przez koalicję państw centralnych. Taka *Mittleuropa* byłaby usytuowana między Francją od zachodu, Rosją od wschodu i Włochami od południa.

Oparta jeszcze na dziewiętnastowiecznych koncepcjach *Mittleuropa* po 1900 roku posiadała także swój wymiar artystyczno-kulturowy, jakim były z jednej strony różnego rodzaju odmiany modernizmu i wczesnej awangardy, do której można zaliczyć ekspresjonizm lub kubo-ekspresjonizm, z drugiej strony konserwatywna i nacjonalistyczna sztuka rodzima – *Heimatkunst*, w której dominowały realistyczny pejzaż i sceny rodzajowe, głównie folklorystyczne.

1 Odsyłam do mojego artykułu *Nieistnienie – cecha konstytutywna Europy Środkowej – w polskiej sztuce (1919–2012)* (Gryglewicz 2015), w którym szerzej zaprezentowałem wybraną literaturę przedmiotu. Polecam także książkę Andrzeja Szczerskiego *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900* (Szczerski 2002), w której autor omawia stan badań nad problematyką sztuki Europy Środkowej.

2 Magris (2016: 252).

Z owej dwoistości postaw w kulturze i sztuce, progresywnej i wstecznej, wpływały dwie przeciwstawne tendencje, występujące we wszystkich państwach i narodach Europy Środkowej. Pierwszą, której program opierał się na postulatcie stworzenia ruchu artystycznego o charakterze kosmopolitycznym, można określić jako wczesnoawangardową, drugą, głoszącą hasło sztuki rodzimej (*Heimatkunst*), można nazwać tendencją regionalistyczno-narodową<sup>3</sup>.

W wyniku przegrania I wojny światowej przez państwa centralne, rozpadu monarchii habsburskiej i Cesarstwa Niemieckiego, rewolucji październikowej w Rosji i powstania nowych państw, do których należały Czechosłowacja, Jugosławia, Litwa, Łotwa, Estonia i odrodzona po 123 latach Rzeczpospolita Polska, uformowały się w okresie międzywojennym nowe koncepcje Europy Środkowej, która miała być przeciwwagą dla dwu sąsiadujących z nią mocarstw: od zachodu Niemiec i od wschodu Rosji Radzieckiej. Natomiast po II wojnie światowej zaczęto utożsamiać Europę Środkową dwójako: albo, w odniesieniu do nastrojów nostalgicznych, z terenami dawnej monarchii habsburskiej<sup>4</sup>, albo – według koncepcji Milana Kundery – z krajami centralnie położonymi w Europie, które znalazły się w wyniku ustaleń konferencji jałtańskiej pod dominacją Związku Radzieckiego (czyli wschodniej Europy)<sup>5</sup>.

Stosowanym aktualnie, zwłaszcza w polskiej publicystyce, pojęciem Europy Środkowo-Wschodniej, obejmując się właśnie ową grupę państw, które tworzą Grupę Wyszeh-

3 W ten sposób określiłem te dwie tendencje w dwu publikacjach, które pierwotnie stanowiły jedną całość, rozdzieloną w związku z ówczesnymi ograniczeniami wydawniczymi. Są nimi rozprawa habilitacyjna *Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe* (Gryglewicz 1992, 1) oraz obszerny artykuł *Tendencje regionalistyczno-narodowe w środkowoeuropejskim malarstwie około 1900 roku* (Gryglewicz 1992, 2).

4 Swoistym przejawem tej nostalgii były m.in. „Spotkania kulturalne środkowoeuropejskie” („Incontri culturali Mitteleuropei”), które odbywały się od 1966 roku w podalpejskiej, przedzielonej granicą włosko-słoweńską, Gorycji (włoskie Gorizia, niem. Görz). Badania „mitu habsburskiego” rozwijał też cytowany w tym artykule, mieszkający w Trieście, Claudio Magris, autor książki *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, wydanej w Turynie w 1963 roku.

5 Koncepcję Europy Środkowej Milan Kundera zawarł w słynnym artykule *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, którego polskie tłumaczenie ukazało się w roku 1984 w „Zeszytach Literackich” (Kundera 1984).

radzką (Czechy, Słowacja, Węgry i Polska), uzupełnianą niektórymi państwami postkomunistycznymi.

Powracając do głównego problemu tego artykułu, jakim jest usytuowanie formizmu pośród tendencji wczesnoawangardowych Europy Środkowej, które rozwijały się przed I wojną światową, nie wydaje się obojętne, którą z powyżej wskazanych możliwości wybierzemy. Zgadzać się z ogólną zasadą, aby trzymać się czasu historycznego, należałoby wybrać model Europy Środkowej w jej ramach sprzed I wojny światowej. Niemniej jednak należy wziąć pod uwagę, że grupa Formistów powstała w 1917 roku, a więc rok przed zakończeniem wojny, najpóźniej z omawianych kierunków środkowoeuropejskiej wczesnej awangardy, i rozwinęła swoją działalność w okresie międzywojennym. Najrozsądniej więc zastosować kompromisową definicję Europy Środkowej, wynikającą z analizy powyżej zarysowanych jej koncepcji, z dominacją terenów dawnej monarchii habsburskiej oraz sąsiadujących z nią centrów sztuki niemieckiej: Monachium, Drezna i Berlina od zachodu i nowych państw powstałych na dawnych terenach Rosji od wschodu.

Chciałbym zaznaczyć, że w podobnej konfiguracji umieszcza formizm Małgorzata Geron w rozdziale 7 swojej książki o tym kierunku. Jako „środowiska artystyczne w okresie kształtowania się i działalności formistów” wymienia ona „Wiedeń – Pragę – Berlin – Monachium – Drezno – Wrocław – Budapeszt – Belgrad – Bukareszt – Rygę”<sup>6</sup>. Jednakże przedmiotem jej prezentacji stały się nie tylko kierunki, które określiłem jako wczesnoawangardowe, ale także tendencje należące do następnego etapu środkowoeuropejskiej, konstruktywistyczno-dadaistycznej awangardy, jakim był np. czeski „Devětsil” i poetyzm Karel Teigeo, czasopismo „Ma” węgierskiego twórcy Lajosa Kassáka, jugosłowiański „Zenit” czy rumuński „Contimporanul”. Wyznaczenie zresztą ścisłej cezury między wczesną (czyli zaistniałą przed I wojną światową) a dojrzałą awangardą (rozwijającą się w okresie międzywojennym) jest trudne do przeprowadzenia. Polski formizm znalazł się na granicy tych dwu okresów. W mojej książce habilitacyjnej *Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, wydanej w 1992 roku, formistów umieściłem w rozdziale *Uduchowiony kubizm*, wskazując jednakże na to, że przyszli

6 Geron (2015: 327–356).

formiści jeszcze przed wybuchem I wojny światowej zapoznali się z tym kierunkiem, wprowadzając do swoich prac jego wybrane elementy, takie jak geometryzację formy, wywodzącą się z twórczości Paula Cézanne'a<sup>7</sup>.

W dalszej części artykułu spróbuję odpowiedzieć na pytanie, czy można mówić o specyfice środkowoeuropejskiej awangardy, odróżniającej ją od analogicznych środowisk zachodniej i wschodniej Europy, i do jakiego stopnia specyfika ta obejmuje polskich formistów. Przyjęło się bowiem interpretować twórczość formistów jako rodzaj synkretycznego łączenia elementów tendencji wcześniej zaistniałych w sztuce światowej, takich jak fowizm, kubizm, ekspresjonizm, futurizm, a nawet dadaizm.

Główne źródło inspiracji wczesnej awangardy środkowoeuropejskiej stanowił Paryż, a zwłaszcza dwa pierwsze kierunki awangardowe, które tam się uformowały – fowizm i kubizm. Wprowadzony do środkowoeuropejskich środowisk artystycznych paryski kubizm szybko nabrał charakterystycznej odrębności w porównaniu do swojego pierwowzoru. Można nazwać go środkowoeuropejskim kubizmem. Przykładem może być czeski kubizm, który pojawił się siedem lat wcześniej od formizmu. Początkowo niektórzy czescy artyści, tacy jak Emil Filla, powtarzali dość wernie wzorce paryskiego kubizmu, który dotarł najwcześniej ze wszystkich środowisk artystycznych monarchii habsburskiej do Pragi, dzięki profrancuskiej polityce wystawienniczej Manesu oraz działalności profesora Vincenca Kramáža, który był także kolekcjonerem sztuki nowoczesnej, mimo że sam zajmował się średniowieczem i barokiem. To dzięki niemu w Pradze znajduje się jedna z najbogatszych kolekcji obrazów kubistycznych Picassa, Braque'a i innych twórców sztuki tego okresu, zgromadzonych w Narodowej Galerii – Kolekcji Sztuki Nowoczesnej.

Obok powielania paryskich wzorów czescy malarze i architekci (m.in. Josef Gočar, twórca *Domu pod Czarną Madonną*) zaczęli adaptować kubizm do stworzenia czegoś na kształt nowoczesnego stylu narodowego, łącząc go z tradycją baroku, uważanego również za czeski narodowy styl w sztuce dawnej. Przykładem może być słynny *Prometeusz* Antonína Procházky z 1911 roku, a także obrazy Bohumila Kubišty. Dążące do niezawisłości narody środkowej Euro-

py poszukiwały swojej tożsamości artystycznej zarówno w modernizmie, jak i w formach sztuki dawnej lub folklorystycznej.

Inspirację kubizmem analitycznym wykazują obrazy i rzeźby formistyczne Zbigniewa Pronaszki. Formiści w zastrzeżonej kubistycznej geometryzacji dopatrywali się podobieństwa z podhalańską sztuką ludową, co stało się jednym z elementów ich programu stworzenia nowoczesnej wersji stylu narodowego, łączącego język kosmopolitycznej awangardy z prymitywizmem lokalnej sztuki ludowej lub jarmarcznej. Na ten temat wypowiadała się większość formistów, w pierwszym rzędzie Konrad Winkler i Tytus Czyżewski, inspirujący się bezpośrednio folklorem. Pierwszej wystawie formistów towarzyszył pokaz podhalańskich obrazów na szkle i ludowych miedziorytów.

Ludowym malarstwem na szkle inspirowali się nie tylko formiści, ale także artyści z grupy *Der Blaue Reiter* (m.in. Gabriele Münter, Wassily Kandinsky, August Macke i Franz Marc), działający w Górnej Bawarii, a więc również w regionie górskim. Dla tych artystów uproszczone i surowe formy sztuki ludowej stanowiły analogiczne źródło inspiracji, jak afrykańska lub oceaniczna tzw. sztuka prymitywna.

Inną specyficzną cechą sztuki formistów było podejmowanie przez nich tematyki religijnej. Występowała ona zwłaszcza we wczesnych rzeźbach i obrazach braci Zbigniewa i Andrzeja Pronaszków, a także u Tytusa Czyżewskiego oraz w sztuce innych formistów<sup>8</sup>. Tematyka religijna pojawiała się także w malarstwie i grafice wczesnej awangardy pozostałych krajów Europy Środkowej, w sztuce czeskiej (przykładem może być słynny *Święty Sebastian* z 1912 roku Bohumila Kubišty), węgierskiej czy austriackiej, szczególnie w tendencjach ekspresjonistycznych. Instruktywnym przykładem podejmowania tematyki religijnej przez ekspresjonistów niemieckich jest twórczość Emila Noldego, którego dzieła religijne są jednak bardziej radykalne od formistycz-

8 W związku z inauguracją obchodów Roku Awangardy 3 listopada 2016 roku odbyła się w Pałacu Prezydenckim w Warszawie sesja naukowa *Sto lat awangardy w Polsce*, połączona z otwarciem Sali Formistów. Wystawa obejmowała 10 prac formistów o tematyce religijnej: obrazy Andrzeja Pronaszki, Tytusa Czyżewskiego i Konrada Winklera, rzeźbę *Pieta* Zbigniewa Pronaszki oraz drzeworyty Władysława Skoczylasa i Jana Hrynковского.

7 Gryglewicz (1992, 1: 40–45).

nych i były odczytywane jako obrazoburcze w czasie kiedy powstawały.

W Europie Środkowej wpływy paryskiego kubizmu spotkały się bowiem z ekspresjonizmem, rozpowszechnionym na jej terenach, zwłaszcza niemieckojęzycznych. Niektórzy badacze sztuki Europy Środkowej upatrują nawet w ekspresjonizmie, lub spotęgowanej ekspresyjności, główny jej wyróżnik. Fuzja kubizmu i ekspresjonizmu doprowadziła do uformowania się odrębnego zjawiska, które możemy określić terminem kubo-ekspresjonizmu (termin ten zastosował m.in. Andrzej Turowski odnośnie do formizmu w książce *Budowniczość Świata*), na podobnej zasadzie jak używane w stosunku do awangardy rosyjskiej tego okresu określenie kubo-futuryzm<sup>9</sup>. Dla ekspresjonistów austriackich z Neukunstgruppe, czy zwłaszcza niemieckich z Die Brücke, ostre formy kubistyczne kojarzyły się z tradycją późnogotycką, traktowaną przez Niemców jako ich styl narodowy w sztuce dawnej.

Należy w tym miejscu przypomnieć, że na pierwszych wystawach formiści występowali pod nazwą Ekspresjonistów Polskich. Zmiana określenia nastąpiła dwa lata później. Leon Chwistek napisał w katalogu III wystawy grupy w 1919 roku, że istnieje szansa stworzenia „nowego stylu, pomyślanego na miarę gotyku. Dążenie to skupiło nas przed dwoma laty pod hasłem ekspresjonizmu... okazało się jednak, że nazwa ta łączy nas w przekonaniu ogółu ze sztuką niemiecką, która pozostaje ciągle w okresie eksperymentowania [...]. W tych warunkach okazała się konieczność zaznaczenia naszej odrębności przez wprowadzenie nazwy nowej. W ten sposób doszliśmy do nazwania się formistami... ”<sup>10</sup>.

Warto zwrócić uwagę, że w konsekwencji łączenia dwu sprzecznych elementów – tradycji z nowoczesnością (co jest swoistym oksymoronem) – oraz dążenia do tworzenia stylów narodowych wczesna awangarda środkowoeuropejska zaprzeczała do pewnego stopnia awangardowemu etosowi. Dopiero w okresie międzywojennym druga fala bardziej radykalnej awangardy, do której zalicza się różne odmiany konstruktywizmu, dadaizmu czy surrealizmu, powróciła do swojego etosu, złożonego z lewicowego światopoglądu

i nowatorstwa formalnego, a także postulatu umiędzynarodowienia artystycznego ruchu. Polscy konstruktywiści z grupy „Blok”, „Praesens” i a.r. utrzymywali stałe kontakty z międzynarodówką awangardy artystycznej. W odróżnieniu od nich formiści, którzy ani razu nie zorganizowali odrębnej wystawy za granicą, a uczestniczyli tylko w jednym zespołowym pokazie młodej sztuki polskiej w Paryżu w 1922 roku, nie posiadali podobnych afiliacji z radykalną awangardą. Artyści kręgu *École de Paris*, z którymi formiści utrzymywali kontakty, reprezentowali po I wojnie światowej postawę raczej zachowawczą w ramach tendencji modernistycznych. Należy jednak zaznaczyć, że powstałe po I wojnie nowe państwa Europy Środkowo-Wschodniej sięgały w budowaniu swojej tożsamości do alfabetu międzynarodowego modernizmu plastycznego i architektonicznego.

Zjawisko łączenia awangardy z tradycją w budowaniu kulturowej tożsamości narodowej występowało szczególnie silnie przed I wojną światową w tych krajach Europy Środkowej, które dążyły do uzyskania samostanowienia, i występowało nadal w okresie powojennym, po uzyskaniu przez nie niepodległości. Natomiast w awangardowych kierunkach tych krajów, które ją posiadały, takich jak niemiecki i austriacki ekspresjonizm, zaznaczyło się ono w znacznie ograniczonym zakresie. Program nacjonalistyczny realizowała tamże wspomniana sztuka rodzima, *Heimatkunst*, zwalczająca awangardę jako obcy wtręt o charakterze kosmopolitycznym. Dopiero wybuch I wojny światowej spowodował u części artystów, na fali nastrojów patriotycznych, przekonanie o narodowym, germańskim charakterze sztuki ekspresjonistycznej.

Również w sztuce węgierskiej okresu poprzedzającego wybuch I wojny światowej, u artystów zrzeszonych w takich ugrupowaniach jak MIÉNK i Nyolcak (Ośmiu), nie odnajdujemy tak silnej próby stworzenia stylu narodowego, jako syntezy awangardy i tradycji, jak w czeskim kubizmie (natomiast pragnienie stworzenia stylu narodowego zaspokajał program sztuki rodzimej, który przyświecał na początku wieku XX działalności kolonii artystycznych, takich jak Nagybánya, Szolnok czy zwłaszcza Gödöllő). Węgierskich artystów awangardowych z wczesnej fazy pociągały raczej eksperymenty formalne niż refleksja nad charakterem narodowym sztuki. Ich awangardowość była mniej radykalna, występowały wpływy „intymizmu” nabistów, repre-

9 Turowski (2000: 13).

10 Turowski (2000: 14).

zentowanego przez Józsefa Ripplá-Rónaiá, oddziaływanie Cézanne'a czy wreszcie ekspresjonizmu i kubizmu. Sztuka węgierska przed wybuchem I wojny światowej przypominała okres preformistyczny w sztuce polskiej, czasy Wystaw Niezależnych w Krakowie. Dopiero okres wojny, a po jej zakończeniu rewolucja i powstanie Węgierskiej Republiki Rad, radykalizowało środowisko budapeszteńskie wokół wspomnianego już Lajosa Kassáka i wydawanych przez niego czasopism „A Tett” i „Ma”.

Także nie wszyscy formiści realizowali program awangardowej sztuki narodowej. Tego aspektu była pozbawiona m.in. twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza i Leona Chwistka, aczkolwiek w swoich wypowiedziach teoretycznych doceniali ten program, zwłaszcza że znali dobrze sztukę ludową Podhala, która formistom kojarzyła się z kubizmem i ekspresjonizmem.

Formiści mieszczą się zatem dobrze w kanonie wczesnoawangardowej sztuki Europy Środkowej. Łączy ich wiele analogii zwłaszcza z czeskim kubizmem oraz z węgierską awangardą, ale nie poprzez bezpośrednie oddziaływanie, lecz przez czerpanie z tego samego źródła, którym był Paryż. Kierunki paryskiej sztuki awangardowej: fowizm i kubizm były modyfikowane i dostosowywane do kontekstu polityczno-kulturowego Europy Środkowej. W mniejszym stopniu zaznaczyły się na tym etapie wpływy futuryzmu, chociaż wystąpiły one u niektórych formistów, takich jak Tytus Czyżewski, a zwłaszcza Leon Chwistek.

Kolejność dat powstania poszczególnych ugrupowań awangardowych na obszarze Europy Środkowej jest również w tym kontekście wielce wymowna. Najbardziej progresywna sztuka niemiecka rozpoczyna pochód awangardowych ugrupowań datą 1905 roku, w którym powstała drezdeńska grupa Die Brücke; w tym samym roku tworzy się w Wiedniu Klimt-Gruppe i w Krakowie Grupa Pięciu, jeszcze niemająca charakteru *stricte* awangardowego. W następnych latach powstaje w 1907 roku w Pradze Grupa Osma, w roku 1909 zostają założone w Wiedniu Neukunstgruppe, w Monachium Neue Künstlervereinigung i w Budapeszcie Nyolcak; w 1910 zaczyna wychodzić w Berlinie „Der Sturm”, a w roku 1911 powstaje w Pradze Grupa Artystów Plastyków i Der Blaue Reiter w Monachium. Na koniec, w 1917 roku, powstaje Grupa Formistów.

W tym kontekście wyznaczenie roku stulecia awangardy polskiej na 2017, związane z datą powstania Grupy Formistów, wydaje się dość umowne, biorąc pod uwagę pojawienie się w polskiej sztuce dzieł utrzymanych w stylistyce kubo-ekspresjonistycznej jeszcze w okresie poprzedzającym wybuch I wojny światowej. Nie powstało jednak wtedy żadne ugrupowanie o sprecyzowanym programie awangardowym.

Przedstawiony przeze mnie „zarys problematyki” jest konstrukcją z natury rzeczy schematyczną i uproszczoną. Z jednej strony zawiera wywód z *Geografii wyobrażonej*, jak brzmi tytuł książki o koncepcjach Europy Środkowej w XX wieku Simony Škrabec, które ostatecznie nigdy się nie zmaterializowały, pozostając utopiami<sup>11</sup>. Z drugiej strony rozwija rozważania z zakresu historii kierunków i ugrupowań artystycznych. Ten czasoprzestrzenny szkielet należałoby wypełnić żywą tkanką wypowiedzi programowych, tekstów krytycznych, biografiami artystycznymi, analizą dzieł, a także interpretacją szerszego kulturowego tła (architektura, muzyka, literatura, teatr) oraz politycznych uwarunkowań. Powstałaby wtedy obszerna monografia. Jednakże skromne ramy objętościowe zaprezentowanego artykułu uniemożliwiają realizację tego postulatu.

## Bibliografia

- Geron 2015 = Geron Małgorzata, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015.
- Gryglewicz 1992, 1 = Gryglewicz Tomasz, *Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Kraków 1992.
- Gryglewicz 1992, 2 = Gryglewicz Tomasz, *Tendencje regionalistyczno-narodowe w środkowoeuropejskim malarstwie około 1900 roku*, „Folia Historiae Artium” 1992, nr 28, s. 113–149.
- Gryglewicz 2015 = Gryglewicz Tomasz, *Nieistnienie – cecha konstytutywna Europy Środkowej – w polskiej sztuce (1919–2012)*, [w:] *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014*, red. Irena Kossowska, Toruń 2015, s. 47–60.
- Kundera 1984 = Kundera Milan, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie” 1984, R. 2, nr 5, s. 14–31.

11 Škrabec (2013).

Magris 2016 = Magris Claudio, *Po tamtej stronie. Rozważania o granicy*, [w:] Claudio Magris, *O demokracji, pamięci i Europie Środkowej*, wybór i przekład Joanna Ugniewska, Kraków 2016.

Szczerski 2002 = Szczerski Andrzej, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002.

Škrabec 2013 = Škrabec Simona, *Geografia wyobrażona. Koncepcja Europy Środkowej w XX wieku*, z katalońskiego przełożyła Rozalja Sasor, Kraków 2013.

Turowski 2000 = Turowski Andrzej, *Budowniczości Świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.

## Formism and the Early Avant-Garde Tendencies in the Art of Central Europe. An Outline of the Problem

(summary)

The article constitutes an attempt to define the place of formism within the context of the main trends and directions of the early Avant-Garde movement in Central Europe. In the first part of the article, the author presents the problems associated with the different understanding of the very concept of Central Europe which underwent considerable transformations in the course of the 20<sup>th</sup> c. under the influence of political events, such as the two

world wars, the political transformation of 1989 and the changing ideological conceptions that accompanied them. Formism, which came into existence in the year 1917, is regarded as the first avant-garde movement in Poland. Yet, it arose as the last of the groups belonging to the early avant-garde on the territory of Central Europe that had been dominated before World War I by the Central Powers: the German Empire, and in particular by the multinational Austro-Hungary. The movement flourished in the first years of the interwar period, when new national states came into existence in the effect of the disintegration of the central powers as well as tsarist Russia.

In the subsequent part of the article, the author comes to the conclusion that the element which links formism to other, similar movements in Central Europe is a synthesis of the avant-garde program and a specific traditionalism, manifesting itself, among others, in a search for elements of national style in old art (e.g. Gothic in German expressionism or Baroque in Bohemian cubism) as well as in folk art, treated as a kind of contemporary primitivism, in a similar way as African or Polynesian sculpture. The most characteristic formal feature of the contemporary Central European avant-garde which could be observed before World War I both in the Bohemian cubism, and in Hungarian, Austrian and German art, as well as in formism, was a tendency to combine French cubism with German expressionism; the latter tendency contributed to the creation of a phenomenon that could be referred to as cubo-expressionism.