

W zgodnej opinii współczesnych badaczy formizm funkcjonuje jako pierwszy kierunek reprezentujący polską sztukę nowoczesną – wymykającą się dyktaturze natury na rzecz pielęgnowania wsobnych, formalnych cech artefaktów. Choć coraz częściej zwraca się dziś uwagę na umiarkowanie rewolucyjny charakter prac formistycznych, tudzież wpisuje się je w obszar „nacionalizacji modernizmu”¹, znaczenie całego nurtu jako tego, który skierował sztukę polską na nowe tory, wydaje się bezsporne i niezaprzeczalne. Mieli tego świadomość już członkowie ugrupowania, jak też ich młodzi koledzy: koloryści i reprezentanci szeroko rozumianej sztuki abstrakcyjnej. O randze i zasługach formizmu przekonywali również niektórzy ówczesni krytycy, w tym zaprzyjaźnieni z plastykami Emil Breiter i Stanisław Mróz, ale i otwarci na tzw. nową sztukę publicyści, filozofowie i pisarze, w rodzaju Stefani Zahorskiej, Mieczysława Wallisa, Jana Bołoz-Antoniewicza czy Jana Żyznowskiego. W tajniki kierunku wprowadzali wreszcie sami artyści, pisząc liczne rozprawy teoretyczne i artykuły, ale też proponując (jak to nie do końca poważnie uczynił jeden z nich na łamach „Masek”) „doraźną pomoc dla snobów i recenzentów”². Mimo to kilkuletnia aktywność grupy rozwijała się w atmosferze nieustającego skandalu, dowodząc nieprzygotowania nie tylko masowej publiczności, ale też większości wychowanych na dziewiętnastowiecznej estetyce sprawozdawców, którzy przed pracami formistów stawali całkowicie bezradni, ukrywając

swą niemoc oraz wyraźne braki warsztatowe pod salwami inwektyw i bezpardonowych oskarżeń. Dodajmy jednak dla porządku, że atakowani twórcy odpowiadali swym adwersarzom podobnie jadowitą bronią. Agresywność, zacietrzewienie, zaciętość i wzajemnie zwalczanie się możemy zaobserwować po obu stronach artystycznej barykady: zarówno wśród obrońców starego porządku, którzy w nowości widzieli groźbę zburzenia nienaruszalnych – jak się mogło dotąd wydawać – fundamentów sztuki, jak i po stronie „apostołów nowych kościołów”. Ci drudzy bowiem – niejednokrotnie zmuszeni do obrony własnej racji – nie wahali się przed walką na miecze, ale też, jak przyznawał Witkacy, „na trujące gazy”³. Była to bowiem walka, w której wszelkie reguły zostały tymczasowo zawieszono, dając przyzwolenie na ciosy nieliczące nie tylko z dobrym smakiem, ale również z jakąkolwiek kulturą publicznej wypowiedzi.

*

Od pierwszej wystawy, zorganizowanej jeszcze pod szyldem ekspresjonistycznym, sztuka formistyczna spotykała się z ogromnym zainteresowaniem mieszkańców Krakowa, a później Warszawy, przewyższając tym nawet pierwsze wystąpienia rodzimych impresjonistów sprzed kilkudziesięciu laty. Podobnie jak kiedyś Pankiewicz czy Podkowiński młodzi nowatorzy cieszyli się jednak złą sławą. Nieprzygotowana i nieco zdezorientowana publiczność tłumnie odwiedzająca sale wystawowe reagowała, jak zwykle w takich przypadkach, bądź salwami śmiechu, bądź oburzeniem, a w najlepszym razie pobłażliwym wzruszeniem ramion. Odzwierciedlenie tych reakcji znalazło swoje

* Nie omawiam tu całej recepcji sztuki formistycznej, zrobiła to zresztą dokładnie Małgorzata Geron, a wcześniej, choć tylko częściowo, Stefan Morawski. Skupię się jedynie na krytyce negatywnej, jako tej, która dominowała w ówczesnych odczytaniach wystaw formistycznych, badając przede wszystkim jej aspekt retoryczny.

1 Piotrowski (2007).

2 Zob. Sinko (1921: 3).

3 Witkiewicz (1976).

miejsce również w ówczesnej krytyce. Powstawały więc rozliczne, jednak na ogół mało merytoryczne recenzje, a humorystycznym, choć tylko pozornie niewinnym złośliwością wtórowała jadowita, sarkastyczna retoryka mająca za wszelką cenę zdeklasować krnąbrnych nowatorów. Wśród krytyków, którzy odrzucali niezrozumiałą dla nich sztukę formistów, nie podejmując choćby nieśmiałej próby jej zrozumienia, byli zarówno recenzenci anonimowi czy też ukrywający się pod pseudonimami, jak i uznane ówczesne autorytety z różnych dziedzin kultury: historycy sztuki (jak Władysław Kozicki, Artur Schröder, Jerzy Remer czy hr. Leon Piniński), malarze (Władysław Wankie), pisarze i krytycy literatury (Karol Irzykowski, Franciszek Janczyk, Władysław Prokesch), a także przedstawiciele filozofii i psychologii (Władysław Witwicki, Władysław Błeszyński). Mimo iż należeli oni na ogół do pokolenia bliskiego formistom⁴, przytaczali argumenty dowodzące silnego zakorzenienia ich artystycznego światopoglądu w romantyczno-młodopolskiej, a niekiedy klasycystycznej estetyce. Szukali więc uniwersalnego piękna, ważkich tematów, zgodności sztuki z rzeczywistością czy choćby formy, rozumianej jednak nie jako wartość samoistna, lecz „opakowanie” dla treści. Były to w przekonaniu tych krytyków odwieczne i niezaprzeczalne prawidła, stanowiące nie tylko składnik sztuki, ale też niezbywalny warunek sztuki. Nie znajdowali ich w pracach formistów, bo nie mogli znaleźć, skoro artyści ci programowo owe wartości odrzucali. W takiej sytuacji porozumienie naturalnie nie było możliwe. Wrodzy formizmowi krytycy rezygnowali więc z ewentualnej pokusy dotarcia do założeń kierujących wyborami nowatorów czy wniknięcia w język ich sztuki, nie mówiąc już o jakiegokolwiek próbie analizy formalnej ich prac. Cel był wszak zupełnie inny – chodziło o obronę zagrożonych wartości, a tym samym o zdeprecjonowanie adwersarzy, wykazanie rozmaitych ułomności, wad i „przewinień”, niepozwalających na traktowanie ich

jako równorzędnych i liczących się polemistów. Dlatego też obok argumentacji rolę kluczową, jeśli nie decydującą, odgrywała retoryczna warstwa tych wypowiedzi, ujawniająca się przez instrumentarium środków stylistycznych oraz strategię perswazji i dyskredytacji nielubianych twórców.

Koronnym, a przy tym najczęściej stosowanym kryterium oceny sztuki formistycznej była kategoria szczerości – nadrzędny komponent estetyki romantycznej, reaktywowany następnie w okresie *fin de siècle*'u. Wierzono wówczas, że niezbywalny warunek wszelkiej twórczości stanowią przeżycia i emocje, które, wyrażane w odpowiednich dla danego twórcy formach, mają rzutować również na percepcję dzieła. Tak rozumiana szczerość oznaczała więc tworzenie w zgodzie z własną indywidualnością, z konstruktem duchowym, który – z definicji jedyny i niepowtarzalny – miał być gwarantem artyzmu i zapewniać dziełu wyjątkową rangę. Tymczasem prace formistyczne postrzegano powszechnie jako te, które zostały stworzone bez udziału przeżycia, „na zimno”, w efekcie mózgowych spekulacji, mędrkowania, dogmatów. Ba, nawet wyrachowania i bezgranicznego cynizmu! Programowa oschłość, którą ówczesni publicyści zarzucali nowatorom, miała bowiem nie tylko estetyczne, ale też etyczne podstawy. A jako taka zasługiwała na tym większą pogardę. Krytycy stosowali liczne określniki i peryfrazy, które miały oddawać ów nieszczerzy, bo zbyt rozumowy, charakter sztuki formistycznej. Jej synonimem w instrumentarium ówczesnych sprawozdawców stały się: „rebusy plastyczne”, „malowane teorie”, „elaboraty malarzkie”, „równania o wielu niewiadomych”, „żmudne wypociny mózgowe” czy wreszcie „geometria wykreślna” i „filozofia przedstawiona za pomocą znaków graficznych”⁵. Sięganie do wokabularza słów kojarzonych z naukami ścisłymi i z filozofią nie służyło naturalnie dowartościowaniu formizmu, ani nawet wskazaniu na jego trudny czy może niezrozumiały charakter. Jeśli, jak w przypadku Irzykowskiego, zwracano uwagę na niejasność i niezrozumiałość, zrzucano to na karb nielogiczności sztuki, jej programowego bezsensu⁶.

4 Warto bowiem pamiętać, że spór o sztukę formistyczną nie był sporem pokoleniowym. Czyżewski, Winkler, Chwistek, bracia Proszakowie czy Witkacy w okresie zawiązywania grupy nie należeli już do pokolenia najmłodszych malarzy – byli dobrze po trzydziestce, tak zresztą jak wielu ich najzagorzalszych wówczas wrogów. Wychowali się na tej samej tradycji, w kulcie Wyspiańskiego i w pracowniach mistrzów krakowskiej „Sztuki”. Z ich najzagorzalszych krytyków do starszego pokolenia należał jedynie hr. L. Piniński (rocznik 1857).

5 Dąbrowski (1921: 3); S. M. (1921: 4); Kozicki (1920: 1, 3).

6 Irzykowski ukuł w tym celu katachretyczną formułę „szczekającego bociana”, mającą wskazać na bezsensowność sztuki, która wprowadza elementy niejasne, niedające się w żaden sposób logicznie wytłumaczyć tylko po to, by „trudniej zgodnąć”. Zob. Irzykowski (1922: 301).

Nie pomogło nawet sięganie po narzędzia intelektu. Wszak głupota, jak ironizował autor *Pałuby*, też ma swoje źródła w rozumie. Krytykom tworzącym wspomniane zwroty i porównania chodziło jednak przede wszystkim o podkreślenie nieartystycznego aspektu omawianych prac, który pozwalał nie tylko na ich surową ocenę, ale nawet na dyskwalifikację z obszaru sztuki. Wyjątkowo niechętny formistom Józef Trepka, recenzent nacjonalistyczno-chrześcijańskiego „Głosu Narodu”, nie wahał się nawet przed nazwaniem „mózgowych” dzieł formistycznych absurdalnymi „niby-rzeźbami” i „niby-obrazami”, a całego dorobku tych artystów – „niby-sztuką”⁷.

Zarzucany formistom brak szczerości dotyczył jednak nie tylko ich artystycznej postawy, ale też sposobu wykonania prac. Nieszczera technika, o jaką pomawiał krakowskich twórców choćby sprawozdawca „Kuriera Warszawskiego”, miała oznaczać tworzenie niezgodne z temperamentem, a więc zapożyczone, obce, a co za tym idzie – nienowatorskie⁸. Krytycy formizmu uderzali w ten sposób w podstawową broń awangardy: jej innowacyjność, eksperyment, wytyczanie dróg, odkrywanie nowych rozwiązań formalnych. Wychodząc z założenia, że wszelka oryginalność i nowatorstwo są możliwe jedynie w efekcie zmagania się skomplikowanej psychiki geniusza z ograniczeniami materii, zwracali dodatkowo uwagę na zapatrzanie polskich artystów we wzorce paryskie i korzystanie z formuł sprawdzonych choćby w plastyce kubistycznej, ekspresjonistycznej czy futurystycznej⁹. Wytykali więc dokonaniom formistów wtórność, a nawet epigonizm, który tylko udaje, podszywa się pod nowatorstwo, dowodząc tym samym, że jest to sztuka etycznie wątpliwa. Niektórzy sprawozdawcy szli jeszcze dalej, nie tylko oskarżając twórców o naśladownictwo obcych wzorów, ale też wskazując na ich ułomności techniczne, „imperfektyzm”, brak talentu i elementarnej wiedzy malarskiej czy zwyczajne nieuctwo¹⁰. Zdaniem krytyków kierowanie się „ciasnymi formułkami” i „mózgowymi spekulacjami” stanowiło jedynie przykrywkę dla „kultu nieuctwa”

i nieznajomości malarskiego abecadła¹¹. To więc, co było świadomą decyzją twórczą, recenzenci woleli postrzegać w kategoriach nieudolności, niedomagań warsztatowych czy artystycznej blagi. Pisali więc o dziełach „potwornych w swej brzydocie”, „pokracznie niedołączonych”, o „straszydłach”, „okropnościach” i „steku potworności”, ale też o „nieudolnych gryzmołach”, dzikich bzdurach i „artystycznych odpadkach”¹². Jeśli nawet wcześniejsze prace formistów dowodziły, że jednak malować potrafią, krytycy uznawali, że przez „powrót do epoki kamienia łupanego” wystawiają się jedynie na śmieszność¹³. A co gorsza, „kalając piękno” i dotychczasowy dorobek duchowy ludzkości oraz „podcinając korzenie sztuki”, bałamuca naiwną publiczność, przyczyniając się do jej deprawacji¹⁴. Deformowanie, schematyczne upraszczanie kształtów, dawanie upustu tęsknotom za światem dzieci i prymitywów krytycy woleli postrzegać w kategoriach obrazoburstwa niżli wyboru konwencji artystycznych. Broniąc ultrakonserwatywnej sztuki wystawianej w Zachęcie, sygnatariusze opublikowanego w „Kurierze Warszawskim” protestu przeciwko zorganizowanej tam w 1921 roku wystawie formistów otwarcie nawoływali do przeciwstawienia się „pełnym perfidii bluźniercom”, którzy swym „brutalnym wyuzdaniem” ośmielają się bezcześcić ideały, szkodzić tradycji i godzić w jej świętości¹⁵. Znów więc oskarżenia o charakterze estetycznym szły w parze z zarzutami o wymiarze moralnym. Powoływanie się na kodeks etyczny pozwalało wzmocnić perswazyjną funkcję wypowiedzi, a zarazem obwieścić, że owi pozorni nowatorzy, którzy przez skandal i podrabianie cudzych wzorów próbują zaistnieć na polskiej scenie artystycznej, nie mają w gruncie rzeczy nic do zaproponowania. Są tylko „zachłanną grupą nieuków”, a ich sztuka pozbawiona jest jakiegokolwiek wartości – nawet owej formy, której sztandarem tak chętnie wymachują i którą uczynili znakiem rozpoznawczym swego kierunku. Krytycy, wykorzystując tu sprawdzoną retoryczną strategię demaskacji, triumfalnie odsłaniali ową, jak twierdzili, grę pozorów właściwą formistom. Próbowali zatem

7 Trepka (1921: 2).

8 Wasz. (1919: 7).

9 Zob. m.in. Wankie (1922: 5); Błeszyński (1922: 330); Prokesch (1921: 1); Schröder (1919: 2).

10 Trepka (1921: 2).

11 Schröder (1919).

12 Kozicki (1920: 1); Schröder (1919: 2); Prokesch (1921: 1); Łuskina (1921: 5).

13 Prokesch (1921: 1); Trepka (1921: 2).

14 Schröder (1919: 2); Błeszyński (1922: 339); Protest (1921).

15 Protest (1921).

dowieść, że – inaczej niż niektórzy naiwni odbiorcy – nie dali się uwieść. Pisali więc o „rzekomej prostocie”, „sztucznej naiwności” i pozornej oryginalności dzieł, które w gruncie rzeczy są tylko śmiesznie banalne i mogą funkcjonować nieledwie jako „bawidełka” dla tępego odbiorcy¹⁶. Wykazywali wreszcie, że dzieła formistów wbrew nazwie grupy pełne są bezkształtnych, zdeformowanych „dziwolągów”, a jako takie z formą, tj. logicznym, artystycznym kształtem, nie mają nic wspólnego¹⁷.

Strategia demaskacji, mająca na celu ukazać prawdziwe oblicze działań awangardzistów i ich „bałamutnej” sztuki, uzyskiwała dodatkowe wsparcie przez budowanie dyskursu za pomocą bezwzględnych podziałów dychotomicznych. Na jednej szali stawiano więc artystów „prawdziwych”, na drugiej zaś przedstawicieli formizmu, chcąc w ten sposób uwznioślić tych pierwszych, kosztem kompromitacji i dyskredytacji drugich. Najczęściej sięgano po wspomnianą już opozycję duszy i rozumu, dowodząc, iż tylko dzieła zrodzone z uczucia, na mocy wewnętrznego widzenia świata, zasługują na miano artystycznych. Jak przekonywał utytułowany, choć niepodpisany z nazwiska sprawozdawca socjalistycznego pisma „Naprzód”, prawdziwi artyści są zawsze ekspresjonistami, uczciwie studiującymi przyrodę, patrzącymi na nią oczyma swej duszy. Autorzy „nieodcyfrowanych rebusów” ekspresjonistami są zaś tylko z nazwy¹⁸.

Równie chętnie przeciwstawiano formizm sztuce pięknej, tj. chylącej czoła przed tradycyjnymi wartościami, a jego przedstawicieli – artystom utalentowanym, genialnym czy choćby, jak pisał Trepka, normalnym, tj. potrafiącym poprawnie rysować¹⁹. Nawet medialne zamieszanie wokół wystaw formistów krytycy kierowali przeciwko twórcom, oskarżając ich o prowokacje mające przysłonić niedostatki talentu i artystyczne nieudolności. „Prawdziwy artysta – pisał jeden z krytyków – nie dąży do łatwych zwycięstw i nie stara się wywołać chwilowego efektu błyskotliwym mamieniem oczu, lecz w cichości, skromnie wobec dzieł przyrody, bez fanfar i robienia krzykliwego hałasu posuwa

się powoli, choć pewnym krokiem naprzód”²⁰. Po analogiczne zabiegi sięgał też Artur Schröder, po stronie geniuszu i wielkości stawiając skromność, krzyk zaś i dopominanie się o uznanie uznając za objaw chorobowy, a w najlepszym razie za dowód niewiary twórcy we własne możliwości. Krytyk degradował znaczenie formistów przez porównania do artystów szanujących piękno tradycji, ale też w opozycji do awangardzistów z Zachodu – w ten sposób wykazując zarówno wtórność polskich „nowatorów”, jak też ich nieudolność techniczną: „[...] tacy artyści jak Matisse – pisał – nim przystąpili do głoszenia nowych światoburczych haseł uczyli się i pokazali, że potrafią też malować według starej szkoły. A u nas przeważająca część formistów nie ma pojęcia o anatomii, nie potrafi uczciwie namalować ręki lub nogi, nie zna zasad perspektywy”²¹. Kozicki, dokonując podobnego zestawienia, uderzał z kolei w awangardowy postulat antytradycjonalizmu. W przekonaniu krytyka zerwanie z dorobkiem przeszłości nie jest warunkiem nowatorskiej sztuki. Artysta genialny – dowodził – może pozostać paseistą, „wielkie słońce talentu” potrafi bowiem rozpraszać „mroki wszelkich przemądrzałych teorii” i z najbardziej „ogranych” tematów tworzyć arcydzieła – bez konieczności traktowania przeszłości jak nic niewartej zmyry²². Formiści, tak bezwzględnie, w imię swych rewolucyjnych haseł bezczeszczący tradycję, zostali przez krytyka sprowadzeni do artystycznych bolszewików, a jako tacy, zestawieni z nacją żydowską. Bolszewizm i żydobolszewizm (ojciec późniejszej żydokomuny) były popularnymi wówczas inwektywami, stosowanymi przez krytyków reprezentujących skrajnie konserwatywny światopogląd artystyczny i z trwogą podchodzących do wszelkich artystycznych nowinek. Gdy jednak po te puste, choć groźne retoryczne straszaki sięgał szanowany „doktor sztuki” (swego czasu zresztą doktorant Bołozza-Antoniewicza), sankcjonował w pewien sposób prawomocność tych inwektyw, popularnych zwłaszcza w pismach codziennych i w wypowiedziach „przygodnych sprawozdawców”. Kozicki próbował jednak nadać swemu wystąpieniu pozory mowy naukowej, nie poprzestawał bowiem na gołosłownych porównaniach, lecz przeprowa-

16 Trepka (1921: 2); Irzykowski (1922: 302).

17 Błęszyński (1922: 339); Husarski (1919: 28–29); Remer (1918: 1).

18 S. M. (1921: 4).

19 Trepka (1921: 2).

20 S. M. (1921: 4).

21 Schröder (1919: 2).

22 Kozicki (1920: 1).

dził długi wywód mający wykazać zbieżność bolszewizmu politycznego z artystycznym²³ oraz znamioną w obu rolę Żydów – jako zapładniaczy i protagonistów. Ród Dawidowy – pisał – ta nacja „fanatyczna, ruchliwa i niespokojna”, jest jednocześnie rasą nietwórczą, pozbawioną wyobraźni, co rekompensuje nadmiarem racjonalizmu, krytycyzmem, a także „przykrą pozą wyższości” i „absolutnej nieomyślności”. Jako taka potrafi głównie niszczyć i rozkładać, stąd sprawdza się świetnie w swej burzycielskiej roli²⁴. Kozicki poszedł jeszcze dalej. Nie tylko zderzył formizm z żydobolszewizmem, ale też pokazał jałowość działań polskich „rewolucjonistów”, skazanych, w jego mniemaniu, na bardzo krótkotrwały żywot. Korzystając z inwentarza militarno-religijnej terminologii, krytyk nazwał formistów ironicznie rycerzami „wojującego kościoła”, dodając zaraz, że „ich kopie i strzały trafiają w próżnię: nikt z nimi nie chce walczyć, nikt się nimi nie irtuje, nie potępia ich i nie wyklina”²⁵. Taki zabieg, mimo korzystania z agresywnej retoryki, miał formistom jako wrogom narodowej twórczości odbierać moc prawdziwego zagrożenia. Sprowadzani do sekciarskich apostołów czy błędnych rycerzy stawali się raczej śmieszni niż faktycznie niebezpieczni. Z owym obrazem, tak precyzyjnie wykreowanym przez Kozickiego, korespondowały też odczytania innych krytyków, którzy niejednokrotnie sięgali po podobne, „upupiające” artystów zabiegi. Pisali więc o formistach z protekcyjnym lekceważeniem, traktując ich jak garstkę młodziaków, którzy muszą się wyszumieć, którzy jeszcze „behradnie błąkają się w poszukiwaniu nowych dróg”, albo nawet „harują pędzlem”, uprawiając dziecięcą zabawę²⁶. Ich aktywności nie postrzegali więc w kategoriach eksperymentów, lecz wybryków i „nieudolno-dziecinno-chorobliwego mamrotania”²⁷. Czy można brać je na poważnie – ironizował Schröder – skoro „zza krótkich majteczek wygląda jeszcze chusteczka”²⁸?

Sięganie po zróżnicowany repertuar chwytów ironicznych, zahaczających niekiedy o drwiący chichot, dowcip, ale też jadowity sarkazm, miało podobną funkcję: służyło obnażeniu rzekomych niedostatków artystycznych formistów oraz ukazaniu ich twórczości jako śmiesznej, frywolnej tudzież absurdalnej, w każdym wypadku jednak niezasługującej na poważne traktowanie. Takie zabiegi, deprecjonujące wysiłki artystów, szły niejednokrotnie w parze z metaforyką odzwierzęcą czy kulinarną i doskonale sprawdzały się zwłaszcza w opisach formistycznych prac. „To nie pejzaż, tylko żaba rozduszona z pomidorem” – pisał Schröder. Formiści, dodawał, oraz idąca za nimi falanga nieuków, wierzą, że „wystarczy potwornie wyrysować twarz, dać jej 7 ust, 6 nosów, uszy pod brodą i oczy na gardle, zalać to sosem z jajecznicy i szpinaku i nazwać np. symfonią, aby uchodzić za artystę nowej sztuki”²⁹. Kozicki, opisując wykonaną przez Zamoyckiego głowę Kasprowicza, doszedł z kolei do wniosku, że to nie rzeźba jest, lecz „wstrętna pałuba, na którą składają się kombinacje guzów i czegoś w rodzaju trąby słoniowej w połączeniu z ogórkiem”³⁰. Najdalej posunął się jednak malarz Marian Ruzamski, późniejszy Szukalszczyk, gdy na łamach satyrycznego „Dyabła”, ukryty pod pseudonimem Emer, pisał: „A teraz wróćmy do p. Witkacego obrazów, o których bez ram, nie wiedziałbym, że są obrazami. Co się tam nie dzieje! Jakieś flaki, pokręcone przez mizerę, na żółto, zielono, czerwono, niebiesko. Ktoś patrzy na mnie lewą łydka, komuś nos wyrasta z brzucha, kogoś obdarto ze skóry, wsadzono w anilinę i przepuszczono przez centryfugę. [...] Na portrety patrząc, dziękowałem panu Bogu w duchu, że takich gąb wszystkim swym stworzeniom oszczędził”³¹.

Nie dajmy się jednak zwięść humorystycznemu zabarwieniu tej wypowiedzi. Ruzamski chciał naturalnie czytelnika rozbawić, ale był to jedynie środek mający na celu zdegradowanie omawianego dzieła, sprowadzenie go do nic nieznaczących bohomasów, które nie wymagały już żadnych bezpośrednio formułowanych ocen. W podobnym „przerysowanym” stylu krytyk pisał też o „kluczu

23 Do wspólnych cech Kozicki zaliczył m.in.: zerwanie z przeszłością, niszczenie tradycji oraz nieprzystawalność mocnej teorii do kiego realizowanej praktyki. Zob. Kozicki (1920: 1).

24 Kozicki (1920: 1).

25 Kozicki (1920: 3).

26 Trepka (1921: 2); Prokesch (1921: 1).

27 Schröder (1919: 2).

28 Schröder (1919: 2).

29 Schröder (1919: 2).

30 Kozicki (1920: 3).

31 Emer (1921: 6).

wiolinowym w sosie grzybowym” na jednym z obrazów Czyżewskiego czy o „anatomicznych” pracach Chwistka: „Artysta dokonywa tu sekcji wszystkich przedstawionych przedmiotów, zaczynając od swej żony, a kończąc na kominach fabrycznych. Kolory tańczą pięknego kontredansa. W całości robi się z tego miły dla oka salceson”³². Te osobliwe opisy miały być jednak nie tylko dowodem nieartystyczności czy infantylnego charakteru prac formistycznych, próbowały również wpływać na reakcję czytelników przez wskazanie na rzekome szaleństwo ich twórców. Ruzamski sugerował je poprzez sposób opisu, inni krytycy nie wahali się mówić o nim wprost.

Negacja piękna na rzecz deformacji, upraszczanie czy geometryzowanie kształtów, brutalność kolorystyki – wszystkie te elementy wykluczały prace formistów z obszaru tradycyjnie rozumianego sztuki. Celowość ich działań nie była przy tym czynnikiem łagodzącym. Przeciwnie, zdaniem krytyków dowodziła jedynie niezrównowagi, rozwydrzenia, a w najlepszym razie niezdrowej ekstrawagancji. Piszący chętnie sięgali w tym celu po metaforykę choroby psychicznej, doskonale znana choćby z recepcji impresjonistów. Oskarżenia o wariactwo zawsze sprawdzały się doskonale, pozwalały bowiem nie brać omawianych prac na poważnie i – jak żaden inny zabieg retoryczny – zdeklasować pozycję atakowanych autorów. Donoszono więc skwapliwie o aberracji, szarlatanerii, opętaniu, delirycznym szale czy chorobliwym wizjonerstwie formistów, nadając im rzekomemu szaleństwu wymiar daleki jednak od romantycznego obłądzenia, którego konotacje wciąż nie były jednoznacznie negatywne. Sprowadzanie formistycznych płócien czy rzeźb wyłącznie do „majaczeń chorego mózgu” mogło stanowić czynnik usprawiedliwiający twórców. Dlatego chętniej jeszcze ich aktywność umieszczano w obszarze „psychopatycznych zbrodni”³³, rozwydrzenia, sekciarskiego

fanatyzmu czy perwersji, ostrzegając publiczność przed takimi zdegenerowanymi wytworami. Wytworami, które w języku krytyków zyskiwały miano dziwadeł, cudactw, „chorobliwych łamańców”, straszdeł czy form „osobliwie ekstrawaganckich” i mogły budzić zarówno „śmiech politowania”, „uczucie znużenia i przygnębienia”, jak i „dreszcz przerażenia”³⁴. Przekonani, że publiczność pójdzie jednak „za światłem piękna i geniuszu”³⁵, krytycy przewidywali rychłe „zapadnięcie się formizmu w nicość”, co wreszcie – jak życzył sobie Kozicki – pozwoli pchnąć sztukę w stronę jej dalszego rozwoju³⁶.

Różnorodność wykluczających się, nawet w tekście jednego krytyka, argumentów, czy może lepiej: strategii retorycznych, pozwalających zarzucać formistom zarówno sekciarstwo i fanatyzm, jak również zimne wyrachowanie; mianować ich wrogami piękna, tradycji i wartości moralnych, a jednocześnie wyzywać od szaleńców czy wygłupiających się dzieciaków, których przecież nie można brać na poważnie, pokazuje, że wbrew powszechnym zapewnieniom problem z formizmem był problemem poważnym, niedającym się sprowadzić do pogardliwego wzruszenia ramion czy bolszewickiej etykiety. Krytycy jednak nie do końca umieli sobie z nim poradzić i czując bezsilność wobec zmian, które nadchodziły, próbowali imać się wszelkich sposobów, by ratować tonący na ich oczach statek tradycyjnej estetyki³⁷.

34 Trepka (1921: 2); Łuskińska (1921: 5); Wasz. (1919: 7).

35 Kozicki (1920: 1).

36 Kozicki (1920: 3).

37 Oddając jednak sprawiedliwość ówczesnej krytyce, należy dodać, że wśród przeciwników formistów byli też tacy, którzy podejmowali choćby nieśmiałą próbę zrozumienia ich sztuki. Należał do nich choćby Marian Dąbrowski z IKC, którego stanowisko wobec sztuki formistycznej ewoluowało od krytycznego tuż przed wojną do niemal apologetycznego w początkach lat 20. Umiarkowanie negatywne stanowisko zajmowała też Ewa Łuskińska, która co prawda również sięgała po sprawdzoną retorykę, sprowadzając formistów do szarlatanów i wariatów, mimo to podjęła próbę analizy niektórych prac. Stanisław Pieńkowski, w latach 30. zagorzały wróg formizmu, wykazywał też wówczas zaskakującą, zwłaszcza z perspektywy jego późniejszych, zaślepionych antysemityzmem tekstów, trzeźwość oceny. Por. Dąbrowski (1921); Łuskińska (1921); Pieńkowski (1919).

32 Emer (1921: 7). Tekst ów został po latach przedrukowany w piśmie „Kraak”, tubie propagandowej Szukalskiego i jego świąty, w której Ruzamski pełnił nadrzędną rolę. Przedruk zachował niezmienną, pierwotną wersję, uzupełnioną jedynie następującą adnotacją: „Z formistów wkrótce p. Witkiewicz i p. Zamoyski oprzytomnieli i zaczęli tworzyć portrety zgodne z wyglądem danym przez Boga” („Kraak” 1934, nr 11, s. 5).

33 Trepka (1921: 2); Prokesch (1921: 1).

*

Kolejne lata przyniosły jednak pewne zmiany. Coraz rzadziej wysyłano już artystów do Tworek i nawet najwięksi wrogowie oswoili się w końcu z formizmem, który zresztą po ledwie pięciu latach wzmożonej aktywności faktycznie przestał istnieć. Niektórzy twórcy zasilili szranki bardziej umiarkowanych, a nawet tradycjonalistycznych obozów, część zgłosiła akces do skrajnej awangardy, pozostali poszli w stronę malarstwa kolorystycznego. Przeszto więc mówić o formizmie jako o grupie, ale sam formizm, choć funkcjonujący już raczej jako słowo-wytrych, zwłaszcza w ustach przeciwników moderny, z areny naszej krytyki całkowicie nie zniknął. Przeciwnie nawet, ze wzmożoną siłą powrócił do jej słownika w latach 30., nabierając przy tym zupełnie innych znaczeń³⁸.

Bibliografia

- Błeszyński 1922 = Błeszyński Kazimierz, *Filozofia a nowinki w sztuce*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 15, s. 309–347.
- Dąbrowski 1921 = Dąbrowski Marian, *IV wystawa formistów*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 39, s. 3–4.
- Emer 1921 = Emer [Ruzamski Marian], *Z wernisażu wystaw formistów. Sprawozdanie*, „Dyabeł” 1921, nr 6, s. 6–7.
- Geron 2009 = Geron Małgorzata, *Wokół ankiety lwowskiej*, „Gazety Wieczornej” „Ekspresjonizm w sztuce plastycznej (1918)”, [w:] *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, red. Małgorzata Geron, J. Malinowski, Warszawa 2009, s. 295–320.
- Geron 2015 = Geron Małgorzata, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015.
- Husarski 1919 = Husarski Wacław, *Wystawa formistów*, „Pro Arte” 1919, nr 5, s. 28–29.
- Irzykowski 1922 = Irzykowski Karol, *Na Giewoncie formizmu*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 6, s. 291–306.
- Kozicki 1920 = Kozicki Władysław, *Formiści*, „Słowo Polskie” 1920, nr 219, s. 1; nr 220, s. 3.
- Łuskina 1921 = Łuskina Ewa, *Nasz salon niezależnych. IV wystawa formistów*, „Goniec Krakowski” 1921, nr 51, s. 4; nr 53, s. 5.
- Morawski 1973 = Morawski Stefan, *Ankieta o formistach polskich (opracowanie i wnioski)*, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, s. 299–355.
- Pieńkowski 1919 = Pieńkowski Stanisław, *O formizmie*, „Gazeta Warszawska” 1919, nr 116, s. 3–4.
- Piotrowski 2007 = Piotrowski Piotr, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Kraków 2007.
- Prokesch 1921 = Prokesch Władysław, *Z krakowskich wystaw sztuki. Wystawa formistów*, „Nowa Reforma” 1921, nr 36, s. 1.
- Protest 1921 = *Protest malarzy z Zachęty*, „Kurier Warszawski” 1921, nr 130, s. 6.
- Remer 1918 = Remer Jerzy, *Z pałacu Sztuki*, „Czas” 1918, nr 474, s. 1.
- S. M. 1921 = dr S. M., *Wystawa formistów*, „Naprzód” 1921, nr 27, s. 4.
- Schröder 1919 = Schröder Artur, *Z podwawelskiego grodu*, „Gazeta Lwowska” 1919, nr 213, s. 2.
- Sinko 1921 = Sinko Tadeusz, *Wystawa formistów*, „Czas” 1921, nr 21, s. 3.
- Trepka 1921 = Trepka Józef, *Formiści – malarze normalni*, „Głos Narodu” 1921, nr 35, s. 2.
- Wankie 1922 = Wankie Władysław, *Zbigniewa Pronaszkii wystawa zbiorowa w Zachęcie*, „Świat” 1922, nr 23, s. 5.
- Wasilewska 2015 = Wasilewska Diana, *Cóż po awangardzie w czasie marnym? Polska krytyka artystyczna lat 30. XX wieku wobec kryzysu sztuki*, [w:] *Awangarda i krytyka. Kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, red. Jakub Kornhauser, Małgorzata Szumna, Michalina Kmieciak, Kraków 2015, s. 125–135.
- Wasz. 1919 = Wasz., *List z Krakowa*, „Kurier Warszawski” 1919, nr 260, s. 7.
- Witkiewicz 1976 = Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Mała piguleczka dla lwowskich wrogów*, [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. Jan Leszczyński, Warszawa 1976, s. 286 (pierw. „Kurier Lwowski” 1926, nr 197).

“At the Lunatics’ Night”. The Formists in the Distorting Mirror of the Interwar Art Criticism (summary)

Most Polish critics, especially those educated to respect the 19th-century naturalist aesthetics, could not accept any sort of anti-mimetic treatment of art. In this rejection they eagerly employed their trusted methods and familiar habit to criticise the misunderstood and let their ignorance and incapacity hide behind invectives. It is indeed very difficult to provide a different reading of the reviews of the first exhibitions of Formist artists and the so-called

38 Zob. Wasilewska 2015.

new art since all of them display a sense of superiority and disdain for their subject. Not uncommon were accusations of aesthetic perversion, “morbid hallucinations”, ultra-futurist quackery, and unhealthy propensity for absurdity and eccentricity. According to the critics, “descriptive geometry” and senses-shocking shapes marked a clean break from the fundamental laws of beauty and logic, from the aesthetics that seemed both unquestionable and intransgressible. As late as the second decade of the 20th century, Polish press was filled with terms such as “the lunatics’ night”, “delirious frenzy”, or “artistic ragtag” of the Formists. Curiously, those diagnoses that set to read modernist works as created by mentally

unstable individuals, frequently came together with accusations of dilettantism, ignorance, childishness, illogical thinking, or even idiocy and moronism. The aim of such claims was clear – to discredit modern art, to show that it could not be taken seriously as something beyond the established boundaries of any known artistic criteria and norms. As such it did not require critics to provide any additional explanation. On the other hand, however, the common use of mental illness-related metaphors proves that works by young artists were seen as posing a serious threat and substantial problem – a problem that required taking decisive countermeasures.