

W pierwszych dwóch dekadach XX wieku sport uchodził za jeden z najważniejszych fenomenów kulturowych modernizmu. Od czasu organizacji pierwszej Olimpiady w 1896 roku oraz uruchomienia profesjonalnych rozgrywek i narodowych lig w poszczególnych krajach Europy sport zaczął coraz silniej stawać się zjawiskiem masowym, niezwykle popularnym wśród wszystkich sfer społecznych. Świadectwem popularyzacji tematyki sportowej w środowiskach artystycznych były tzw. Olimpijskie Konkursy Sztuki organizowane w latach 1912–1948, równoległe do Igrzysk Olimpijskich. Ich celem było nagradzanie najlepszych dzieł o tematyce sportowej. Baron Pierre de Coubertin, pomysłodawca i twórca nowoczesnych Igrzysk Olimpijskich, pragnął, by nie tylko sportowcy, ale też artyści rywalizowali o medale w takich dziedzinach, jak: architektura, rzeźba, malarstwo (i grafika), literatura i muzyka¹. W konkursach tych polscy twórcy po raz pierwszy wzięli udział dopiero podczas IX. Igrzysk w Amsterdamie (1928). Do tego czasu i do momentu urzędzenia Wystawy Sportowej w lokalu ZZPAP w Warszawie, mającej na celu selekcję prac na Konkurs Olimpijski w stolicy Holandii, tematyką sportową interesowały się w Polsce przede wszystkim ugrupowania wczesnej awangardy.

W pierwszych latach niepodległej Polski artyści i poeci związani z formizmem, futuryzmem oraz kręgiem pierwszej serii „Zwrotnicy” niejednokrotnie podejmowali w swej sztuce problem wizualizacji ruchu ludzkiego ciała, a także znaczeń sportu w kulturze popularnej. W tym kontekście

ich postrzeganie sportu było bliskie twórcom związanym z nurtami futuryzmu, kubizmu i ekspresjonizmu. Międzynarodowa awangarda drugiej dekady XX wieku interesowała się bowiem takimi problemami, jak: zmiana podejścia do zagadnień obrazowania formy ludzkiego ciała, dynamika ruchów i ich ekspresji oraz fizycznymi zdolnościami człowieka w epoce maszyny². W praktyce Umberta Boccioniego, Alberta Gleizesa czy Ernsta Ludwiga Kirchnera obrazowanie nowych dyscyplin sportowych, np. piłki nożnej, kolarstwa, automobilizmu, narciarstwa, rugby czy łyżwiarstwa, prowokowało do refleksji nad tym, w jak dużym stopniu nowy sport potrzebował zastosowania podstaw nowej sztuki³.

W tym artykule chciałbym nakreślić obraz twórczości formistów i kręgu „Zwrotnicy” w obrębie awangardowych fascynacji tematyką sportową lat 1919–1923. Przedmiotem analiz będą tu obraz *Szermierka* Leona Chwistka, a następnie czynny udział Konrada Winklera oraz Augusta Zamoyskiego w życiu sportowym. Pracę wieńczy analiza tekstu *Sport a sztuka* Tadeusza Peipera w kontekście inspiracji programem pisma „L'Esprit Nouveau”. Na podstawie wyżej wymienionych przykładów chciałbym wskazać na zmianę, jaka dokonana się w polskiej sztuce pod wpływem estetyzacji sportu w pracach formistów i poglądach Peipera. Owo studium ograniczam do roku 1923, ponieważ za sprawą pierwszego udziału polskich sportowców w VIII. Igrzyskach Olimpijskich w Paryżu w 1924 roku zainteresowanie sportem w Polsce znacząco wzrosło i od tej daty rozpoczął się nowy etap popularyzacji i propagandy sportu w II Rzeczypospolitej. Z drugiej strony rok 1923 był także momen-

* Tekst powstał w ramach projektu badawczego *Sport w sztuce wizualnej Europy Środkowo-Wschodniej, 1918–1939*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2015/17/D/HS2/00530).

1 Zob. Stanton (2000).

2 Zob. Vere (2018).

3 O awangardowych obrazowaniach sportu zob. Kuhnst (1996: 272–334).

tem, w którym wczesna awangarda w Polsce dobiegła końca, a ugrupowania formistów i futurystów zawiesiły swoją działalność. Prezentowany tekst traktuję wobec tego jako wprowadzenie do problematyki wczesnych powiązań sportu i nowej sztuki w Polsce, który w przyszłości może przyczynić się do nakreślenia bardziej pogłębionego studium na temat recepcji sportu w polskiej sztuce dwudziestolecia.

Szermierka

Jeden z najwcześniejszych obrazów formistycznych o tematyce sportowej, tzn. *Szermierka* Leona Chwistka, został namalowany ok. 1919–1920 roku, choć należy pamiętać, że krakowski artysta stworzył jeszcze kilka wcześniejszych prac poświęconych szermierzom pojedynkom. Do dziś zachowały się dwa szkice sprzed I wojny, jeden gwasz oraz dwie akwarele datowane na lata 20. Obraz olejny, przechowywany obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie, jest pracą najbardziej znaną, a także reprezentatywną dla całokształtu formistycznej twórczości Chwistka. Można w niej odnaleźć inspiracje awangardowymi trendami sprzed I wojny światowej: kubizmem, włoskim futuryzmem i symultanizmem Roberta Delaunaya, co było także zgodne z przekonaniem Chwistka, który uważał formizm za eklektyczny nurt, łączący ówczesne trendy artystyczne⁴.

Szermierka została namalowana już w Krakowie, po tym, jak Chwistek wrócił z Paryża, gdzie miał sposobność zapoznania się z kubizmem, ekspresjonizmem i futuryzmem. Scena walki dwóch szermierzy oddająca ducha nowej sztuki stanowiła również reminiscencję słynnego pojedynku, który artysta stoczył w 1914 roku właśnie w Paryżu. W chwili gdy jego narzeczona, Olga Steinhaus, została znieważona przez innego malarza – Władysława Dunina-Borkowskiego, Chwistek wyzwiał go na pojedynek⁵. Wygrał go, raniąc przeciwnika w ramię i ucho, o czym rozpisywały się paryskie dzienniki, londyński „The Times”, a także wydawane w Warszawie pismo „Świat”.

Na obrazie *Szermierka* obserwujemy dwóch walczących ze sobą szermierzy na tle paryskiego krajobrazu, na

tle prawdziwych symboli stolicy Francji. W prawej części obrazu można dostrzec obracające się wielkie koło karuzeli ustawione na placu Zgody (Place de la Concorde). W lewej części znajduje się natomiast budowla z charakterystycznymi dwiema wieżami, podobna do katedry Notre Dame, a zaraz obok umiejscowione pod skosem kontury bazyliki Sacré-Cœur malowanej jaśniejszą barwą. Wydaje się też, że szermierz z lewej części obrazu znajduje się u podnóża „ruchomych” nóg wieży Eiffla, zawieszonych w powietrzu w przekrzywionej formie.

Kompozycja paryskiego krajobrazu Chwistka miała zapewne swoje źródło w eksperymentach malarskich Roberta Delaunaya, który jeszcze przed I wojną światową stworzył serię poświęconą architekturze stolicy Francji, w tym wieży Eiffla. Francuski artysta wykorzystywał tam ideę symultanizmu, która polegała na jednoczesnym ukazaniu w ramach jednego płótna danej sceny obserwowanej z wielu punktów widzenia, przyjmując koncepcję ruchomej perspektywy. Delaunay niejednokrotnie podejmował też tematykę sportową, o czym świadczył obraz *Drużyna z Cardiff* (1913), który ukazywał dynamikę meczu rugby na tle wieży Eiffla i wielkiej karuzeli z placu Concorde, a więc w tej samej scenarii, w jakiej ułokował swoich szermierzy Chwistek. Kompozycja polskiego formisty ukazywała podobny do Delaunaya schemat, w którym dynamiczne ujęcie sportowych zmagani spaja się z symultanicznym ujęciem krajobrazu Paryża. Gdyby walka szermierzy została przedstawiona na tle nieruchomych paryskich budowli, zostałby wytworzony kontrast: dynamizm vs. bezruch, którego Chwistek pragnął uniknąć. W próbie oddania jednoczesnego ujęcia sceny pojedynku wpisanego w obraz dynamiki wielkomiejskiego życia wszystko musi być w ruchu, nic nawet na chwilę się nie zatrzymuje i nawet statyczne budowle, które wydają się w spoczynku, są ustawione zawsze w ruchu wobec dynamicznego otoczenia.

Szermierka Chwistka, będąca przykładem najbardziej postępowych założeń formizmu, ukazywała nowe podejście do zagadnień formy, które było charakterystyczne dla poszukiwań francuskich kubistów i włoskich futurystów. Na obrazie można dostrzec zgeometryzowane kształty postaci i budowli, a także geometryzację samej sceny pojedynku. Odwzorowane zostały ponadto trzy stadia ruchu szermierzy, widać też, że szermierz z lewej atakuje, a ten z prawej

4 Por. Chwistek (1921).

5 Estreicher (1971: 98).

odpiera atak. Tak ujęty zapis wielu stadiów ruchu przywoływał równocześnie na myśl eksperymenty dynamizmu malarskiego, właściwe przede wszystkim dla poszukiwań włoskiego futuryzmu.

Powtórzenie na jednym płótnie dynamicznych gestów całego ciała, ramion czy nóg miało dawać złudzenie, że obraz jest w ciągłym ruchu. Lider futurystów – Umberto Boccioni – pisał, że pędzący koń podczas jego malowania ma nie cztery nogi, ale dwadzieścia nóg⁶. Inny futurysta – Giacomo Balla inspirował się z kolei chronofotografią Etienne Jules-Mareya, ukazując na płótnie zmultiplikowane ciała i kształty. Marey był francuskim naukowcem, który pod koniec XIX wieku analizował ruch za pomocą fotografii, rejestrując na ciągu zdjęć kolejne fazy poruszania się danej postaci. Chronofotografia miała znaczący wpływ na narodziny filmu, a w pierwszej dekadzie XX wieku – na eksperymenty malarskiej awangardy. Warto podkreślić, że uczeń Mareya, Georges Demeny, przy użyciu chronofotografii dokonał zapisu ruchu szermierza w 1906 roku, rejestrując stadia ruchu sportowca z charakterystycznym przykłonieniem. Trudno powiedzieć, na ile Chwistek znał fotografie Demeny’ego przed namalowaniem swojej *Szermierki*. W ówczesnej prasie niejednokrotnie łączono jednak jego obraz przede wszystkim z włoskim futuryzmem, który stanowił pierwszy prąd awangardy, podejmujący w tak radykalny sposób liczne próby oddania dynamizmu w malarstwie.

Szermierka była prawdziwie eklektyczną kompozycją, wykorzystującą zdobycze kubizmu, futuryzmu i symultanizmu. Realizowała postulatory Chwistka, okazując się jednym z najbardziej radykalnych eksperymentów malarskich wczesnej awangardy w Polsce. Z drugiej strony temat szermierki i pojedynku nawiązywał do osobistych doświadczeń sportowych artysty, a także do dyscypliny, która została w Polsce spopularyzowana przez innego formistę, przyjaciela Chwistka oraz członka grupy formistów – Konrada Winklera.

Formiści sportowcy: Winkler i Zamoyski

Konrad Winkler był jednym z najbardziej znanych szermierzy II Rzeczypospolitej. Swoją szermierczą karierę rozpoczął, podobnie jak Chwistek, jeszcze przed I wojną światową, zapewne w sekcjach krakowskiego Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” – pierwszego klubu sportowego w Galicji, praktykującego ćwiczenia szermiercze⁷. Warto zaznaczyć, że to właśnie Winkler wraz z Antonim Bąkowskim był założycielem jednego z najstarszych klubów sportowych w Polsce – mianowicie Krakowskiego Klubu Szermierzy, w 1910 roku. W tym samym czasie pełnił równocześnie funkcję kierownika sekcji szermierki Wisły Kraków⁸. Kraków był wówczas najsilniejszym ośrodkiem szermierczym w kraju. Krakowski Klub Szermierzy działał do 1918 roku, a w późniejszych latach Winkler wraz z innymi członkami KKS założył w 1921 roku sekcję szermierczą Akademickiego Związku Sportowego (AZS) w Krakowie. Sekcja ta była do końca lat 20. najsilniejsza w Polsce. W pierwszych mistrzostwach Polski w szermierce, rozgrywanych w 1924 roku Winkler zdobył tytuł mistrzowski w szabli i we florecie, a następnie reprezentował barwy Polski na VIII. Igrzyskach Olimpijskich w Paryżu w 1924 roku. Jego udział, podobnie jak udział pozostałych polskich szermierzy, zakończył się na fazie eliminacji i w konsekwencji nie udało się wywalczyć żadnego medalu. Co warte podkreślenia, inaczej niż Chwistek, Winkler nie prezentował w swojej twórczości malarskiej wątków sportowych. Wiele wskazuje na to, że w przypadku Winklera praktyka profesjonalnego szermierza oraz malarza awangardowego i krytyka nowej sztuki były praktykami oddzielnymi, nie przenikały się ze sobą w taki sposób, jak w twórczości Chwistka czy przede wszystkim innego formisty – rzeźbiarza – Augusta Zamoyskiego.

Jakkolwiek Chwistek i Winkler reprezentowali szermierkę – sport mało nowoczesny, zakorzeniony raczej w poprzedniej epoce, a także nigdy osobiście i w otwarty sposób nie wypowiadali się o nierozzerwalnych związkach ich praktyki artystycznej z tą sportową, tak Zamoyski uprawiał przede wszystkim dyscypliny nowoczesne (narciarstwo, kolarstwo, motosporty), a sport traktował jako wyraźną część

6 Por. Boccioni, Carrà, Severini, Russolo (1910). Zob. też Miczka (1994: 109).

7 Zob. Szajna (2015: 51).

8 „Ruch” 1910, nr 3, s. 35.

własnej praktyki twórczej. Zapytany przez korespondenta „Wiadomości Literackich” (1924, nr 2) o to, co rozumie pod postacią „formy” w swych pracach rzeźbiarskich, odpowiadał nie bez humoru: „Forma jest to bajeczna rzecz. Musi pan wiedzieć, że jestem obecnie w formie i chcę stanąć, a właściwie skoczyć, na olimpiadzie i wziąć jedną z pierwszych nagród. Jadę niedługo do Zakopanego, zamierzam tam rzeźbić, ale znając swój zapał narciarski, sądzę, że skończy się na ski”⁹.

Zamoyski musiał mieć na myśli zapewne Olimpiadę w Chamonix – pierwsze zimowe igrzyska, które odbyły się właśnie w 1924 roku. Nie znalazł się jednak w kadrze reprezentacji Polski wśród zaledwie siedmiu polskich sportowców, którzy wyruszyli do Francji na wspomniane zmagania. W roku tym Zamoyski przeprowadził się do Paryża i nie należy też zapominać, że brał udział w kulturalnym programie tzw. *Bal Olympique* otwartego 11 lipca 1924 roku i zorganizowanego równoległe do VIII. Igrzysk Olimpijskich w Paryżu tego samego roku. Jego „iluminacje” (*prestidigitation*) znalazły się w programie obok spektaklu Tristana Tzary, tańców sportowych Jeana Borlina czy prezentacji sportów japońskich Foujity¹⁰. Jego udział w kulturalnych projektach, promujących sport przekonywał wyraźnie o znaczeniu tego zjawiska również dla praktyk artystycznych.

Zamoyski uważał się równocześnie za sportowca i rzeźbiarza, a najbliższe były mu nowoczesne dyscypliny, takie jak kolarstwo i narciarstwo. Był także jednym z uczestników organizowanych przez Polski Związek Narciarski II. Międzynarodowych Zawodów Narciarskich o Mistrzostwo Tatr, które odbyły się 16–18 lutego 1923 roku¹¹. W 1925 roku zdobył m.in. pierwszą nagrodę narciarską w biegu na 15 kilometrów w klasie starszych w Krynicy, rozgrywanych w dniach 31 stycznia–2 lutego, choć w klasyfikacji całościowej biegu uzyskał dopiero dziewiąte miejsce¹². W biegu na 30 kilome-

trów zajął miejsce szóste¹³. W tym samym roku dokonał też nie lada wyczynu – przemierzył na rowerze górskie szlaki Szwajcarii i Austrii, jadąc z Paryża do Zakopanego i pokonując odległość około 3 tysięcy kilometrów.

W formistycznym okresie swojej twórczości Zamoyski stworzył okładkę czwartego numeru „Zwrotnicy” z 1923 roku. Naszkicował na niej narciarza w ruchu, ujętego w kubistycznej formie, a okładka ta to najpewniej jedna z pierwszych prac o tematyce narciarskiej w polskiej sztuce awangardowej. Być może był to jego kubistyczny autoportret, przedstawiający sportowca-artystę. W trzecim numerze „Zwrotnicy” Zamoyski dodawał jeszcze: „Ja bowiem poza czasem po poświęconym rzeźbie – używam życia!!! Trenuję mięśnie, biegam, robię skakankę, tańczę, wspinam się po górach, jeżdżę na nartach i śpię w śniegu! Poza rzeźbą nie znam wyższej przyjemności, większej możliwości użycia życia, jak sport: cała rzeźba we własnym ruchu ciała. [...] Pierwotny człowiek, jako i dzisiejsze dziecko (istoty analogiczne) odczuwają w równym stopniu *Potrzebę Kształtowania*, to opętanie, tę pasję, którą porównać można z takimi pasjami lub nałogami jak sport [...]”¹⁴.

Zamoyski podkreślał przede wszystkim partycypacyjny charakter sportu: trenowanie ciała, mięśni, bicie rekordów. W tym aspekcie jego spojrzenie wpisywało się w koncepcje higienistów, w tym dr. Pierre’a Wintera – przyjaciela Le Corbusiera i postaci z kręgu „L’Esprit Nouveau”. Warto wspomnieć, że sam Peiper opierał swoją „Zwrotnicę” właśnie na założeniach francuskiego pisma awangardy – w pierwszych numerach publikował głównie teksty o Amédée Ozenfancie, Fernandzie Légerze czy Le Corbusierze. Z redaktorami „L’Esprit Nouveau” utrzymywał też ożywione kontakty. Zdaje się również, że i Peiper mógł się znaleźć pod wpływem słynnego tekstu Pierre’a Wintera *Le corps nouveau* z 1922 roku, opublikowanego w paryskim piśmie. Z pewnością znał go w chwili, gdy rok później na łamach „Zwrotnicy” umieścił tekst *Sport a sztuka*.

9 Na lewym skrzydle malarstwa polskiego. August Zamoyski i Tymon Niesiołowski o sobie. Wywiad specjalny dla „Wiadomości Literackich”, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 2, s. 1.

10 Afisz *Bal Olympique, Vrai Bal Sportif costume organise par l’Union des Artistes Russes a Paris, Le Venerdi 11 Julliet 1924 a la Taverne de l’Olympia*.

11 Program zawodów narciarskich (16–18 lutego 1923).

12 *Mistrzostwa Polski w narciarstwie*, „Przegląd Sportowy” 1925, nr 5, s. 6.

13 *Mistrzostwa Polski w narciarstwie*, „Przegląd Sportowy” 1925, nr 5, s. 7.

14 Zamoyski (1922: 62, 66).

Rozważania Peipera o sporcie wobec *Le Corps Nouveau* Pierre’a Wintera

Współpracownik „L’Esprit Nouveau”, Pierre Winter, jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na znaczenie sportu jako niezwykle ważnej siły kształtującej nowoczesną kulturę, a wraz z nią nowe ciało. W tekście *Le corps nouveau* zaznaczał: „Prawdziwy nowy duch nie może istnieć inaczej jak tylko w nowym ciele. [...] Grecy i Rzymianie znali i realizowali cudowną harmonię ciała i ducha, będącą źródłem genialnej artystycznej kreacji. [...] Sport jest podstawowym elementem ożywionego nowoczesnego życia. [...] Poeci, rzeźbiarze, malarze, muszą wszyscy się mu poddać. Rodzi się teraz nowy artysta. [...] artysta w przeszłości żył jak bóg i uważał uniwersalne prawa za bardzo proste. [...] Nowy system powraca do sztuki – rozumianej jako wspólna wizja, konstrukcja, [ten system] stara się sprecyzować [nowe] zasady”¹⁵.

Zdaniem Wintera „nowy system”, tzn. estetyka nowoczesności będzie musiała rozpoznawać piękno i znaczenie współczesnego sportu, tak jak „stary system” w starożytności propagował tamtejsze idee kultury fizycznej. Sugerował przez to wyraźnie, że nowy sport kształtuje nowe ciało, którego reprezentacja wymaga nowej sztuki. Bez nowego ciała, o którym pisze Winter, kształtowanego przez higienę, naukę, sport i nowe technologie, esencja „nowego ducha” (*l’esprit nouveau*) propagowana przez francuskich purystów byłaby niepełna.

„W słońcu pojawi się nagie, umyte, muskularne ciało. [...] Nowe ciało, bogate w nowego ducha, pojawi się jutro”¹⁶ – kończył swój tekst Winter, podkreślając znaczenie myśli Nietzschego dla wypracowywania „nowego systemu” piękna opartego na kulcie wysportowanego ciała. Nie ulega też wątpliwości, że tak zarysowane poglądy Wintera określiły myślenie o znaczeniu higieny, kultury fizycznej i sportu kręgu „L’Esprit Nouveau”, w tym także samego Le Corbusiera¹⁷.

Idee harmonii „nowego ciała” i „nowego ducha” w ramach „nowego systemu” stały się wkrótce przedmiotem

rozważań Peipera, który fascynował się kręgiem francuskiego pisma. Wzorem Wintera zwrócił uwagę na znaczenie sportu jako niezwykle ważnej siły kształtującej wyraz nowego ducha epoki. W tekście *Sport a sztuka* opublikowanym pod pseudonimem Wojciech Dugiel pisał: „Kryteria piękna, stosowane ogólnie, wywodzą się z rzeźby greckiej. Kształty człowieka nazywa się pięknymi wtedy, kiedy zbliżają się do kształtów, które przekazały nam zabytki plastyczne Hellady. Rzeźba grecka była właściwie kopią najlepszych okazów rasowych, jakie artysta mógł spotkać wśród »sportowców« swojego kraju; instytucja »gimnazjów«, gdzie koncentrowało się życie rozrywkowe Greka, ułatwiała dokładną obserwację. Ale ponieważ nasz sport posiada odmienne cele i odmienne środki niż sport grecki, musi on inaczej formować ciało człowieka. Toteż najlepsze okazy rasowe dzisiejsze muszą znacznie różnić się kształtami od najlepszych okazów rasowych greckich. W ślad zatem powinnyby zmienić się kryteria piękna fizycznego w ogóle. Widowiska sportowe mogłyby tu odegrać poważną rolę. Narzucają one rewizję przekazanych pojęć i szkolarskich formułek i mogą przyczynić się poważnie do zbudowania nowego systemu oznak piękna”¹⁸.

W tekście *Kamedułom sztuki* Peiper podkreślał jeszcze higieniczne aspekty sportu: „Że warunki fizjologiczne oddziałują na sztukę, to również zaprzeczyć się nie da. [...] Higiena, a więc fizjologia, wywiera decydujący wpływ na dzisiejszą architekturę. Sport, a więc znowu fizjologia, zaczyna oddziaływać silniej na pojmowanie i odczuwanie piękna”¹⁹.

Peiper jako jeden z pierwszych zwrócił w Polsce uwagę na to, że nowy sport i sylwetki nowoczesnych sportowców wymagają od artystów nowego obrazowania, nowych środków wyrazu czy dokładniej – całkowicie nowej sztuki, odmiennej od piękna pojmowanego naśladowniczo przez wzorce starożytnej Grecji. Redaktor „Zwrotnicy” postulował tym samym, by artyści zainteresowali się tematyką sportową i poszukiwali nowych dróg utrwalania sportowych widowisk, które mogą przyczynić się do zmian w praktyce artystycznej i rozwoju awangardowej estetyki wespół

15 Winter (1922).

16 Winter (1922).

17 Overy (2007: 57).

18 Dugiel [Peiper] (1923).

19 Peiper (1974: 112).

z trzema czynnikami kształtującymi psychikę nowoczesnego człowieka: Miastem, Masą, Maszyną.

Tekst *Sport a sztuka* z czerwca 1923 roku ukazał się w ważnym momencie, w niedługim czasie po urzędzeniu I. Kongresu Sportowego, który miał za zadanie wypracować podstawy reorganizacji życia sportowego II Rzeczypospolitej, a także propagandy sportu w codziennej kulturze. Na posiedzeniu plenarnym Kongresu Komisja Propagandy poparła wnioski o wzmocnienie znaczenia prasy i literatury sportowej dla rozwoju sportu w Polsce. Mimo że nie podjęto jeszcze wtedy działań związanych z popularyzacją sportu w sztuce, Kongres wyraźnie postulował konieczność uświadamiania społeczeństwa o roli sportu za pośrednictwem prasy, by w myśl uchwały „sport pracował dla potęgi państwa i dla szczęścia społeczności”. Kongres ten, zorganizowany w celu propagandy na rzecz udziału polskich sportowców w VIII. Igrzyskach Olimpijskich w Paryżu, otwierał już całkowicie nowy rozdział popularyzacji sportu, który coraz częściej łączono w Polsce z linią polityki rządowej.

Sport w kręgu formistów i „Zwrotnicy”

Jakkolwiek Chwistek w okresie formistycznym malował szermierkę, Winkler ją czynnie i profesjonalnie uprawiał, tak Zamoyski i Peiper silnie estetyzowali sport. Zainteresowanie wczesnej polskiej awangardy sportem wiązało się z jednej strony fascynacjami kubizmem i futuryzmem, a z drugiej post-kubizmem reprezentowanym przez krąg „L'Esprit Nouveau”. Odpowiadało to duchowi nowych czasów i ukazywało równocześnie potrzebę partycypacyjną sportu i ćwiczeń fizycznych (Chwistek, Winkler i Zamoyski) oraz widowiskowość sportu (Chwistek, Peiper). Nowoczesny sport przekonywał o nowoczesnym odczuciu piękna, o sile Winterowskiego „nowego ducha i nowego ciała”, które nie mogą już opierać się na tradycyjnych starożytnych wartościach, ale tworzą syntezę nowego piękna właśnie przez sport. Futurystyczni szermierze Chwistka czy kubiści Zamoyskiego byli interesującymi autoportretami artystów-sportowców, wskazującymi na wartość własnych doświadczeń sportowych wobec praktyk artystycznych.

Mimo zainteresowania wczesnej polskiej awangardy sportem, po 1923 roku ugrupowania nowej sztuki – konstruktysty czy modernicy – w dużo mniejszym stopniu interesowały się tym zjawiskiem. Tematyka sportowa była częściej obecna na fotomontażach niż w awangardowej plastyce. Warto też przywołać postać Mieczysława Szczuki – wybitnego taternika – który w ilustracjach do poematu *Europa* poruszył wątki sportowe (boks, piłka nożna, wspinaczka), choć jednak tematyka ta nie odgrywała większej roli w jego twórczości²⁰. Łączenie uprawiania sportów górskich z praktyką artystyczną przez Zamoyskiego (narciarstwo, kolarstwo górskie) i Szczukę (taternictwo) mogłoby z pewnością stać się w przyszłości przedmiotem ciekawego studium. Umiłowanie do ryzyka, zespolone ze sportami górskimi, było interesującą postawą, bardzo charakterystyczną dla polskich artystów awangardowych. W kontekście nowej sztuki polskiej awangarda i sport okazały się mieć ze sobą wiele wspólnego.

Bibliografia

- Boccioni, Carrà, Severini, Russolo 1910 = Boccioni Umberto, Carrà Carlo, Severini Gino, Russolo Luigi, *Malarsztwo futurystyczne. Manifest techniczny (1910)*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i opracowanie Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa 1969.
- Chwistek 1921 = Chwistek Leon, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, Kraków–Jasło 1921.
- Dugiel [Peiper] 1923 = Dugiel Wojciech [Peiper Tadeusz], *Sport a sztuka*, „Zwrotnica” 1923, nr 5, s. 148.
- Estreicher 1971 = Estreicher Karol, *Leon Chwistek*, Kraków 1971.
- Kuhnst 1996 = Kuhnst Peter, *Sports. A Cultural History*, Dresden 1996.
- Miczka 1994 = Miczka Tadeusz, *Czas przyszły niedokonany: o włoskiej sztuce futurystycznej*, Katowice 1994.
- Overy 2007 = Overy Paul, *Light, Air and Openness. Modern Architecture Between the Wars*, London 2007.
- Peiper 1974 = Peiper Tadeusz, *Kamedułam sztuki*, [w:] Tadeusz Peiper, *Tędy*, oprac. Stanisław Jaworski, Kraków 1974.
- Stanton 2000 = Stanton Richard, *The Forgotten Art Competitions*, Victoria 2000.

20 Por. Strożek (2018).

Strożek 2018 = Strożek Przemysław, *Duch spółdzielczości na szlaku. Legenda Gospody Włóczęgów i polska turystyka robotnicza*, [w:] *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, red. Joanna Kordjak, Warszawa 2018.

Szajna 2015 = Szajna Gabriel, *Teoretycy i praktycy szermierki w TG „Sokół” w Galicji*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2015, nr 2.

Vere 2018 = Vere Bernard, *Sport and Modernism in the Visual Arts in Europe, c. 1909–1939*, Manchester 2018.

Winter 1922 = Winter Pierre, *Le corps Nouveau*, „L'Esprit Nouveau” 1922, nr 15.

Zamoyski 1922 = August Zamoyski, *O kształtowaniu*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, s. 62–67.

Sport in the Circle of the Formists and the First Series of “Zwrotnica” Magazine (1919–1923)

(summary)

The article shows the work of the Formists and the “Zwrotnica” circle in the area of the avant-garde fascinations of the topic of sport in the years of 1919–1923. The subject of analysis here is *Sword-play* (1919) painted by Leon Chwistek; then sporting activity of Konrad Winkler (fencing) and August Zamoyski (skiing, cycling). The role of sport in the art of the early Polish avant-garde is combined with an article *Sport and Art* published by Tadeusz Peiper under the pseudonym of Wojciech Dugiel in “Zwrotnica” (1923, No. 5). On the basis of these examples there have been presented changes, which occurred in Polish art under the influence of the aesthetization of sport by the Formists and Peiper.