

IWONA MIKOŁAJCZYK  
(POLITECHNIKA KOSZALIŃSKA)

„*VERS À L'AUSTÈRE*”.  
SZTUKA PERYFERYJNA A RYTM I FORMA  
W MALARSTWIE FORMISTÓW POLSKICH

STRESZCZENIE

Artykuł Iwony Mikołajczyk „*Vers à l'austère*”. *Sztuka peryferyjna a rytm i forma w malarstwie formistów polskich* omawia wybrane dzieła polskiej awangardy z punktu widzenia stosunku ich twórców do kultury peryferyjnej: folklorystycznej, jarmarcznej i popularnej. Wykorzystując wtórne znaki modelujące typu determinowanego, Tymon Niesiołowski, Eugeniusz Zak, Tytus Czyżewski i Andrzej Pronaszko transponowali dostrzeżone w niej wartości estetyczne, środki artystyczne i motywy w przestrzeń własnych płócien, wiążąc je z technikami awangardowymi. Zagęszczając w obrębie jednego dzieła techniki twórcze, dochodzili do nowych jakości formalnych, surowej i czystej konstrukcji, wspartej na rytmie i ekspresji wyrazu. Te wizualne wartości odróżniają ich twórczość od osiągnięć awangardy zachodnioeuropejskiej.

SŁOWA KLUCZOWE

formizm, wtórny system modelujący, forma, rytm, ekspresja, awangarda, folklor, kultura jarmarczna i popularna

INFORMACJE O AUTORCE

Iwona Mikołajczyk  
Instytut Wzornictwa  
Politechnika Koszalińska  
e-mail: iwona-mikolajczyk@o2.pl

Guillaume Apollinaire, broniąc prawa do wolności artystycznej, powoływał się na sztukę prymitywną, która wydała dzieła o najczystszej ekspresji: zamknięte w formie, będącej esencją rzeczywistości, znakiem jej autentycznego, nieskażonego cywilizacją zapisu wizualnego, stanowiły one dla niego ideał sztuki surowej, pozbawionej ozdób – *l'art austère*<sup>1</sup>. Swoim pojawieniem się w Europie skierowała ona uwagę twórców na kulturę obrzeża, w której dostrzegali źródła nowej epistemologii, mogącej odświeżyć język artystyczny. Eksploatując jej zasoby, sięgali po stylizację polegającą na kształtowaniu „językowego stylu wypowiedzi na wzór i wyraźne podobieństwo stylu innej wypowiedzi czy zespołu wypowiedzi [...] poprzez przejęcie zasad wyboru i układu elementów językowych w postaci stosowanej przez tych, na których język i styl dokonuje się stylizacji”<sup>2</sup>. Jednak, wbrew przekonaniu autorów *Zarysu poetyki*, w praktyce artystycznej możliwa jest, choć w ograniczonym zakresie, stylizacja realizowana w innym materiale niż stylowy punkt odniesienia, co dowiedli na przykład kubiści, przenosząc pewne rozwiązania z rzeźby polinezyjskiej czy murzyńskiej w obszar malarstwa. Zabieg ten dotyczył jednak nie konkretnego dzieła, lecz wielu artefaktów, które łączyły wspólne cechy stylowe. Nie szczególnie maska murzyńska, ale jej forma w ogóle zainspirowała Pabla Picassa podczas tworzenia *Panien z Avignon* czy portretu Gertrudy Stein. W pierwszym dziele malarz posłużył się stylizacyjną parafrazą, włączając w strukturę obrazu prymitywny sposób obrazowania (umowność i synteza, eksponowanie jednych elementów kosztem innych, perspektywa dookólna), w obrębie drugiego zastosował aluzję (syntezyzm, narzucanie transcendencji wewnętrznego porządku), która zaledwie odsyła odbiorcę do źródła stylizacji.

Fascynacja afrykańską sztuką plemienną stała się, zdaniem Williama Rubina, jednym z aspektów nowoczesnej estetyki i ostatnim przejawem twórczego zainteresowania dziełami sztuki dawnej (też japoń-

---

<sup>1</sup> „Współczesna sztuka jest surowa” (*L'art de maintenant est austère*). G. Apollinaire, *Du sujet dans la peinture moderne*, [w:] *Apollinaire critique d'art*, préface V. Gille, Paris 1993, s. 107. Już Cézanne, van Gogh i Gauguin odrzucali rzemieślniczą zręczność na rzecz bezpośredniości i prostoty wizualnego przekazu, a motywacji dostarczały im plemienne maski i fetysze, które niosły z sobą „siłę ekspresji, czystość konstrukcji i nieskrywaną prostotę środków wyrazu”. E. H. Gombrich, *O sztuce*, przekład zbiorowy, Poznań 2009, s. 563.

<sup>2</sup> E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*, Warszawa 1980, s. 372.

skiej, chińskiej czy prekolumbijskiej<sup>3</sup>. Problem w tym, iż artyści działający na przełomie XIX i XX stulecia nie tylko nie byli w Afryce czy Oceanii, ale też nie znali kontekstów światopoglądowych, kulturowych i religijnych, warunkujących stosowane tam rozwiązania artystyczne. Zapożyczyli je, nie bacząc, że zostały wyrwane z macierzystego kontekstu czasowego i przestrzennego oraz dane europejskim odbiorcom nie w postaci oryginałów, lecz seryjnie produkowanych kopii. Traktowane czysto formalnie, były one włączane w nowoczesną mitologię awangardy w celu pokonania „głównej armii społecznej”<sup>4</sup>, hamującej rozwój sztuki europejskiej.

Transpozycje wybranych rozwiązań sztuki prymitywów w przestrzeń estetyki Zachodu, skutkujące ustanawianiem dynamicznego pola percepcyjnego i stosowaniem asocjacyjno-emocjonalnego porządku artystycznego, otworzyły sztukę europejską na kulturę obrzeża w ogóle, bowiem zniesienie granic konwencji umożliwiło wtargnięcie w jej obszar żywiołu codzienności i kultury popularnej. Frances S. Connelly proces ten określiła jako moment przesunięcia dotychczasowego marginesu kulturowego ku centrum<sup>5</sup> i rozsadzenia go pierwiastkami barbarzyńskimi o dwojakiej proweniencji: elementami etnicznie obcymi i prymitywno-archaicznymi. Tymczasem w sztuce Europy Wschodniej, w tym też w Polsce, zwrot ten dokonywał się w oparciu o narodową kulturę obrzeża. Sprzężenie jej z estetyką wysokoartystyczną, możliwe dzięki chłodnemu dystansowi wobec „afrykańskiej gorączki”, która ogarnęła twórców paryskich, przejawiało się w dziełach formistów polskich na dwóch płaszczyznach stylizacyjnych: w obszarze zapożyczeń z folkloru wiejskiego oraz miejskiego. Czerpiąc natchnienie z kultury popularnej, jarmarczno-odpustowej oraz folklorystycznej<sup>6</sup>, formiści operowali strukturami czy tematami na poziomie

---

<sup>3</sup> W. Rubin, *Modernist Primitivism. An Introduction*, [w:] „Primitivism” in 20-th Century Art. *Affinity of the Modern*, ed. W. Rubin, The Museum of Modern Art, New York, 1984, t. 1, s. 5.

<sup>4</sup> W. Juszcak, *Czy istnieje sztuka mistyczna?*, [w:] *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995, s. 34.

<sup>5</sup> F. Connelly, *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725–1907*, Pennsylvania 1995, s. 34.

<sup>6</sup> Przyjmując kryteria oczekiwania odbiorców, metody rozpowszechniania i techniki przekazu, Stefan Żółkiewski w dwudziestoleciu międzywojennym wyodrębnił sześć społecznych obiegów kultury: wysokoartystyczny, trywialny, brukowy, jarmarczno-odpustowy, piśmiennictwo „dla ludu” oraz folklorystyczny. S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław 1973. Z uwagi na to, że

*parole*<sup>7</sup>, co pozwalało im na swobodne zapożyczenia na poziomie narracji oraz rozwiązań formalnych. Dążąc do stworzenia nowych struktur estetycznych i znaczeniowych, wykorzystywali wtórne znaki modelujące typu zdeterminowanego, które zabezpieczały przed prostym przełożeniem źródła stylizacji na dzieło wysokoartystyczne. Koncentracja na zagadnieniach czystej formy kierowała ich poszukiwania na uniwersalne i demokratyczne wartości, zawierające się, zdaniem formistów, w sztuce peryferyjnej, a transpozycja przejmowanych motywów i sposobów twórczego widzenia legła u podstaw tworzonego ówczesnie mitu odrodzonej polskości.

Tymon Niesiołowski inspiracji formotwórczych szukał głównie w dziełach obiegu popularnego. Jego *Rybacy* łączą w sobie trywialną tendencyjność i sentymentalizm, podporządkowane plastycznej funkcji kompensacyjnej, zgodnie ze stwierdzeniem artysty, iż „zadaniem obrazu jest dawać uczucie spokoju w oderwaniu od codziennej rzeczywistości”<sup>8</sup>. Dlatego zamiast osadzić swojego bohatera w centrum melodramatycznej czy społecznikowskiej opowieści, typowej dla schyłku XIX stulecia, malarz wykorzystał go do budowy uwznioślającej metaforyki. W omawianym obrazie grupa pięciu młodych mężczyzn, definiowana delikatnym reliefowym konturem, odcinającym ją od tła, sytuuje się w centrum z lekkim przesunięciem ku prawej krawędzi płótna. Ich umiejscowienie przywodzi na myśl symboliczne sensory przestrzeni, według których zwrot od lewej strony ku prawej jest znakiem przechodzenia od nieświadomego i introwersji ku witalności i ekstrawersji<sup>9</sup>. Wprawdzie bohaterowie ukazani zostali w trakcie pracy, jednak sposób plastycznego opracowania skonwencjonalizowanego motywu rybaka przesuwą uwagę odbiorcy z narracji na formalne ukształtowanie dzieła, co uwalnia obraz od ujęć biologicznych, społecznych czy solidarnościowych. Dominantą artystyczną jest

---

w twórczości formistów nie rozwinęła się kultura brukowa i „dla ludu”, w swojej pracy skoncentrowałam się na trzech pozostałych.

<sup>7</sup> P. Bogatyriew, R. Jakobson, *Folklor jako specyficzna forma twórczości*, „Literatura Ludowa” 1973, nr 3. Opierając się na Saussure’owskiej klasyfikacji znaków, w opozycji do *parole* ustawili *langue* – kategorię dzieł, które są realizowane zgodnie z normami wypracowanymi przez tradycję, dlatego każda z innowacji włącza się w jej zakres i ujawnia kierunek dokonującej się ewolucji motywu czy tematu.

<sup>8</sup> M. Czapska-Michalik, *Formiści*, Warszawa 2007, s. 48.

<sup>9</sup> J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 337–338.

rytm, który porządkuje pierwszoplanową grupę. Postacie, poddane gradacji, definiują w przestrzeni dwa przylegające trójkąty, dla których wspólną podstawę stanowi odległość między skrajnie usytuowanymi głowami, wychylonymi poza krawędź łódki. Hipotetyczny wierzchołek górnego trójkąta pokrywa się z umiejscowieniem twarzy młodzieńca stojącego w głębi, gdy szczyt dolnego ciąży ku dołowi, znikając, jak stopy rybaka, w cieniu wnętrza łódki. Trójkąty te dopełniają się, metaforycznie godząc dwa żywioły, bowiem o ile ten ponad osią poziomą obrazu symbolizuje ogień, impuls ku jedności najwyższej, przechodzenie od tego, co rozciągle (podstawa), ku nierozciągłości (uosobienie źródła lub promieniującego punktu)<sup>10</sup>, wierzchołek dolnego trójkąta ustanawia znak wody i inwolucji. Już ta złożona symbolika naznacza płótno typowym dla kultury popularnej przestylizowaniem bohaterów. Przeciwwstawione wierzchołki obu figur polaryzują świat przedstawiony, wyzwalając skojarzenie stóp zanurzonych w mroku z somatycznością rybaków, a ich głów z duchowością. To dychotomiczne rozwinięcie kreacji bohaterów, godzące antynomiczne wartości idealizmu i konkretności egzystencjalnego, redukuje odległości między *profanum* a *sacrum* oraz stanowi podstawę mityzacji świata artystycznego. Efekt ten wzmacniają płaskie plamy blasku, które spływają od górnej krawędzi obrazu, symbolizując nadprzyrodzone światło, rozlewające się na świat i rybaków.

Rytm form, równoległe przechodzenie od sfer cienia ku partiom oświetlonym oraz od negatywno skomponowanych zgięć kończyn skrajnych postaci, zamykających sobą bryły nóg, nie tylko dynamizuje świat przedstawiony, ale też rozbudowuje go wszcz, wyznaczając przejście od strony lewej, czyli od początku i męskości, ku prawej – w kierunku rezultatu. To podwójne, wertykalne i horyzontalne, rozciągnięcie grupy rybaków porządkuje przestrzeń obrazu, ustanawiając w niej centrum konkretności, duchowości oraz ekstrawersji. Zostaje ono plastycznie wzmocnione diagonalnym przebiegiem krawędzi łodzi, której formalną repetycją są linie grzbietów fal. Swoimi trzema kręgami po obu stronach łodzi wprowadzają zrównoważony, niespieszny i spokojny ruch oraz podsuwają skojarzenie z Plotyńską formułą zasady twórczej<sup>11</sup>, w myśl której w tej kreacji natury można doszukiwać się trzech stopni zaangażowania rybaków w pracę: aktywności, bier-

---

<sup>10</sup> Tamże, s. 425.

<sup>11</sup> Tamże.

ności i ich syntezy. Niesiołowski pozbawił ich cech indywidualnych, poddał natomiast tak głębokiej typizacji, że osiągnął efekt organicznej jednorodności. Wprawdzie osadził rybaków w rzeczywistości pracy, konwencjonalnie wiążąc z przyrodą, stanowiącą podstawę ich bytu, jednak naznaczył sylwetki aurą sentymentalnej pretensjonalności i uwznioślającej arkadyjskiej metaforyki. Przebiegi pasmowych układów złamanej żółci oraz czerni, definiujących bryły postaci, ustanawiają regularny rytm kontrastowych przejść od strefy cienia do blasku w obrębie formy zamkniętej grubym konturem syntetyzującym postacie (reliefizm Niesiołowskiego). Zautonomizowana plama barwna, definiująca ciała, nadaje karnacji złotawy odcień, stając się źródłem wrażenia posągowości, monumentalizacji oraz przestylizowania, podobnie jak złamana czerwieniami i błękitami różowa poświata blasku słonecznego. Ograniczenie palety do błękitów, żółci i zgaszonych tonów czerwieni przywołuje skojarzenie z estetyką sentymentalną, które wzmacnia oparcie obrazu na idei piękna pracy i współpracy oraz na wizji wyidealizowanego bohatera plastycznego, osadzonego w krystalicznie czystym i zmitologizowanym świecie Arkadii.

Wspólne dla sentymentalizmu i kultury popularnej dążenie do melodyjności uzyskało przełożenie na formę wypowiedzi malarskiej, na jej uproszczony język artystyczny i powtarzalny rytm torsów, nóg, głów, fal oraz elementów krajobrazowych. Wertykalny przebieg kompozycji został zrównoważony układem głów pochylonych nad lustrem wody, rozciągających przestrzeń wszcz, ku życiu, przygodzie i codziennej aktywności. Jednak pozorna jasność przekazu, prostota kreacji i konwencjonalność kompozycji, utrzymanej w miłej dla oka tonacji barwnej i w typowym dla obiegu popularnego pretensjonalnym stylu, okazuje się ostatecznie skomplikowaną konstrukcją plastyczną, operującą zapożyczeniami w celu spenetrowania treści symbolicznych i stworzenia nowej formy artystycznej. Niesiołowski zaprezentował w *Rybakach* tendencyjny świat (piękno prostoty, apoteoza pracy, apsychofizm postaci), by ustanowić w nim źródło płytkich emocji oraz antyurbanistycznej refleksji. To trywialne nacechowanie płótna zostało jednak wprzęgnięte w logikę form i koloru, ujawniającą, iż malarz nie naśladował świata pozaartystycznego, lecz rozpoznawał go i modelował za pomocą środków plastycznych. Zdeformowane, syntetyczne kształty oraz zrównoważony rytm napięć chromatycznych i światłocieniowych dynamizują mikrokosmos, naznaczając go niezwykłą ekspresją. Wzmacnia ją diagonalne usytuowanie łodzi, która

dziobem zwrócona jest ku odbiorcy, zaś rufą w głąb i ku górze, w kierunku światła. Zasugerowanie poziomej osi obrazu daje hipotetyczną linię, która na wysokości  $\frac{2}{3}$  płótna łączy się z bosakiem trzymanym przez jednego z rybaków. Miejsce ich przecięcia ustanawia centrum obrazu, które – niczym apoteoza młodości i zdrowia – wypełniają torsy rybaków.

Dominujące na płótnie napięcia chromatyczne zwiększa dynamika barw, ich ciężar, promieniowanie i liryzm. Chłodne i wycofujące tony koloru niebieskiego, ograniczone do kreacji planu drugiego, są dośrodkowe, statyczne i tajemnicze. Budując dystans i arkadyjski nastrój, przyczyniają się do optycznego wypychania na plan pierwszy sylwetek rybaków. Tymczasem złote i różowe plamy barwne, typowe dla przestylizowanej tonacji kolorystycznej kultury popularnej<sup>12</sup>, zostały wykorzystane do wzmocnienia modelującego charakteru dzieła oraz nadania mu wysokoartystycznej rangi. Te chromatyczne tropy sztuki „prymitywów” współistnieją na płótnie Niesiołowskiego z futurystyczną fascynacją ruchem, przełożoną na pełen napięć i analogii rytm ciał (linie-formy) oraz melodyjny układ repetycji formalnych w przebiegu załamań tafli wody, krawędzi łodzi i linii brzegu (linie-siły). Leżą one u źródeł odczucia ruchu i temporalnego przebiegu zdarzenia, które wzmacnia użycie kubistycznej metody eliminowania z powierzchni płótna pustych obszarów, „renesansowego *wacuum*”<sup>13</sup> na rzecz spiętrzenia form, determinowanego użyciem perspektywy dookolnej. Niesiołowski buduje ją na drodze symultanicznego nakładania planu wody, postrzeganej z lotu ptaka, obrazu łodzi widzianej z ukosa oraz postaci i zarysów brzegu ujętych *en face*. Dla odbiorcy przestrzeń staje się tak bliska i ukonkretniona, że nabiera wartości niemal dotykowych.

Eugeniusz Zak swojego *Tancerza* ustylizował na bohatera z kulturowego obiegu jarmarczno-odpustowego, już w obrębie tytułu dyskredytując go dookreśleniem „pajac”. Jak postaci z płócien Picassa z okresu błękitnego, mieszczące się w popularnym ówczesnie nurcie mizerabilizmu<sup>14</sup>, który eksploatował motywy arlekinów, pierrotów,

<sup>12</sup> O. S. Czarnik, *Obiegi społeczne literatury*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, Wrocław 1992, s. 738.

<sup>13</sup> J. Golding, *Kubizm*, [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, red. T. Richardson, N. Stangos, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1980, s. 98.

<sup>14</sup> A. Tanikowski, *Analiza dzieła Eugeniusza Zaka*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, t. 56, nr 1–2, s. 89.

wędrowców, pijących absynt czy żebraków, tancerz Zaka naznaczony został głęboką melancholią i łagodnym liryzmem. Wyrwany z macierzystego środowiska cyrkowego czy teatru ulicznego oraz osadzony w fizycznie ograniczonej przestrzeni niewielkiej i pustej sceny, staje się plastyczną metaforą ucieczki od problemów codzienności w świat tańca. Artysta oparł jego formę na dwóch przeciwstawnych kategoriach, równoważąc syntezę sylwetki jej dekoracyjnym opracowaniem. Smukłą postać mężczyzny uprościł w modelunku aż do uzyskania efektu marionetkowości, potęgowanego zastygłym wyrazem twarzy, spłaszczeniem plam barwnych i redukcją światłocienia. Konsekwentne oczyszczenie obrazu z nadmiaru i bogactwa środków wyrazowych powoduje, że nic nie rozprasza uwagi widza, który zostaje zwolniony z analizy detali plastycznych. Może za to skoncentrować się na ukształtowaniu formalnym młodzieńca, wydobywającym grację, wdzięk i skupienie na precyzyjnym wykonaniu tanecznego *pas*. Nie ma tu rozlewności narracyjnej, bowiem malarz ograniczył się do budowania świata za pomocą formy i stwarzania iluzji ruchu, który dokonuje się dzięki opozycjom między dynamicznym ujęciem bohatera a bezruchem otoczenia, niepokojącymi diagonalami, definiującymi sylwetkę, a równoważonymi układami pionów i poziomów tła czy między detalami ubioru a jednolitymi płaszczyznami przestrzeni. Wyważone napięcia wzmocnione zostały konstrukcją postaci pierrota, którego wąskie, puste oczodoły, pozbawione źrenic i życia, kontrastują z wystudiowanymi gestami ciała. Ustawienie nóg bohatera mogłoby sugerować ruchy flamenco, jednak ułożenie stóp nie od pięt, lecz od palców, oraz francuski strój dowodzą, że nie prawda etnograficzna była celem artysty, lecz plastyczny znak tanecznego rytmu. Nienaturalny skręt głowy, obwiedziona konturem i rozjaśnionej płasko rozlewającymi się plamami światła, oraz jasne włosy gładko przylegające do głowy silnie odrealniają tancerza, prowokując smutne skojarzenia z nakręcaną marionetką, wykonującą pląsy ku uciesze gminu.

Tu jednak nie ma widowni. Przestrzeń obrazu wypełniają tylko dwa realne elementy: gładkie i płytko ustawione ściany, ograniczające ruchy, oraz osamotniony bohater. Ich przeciwstawienie, wytwarzające napięcia między martwością otoczenia a dynamiką tancerza oraz formą nieożywioną a organiczną, nie rozdziera, wbrew oczekiwaniom, świata przedstawionego na znoszące się momenty kreacji. Wiąże je i ujednolica wspólny dla całości wzór plastyczny: zgeometryzowana forma, linia dominująca nad barwą, tonacja kolorystyczna oraz repetycje pła-



skich plam światła, ożywiających całość. Przeniesienie właściwości otoczenia na postać tancerza podkreśla jego marionetkowość, uzgadnia obydwa plany narracji plastycznej oraz motywuje powolność ruchów. Pełen gracji układ rąk uzyskany został dzięki użyciu przez Zaka form negatywowych. Załamujący się kraniec nakrycia głowy definiuje linię równoległą do ułożenia podbródka oraz kierunku ramienia lewej ręki, prawego przedramienia oraz lewej nogi. Ukształtowanie materii, spływającej z ramienia, okazuje się chromatyczną formą negatywową czapeczki, której odcień jest z kolei analogią kolorystyczną do barwy spodni. Z wdziękiem trzymana fajeczka to linearny odpowiednik usytuowania lewego przedramienia. Wskutek powtórzeń kierunków i tonów do głosu dochodzą klasyczna równowaga oraz harmonia gestów i form, dające jednak wrażenie wystudiowanej pozy. Prawa noga i twarz, obie widziane z profilu, zwrócone są w bok, podobnie jak oczodół, wyrażający wycofanie, nieobecność czy ucieczkę w świat sztuki. Diagonale, wpisane w ciało, kontrastują z poziomami i pionami zamykającymi przestrzeń oraz sugerują ruch, który wytwarza napięcie w relacji do pustego i nieobecnego spojrzenia migdałowych oczu<sup>15</sup>. Zak w kreacji pierrotta zastosował subtelny modelunek walorowy. Zszarzałe żółcienie i czyste czerwienie odrywają sylwetkę od tła, podczas gdy wyblakły fiolet, przygaszone zielenie i plamy koloru niebieskiego naznaczają ją tajemnicą i oddalają od odbiorcy. Wydłużone zmysłowo ciało dodaje tancerzowi niezwyklej gracji, lekkości i wdzięku.

Ta uwznioślająca metaforyka zawiera w sobie nostalgiczną tęsknotę artysty za prostym uporządkowaniem banalnej formy w wyszukany układ estetyczny, dekorujący płaszczyznę rytmiczną kompozycją plastyczną. Artysta nazaczył swojego bohatera ładunkiem melodramatyzmu dzięki wpisaniu w jego postać dychotomicznych struktur, wprowadzających napięcia wewnętrzne, oraz metodą nadania mu pretenjonalności, która wynosi przeciętnego tancerza w świat wyższych uczuć i idei. Nobilitacja ta przebiega równolegle na poziomie treści (moment wyobcowania i koncentracji na tańcu) oraz w obszarze formy. Dominujące w jego kreacji czerwienie i żółcienie włączają do obrazu symboliczne odniesienia do żywotnych soków (dusza, serce,

---

<sup>15</sup> „Tak powstał mój program – pisał Zak – dać bryłę, określić ją formalnie i zamknąć, a równocześnie umieścić ją w atmosferze, rozlać na niej jak najbogatszą, nieuchwytną gamę tonów, otoczyć ją rytmiczną melodią światła i cienia, która jest jednocześnie wartością barwną”. *Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939*, red. D. Folga-Januszewska, Olszanica 2008, s. 131.

werwa życiowa, piękno cielesne, zdrowie, młodość, ogień miłości i zapachu<sup>16</sup>), które dzięki ruchowi (rozciągłość rąk i nóg w przestrzeni) przenoszą swoją energię chromatyczną na ograniczające tancerza ściany. Homologiczna struktura przedstawienia wynika więc ze wzajemnego wpływu obydwu elementów świata przedstawionego, bohatera i jego otoczenia, których formy, rytmy i walory kolorystyczne tłumaczą się przez bezpośrednie sąsiedztwo.

Z innego zasobu kultury peryferyjnej i z innych rozwiązań formalnych czerpał Andrzej Pronaszko, komponując *Procesję (Pajace)*. Nad dolną krawędzią płótna rozciąga się prostokątna płaszczyzna, symbolicznie wykreślająca obszar *profanum*. Artysta zdefiniował ją zaledwie kilkoma rozciągniętymi wszerz plamami, których zestaw kolorystyczny przywołuje skojarzenie z powietrzem (niebieski), ziemią (złamana czerwień), wodą i roślinnością (zieleń) oraz ze słońcem (żółć). „Poddane pod stopy” uczestników procesji, żywyioły te zostały sprowadzone do płaskich form, horyzontalnie rozciągniętych w przestrzeni. Wartość energetyczna zróżnicowanych jakościowo i ilościowo plam barwnych ulega osłabieniu wskutek zastosowania efektu halo, który rewaloryzuje tony kontekstem zamykających je konturów, oraz jest wzmacniana w wyniku powtórzenia tego zestawu kolorów w składnikach świata przedstawionego powyżej. Repetycje te rodzą podejrzenie, iż cztery barwy podłoża są chromatycznym znakiem emanacji Boga i alfabetem tonalnym dla całości przedstawienia, stanowią bowiem formalny i kolorystyczny punkt wyjścia dla spektralnych czerwieni, gradientowej skali koloru niebieskiego, złamanych żółcieni i zieleni, współtworzących obraz procesji i bohatera dźwiganego przez młodego mężczyznę<sup>17</sup>. To dwukierunkowe powiązanie obu sfer, górnej i dolnej, za pomocą powtórzeń barwnych tworzy łańcuch harmonicznych zależności między panteistycznie potraktowaną naturą a człowiekiem, przestrzenią biologiczną a jej duchowym aspektem, zmienną i płynną rzeczywistością a nieprzemijającymi wartościami.

---

<sup>16</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 56; M. Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris 2007, s. 101, 141–143.

<sup>17</sup> Formiści nawiązywali do tradycji średniowiecza, kiedy kolory zieleni i żółci traktowano synonimicznie. Jeżeli Pronaszko miał tego świadomość, należałoby przyjąć, iż w *Procesji* zastosował wyłącznie trzy barwy podstawowe, czerwoną, żółtą i niebieską.

Na rozciągniętym horyzontalnie czteroskładnikowym podłożu (niższym strony świata lub ramiona krzyża) wznosi się kunsztowna kompozycja. Z uwagi na wybór tematu, scenografię i rodzaj użytych przez artystę środków wyrazu mieści się ona w obrębie kultury jarmarczno-odpustowej. Płaskość i prostota form, wyprowadzonych ze sztuki prymitywów wiejskich, oraz ich mocno zaakcentowany wertykalizm nawiązują też skojarzenie z ikonografią wieków średnich. Jak w gotyckim malarstwie religijnym, i tu dominuje układ pionów, ustanawiających plany przestrzenne, potraktowane przez Pronaszkę zgodnie z logiką złożenia dwóch perspektyw, systemowej i dookolnej. Pierwsza okazuje się źródłem hieratyczności form, ich pretensjonalności oraz nowego gotycyzmu, zaś druga implikowana jest temporalnym ujęciem składników przedstawionej rzeczywistości. Obydwie perspektywy spięte zostały ludowym opisem świata. W centrum obrazu artysta umieścił układ wertykalny, który budują dwie postacie, ujęte w relacjach i formach silnie naznaczonych wpływami kultury jarmarczno-odpustowej. Pierwszoplanowy bohater dźwiga na ramionach starca, którego żywe spojrzenie, kontrastujące ze słabością fizyczną, osłabia nastrój wzniosłości i wprowadza element humorystyczny. Kierując swój wzrok w stronę odbiorcy, zdaje się włączać go do procesji i metaforycznie poszerzać przestrzeń obrazową o składniki świata pozaartystycznego. Nad głową starca znajduje się zielona, zgeometryzowana plama barwna korony drzewa i żółty owal słońca, które są repetycją chromatyczną barwnych płaszczyzn budujących podłoże. Formalnie powiązane z twarzą staruszka, wprowadzają do obrazu niestabilną kompozycję, która załamuje się na szczycie. Jej lewostronne wychylenie symbolizuje introwersję, zanurzenie w przeszłości, zastój, atrofie woli i czynu<sup>18</sup> oraz wprowadza wewnętrzne napięcie między ideą drogi i jasno określonego celu młodzieńca a rodzącymi się wątpliwościami, które zatrzymują bohaterów bądź spowalniają ich krok.

Wertykalizm form wyznaczany jest rytmem chromatycznym: zgaszone zielenie (roślinności, spodni, kubraka, twarzy, korony drzewa) i żółcienie (nogi, elementy twarzy) piętrzą się, by w obrębie obrazu słońca osiągnąć fazę syntezy. Zastosowana przez Pronaszkę paleta, określana dziś „barwami ziemi”, rozwija się gradacyjnie od dolnej płaszczyzny, w której dominują brązy i zgaszone czerwienie (tony te, kojarzone z symboliką *profanum*, zostały powtórzone w kreacji mło-

---

<sup>18</sup> J. E. Cirlot, wyd. cyt., s. 337.

dzieńca), po silne kontrasty dopełniające zieleni i czerwieni, które są źródłem napięć wewnętrznych, dynamizujących sylwetkę filuternego starca. Szeroka gama kolorów, zaczerpnięta ze sztuki jarmarczno-odpustowej, podobnie jak płaskie, zautonomizowane plamy barwne, wtopione w zamykające je kontury, uporządkowane zostały w pasmowe układy, rozciągane wszerz i wwyż. Uprzeźstrzeniają one i dynamizują obraz, rozwijając narrację plastyczną. Biel chusty, będąca dominantą barwną w kreacji kobiety, czyni z niej postać drugoplanową, wyróżnioną wprawdzie symbolami cnoty i czystości, lecz chromatycznie wtopioną w tło. Marginalizują ją dodatkowo ciepłe czerwienie w kreacji trzymanego na rękach dziecka, które czynią z niej zaledwie kontekst kolorystyczny dla niemowlęcia. Chłodne tony zieleni, służące artyście do konstrukcji postaci starca, hamują dynamizm czerwieni i brązów, opisujących sylwetkę młodego mężczyzny, ściągają formy ku środkowi, usztywniając je i uspokajając. Kontrasty, powodujące znoszenie się barw o różnych poziomach aktywności, są źródłem – poza efektem niestabilności konstrukcji pierwszoplanowych postaci – wrażenia chwiejności świata oraz wyhamowania w nim ruchu.

W kręgu jarmarczno-odpustowej tradycji sytuuje się nie tylko paleta barwna obrazu Pronaszki, ale i sposób kreacji bohaterów. Ustalenie relacji pokoleniowych między bohaterami wprowadza nieoczekiwane konotacje nowotestamentowe: procesję, która okazuje się drogą krzyżową, prowadzi Chrystus, dźwigający na ramionach – niczym krzyż – własnego Ojca, Boga. Pochód, zamykany przez Maryję z Dzieciątkiem, pozornie posuwa się do przodu, w rzeczywistości jednak jego uczestnicy zostali uwięzieni w *illo tempore*, w czasie rozciągniętym między dwa symultanicznie ujęte wydarzenia z życia Jezusa: okres niemowlęctwa i godziny poprzedzające jego śmierć. Kolistości, powtarzalności, sakralności i płynności tego mitycznego centrum<sup>19</sup> sprzyja organizacja przestrzenna obrazu. Drogę uczestnikom procesji zagradza potężny pień drzewa, wymuszający albo zatrzymanie się, albo zmianę kierunku marszu. Diagonalne przebiegi konarów szczelnie zamykają przestrzeń, więżąc bohaterów w niewielkim, bogato ustrukturyzowanym polu, w którym znalazło się jeszcze miejsce dla zaskoczonego obecnością intruzów ptaka oraz umiarkowanie zainteresowanego wydarze-

---

<sup>19</sup> „Niech nikt nie myśli – stwierdził Elkin – że epoka mityczna to po prostu czas przeszły; jest to również terażniejszość i przyszłość, zarówno stan, jak i okres”. Tamże, s. 101.

niem lisa. Z gęstwiny leśnej wyłania się ręka, która jawi się niczym plastyczna metonimia błagalnej prośby ludzkości o dopełnienie się celu tej wędrówki – śmierci Chrystusa na krzyżu i odkupienia grzechu pierworodnego potomków Adama.

W narracji *Procesji* znaczącą rolę odgrywa kreacja twarzy bohaterów, ujawniająca jednostkowe motywacje. Matka Boska wstydliwie kryje się za chustą, lecz w jej wzroku, skierowanym ku odbiorcy, pojawiają się kokieteryjne błyski, które jako „żywiół animiczny”<sup>20</sup> desakralizują jej postać oraz budują napięcie między skromnością w ubiorze a zalotnością w postawie. U Chrystusa na pokornie pochylonej twarzy pojawia się wstydlivy pąs, podważający sens drogi krzyżowej. Obie postacie, Matki i Syna, zgodnie z konwencją niosące z sobą ideę pośrednictwa duchowego, mają twarze płaskie, syntetycznie ujęte w uogólniającą formułę *Homo*. Inaczej jest w przypadku oblicza Ojca, rozbitego na nieregularną miążgę barwną, sprowadzoną do płaszczyzny, która swoim ukształtowaniem chromatycznym prowokuje skojarzenie z jedną z *Panien z Avignon* Picassa. Silnie zdeformowana, powtarza kolory kształtujące postać Chrystusa oraz wypełniające podłóżę, dlatego świat przedstawiony nabiera charakteru panteistycznego: twarz Boga jest jądrem, od którego promieniują barwne eony. Ich kompozycja – zgodnie z chrześcijańskim mitem genezyjskim – ustanawia perspektywę góra – dół, gdy tymczasem wertykalny ruch, definiowany ideą procesji/drogi krzyżowej, wytycza układ dół – góra.

Deformacja stworzonego przez Pronaszkę świata jest rezultatem zastosowania perspektywy dookolnej. Różne punkty widzenia, złożone asocjacyjnie na dwuwymiarowej płaszczyźnie płótna, dają wielowymiarowy ogląd postaci, osadzonych w konkretnej, materialnej przestrzeni. Banalna forma, wywiedziona z motywów i form kultury jarmarczno-odpustowej, została przez artystę uwznioślona oraz podporządkowana walorom estetycznym. Niejednoznaczny interpretacyjnie obraz, wzniesiony na wewnętrznych opozycjach sygnalizowanych już semantyką tytułu *Procesja (Pajace)*, paradoksalnie spina antynomiczne wartości *sacrum* i *profanum*, patos i przyziemność, duchowość i zmysłową radość oraz treści religijne i karnawałowe, z których ustanawia nierozdzielalną całość znaczeniową. Napięcia, wytwarzane na styku obu członów tytułu, dają konstrukcję synonimiczną, która stawia znak równości między znoszącymi się pojęciami oraz wytycza punkt wyj-

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 429.

ścia dla interpretacji świata przedstawionego, w którym to, co wzniosłe i piękne, jest równocześnie banalne i brzydkie. Zrównanie tych przeciwstawnych kategorii bliskie jest życiowemu doświadczeniu prostego człowieka, który zgodnie ze światopoglądem karnawałowym rubasznym śmiechem osłabia dramaty dnia codziennego: trywializuje świętość, by uświęcić banał.

Tytus Czyżewski do wydobycia prawdy o jednostce w *Zbójniku tatrzańskim* wykorzystał walory przestrzeni, kontrasty formalno-chromatyczne oraz kulturowy trop znaczący, zaczerpnięty z obiegu folklorystycznego. Nieważne, iż w celu stworzenia portretu górala wykorzystał kostium ludowy, w który ubrał samego siebie, gdyż nie model jest istotny, lecz sposób jego prezentacji, polegający na przetransponowaniu wartości sztuki ludowej w obieg wysokoartystyczny i powiązaniu jej z technikami awangardowymi. Artysta zanurzył swojego bohatera w przestrzeni zgeometryzowanego i poddanego analizie formalnej pejzażu górskiego. Budują go diagonale wrzynającej się w roślinność drogi, w swoim przebiegu zagarniającej góralską chatę i zabudowania gospodarcze, by ponieść je wzwyż, na szczyt, oraz esowato piętrzące się formy organiczne, zwinięte w ślimacznice, a wspinające się po ostrych krawędziach skał. Kadrowanie elementów tatrzańskiej przyrody z góry, dołu, *en face* oraz sprowadzanie ich po cézanne'owsku do najprostszych figur geometrycznych, walca, stożka, prostopadłościanu, dają wrażenie, iż zdeformowana przyroda piętrzy się i naciera na siebie, na postać zbójnika oraz na widza<sup>21</sup>. Brak prześwitów między stłoczonymi formami, izolowanymi mocną kreską konturową, animizuje świat przedstawiony. Ruch implikują w nim opozycje geometrycznych i organicznych kształtów, form lekkich i ciężkich, wegetatywnej zieleni i statycznej czerni. Totalność i dynamizm przyrody przytłacza dzięki zneutralizowaniu zimnych tonów zieleni ciepłymi odcieniami żółci oraz brązów złamanych czerwieniami, które zostały powtórzone na ubraniu górala.

Przestrzeń płótna wypełniają syntetyczne, silnie uproszczone i zgeometryzowane formy roślinności górskiej, które ustawiają się w kontraście z ekspresjonistycznie wykreowaną sylwetką bohatera, którego nieprzystępność, surowa prostota i fizyczne oddalenie od widza wy-

---

<sup>21</sup> Stopczyk uważa, iż neglizowanie i okaleczanie natury przez formistów było wyrazem zmuszania jej do „wzniosłej służby” i nadawania jej ikonotwórczego sensu. S. K. Stopczyk, *Malarstwo polskie od realizmu do abstrakcjonizmu*, Warszawa 1988, s. 103.

dobyte zostały licznymi diagonalami, przecinającymi się pod kątem ostrym. Deformacja postaci mężczyzny jest konsekwencją kilku zabiegów artystycznych, których równoczesność wprawdzie pozbawia jego obraz realizmu, odsłania za to stan psychiczny oraz pobudza wyobraźnię i zmysły widza. Twarz górala wraz z nakryciem głowy została ukazana na drodze złożenia kilku punktów widzenia, *en trois quatre* i *en face*, jednak jej nienaturalne rozciągnięcie wzdłuż czyni z niej znak plastyczny, łączący symultaniczne ujęcia przestrzenne modelu z wyłowionymi z pamięci detalami. Kreski konturowe, izolujące formy i rozbijające całość przedstawienia na wyabstrahowane płaszczyzny, znaczą kolejne rzuty oka, zaś kontrastowe zestawienia czerwieni, żółci i zieleni włączają górala w naturalny dla niego kontekst przyrodniczo-geograficzny i podsuwają myśl, iż składniki świata przedstawionego, ożywione i nieożywione, człowiek i natura, wzajemnie się przenikają, ujawniając niezhierarchizowaną całościowość bytu.

Gdy malarze paryscy poszukiwali artefaktów sztuki prymitywnej, Czyżewski miał do dyspozycji spetryfikowane już w XIX wieku rodzime wzorce podhalańskie. Zrodzony pod ich wpływem obraz, zawierający zdeformowaną dużą głowę bohatera i mocno rozbudowany, nieproporcjonalny w stosunku do długości kończyn, tors, stanowi kolejną odsłonę totalnego ujęcia świata. Nie tylko przekazuje prawdę widzenia, kiedy widz minimalizuje obiekty znajdujące się na peryferiach pola percepcji, ale też gigantyzuje te szczegóły anatomiczne, które najsilniej atakują zmysły patrzącego oraz najszybciej uaktywniają jego pamięć. Kubistyczna perspektywa dookólna, futurystyczny symultanicizm czasowy, ekspresjonistyczne operowanie diagonalami i kontrastami barw dopełniających, których płamy są rozrywane siecią skośnych kresek, hiperbole, zgodne z ludową tendencją do wartościowania składników świata i ich całościowego ujmowania na płaszczyźnie, oraz typowe dla folkloru uwolnienie wyobraźni – to cechy obrazowania Czyżewskiego, który syntetyzuje przestrzenne i czasowe aspekty podhalańskiej rzeczywistości i uchyla w niej wszelkie ograniczenia. Bohater, zdystansowany, wyobcowany i zanurzony w górskim krajobrazie, uzgadnia sobą przeszłość i terażniejszość, elementy ożywione i nieożywione, duchowość i materialność, moment statyczny i dynamiczny. Wyprowadzony przez artystę z porządku życiowego oraz wyniesiony do rangi mitu, góral tkwi w świecie, który utracił swój linearny oraz logiczny charakter, nabrał za to aspektu wielopostaciowego, rodzącego się w toku asocjacyjnego oraz symultanicznego zapisu arty-

stycznego. Dlatego harmonijne zespolenie natury i człowieka zakłócają dysonanse, implikowane opozycją kształtów (zgeometryzowane i uprzeszczennione formy roślinne ustawione są w opozycji do kątów ostrych i płasko kładzionych plam barwnych kreujących postaci), kontrastami barw dopełniających (zieleń dominująca w kreacji świata górskiego – czerwień i fiolety, stanowiące zasadniczy ton kolorystyczny dla sylwetki) oraz układami kompozycyjnymi (sakralizujący wertykalizm planów przestrzennych przeciwstawiony diagonalom, które przełamują pionowe usytuowanie bohatera).

Rytm form negatywowych (równoległe ułożenie ręki w stosunku do uda i rączki ciupagi) oraz fragment stroju, który wierzchołkiem trójkątnej płaszczyzny skierowany jest ku prawej krawędzi obrazu, ustanawiają metaforyczne przejście od prawa do lewa, od finału do źródła, od tego, co otwarte (natura), ku temu, co tłumione (wnętrze, emocjonalność). Ukierunkowanie to, pomimo obecności delikatnych skosów, zakłócających nieco rytm, rozciąga sylwetkę w perspektywie horyzontalnej. Zbójnik, przesunięty w lewą stronę, postrzegany jako sfera involucji, zadumy i wyobcowania, został osadzony w biologicznej rzeczywistości, w naturalnym dla siebie środowisku tatrzańskiego krajobrazu. Wpisanie postaci w trójkąt, którego wierzchołek uległ obcięciu w wyniku dookólnego ujęcia perspektywicznego, skutkuje naznaczeniem sylwetki symboliczną wartością powietrza<sup>22</sup> – pierwiastka aktywnego i męskiego, od pierwszych kosmogonii kojarzonego z początkiem wszystkich rzeczy (co współgra z doświadczeniem wypisanym na twarzy). Zgeometryzowane nakrycie głowy ustanawia zaś moment wiążący starego górala z otaczającą go, i też wertykalnie ukierunkowaną, naturą. Równocześnie jednak jest repetycją formalną trójkątnie ukształtowanej twarzy, zamkniętej od dołu spiczastą brodą skierowaną ku ziemi, która zwraca bohatera ku rozciąglej i materialnej podstawie jego bytu. Rozdarcie między sakralnością a codziennością, duchowością a materialnością, wzniosłością a przyziemnością czy żywiołami powietrza i ziemi, wpisane w relacje zbójnik – natura, głowa – tułów oraz czapka – twarz, wprowadza napięcia, przełamujące tę pozornie liryczną współobecność wertykali i diagonalni, jednostki i natury, zmienności i trwania.

Zamiast sięgać po ahistoryczne (w sensie eliade'owskim) artefakty, które zaspokajały głód nowości w międzynarodowym środowisku

---

<sup>22</sup> J. E. Cirlot, wyd. cyt., s. 425.



artystycznym Paryża, oderwanym od rodzimych korzeni, formiści polscy inspirowali się dziełami swojskiego marginesu kulturowego. Ten zwrot ku tradycji narodowej wyjaśniał Leon Chwistek: „Jeśli się odrzuca prymitywów, to historia malarstwa polskiego jest uboga i zaczyna się właściwie dopiero w XIX w. Jeśli rozumie się prymitywów, to można odnaleźć dzieła niezmiernie zajmujące i bardzo oryginalne w malarstwie cechowym XVII w.”<sup>23</sup>. W postawie formistów wobec kulturowego marginesu „nie mogło być mowy o niszczeniu [...] ciągłości. Chodziło tylko o wykarczowanie jałowych i zdrewniałych odnóg, o wybór nowych korzeni”<sup>24</sup>, dlatego ich prace, uptylizujące dla potrzeb artystycznych motywy oraz rozwiązania formalne „prymitywistów”, nie budziły większego zdziwienia. Odbiorców szokował dopiero fakt operowania nimi w granicach awangardowej estetyki. Stosowana przez nich metoda zagęszczania chwytów typowych dla kultury obrzeża w obrębie dzieła oraz ich strukturalne podporządkowywanie nowej formie i treści mieściły się w ramach powszechnej na Zachodzie stylizacji na sztukę plemienną Afryki. Jednak w twórczości formistów zapożyczenia nie służyły za narzędzie szyderstwa z mieszczańskiej mentalności (dadaizm), nie stanowiły też drogi prowadzącej do pola źródłowego, czyli duchowości jednostki (futyryści), bądź do instynktów i podświadomości (surrealiści)<sup>25</sup>. Polskim twórcom w obszarze stylizacji na sztukę pogranicza najbliższą jest do protoplastów kubizmu, ale i tu zachodzą różnice w sferze metodologii i celu artystycznego. Kubistyczne zainteresowanie wytworami plemiennymi miało charakter czysto poznawczy, bowiem Pablo Picasso i Georges Braque anali-

---

<sup>23</sup> L. Chwistek, *Tragedia naturalizmu*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. T. Kostyrko, Kraków 2004, s. 224. Podobnie sztukę prymitywów oceniał Witkacy, sam jednak mimo zrobienia paru stylizacji na sztukę podhalańską nie dzielił z innymi formistami „ambicji partykularyzmów narodowych”. S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stad nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002, s. 40–41; B. Zgodzińska, *Recepcja schematów formalnych i tradycyjnych tematów sztuk plastycznych w obrazach i rysunkach Witkacego*, [w:] *Powroty do Witkacego*, red. J. Tarnowski, Słupsk 2006, s. 114; *Formiści*, red. I. Jakimowicz, Warszawa 1989, s. 5.

<sup>24</sup> J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982, s. 13.

<sup>25</sup> Szerzej o różnicowanej percepcji sztuki prymitywnej przez awangardę: A. Kisielewski, *Prymitywizm a sztuka awangardy*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.

zowali obiekt, rewidując konwencjonalne zasady percepcji, czym wpisywali się w tradycję postimpresjonistyczną. Tworząc, porzucali „oko ciekawe” na rzecz kartezyjańskiego oka „metodycznego”<sup>26</sup>, bo uważali, że w sztuce nowoczesnej „nie chodzi o rywalizowanie z modelami klasycznego antyku, chodzi o odnowienie tematów i form w przywróceniu obserwacji artystycznej jako źródła wielkiej sztuki”<sup>27</sup>. Docho-  
dzenie do formy, a nie forma jako taka, stanowiło podstawę metodologii artystycznej kubistów. Ich postawie *homo cognoscens* przeciwstawili się formiści polscy:

Programowe naśladowanie sztuki ludowej jest drogą mylną w sztuce. Zaprowadzić ono może na drogę rozwiązań czysto dekoracyjnych [...]. Obraz jest aktem twórczym osobistym, samym w sobie jako istnienie. [...] Malowidło lub rzeźba ludowa jest czystym objawem życia twórczego, bez powziętego z góry „praktycznego” celu. Wiejski artysta maluje lub rzeźbi, jak śpiewa w polu pastuch. Jego śpiew jest objawem twórczym i zadowoleniem<sup>28</sup>.

Prezentując, kondensując i przekształcając motywy sztuki marginesu, formiści jawią się jako *homo aestheticus*, tworzący dla przyjemności samej kreacji. Modyfikowali świat wewnętrzny i zewnętrzny po to, by utrwalić i uzewnętrznić<sup>29</sup> subiektywny obraz rzeczywistości. W ich transformacjach tematów, struktur i form kultury prymitywów wiejskich i miejskich dominowała metoda wtórnego modelowania, ujawniająca silne przywiązanie do wolności artystycznej. Zapożyczone rozwiązania włączali w sieć współczesnych praktyk awangardowych, dzięki czemu zapożyczenia te ujawniały stałą gotowość do wchodzenia w coraz to nowe relacje artystyczne, rozbijające konwencję<sup>30</sup>. Punktem odniesienia dla formistów była uporządkowana, surowa, poddana

<sup>26</sup> V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 177.

<sup>27</sup> G. Apollinaire, *Exotisme et ethnographie*, [w:] *Apollinaire critique d'art*, préface V. Gille, Paris 1993, s. 120.

<sup>28</sup> T. Czyżewski, *Tadeusz Makowski*, [w:] J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971, s. 59.

<sup>29</sup> Kategorię *homo aestheticus* omawia J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 231.

<sup>30</sup> W tej tendencji Małgorzata Bacińska dostrzega przejaw poszukiwań „nowych sposobów określania tego, czym sztuka jest”. M. Bacińska, *Casus kiczu we współczesnych sztukach plastycznych*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21, s. 11.

rytmom i ekspresji forma<sup>31</sup>, która jest „i s t o t ą s z t u k i [...]”. Pojęcie Piękna różniczkuje się wtedy na pojęcie Piękna Życiowego, związanego z użytkowością życiową przedmiotu lub zjawiska, i na pojęcie Piękna Formalnego, które polega tylko na samym porządku, formie, czyli konstruktywności przedmiotu lub zjawiska<sup>32</sup>. O ile dzieła kubiistów utrwały gest epistemologiczny, w którym kultura plemienna stanowi jedno z wielu narzędzi poznawczych, o tyle w sztuce formistów dominuje surowa forma, poszerzająca pole estetyki o nowe obszary penetracji artystycznej. Pomimo pewnych podobieństw w zakresie kształtowania obiektu i przestrzeni oraz wspólnego pragnienia „zorganizowania nowej praktyki życiowej na nowej formie”<sup>33</sup>, obie formacje różni też sposób kształtowania świata plastycznego. Dla kubiistów płaszczyzna płótna była obszarem malarskiego zapisu przebiegu percepcji („Piękna Życiowego”), u podstaw którego tkwiło Picassowskie założenie, iż „W naturze nie ma stóp”<sup>34</sup>, dla formistów tymczasem była przestrzenią konstruowaną za pomocą form budujących homologiczną wizualną całość.

Surową postać dzieła, *austère*, otrzymywali nie metodą tradycyjnej stylizacji na sztukę ludową, traktowaną jako forma ideologii, lecz w wyniku transformacji dokonywanych na organizmie kultury peryferyjnej. Utylizując struktury, motywy i środki wyrazu utworów obiegu popularnego, jarmarczno-odpustowego oraz folklorystycznego, dążyli do uzyskania świeżej i autonomicznej formy. Dlatego ich dzieła nie mają charakteru etnograficznego: odrzucając stylizację morfologiczną i strukturalną, formiści ustanawiali artystycznie nowe rzeczywistości, akcentujące konstrukcje rytmów, skontrastowane, zdynamizowane układy walorów i zgeometryzowanych płaszczyzn oraz zszyntetyzowanych form. Formulicność kultury marginesu, jej umowność kształtu i linii, wdzięczna nieporadność i szczerzy autentyzm, ignorujące logikę, były dla nich zaczynem, z którego wytwarzali nowe jakości formalne, różniące się od faktów je inicjujących.

---

<sup>31</sup> Stanowisko to wyraża Pareyson, kiedy pisze, iż „forma jest ekspresyjna jako taka i wyraża siebie, jak na przykład czysta forma” (L. Pareyson, *Estetyka teorii formatywności*, tłum. K. Kasia, Kraków 2009, s. 311). Wyjaśnia to początkowe nieporozumienie z pierwotną nazwą ugrupowania „ekspresjoniści polscy”.

<sup>32</sup> S. I. Witkiewicz, wyd. cyt., s. 56.

<sup>33</sup> P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 61.

<sup>34</sup> M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1980, s. 86.

Jak w dziełach awangardy zachodniej, tak i w twórczości formistów polskich sztuka obrzeża nie pretenduje do zdominowania sztuki wysokiej, lecz wprzęgnięta w sieć obcych sobie rozwiązań artystycznych sama staje się przedmiotem utylizacji. Formacją „wszystkożerną” okazuje się sztuka wysoka<sup>35</sup>, posilająca się popularną estetyką, by dotrzymać kroku rzeczywistości pozaartystycznej, niejednorodnej, zmiennej, niezhierarchizowanej i wieloaspektowej. Przestrzeń omówionych dzieł Niesiołowskiego, Zaka, Pronaszki i Czyżewskiego ma charakter izotropowy, bowiem to bohater ustanawia w niej centrum i jest zarazem jej częścią składową, co powoduje, iż podlega tym samym, co jej składniki, dynamicznym rytmom, wzorom, uogólnieniom czy układom o zróżnicowanym poziomie geometryzacji i napięć kierunkowych. Dzięki porządkowi formalnemu światy tworzone przez formistów odrywają się od transcendencji, oferując – zamiast studium etnograficznego – mikrokosmos kształtów, kolorów, linii, poddanych powtórzeniom i artystycznemu naduporządkowaniu. Swojski i trywialny konkret, wyrwany z kultury popularnej czy ludowej, w interpretacji formistów nabiera walorów wzniosłości, wyjątkowości i znamion wysokiej estetyki, co prowadzi do zatarcia pierwotnego frazesu popkulturowego i folklorystycznego.

“VERS À L’AUSTÈRE”.

PERIPHERAL ART AND THE RHYTHM AND FORM  
IN POLISH ADHERENTS OF FORMALISM

ABSTRACT

Iwona Mikołajczyk’s article “*Vers a l austere*” *Peripheral Art and the Rhythm and Form in Polish Adherents of Formalism Painting* discusses Polish avant-garde chosen works from the point of view of the painters’ attitude to the peripheral culture: folkloristic, fair and popular. Using secondary modelling signs of the determinate kind, Tymon Niesiołowski, Eugeniusz Zak, Tytus Czyżewski and Andrzej Pronaszko transposed its esthetical value, artistic means and motives to their own paintings connecting them with avant-garde techniques. Condensing various creative techniques within one work they reached the new formal qualities, the severe and clean construction based on the rhythm and means of expression. Those visual values distinguish their creativeness from the West-European avant-garde achievements.

---

<sup>35</sup> Zob. C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] tegoż, *Kultura masowa*, tłum. i oprac. Cz. Miłosz, Paryż 1959, s. 5.

## KEYWORDS

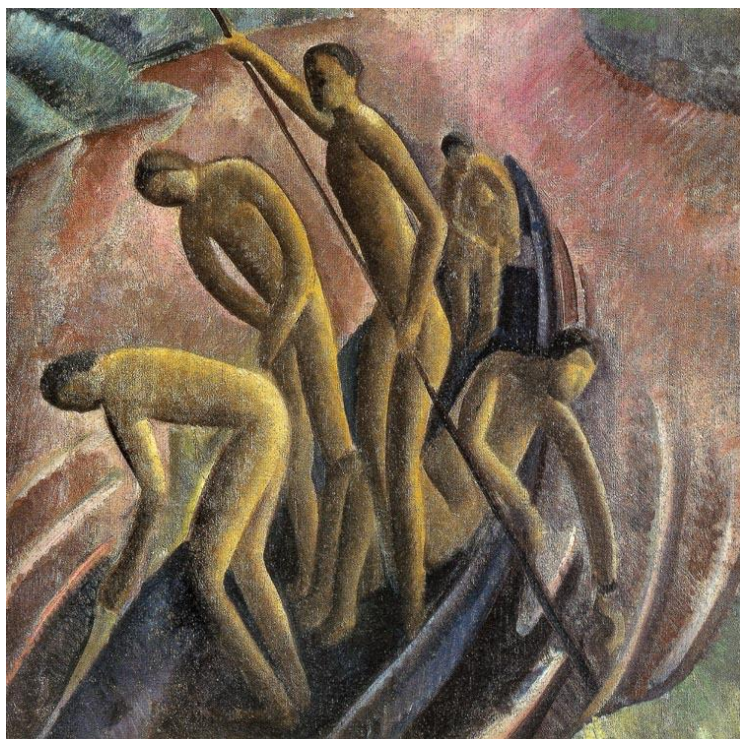
formism, secondary modelling system, form, rhythm, expression, avant-garde, folklore, popular and fair cultur

## BIBLIOGRAFIA

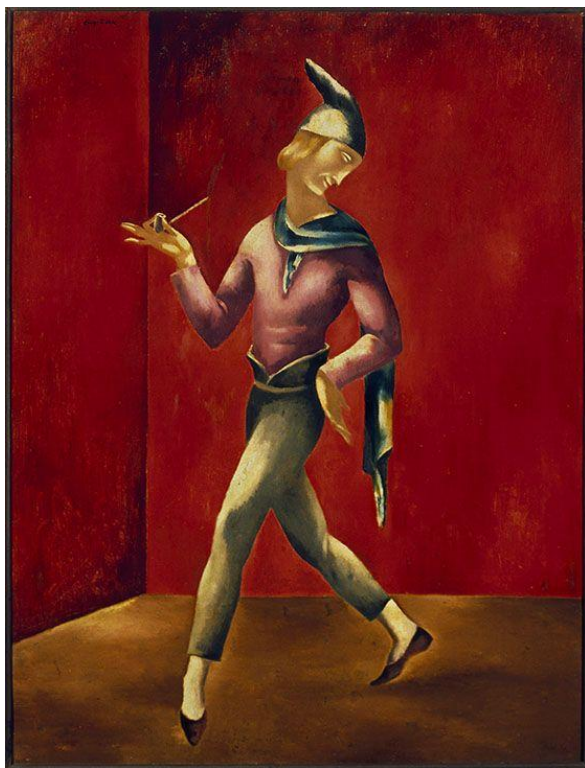
1. Apollinaire G., *Du sujet dans la peinture moderne*, [w:] *Apollinaire critique d'art*, préface V. Gille, Paris 1993.
2. Apollinaire G., *Exotisme et ethnographie*, [w:] *Apollinaire critique d'art*, préface V. Gille, Paris 1993.
3. Bacińska M., *Casus kiczu we współczesnych sztukach plastycznych*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21.
4. Bogatyriew P., Jakobson R., *Folklor jako specyficzna forma twórczości*, „Literatura Ludowa” 1973, nr 3.
5. Bürger P., *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
6. Chwistek L., *Tragedia naturalizmu*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wybór i oprac. T. Kostyrko, Kraków 2004.
7. Cirlot J. E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000.
8. Connelly F., *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725–1907*, Pennsylvania 1995.
9. Czapska-Michalik M., *Formiści*, Warszawa 2007.
10. Czarnik O. S., *Obiegi społeczne literatury*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, Wrocław 1992.
11. Czyżewski T., *Tadeusz Makowski*, [w:] J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971.
12. *Formiści*, red. I. Jakimowicz, Warszawa 1989.
13. Golding J., *Kubizm*, [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, red. T. Richardson, N. Stangos, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1980.
14. Gombrich E. H., *O sztuce*, przekład zbiorowy, Poznań 2009.
15. Greenberg C., *Awangarda i kicz*, [w:] tegoż, *Kultura masowa*, tłum. i oprac. Cz. Miłosz, Paryż 1959.
16. Juszcak W., *Czy istnieje sztuka mistyczna?*, [w:] *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995.
17. Kisielewski A., *Prymitywizm a sztuka awangardy*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.
18. Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
19. Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tataro M., *Zarys poetyki*, Warszawa 1980.
20. Pareyson L., *Estetyka teorii formatywności*, tłum. K. Kasia, Kraków 2009.
21. Pastoreau M., *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris 2007.
22. Pollakówna J., *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982.
23. Porębski M., *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1980.
24. Rubin W., *Modernist Primitivism. An Introduction*, [w:] „Primitivism” in 20-th Century Art. *Affinity of the Modern*, ed. W. Rubin, The Museum of Modern Art, New York 1984.

25. Stoichita V., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.
26. Stopczyk S. K., *Malarstwo polskie od realizmu do abstrakcjonizmu*, Warszawa 1988.
27. *Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939*, red. D. Folga-Januszewska, Olszanica 2008.
28. Tanikowski A., *Analiza dzieła Eugeniusza Zaka*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, t. 56, nr 1–2.
29. Witkiewicz S. I., *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002.
30. Wunenburger J.-J., *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.
31. Zgodzińska B., *Recepcja schematów formalnych i tradycyjnych tematów sztuk plastycznych w obrazach i rysunkach Witkacego*, [w:] *Powroty do Witkacego*, red. J. Tarnowski, Słupsk 2006.
32. Żółkiewski S., *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław 1973.

Iwona Mikołajczyk – e-mail: iwona-mikolajczyk@o2.pl



Ryc. 1. Tymon Niesiołowski, *Rybacy*, ok. 1919, olej, płótno, 633,5 x 64  
Muzeum Narodowe w Warszawie



Ryc. 2. Eugeniusz Zak, *Tancerz (Pajac)*, 1921, olej, płótno, 113 x 86  
Muzeum Narodowe w Warszawie





Ryc. 3. Andrzej Pronaszko, *Procesja (Pajace)*, 1916, akwarela, tektura, 50,5 x 35,3  
Muzeum Narodowe w Warszawie



Ryc. 4. Tytus Czyżewski, *Zbójnik*, ok. 1918, akwarela, gwasz, papier, 64,33 x 48,3  
Muzeum Narodowe w Warszawie