

ZBIGNIEW STEFANIAK

JAN BOŁOZ ANTONIEWICZ I NOWA SZTUKA

"Kto śledzi światowe rozwoje, ten rozumie dobrze, że ludzkość wiecznie dziedziczyć nie może. Przychodzą chwile, że to dziedzictwo staje się ciężarem nie do zniesienia, że rodzą się siły elementarne widzące oczyma duszy inny rzeczy związek, możliwość i konieczność innych kombinacji, innych relacji między światem zjawisk a światem ducha. Mam przekonanie, że taką chwilę zwrotną przeżywamy teraz, w związku z przewartościowaniem ponownym wiekowych poglądów i jako ich wynik. Muszę uznać usilność twórców, którzy oczyma duszy te związki widzą, którzy spadkobiercami renesansu już być nie mogą, ani nawet jego epigonami, a być nie chcą jego maruderami"¹.

Słowa te – wypowiedziane przez Jana Bołozę Antoniewicza na kilka miesięcy przed śmiercią, 14 maja 1922 r., na otwarciu ostatniej wystawy lwowskich formistów – odzwierciedlają jego stosunek do sztuki nowoczesnej, są wyznaniem zasad, jakimi się kierował stykając się ze sztuką najnowszą, sztuką pierwszego dwudziestolecia naszego wieku.

Antoniewicz miał świadomość zmian zachodzących w sposobie myślenia o sztuce, faktu przestawienia, a nawet odwrócenia wartości. Historyzm dziewiętnastego wieku zakorzeniony w mentalności jego pokolenia kazał oceniać dzieło sztuki, kierując się kryteriami przyjętymi przez akademizm. Artysta wyrażał idee, dążąc do najwyższego piękna formy. Celem sztuki nie było poszukiwanie nowych metod twórczych, raczej osiągnięcie doskonałości właściwej dawnym mistrzom. Nowe formy, środki wyrazu pojawiające się z czasem przekształcały tylko to, co było, zmieniały oblicze sztuki zastanej, krążąc nieustannie wokół kształtów znanych z natury w ciągłym pragnieniu zbliżenia się do piękna absolutnego.

Wiek dwudziesty, ze swoją rewolucją umysłową i społeczną, zdobycami nauki, dał po raz pierwszy prymat innym wartościom w sztuce. Kryterium oceny

¹ W. P o d l a c h a. *Jan Bołoz Antoniewicz*. W: *Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie*. T. 3. Lwów 1929 s. 13.

dzieła staje się jego nowość i odkrywczość. Artysta jest kreatorem w całej pełni: odkrywa nowe środki wyrazu, sposoby kształtowania materii, w końcu rezygnuje z wszelkiej sugestii natury tworząc nową rzeczywistość, sięgając do abstrakcji.

W mnogości kierunków, zalewie manifestów, częstotliwości zmian, w tym zachłystnięciu się nowymi możliwościami jedno wydaje się wspólne: nie istniejąca nigdy wcześniej powszechna świadomość zerwania więzów, wewnętrzna potrzeba poszukiwania nowych wartości, wreszcie wrażenie przekroczenia jakiejś bariery, wynikające z poczucia stwarzania czegoś zupełnie nowego. Były to zmiany wielkie, szybkie, burzliwe – dla niektórych szokujące i nie do przyjęcia. Warsztat krytyka, przystosowany do oceny sztuki tkwiącej korzeniami w renesansie, stawał się bezużyteczny już wobec impresjonizmu, a tym bardziej sztuki początku dwudziestego wieku. Kończyło się to najczęściej decyzją obrony prawdziwej, wielkiej sztuki i atakami na współczesną, uznaną za barbarzyńską, pustą ekstrawagancję. Niektórzy przyjrzeni się nowemu zjawisku bez uprzedzeń – między innymi Antoniewicz. Tę nową sztukę nazywał ekspresjonizmem, obejmując tym określeniem prąd sztuki współczesnej od symbolizmu, kubizmu, ekspresjonizmu niemieckiego aż do abstrakcji Kandinsky'ego – widząc ich wspólnotę w opozycji do sztuki dawnej, także do impresjonizmu. Nieostrości terminologiczne wynikające z braku dostatecznych informacji i dystansu czasowego nie mają wpływu na jasność i głębię jego wywodów. Zjawiskiem powszechnym było dość swobodne posługiwanie się pojęciami. W 1918 r. Roman Zrębowski pisze wprost: "A więc dla uniknięcia nieporozumień należy pamiętać, że ekspresjonizm jest wspólnym terminem dla wszystkich tych nowin – czy to będzie symbolizm Gauguina, neohellenizm Denisa, czy też kubizm Picassa"². Nie kwestia nazewnictwa jest tu istotna i trudno z tego powodu stawiać zarzuty, a tym bardziej wyciągać daleko idące wnioski, jak to czyni np. Helena Zaworska, pomawiając Antoniewicza o zupełny brak zrozumienia nowych prądów w sztuce. Termin "ekspresjonizm" miał wówczas dużo szerszy zakres i pisanie, że: "Dla profesora Bóloza Antoniewicza na przykład kubizm był jedną z gałęzi ekspresjonizmu" – jest nieporozumieniem³.

Antoniewicz jako jeden z pierwszych wyłączył się z chóru konserwatywnych krytyków hołdujących dziewiętnastowiecznemu pogładowi, że natchnienia trzeba szukać w dziełach mistrzów dawnych. Zostawiając także impresjonizm poza kręgiem współczesności, stwierdza jednak, że jego eksperymenty i poszukiwania w dziedzinie barwy i światła stały się w konsekwencji inspiracją do poszukiwań w dziedzinie formy przez kubistów.

² *Na drodze do przyszłego, czystego stylu*. "Gazeta Wieczorna" 1918 nr 4276 s. 9.

³ H. Z a w o r s k a. *O nową sztukę*. Warszawa 1963 s. 146.

Swoje poglądy wyłożył szerzej w roku 1918 przy okazji ankiety ogłoszonej przez lwowską "Gazetę Wieczorną" na temat nowych prądów w sztuce. Jego głos okazał się zresztą jedyną rzeczową, poważną i przychylną wypowiedzią. Oto co pisał w artykule *Impresjonizm – ekspresjonizm*: "Pierwszy kierunek nie tworzy w słowa tego znaczeniu skrajnym, lecz raczej przetwarza, przekształca materię, którą tym razem jest świat otaczający bezpośrednio artystę; drugi kierunek wytwarza ze siebie, chce być zatem w pierwszym rzędzie kierunkiem twórczym i zdaje się, jest nim w rzeczy samej. Momentem apriorycznym jest w pierwszym przypadku treść z zewnątrz podana, w drugim – idea we wnętrzu zrodzona"⁴. Podparte rozwojem nauki, zwłaszcza badaniami w sferze optyki, zainteresowanie barwą i światłem wykazywane przez impresjonistów jest – zdaniem Antoniewicza – tylko rozwinięciem osiągnięć dawnych mistrzów. "Entuzjazm malarzy impresjonizmu dla przedmiotu – pisze – dla miliardowych codziennie mirażów światła i barwy, w które stroją ulice i pokój czynszowy, entuzjazm dla dni powszechnych, z których każdy przemieniają w dzień odświętny, strojny w blaski swych światel diamentowych, w brokaty swych barw, jest tylko wynikiem entuzjazmu dla estetycznych pionierów, dla Velasqueza, dla Goyi, dla Rembrandta"⁵.

Poza tym impresjonizm nie oderwał się od plejady stylów dawnych, gdzie odtwarzano czy też przetwarzano naturę, nie przekroczył zaccarowanej granicy, nie zaznał swobody nieograniczonej kreacji. Nie stwarzał, lecz podobnie jak naturalizm notował: "Jeden rys nader ważny, i nie bez pewnej odmiany, mają wspólny oba te kierunki: naturalizm i impresjonizm – stwierdza Antoniewicz – a jest nim poprzestanie na zjawisku jako takim, na zjawisku *pure et simple* [...] Przedmiotem ich sztuki jest zatem świat zewnętrzny i wyłącznie tylko on; ten świat widzialny i dotykalny, przepuszczony przez intelekt twórczy, dzieło sztuki zaś jest wynikiem najściślejszej, najsumienniejszej obserwacji i analizy przyrodniczego zjawiska"⁶.

Wydaje się, że impresjoniści, pozostając w grupie kronikarzy świata widzialnego, lekceważąc rolę tematu i idei, z całą energią skierowaną na stronę formalną, w ciągłym poszukiwaniu w świecie rozświetlonych barw nowych zjawisk, zaczęli krążyć u początku drogi, którą świadomie mieli pójść ich następcy. "Seurat nie miesza bowiem żadnej farby na palecie, lecz daje same barwy zasadnicze, którymi, rozjaśniając je barwą białą, stara się osiągnąć bogactwo spektrum słonecznego. Te barwy nałożone samymi niepołączonymi, niezlanymi ze sobą plamami, ma uzupełniający wzrok widza złączyć ze sobą w całość". I dalej: "Cézanne, Van Gogh, Gauguin idą drogą analogiczną. Dla nich wszystkich staje się nieuniknionym

⁴ "Gazeta Wieczorna" 1918 nr 4276 s. 1.

⁵ Tamże s. 1.

⁶ Tamże s. 2.

następstwem szukania zasadniczych barw – szukanie zasadniczych form [...] Takimi figurami zasadniczymi są: stożek, trójkąt, koło, przeważnie formy kubiczne"⁷.

To, co miało doprowadzić w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku do odkrycia nowych zasad wizualnych, do stworzenia przestrzeni kubistycznej, zaczynało się – zdaniem Antoniewicza – już wtedy. "Katedra – mówi – którą Monet malował ze dwadzieścia razy, już nie będzie się rozplýwać w oparach, roztopiać w płynnym złocie zachodu, lecz będzie teraz artysta przede wszystkim szukał zasadniczych linii pionowych i poziomych. Z architektury przeniesie je potem do scen figuralnych. Sceny jak najżywiej poruszone, które oko Degasa chwyciło z demoniczną przebiegłością, rozłoży teraz artysta tak samo na formy zasadnicze, jak rozłożył koloryt na zasadnicze barwy. Oko widza złączy jedno i drugie w żywą całość"⁸.

Na ścieżce wiodącej w ekspresjonizm Antoniewicz stawia Moneta i Degasa, pojawia się też Kandinsky i jego *Błękitny rycerz*. Obraz Kandinsky'ego zdumiewa tu konsekwencją i logiką, prowokuje oceny, gdzie podziw dla założeń tej sztuki stoi w jaskrawej opozycji wobec krytyki zarzucającej jej przypadkowość i bezsens wynikający z pogoni za oryginalnością – będącą z kolei próbą ukrycia nieudolności. Bo "sztuka ta ma program, ma go tak, jak go ma muzyka Liszta, która w wolnej twórczości najwcześniej wydobyła i postawiła moment ekspresjonizmu. Ekspresjonizm dąży do wyrównania różnic między sztukami. Muzyka ma wyraziistość siłą ekspresji doprowadzić aż do logicznej jasności słów i myśli"⁹.

Uznanie dla Kandinsky'ego nie było wszak rzeczą powszechną. Stało na przykład w jaskrawej opozycji do poglądów recenzentki "Kroniki Powszechnej", która tak ocenia wystawę "Futurystów, Kubistów i Ekspresjonistów" z 1913 r., gdzie m.in. wystawiał Kandinsky: "I takiemu to społeczeństwu okazuje się dla informacji futurystów, kubistów i innych ...istów, równie cudackiego pokroju! I po co? Czy może młodzi malarze nasi zapalać się mogą do tych obłąkańczych prądów? [...] Doprawdy nie wiadomo, co bardziej admirować, czy czelną zarozumiałość «artystów» biorących na serio swoje halucynacje, czy naiwną prostotę publiczności, która dziwadła takie darzy nazwą nowych prądów i kierunków?! [...] Ścisłe geometryczne kształty wszystkich talerzy, dzbanków, głów, rąk, gór i rzek są wcale pocieszną zabawką. Lecz czy eksperymenty te wkraczają czymkolwiek w sferę sztuki?"¹⁰

⁷ Tamże.

⁸ Tamże s. 1.

⁹ Tamże s. 3.

¹⁰ C. S t o i ń s k a. *Chwila wśród futurystów*. "Kronika Powszechna" 1913 nr 32 s. 529.

Anonimowy autor katalogu zastrzegał się wprost: "Wystawa, którą przed publicznością lwowską otwieramy, nie ma na celu propagandy, tylko informację. Nie chodzi o poparcie kierunku, który reprezentują pp. Kandinsky, Kokoszka, Kubista itd., o przypodobanie się tym, którzy swe sądy estetyczne formułują wedle ostatniej mody zagranicznej, lub o postawienie za wzór ludziom młodym, z których artyści rosną; chodzi o pokazanie publiczności lwowskiej, jak wyglądają naprawdę"¹¹. Ostrożność świadcząca jednoznacznie o panujących nastrojach.

Ciągłe dążenie do wyrazistości, poszukiwanie czystości barwy i formy, odrzucanie tego, co w kompozycji zbędne, rezygnacja z tematu, było w świadomości Antoniewicza konsekwentnym marszem, który w rezultacie doprowadził do celu będącego urzeczywistnieniem założeń sztuki nowoczesnej. "Malarstwo – powiedział – przeciążone, objuczone nadmiarem rzeczywistości, ma nadmiaru się pozbyć, a zachować sobie z niej jedynie sam motyw główny, a uzmysłowienie, a raczej przedstawienie idei obrazu poruczyć abstrakcyjnym, irrealnym formom i barwom"¹².

Tak więc sztuka nowoczesna na drodze usilnych i świadomych poszukiwań znalazła swój sposób obrazowania. Antoniewicz zgadza się, że "jest to chwila przełomowa" i że ludzkość "wiecznie dziedziczyć nie może". Wzbierające w człowieku pragnienie nowych rozwiązań wypełniło się przełomem nowej sztuki. Pragnienie to – zdaniem krytyka – tkwiło w artystach zawsze, od wieków już podejmowali próby wyłamania się z konwencji tradycyjnego przedstawiania natury. Ślady tych usiłowań, wprowadzanie metod, którymi sztuka XX wieku posłużyła się świadomie i powszechnie, czy próby osiągnięcia rezultatów, jakie uzyskała, dają się zauważyć już od dawna: "Od wieków dążyło malarstwo do przedstawienia całego oblicza ludzkiego, próbowało widokiem profilowym, pełnym, skośnym, wciskało wzorowi lustro do ręki lub przedstawiało go aż trzykrotnie, na wprost i z obu profili na jednym obrazie. Ekspresjonizm podejmuje takie próby ponownie, podejmuje z twarzą ludzką i z architekturą. Sztuka bizantyjska i średniowieczna radzi też sobie tak, że dawała nieraz front gmachu i oba boki nawy tak, jakby ów gmach był budowany na silnie rozwartym trapezie, perspektywa renesansu zadała temu kłam, a poprzestała na jednostronnym widoku"¹³. Również "Dürer jakiś czas oddawał się w rysunkach absolutnie i niedwuznacznie badaniom kubistycznym, a

¹¹ *Katalog Wystawy Futurystów, Kubistów i Ekspresjonistów*. TPSP. Lwów czerwiec–lipiec 1913. Lwów 1913 s. 3.

¹² *Impresjonizm – ekspresjonizm* s. 3.

¹³ Tamże s. 2.

dążenie do wywołania wrażenia trójwymiarowości nie schodzi prawie z programu tych epok, które szukały, badały ustawicznie"¹⁴.

Podobnie bogaty rodowód ekspresjonizmu wywodzi, w sposób bardziej poetycki, S. Przybyszewski: "Ekspresjonizm nową sztuką? Gdzie tam! [...] Odzywał się głucho w czasach Renesansu, w cudownych wizjach Signorelli lub Giorgione'a, tytaniczną pięścią rozwalął «klasyczne» formy w twórcze Michała Anioła, wił się w rozpaczliwych kontarsjach i konwulsjach w obrazach Theotokopulosa Greka, szukał w potwornych wizjach Goyi, w triumfie wściekłej nienawiści do wszelkiej rzeczywistości w Ensorze, wył przeraźliwie w tańcu miłości i śmierci Edwarda Muncha, rozdierał doświadczalne formy w twórcze Rodina lub Vigelanda, lub też Dunikowskiego – już współcześni rozumieli, że tu nie o formę, lecz o jakieś wielkie objawienie się rozchodzi, więc zwali tych wyznawców dróg Ducha «wielkimi wtajemniczonymi» [...] Nadszedł teraz czas, gdzie Duch jął cierpieć w ciasnym więzieniu z «perły i diamentu», niewygodą jego ponad wszelką miarę udręczony, i Duch stanął przed Panem i pokazuje mu mądre i dziecinne zarazem kształty, w których zamieszkać pragnie. Poświęca w tym wypadku całą wiekową pracę, złożoną w tym przeogromnym wysiłku, począwszy od chwili obudzenia się Renesansu aż po schyłek jego w neoimpresjonizmie, zwała na siebie sklepienie tego wspaniałego gmachu by – rozpocząć nowy dzień tworzenia"¹⁵.

Wskazywane tu przez Antoniewicza i Przybyszewskiego chwile ekspresjonistycznego sposobu patrzenia w historii malarstwa stały się argumentem wielu przeciwników sztuki nowoczesnej; odmawiano jej nie tylko znajomości techniki malarskiej, ale i nowatorstwa. Dla Antoniewicza był to zarzut niepoważny: "Bo ani jemu, ekspresjonizmowi, ani też nikomu na świecie nie wydało się, aby ludzkości od ćwierć wieku przybyły lub ubyły nowe władze, nie twierdzi on, i nikt inny na świecie, by z rokiem 1918 siatkówka nasza zyskała nowe moce, lub utraciła dawne. Nie przybyły ludzkości żadne nowe barwy ni kształty, nie przybyły tak samo, jak ani z Glücklichem, ani z Beethovenem lub Wagnerem nie zyskała ludzkość ani pół klawisza więcej, niż miała przedtem. I ponoć aż do dni ostatecznych swoich będzie musiała ta nasza biedna ludzkość zadowolić się tymi kilkoma oktavami – nie tylko tonów, ale i oktavami barw i kształtów. Bardzo to ponoć będzie nie w smak owym panom, którzy by ekspresjonizmowi przebaczyli jego ekstrawagancje pod warunkiem, że da ludzkości «coś absolutnie nowego». Aż przykro, że z takimi zdaniem trzeba się w ogóle rozprawiać"¹⁶.

¹⁴ Tamże s. 3.

¹⁵ *Ideowy przekrój ekspresjonizmu*. "Gazeta Wieczorna" 1918 nr 4276 s. 6.

¹⁶ *Impresjonizm – ekspresjonizm* s. 3.

Jak wielu było krytyków, z których poglądami trzeba "się było rozprawiać", pokazała ankieta "Gazety Wieczornej" ogłoszona po otwarciu wystawy "Grafiki polskiej i ekspresjonistów polskich" we Lwowie w maju 1918 r. Uczestników ankiety, lwowskich i krakowskich krytyków i znawców sztuki, poproszono o opinie na temat ekspresjonizmu.

"Trudno mi odpowiedzieć na pytanie Szanownej Redakcji – napisał Leon hr. Piniński, koneser sztuki i właściciel dużej kolekcji obrazów – co myślę o «ekspresjonizmie», ponieważ wyznaję otwarcie, że nie wiem właściwie, co to jest «ekspresjonizm», a raczej wcale nie chcę wiedzieć, jaki to najnowszy kierunek sztuk plastycznych tak by się rad nazywać. Znajduję bowiem, że ci, którzy do tej nazwy mają pretensje, nie przedstawiają wcale jakiegoś nowego, wybitnego artystycznego prądu w sztukach plastycznych, nie zasługują więc na odrębną nazwę, a już najmniej na nazwę «ekspresjoniści» [...]. Nie myślę się pono, jeżeli twierdzić się ośmielam, że tzw. «ekspresjonizm» jest tylko jednym z epigonów owych niezdrowych modernistycznych pomysłów, które w krajach zachodnich, gdzie najpierw powstały, tracą już obecnie grunt pod nogami i raczej wywołują uśmiech politowania aniżeli uznanie. [...] Sztuki zbyt wielką i zbyt dawną mają historię i tradycję, poczynając od wspaniałych w swym rodzaju dzieł starożytnych Egipcjan, aż po nasze czasy, ażebyśmy mogli uwierzyć, iż to dopiero na jakichś niedoważonych geniuszów XX wieku trzeba było czekać, by sztuce najlepsze i jedynie prawdziwe wskazać drogi"¹⁷.

Nie mniej zdecydowanie ocenia ekspresjonistów Artur Schröder, wielbiciel Cézanne'a: "Trzeba raz otwarcie powiedzieć [...], że poza bardzo nielicznymi artystami, reszta to ludzie bez przygotowania, nie znający prostej techniki malarskiej i spekulujący w sposób taniutki na niezajomości sztuki wśród szerokich sfer. Naturalnie, że sądy takie nazywane będą «wstecznictwem», ale lepiej chwilowo zasłużyć na takie pogardliwe miano, niż przyczynić się do upadku piękna i utrwalania pojęć, które są prostym bluźnierstwem w odniesieniu do sztuki lub co najwyżej chorobliwym majaczeniem, a nie żadnym życiodajnym prądem"¹⁸.

Był ekspresjonizm – w opinii większości krytyków – wykwittem dziwacznej mody, tandetnym i krzykliwym, trwającym dzięki zabiegom tych pseudoartystów, którzy jako prawdziwi artyści istnieć by nie mogli. Był schronieniem dla miernot, które "prawdziwej sztuki" tworzyć nie były w stanie, azyłem dla hochsztaplerów żerujących na niezorientowanej publiczności. Zjawisko to nie było tylko godne pogardy lub lekceważenia; niektórzy dostrzegali jego szkodliwość. Bili na trwogę: "U nas kierunek, który się artystycznym mieni i pod tą firmą propaguje kult

¹⁷ *Ekspresjonizm – epigonem modernistycznych pomysłów.* "Gazeta Wieczorna" 1918 nr 4276 s. 5.

¹⁸ *Chorobliwe majaczenia, a nie życiodajny prąd.* "Gazeta Wieczorna" 1918 nr 4276 s. 8.

nieudolności plastycznej, wyrządza szkodę kulturze ogółu. Szkodę, bo kandydatów na malarzy i rzeźbiarzy rozgrzesza z lenistwa, braku talentu i ignorancji; publiczność zaś, na ogół nieprzygotowaną do obcowania ze sztuką, odczuwa od szacunku piękna w dziele sztuki, a przyzwyczajają ją do patrzenia na nonsensy w ramach i na piedestałach okadzane wielkimi słowami afiszów i recenzji¹⁹ – co stanowi zapewne przytyk do zabiegów Antoniewicza. Dalej Witwicki – o nim mowa – sam malarz i teoretyk sztuki, wprost wybucha: "Tak rysować jak nasi i nie nasi ekspresjoniści, futuryści, kubiści itd. potrafi każdy, bez akademii, bez studiów prywatnych, bez nauki perspektywy i anatomii i bez kopiowania starych mistrzów. Na parkanach przedmiejskich i kabinach łazienek publicznych widzieć można latem szkice równego poziomu artystycznego, podobnie «wielopłaszczyznowe» i podobnie nie liczące się z «przestarzałymi» wymaganiami estetyki, podobnie uzupełniane liczbami, przekreślone złośliwie lub niedorzecznie"²⁰.

Adwersarze Antoniewicza argumentują w podobny sposób, stawiają podobne zarzuty, ponieważ posługują się podobnymi kryteriami oceny dzieła sztuki. Mistrzostwo wykonania oparte na naśladownictwie natury, biegłość warsztatowa wynikła z akademickich metod nauczania, ambicje każące dążyć raczej do dorównania dawnym wielkim niż szukania innej drogi, skłonność do szlifowania istniejącego już wzorca w usiłowaniu dojścia do doskonałości, w przekonaniu, że każde odstępstwo jest zbłądzeniem – powodowały, że ocena ekspresjonizmu musiała być negatywna. To, co stanowiło dla Antoniewicza wartość nowej sztuki, było dla nich jej największą wadą. Język malarski przez nią stworzony, inny rodzaj wyrazu, był dla większości krytyków niezrozumiały. Nowe formy nic nie mówiły, były formami nieudanymi. Nie było nowej sztuki, były wypaczenia starej – wynikłe z nieudolności i ekstrawagancji.

"I nowe futuryzmy i tym podobne próby mijały i mijać będą, bo wszelka sztuka plastyczna ma za podstawę rysunek oddający przyrodę. Objawy ekspresjonizmu mogą u nas tylko szkodzić rozwojowi sztuki, bo artysta, któremu się zdaje, że genialnie odtworzył jakąś myśl, jemu tylko zrozumiałą, zapomina o rzetelnym rysunku, w błąd wprowadza umysły, które się bliżej nad sztuką nie zastanawiały" – napisał Kazimierz Chłędowski w artykule *Futuryzm zjawiskiem przemijającym*, w odpowiedzi na ankietę o ekspresjonizmie²¹. Przykładem sposobu myślenia, przez które nowe malarstwo nie mogło się przebić, jest jego koronny argument:

¹⁹ W. Witwicki. *Kult nieudolności w sztuce szkodzi kulturze ogółu*. "Gazeta Wieczorna" 1918 nr 4276 s. 8.

²⁰ Tamże.

²¹ "Gazeta Wieczorna" 1918 nr 4276 s. 4.

"Postać ludzka nie składa się z samych kwadratów i trójkątów, i jest zrozumiałą na pierwszy rzut oka. Co niezrozumiałe, to nie jest wyrazem jasnego umysłu"²².

Władysław Kozicki – współpracownik i podwładny Antoniewicza, jego następcą na katedrze – przyjął postawę wyczekującą: "Na wydanie dojrzałego i zdecydowanego sądu krytycznego o tzw. ekspresjonizmie polskim jest – zdaniem moim – jeszcze za wcześnie"²³. Jednak "ruch ów ma już teraz tę niemałą zasługę, że teoretyczne jego podstawy, że jego ideologia, rzuciły wiele ciekawego światła na sztuki plastyczne w ogóle i że jego propagatorowie świeżością, oryginalnością i logiką swych myśli, zmuszają wszystkich poważnych artystów do rewizji, a przynajmniej do ponownego przemyślenia swoich poglądów na sztukę"²⁴. Mimo to "osobiście nie mogę się odnieść do dzieł ekscentryzmu pozytywnie, gdyż nie spełniają one wobec mnie najważniejszego i jedyne zadania, jakie przypisuję sztuce, to jest działania na uczucia. Rozumiem jednak dobrze, że mogą być jednostki, dla których ekscentryzm ma już dziś walory emocjonalne i że sam mogę się kiedyś znaleźć wobec niego w podobnym stosunku. Wszystkie bowiem nowe idee wymagają czasu, zanim staną się dostępne zarówno intelektualnie, jak i emocjonalnie"²⁵. Tu jednak czas zadziałał inaczej. W maju 1923 r., pół roku po śmierci Antoniewicza, Kozicki stwierdza: "Ekspresjonizm był klasycznym przykładem herezji, narzucony artystom przez genialnych teoretyków i historyków sztuki, którzy swym abstrakcyjnym, a więc zasadniczo nieplastycznym sposobem myślenia, zarazili plastyków"²⁶.

Charakterystyczne, że granica między "sztuką prawdziwą" a tzw. ekspresjonizmem jest wyraźna i dla wszystkich ta sama. Stanowi ją twórczość Cézanne'a. On jeszcze "myśli plastycznie" – Picasso już nie. Dla Antoniewicza malarstwo ekspresjonistów jest konsekwencją m.in. także eksperymentów Cézanne'a – dla innych tylko ich wypaczeniem. Jednostronnie określił to Artur Schröder: "Wpływ Cézanne'a na generację najmłodszych malarzy jest wielki. Wyszli oni z jego prawideł, ale tacy np. ekspresjoniści zamiast je rozszerzyć, spaczyli je i doprowadzili do absurdu. Cézanne, na którego tak chętnie zwykli się powoływać, znał świetnie przyrodę, umiał genialnie rysować i malować, nigdy tych jej kształtów nie przedrzeźniał i nie wypaczał"²⁷.

Zupełnie inaczej na drodze od impresjonizmu do sztuki współczesnej widzi Cézanne'a Antoniewicz, zwracając uwagę na jeszcze jeden aspekt: "Z punktu

²² Tamże.

²³ *O tzw. ekspresjonizmie polskim*. "Gazeta Wieczorna" 1918 nr 4276 s. 4.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ *Nawrót ku rzeczywistości*. "Słowo Polskie" 1923 nr 142 s. 5.

²⁷ *Chorobliwe majaczenia* s. 8.

widzenia obecnych tendencji w sztuce dał impresjonizm to, że po raz pierwszy zniósł supremat postaci ludzkiej. Od Donatella począwszy, dominowała ta postać jako forma zasadnicza i norma zarazem nie tylko dla malarstwa i rzeźby, ale i architektury. Nawet krajobraz, nie wyłączając holenderskiego, pozostaje w związku z człowiekiem, a architektura kształtuje się na pojęciach rozwoju organizmu ludzkiego. Monet dopiero był pierwszym, który postawił człowieka w sztuce jako zjawisko równoważne z innymi zjawiskami i stworzył platformę dla dzisiejszej sztuki. Cézanne, ten olbrzym, ojciec sztuki dzisiejszej, przenosi swe własne formy i swoje własne barwy na zjawiska zewnętrzne, i ten świat abstrakcyjnych form kształtuje według praw i norm własnego ducha. A linia rozwoju biegnąca od niego aż po dzień dzisiejszy jest transmutacją jednego i tego samego żywiołu zasadniczego, i tego dzieła, którego dokonał Cézanne²⁸.

Nie jest więc Cézanne ostatnim obeliskiem wielkiej "prawdziwej" sztuki, jest stopniem, na którym wsparli się ekspresjoniści; to dzięki niemu mógł Pronaszko stwierdzić krótko: "Treścią obrazu jest jego forma i barwa. Przez nie obraz jest dobry lub zły – przez nie żyje lub żyć nie może. Wszystko inne literatura"²⁹.

Postać Cézanne'a, którego chcieliby zachować dla siebie zwolennicy starego, dobrego malarstwa, a na którego powoływali się młodzi "ekscentrycy" oraz Gauguin, ten "poszukiwacz nowych form" – nie zamykali listy tych, którzy doprowadzili sztukę do progu "nowego dnia tworzenia" – był jeszcze Hodler. Jego zasada paralelizmu, dążenie do siły wyrazu poprzez formę, szczególny rodzaj ekspresji osiągnięty przez niego secesyjną stylizacją – zainteresowały Antoniewicza: "Z chwilą gdy sztuka poddała postać ludzką i krajobraz skrajnej stylizacji, odrzucającej co zbędne [...], podnoszącej co istotne, przekroczyła ona zarazem Rubikon, próg dzielący sztukę nową od renesansu. Godłem tej fazy sztuki jest nazwisko Hodlera"³⁰. Więc nie tylko Cézanne. "Hodler, Cézanne i Gauguin to prekursorzy formizmu"³¹. Spowodował Hodler zainteresowanie – ale i kłopoty. Kiedy zachwycony *Wiosną* Antoniewicz sprowadził ją w 1902 r. z wiedeńskiej Secesji do Lwowa – wywołał burzę³².

Jak krytycy, wygwizdujący *Wiosnę* Hodlera, mieli przyjąć ekspresjonistów polskich w roku 1918 i wystawę formistów w roku 1920? Nic dziwnego, że ich konserwatyzm budził irytację Antoniewicza. Ale nie tylko jego. Ciekawym przy-

²⁸ W. J. Terlecki. *Ze sztuki*. "Kurier Lwowski" 1922 nr 107 s. 4.

²⁹ *Katalog wystawy formistów*. Warszawa 1919. Wstęp. Fragment wypowiedzi Zbigniewa Pronaszki.

³⁰ J. Bołoz Antoniewicz. *Podstawy formizmu*. "Gazeta Wieczorna" 1920 nr 5287.

³¹ Tamże nr 5281.

³² Wystawa została przyjęta przez publiczność lwowską wyjątkowo nieprzychylnie. Niepowodzenie wystaw sztuki nowoczesnej we Lwowie spowodowało usunięcie Antoniewicza z prezesury TPSP w 1903 roku.

czynkiem do dziejów stosunków krytyk – artysta są wywody Stanisława Szukalskiego: "Od lat kilkunastu plotą bzdury o tym, że publiczność się nie zna na sztuce, insynuując jednocześnie, że i sami twórcy nic się nie orientują co do jej «rzeczywistej» wartości. [...] Nikt zarozumiałością nie dorówna zawodowego krytyka, ni paw obnoszący swój ogon wyżej głowy, ni szympanśki chełpiący się czerwienią zachodniej części swojej anatomii. [...] W kretynkach zawodowych płynie ta sama krew co i w artystach, tylko, że nie w żyłach, lecz w ich żołądku. Są oni zwyczajnymi pasożytami żyjącymi z drukowanej opinii pomniejszającej wartość ludzi pracy w danej dziedzinie i rozgłaszania uspiskowanej wielkości istot podobnego typu do siebie"³³. Wydaje się jednak, że Szukalski atakuje po prostu wszystko: "Paryż jest tylko jeszcze w umysłach Albańczyków i naszych starych kresowych ciotek ośrodkiem sztuki"³⁴. Jest bardziej niż postępowy: "Zrezygnowała kultura Francji z nowych owoców, już wystarcza jej, że ktoś «szuka», że siląc się ślini, że ślęczy nad kokosem i spodziewa się wylęgu słonia"³⁵. Zieje nienawiścią: "Uff! Kołtun kultury w pysku, kłaki w mowie, łupież w słowie. Przegniła powała, a cuchnący mózg przecieka aż w łachmany suteryn. Poezjant w każdym rozkładającym się członku, że aż zionie tchem zachodkowym"³⁶.

To oczywiście postawa ekstremalna, jednak sposób, w jaki przyjmowano powszechnie dzieła artystów nowatorów, nie mógł budzić ich entuzjazmu: "Gdy wróciłem do Polski po dwuletnim (1910–1912) pobycie w Paryżu – wspomina Tytus Czyżewski – ofiarowano mi «salę» w krakowskim Pałacu Sztuki na Szczyptańskim Placu, ale po tygodniu ówczesny prezes zorientował się, że moje obrazy to jednak nie to, co można by pokazać w Krakowie tzw. «średniej inteligencji» i kazał wystawę zamknąć, a mnie zabronił wstępu do Świątyni Apollina, gdzie kapłanami byli starszankowie z czasów Matejki. Bo jak zwykł był mawiać ówczesny sekretarz krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych p. Gorzkowski: «Pan Matejko był wielki malarz, ale i pan Fałat też maluje!»"³⁷ Kilka lat później podobnych opinii wysłuchali we Lwowie formiści.

Charakterystyczna jest ewolucja, jaką przeszedł Kozicki, który po śmierci Antoniewicza objął katedrę historii sztuki i miał wielki wpływ na życie artystyczne Lwowa. Wykonał pełną parabolę. W roku 1918, odpowiadając na ankietę "Gazety Wieczornej", nieśmiało starał się dotrzymać kroku swojemu profesorowi: "Nie mogę także potępiać ekspresjonizmu, gdyż widzę w nim przejaw wiecznie

³³ *Czas na was krytycy zawodowi, raffurzy zachodu*. Warszawa 1915 (?). Ulotka wydana nakładem autora.

³⁴ Tamże s. 2.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże s. 3.

³⁷ *Mój formizm*. "Głos Plastyków" 1938 z. 8–12 s. 12.

niespokojnego, nigdy nienasyconego i ciągle ku nowym podbojom zdążającego ducha ludzkiego"³⁸. W wydanej dwa lata później *Sztuce polskiej* Kozicki informuje: "Niektórzy z tych artystów przyswajają sobie skwapliwie ekscentryczne kierunki najnowszej mody paryskiej, wzorując się na obrazach Matisse'a i futurystów. W ostatnich czasach malarze nowatorzy, przybrawszy nazwę formistów, walczą o zwycięstwo pod przewodnictwem braci Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków oraz artystów grupujących się około poznańskiego pisma artystycznego «Zdrój»"³⁹. W roku 1921 jego poglądy się radykalizują: "Wystawa formistów przyniosła mi radosną niespodziankę wyzwolenia się szczerego i istotnego talentu Zbigniewa Pronaszki z więzów szarej i naiwnej teorii formistycznej. Był to dla mnie widok ogromnie przykry, jak ten rzetelny artysta, który istotnie miał coś do powiedzenia, zawiązywał sobie na gwałt usta kneblami na wskroś mózgowych, wymędrkowanych, w pocie czoła sztucznie wykombinowanych imperatywów mody. [...] Nie ma w nim już jednak śladów tego wynaturzonego pragnienia wywrócenia całego świata pojęć malarskich do góry nogami, tego uporczywego stawania na głowie, chęci malowania ideą i «istotą rzeczy», wydobywania formy przez deformację, słowem tych wszystkich dzieciństw, którymi np. dziś już zupełnie przypadkowi towarzysze Pronaszki jak pp. Chwistek, Czyżewski, Winkler usiłują zmusić widza do szerokiego otwierania gęby. *Apostazja* Pronaszki, podobnie jak dawniejsza Picassa, starczy za najlepszą ocenę wartości całego ekscentryzmu malarskiego (od kubizmu do formizmu). Jest to rodzaj tyfusu artystycznego, po którego przebyciu prawdziwe talenty stają się zdrowsze i silniejsze"⁴⁰. W roku 1923 tryska radością, jest pełen satysfakcji, z zadowoleniem wita nawrót realizmu w sztuce: "Uradowałem się szczerze jako krytyk, który uzyskał dowód, że najgłębsze jego przekonania, nie zmienione mimo krytycznego okresu wroziej duchowi plastyki masowej psychozy artystycznej ostały się [...], że jednostki, które ekspresjonizmowi względnie formizmowi hołdowały, uznały nareszcie swą pomyłkę i znów spojrzały na świat oczami naprawdę malarskimi. Na całej linii odbywa się odwrót od abstrakcji do rzeczywistości, od symbolicznych znaków urojonej wiedzy tajemnej [...] do sztuki uduchowionej, niekuszającej się o wyrażenie tego, co jest niewyraźalne [...]. Nawrócił do rzeczywistości sam wielki prorok nowej fałszywej wiary plastycznej Picassa, nawrócił ekspresjonizm niemiecki, u nas nawrócił pierwszy Pronaszko [...]. Któż został jeszcze w formizmie? Ci chyba tylko, którzy do sztuki zabłąkali się przypadkowo i gdyby nie ta dewagacja, nigdy by się na

³⁸ K o z i c k i. *O tzw. ekspresjonizmie* s. 4.

³⁹ Warszawa 1920 s. 15.

⁴⁰ *Życie sztuki we Lwowie*. "Słowo Polskie" 1921 nr 488 s. 3.

widowni nie ukazali"⁴¹. Kiedy wreszcie ukazuje się w Poznaniu w 1929 r. *Sztuka polska ostatniego dziesięciolecia* Kozickiego, o ekspresjonizmie i formizmie pisze się już poważnie i dobrze... zgodnie z ostatnimi tendencjami⁴².

W latach 1918–1920 było zupełnie inaczej: "Nigdy krytyka artystyczna w Polsce nie grzmiała takim oburzeniem, dopatrując się w naszej sztuce groźnego zamachu przeciw wszystkim dogmatom życiowym i moralnym" – wspomina dwadzieścia lat później Konrad Winkler⁴³. Opinia nie odbiegająca daleko od prawdy, ale wymagająca pewnego sprostowania. Ton recenzji prasowych nie był tak jednostronny i miażdżący. Po krakowskiej wystawie ekspresjonistów polskich w 1917 r. ukazało się w prasie sporo sprawozdań bardzo dla malarzy przychylnych – choć najczęściej wychodziły spod piór ludzi zaangażowanych w nowy ruch artystyczny. Obok strumyczka tej przychylniej krytyki rwała jednak istotnie rzeka oburzenia i szyderstwa. Dotyczy to szczególnie tych, którzy sztukę traktowali ze śmiertelną powagą i sami wydawali się być okryci jej dostojnością: profesorów uniwersytetów i akademii, prezesów różnego rodzaju towarzystw artystycznych, zamożnych kolekcjonerów – miłośników sztuki. Przykładem jest choćby kilkakrotnie już wspomniana ankieta "Gazety Wieczornej". Wyjątek pośród tych znakomitości stanowił – jak już była mowa – Jan Bołoz Antoniewicz.

Swoje poglądy zawarte w artykule *Impresjonizm – ekspresjonizm* rozwinął dwa lata później w głośnych *Podstawach formizmu*⁴⁴. I tu także, podkreślając autonomiczność, odkrywczość i nowatorstwo formizmu, pozwolił sobie na retrospekcję, sięgnął w głąb dziejów sztuki. Zaczął od Rafaela: "Jak Rafael malował swoje idee? Jak je tworzył zmysłowo? Formami. Formami, i to tak konkretnymi, jak i abstrakcyjnymi, kształtami tak ludzkimi, jak i tektonicznymi, uzmysławiał je człowiekiem – przyrodę, jak i budowę: portretowanymi (odnosi się to i do budowy) z rzeczywistości, a zarazem przejętymi ze starożytności. Tak stworzył jedność z człowieka i budowy, z czasu i wieczności. A źródłem tej jedności była pra-forma, jako wspólny mianownik dzieł jego wszystkich, wszystkich ich działów i objawów [...]. Jest ważnym, że Rafael dał formę piękna, stokroć ważniejszym, że postawił formę jako supremat sztuki, formę sztuki ponadprzedmiotową, formę jako taką"⁴⁵. Wielki Rafael potrafił oderwać się od tematu, konstruował swoje obrazy z form, kształtów, barw. Jako malarz wyzwolił się z wartościowania: pejzaż, architektura, człowiek – ale formy "uzmysławiał człowiekiem". A przecież "Formizm jest przeciwnikiem wszelkiej twórczości zbudowanej wyłącznie na or-

⁴¹ *Nawrót ku rzeczywistości*. "Słowo Polskie" 1923 nr 142 s. 5.

⁴² W. K o z i c k i. *Sztuka polska ostatniego dziesięciolecia*. Poznań 1929.

⁴³ *Exegi monumentum*. "Głos Plastyków" 1938 z. 8–12 s. 38.

⁴⁴ *Podstawy formizmu* nry 5275, 5277, 5279, 5281, 5283, 5285.

⁴⁵ Tamże nr 5275.

ganizmie ludzkim, jako swej platformie, jest zatem przeciwnikiem sztuki greckiej oraz i renesansowej, panującej po dziś dzień"⁴⁶.

Poszukując twórczości opartej nie na człowieku czy przyrodzie, nie przedstawiającej, natknął się Antoniewicz, jak wielu innych, na ornament – choć miał świadomość różnicy dzielącej ornament od sztuki abstrakcyjnej. Zainteresowała go jednak raczej oryginalność i świeżość tego rodzaju twórczości, wynikające z większej swobody działania, gdzie nie obowiązywały już sztywne zasady rządzące właściwym malarstwem, gdzie zadziałały czynniki typowe na przykład dla twórczości ludowej. Antoniewicz pisze tu o trzynastowiecznych malowidłach w kościele w Zillis, biskupstwa w Chur, których część figuralna jest bardzo konwencjonalna i nieciekawa. Zachwyca się jednak ornamentami bordiury otaczającej freski: "Z tej ornamentyki natomiast tryska życie prawdziwe, szczere i swojskie; w niej są spowite całe światy myśli i wyobrażeń [...]. Nie w ciele ludzkim zatem, nie w drzewie lub zwierzęciu wypowiedział się twórca ówczesny, lecz raczej w ornamentyce pozaprzedmiotowej"⁴⁷.

W inny sposób do podobnych rezultatów zbliżył się Hogarth, który w wydanej w 1792 r. *Analizie piękna* "kreśli linię absolutną jako taką, nie związaną z żadną treścią rzeczową, z żadnym przedmiotem czy znaczeniem; nie jest ta linia ani konturem profilu oblicza, ni konturem liścia czy wzgórza, jest linią *pure et simple*, jest niczem i – wszystkim"⁴⁸. Książka Hogartha stała się "wyrokiem śmierci na rokoko"⁴⁹. Hogarth wskazał na możliwości tkwiące w formie, która była dotąd jedynie środkiem czy pretekstem do stworzenia konwencjonalnych przedstawień lub też ozdobnikiem bez możliwości samodzielnego istnienia – nie docenionym i nie wykorzystanym. "Niestety, nie mogą wydażyć za literaturą formizmu, rosnącą z dniem każdym w stosunku geometrycznym. O ile mi ona jednakże jest znana, nie został ten oczywisty związek między formizmem a estetyką Hogartha jeszcze podniesiony ku memu największemu zdziwieniu, a leży on na dłoni"⁵⁰. Także "Rungego należałoby kiedyś z formistami i symbolistami barw historycznie zaszerogować"⁵¹. Jego listy zaleca do czytania Witkacemu, gdzie... "znajdzie on myśli swoje"⁵².

Witkacy jest zresztą bardzo ceniony przez Antoniewicza, który chwali *Nowe formy w malarstwie*, podnosząc trafność określenia "nienasycenie formą", którego

⁴⁶ Tamże nr 5285.

⁴⁷ Tamże nr 5279.

⁴⁸ Tamże nr 5277.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże nr 5287.

⁵² Tamże nr 5285.

używa autor. Nie waha się stwierdzić: "jest ono najszcześniejszym spostrzeżeniem estetycznym naszej doby"⁵³. O ile rozważania teoretyczne spotkały się z uznaniem, o tyle praktyka malarska nie została tak jednoznacznie oceniona. Antoniewicz doskonale widział różnice dzielące malarstwo Witkacego od obrazów innych malarzy polskiej awangardy. Bez wahania kwalifikował w jednej grupie formistów Chwistka, Czyżewskiego czy Pronaszkę – ale nie Witkiewicza. Zresztą sami formiści wzdrali się przed tym; Konrad Winkler miał wątpliwości, czy "jest on adeptem nowej sztuki, czy może ekscentrykiem dawnej"⁵⁴, zarzucał mu związki z secesją i przerost spekulacji. Często była opinia, że teoria czystej formy Witkiewicza i jego malarstwo niewiele mają ze sobą wspólnego⁵⁵. Uporczywe próby wprowadzenia teorii czystej formy do malarstwa powodowały, że pozostawało ono "we fазie nader zajmującego fermentu; najprzeróżniejsze kierunki walczą i spierają się o jego duszę wrażliwą i o jego wzrok duchowy i fizyczny, pierwszy jeszcze szukający symbolicznych analogii, drugi zdumiewająco bystry"⁵⁶. Antoniewicz, widząc kontrowersyjność sztuki Witkiewicza, nie próbował jej przyporządkować żadnym stylom, nie próbował jej wartościować używając kryteriów wypracowanych przez jakąkolwiek ze szkół, wskazywał po prostu na cechy, które go w niej zainteresowały. Mówiąc o kolorystyce obrazów Witkacego, o kontrastach i harmonii barw, z wielkim zaciekawieniem przyglądał się jego eksperymentom z formą, wracając z upodobaniem do określenia "nienasyconie formą"⁵⁷. Wydaje się, że życzliwy Witkacemu Antoniewicz zbyt jednostronnie rozumiał jego o niej wywody. Co prawda ze stwierdzeniem, że "istotą sztuki jest forma", formiści na pewno by się zgodzili, ale zdanie, że "ma wyrażać uczucia metafizyczne" – było dla nich nie do przyjęcia. Strach przed popadnięciem w metafizykę był równie silny, co obawa przed czystą abstrakcją⁵⁸. Z drugiej strony zauważył w twórczości Witkiewicza brak elementów kubizmu czy futuryzmu, tak chętnie stosowanych przez formistów, które znajduje w obrazach Chwistka, Hryńkowskiego i innych. Dla publiczności jednak dzieła Witkiewicza były równie trudne w odbiorze, jak Chwistka czy Czyżewskiego. Nie było to winą artystów, przynajmniej niewyłącznie, nowe malarstwo wymaga współpracy i zaangażowania widza, tak dotychczas rozleniwione "bitymi piankami i sorbetami Grassich i

⁵³ Tamże.

⁵⁴ K. W i n k l e r. *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*. Kraków 1921 s. 88.

⁵⁵ P. W. [Władysław B o r o w y]. *Teoria czystej formy i "bebechowa jej interpretacja"*. "Przegląd Warszawski" 1921 nr 2 s. 276.

⁵⁶ B o ł o z A n t o n i e w i c z. *Podstawy formizmu* nr 5275.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Por. L. C h w i s t e k. *Zagadnienia współczesnej architektury*. "Nowa Sztuka" 1921 nr I s. 10.

Bacciarellich i ich następców⁵⁹. Wynika to z konstrukcji obrazu, który "rozłożony na barwy zasadnicze lub na zasadnicze kształty, domaga się oka, które by je ponownie w całość złożyło"⁶⁰. Tak jest z *Szermierką* Chwistka, tak jest z *Kuglarzem* czy *Tancerką* Hryńkowskiego, które domagają się od widza "wczucia się w milionowe fazy kilkusekundowego tego procesu ruchowego"⁶¹.

Silne wrażenie robi malarstwo Czyżewskiego. Antoniewicz uważa, że jest "przemysłane i konsekwentne"⁶², przyciąga skupioną siłą wyrazu i świeżością. U Chwistka zwraca uwagę na "przebogata treść walorów formalnych i barwnych"⁶³ – poleca jego *Miasto fabryczne*. Zachwyca się Zamoyskim: "Zasługiwałby na osobne studium, a przede wszystkim jego grupa «Wszystko»"⁶⁴. Opuszcza wystawę, ale nie może się powstrzymać od powrotu na chwilę "do obrazów p. Tytusa Czyżewskiego, jako do dzieł najbardziej i najskańniej konsekwentnego wyznawcy tej sztuki formistów, twórczości, która ma wielką przyszłość i przeszłość"⁶⁵.

Z zadziwiającą intuicją wskazuje Antoniewicz na pozycję Czyżewskiego, twórcę obrazów wielopłaszczyznowych, które nie znajdują paraleli w ówczesnej sztuce europejskiej; ich związki z "kanciastą" metodą formowania kubistycznego są tylko pozorne, koncentrują w sobie raczej wielość rzeczywistości niż kubistyczną symultaniczność przedstawiania przedmiotu. Zaskakująca jest zbieżność opinii Antoniewicza i Czyżewskiego na temat "nowej sztuki". Dla pierwszego u podstaw malarstwa opartego na prymacie formy leży "idea we wnętrzu zrodzona", daleko od "przekształcania materii", "twórcza"; podobnie dla drugiego "idea formy może być tylko wewnętrzna, a nie brana ze świata zewnętrznego"⁶⁶. O uznaniu, jakie miał malarz dla krytyka, świadczy fakt, że swój wiersz, zaczynający się od słów: "Przez FORMĘ budowa światów...", a będący *credo* artystycznym formistów, zadeedykował właśnie jemu. Fakt głębokiego zrozumienia sztuki współczesnej przez Antoniewicza podnosili także inni artyści. Winkler pisząc o roli, jaką odegrał w promowaniu sztuki formistów, dodaje: "Miał ś.p. profesor przy tym rzadko u nas spotykany dar intuicji i przewidywania w dziedzinie kultury pięknej"⁶⁷. Jan Hryńkowski – wspominając w 1938 r. okres formistyczny – cytuje fragmenty ar-

⁵⁹ B o ł o z A n t o n i e w i c z. *Podstawy formizmu* nr 5275.

⁶⁰ Tamże nr 5283.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ T. C z y ż e w s k i. *O najnowszych prądach w sztuce polskiej*. "Wiąki" 1919 nr I.

⁶⁷ *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce* s. 88.

tykułu Antoniewicza z "Gazety Wieczornej" z roku 1918 i kończy: "Tak pisał ćwierć wieku temu o nowym kierunku w sztukach plastycznych człowiek, który umiał patrzeć dalej i głębiej od innych, od całego nieomal współczesnego społeczeństwa"⁶⁸. I trudno byłoby temu zaprzeczyć. Pomogło mu zapewne trzymanie się zasady, którą wygłosił publicznie już w 1900 r.: "Ale sztuka nie może być ciągle retrospektywna, tak samo jak literatura; kark boli od ciągłego oglądania się wstecz"⁶⁹. O jego sposobie patrzenia na sztukę, o otwartości na wszystko, co go otaczało, o braku skłonności do zamykania się w dogmatach – świadczy choćby fragment notatki prasowej, gdzie zamieszcza swoje wrażenia z wystawy plakatu w 1900 r.: "Zaraz wchodząc stanęliśmy przed plakatem dla automobilistów. Podziwiałem humor, prawdę, tę amerykańską «smartness» z jej karykaturalną wyrazistością ruchów, form i barw. Słychać formalnie trzepotanie się sprężyn i świat automobilonu, pędzącego strzałą po miękkim żwirze. Tak, tak, ten automobil zwycięży, choćby miał przejechać zadumanego i wysoce zdumionego przechodnia i jego zapasione i zasapanego mopsa. Ale i plakat dojść musi, mimo zaokrąglonych tyrad sensata (J. B. A. zwiedzał wystawę w towarzystwie zadufanego «znawcy sztuki») i wiernie mu towarzyszącego zapasionej komunału. Powiedziałem to memu towarzyszowi, i nie był z tego kontent. Chciał odejść – «My nie uznajemy sztuki płaskiej»"⁷⁰. Po czym, na wieść o niepowodzeniu wystawy, dodaje: "Czyżby nasza publiczność co do estetyki plakatu była po stronie mojego MY?"⁷¹

Antoniewicza charakteryzuje jakaś renesansowa wszechstronność pozwalająca mu zajmować się sztuką włoskiego odrodzenia, gotykiem, literaturą niemiecką, polską, ormiańską, teorią dramatu muzycznego (szczególnie Wagnera), muzyką chóralną, pisać rozprawy o Rafaelu, Leonardzie da Vinci, Padovanie, Rembrandcie – po włosku, niemiecku, francusku; poszukiwać w Anglii nieznanych rękopisów Kraszińskiego, w Paryżu ormiańskich dokumentów, a we Włoszech zajmować się traktatami da Vinci; organizować potężne wystawy, objeżdżać ze studentami galerie sztuki i zajmować się konserwacją zabytków. Przy tym wszystkim, będąc uznanym autorytetem w wielu z tych dziedzin, potrafił zainteresować się sztuką nowoczesną, zrozumieć ją i jako jedyny tego formatu luminarz nauki w Polsce włączyć do ciągu rozwojowego sztuki.

Dla większości historyków sztuki zaakceptowanie sztuki nowoczesnej równało się zdradzie sztuki dawnej. Dla Antoniewicza taka alternatywa nie istniała.

⁶⁸ *Wspomnienia o ekspresjonizmie w Polsce*. "Głos Plastyków" 1938 z. 8–12 s. 22.

⁶⁹ J. B o ł o z A n t o n i e w i c z. *Wystawa sztuk graficznych w TSP*. "Gazeta Lwowska" 1900 nr 77 s. 2.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże.

Sztuka kubistów, ekspresjonistów czy formistów była kolejnym etapem dziejów twórczości artystycznej. On nie musiał niczego odrzucać. Oto relacja Kozickiego pisana tuż po śmierci Antoniewicza: "Żywo przypominam sobie, jak w lipcu ś.p. zmarły odkrywając, że w polskim posiadaniu znajduje się jedno z kapitalnych dzieł wielkiego Sieneńczyka Simona Martiniego mówił z rozrzuwaniem, że był to jeden z najpiękniejszych dni w jego życiu"⁷². Jednocześnie wierny pogładowi, że sztuka musi się rozwijać, był przeciw wszelkiemu "ogłądaniu się wstecz", przeciw neoklasycyzmowi: "Powinniśmy się nauczyć, że każda sztuka, która naśladowuje, jest sztuczną [...], korzenie tych przesadzonych roślin nie tkwią bardzo głęboko, a lada powiew ostrzejszy nowego prądu artystycznego je wyróci"⁷³. Przy innej zaś okazji stwierdza: "Można uprawienie estetyczne negować – to tej sztuce nie wadzi, ona pójdzie spokojnie swoim torem – ale przeczyć niepodobna, że wpatrzywszy się w dzieła kubistyczne stworzone silną ręką i silnym okiem, wydadzą się nam inne obrazy współczesne płaskie, wiotkie i mdłe"⁷⁴. Już w 1918 r. skonstatował: "Dziś, po 20-letnim rozwoju możemy powiedzieć: ekspresjonizm jest, przyszedł jako wewnętrzna konieczność, jako reakcja przeciwko pięcioletniej skrajności impresjonizmu, ma już swoich wysokich, uzdolnionych, duszą całą i przekonaniem całym oddanych adeptów, ma literaturę już bardzo pokązaną i czasopisma naukowe do swej dyspozycji chcące tę sprawę arcyważną wszechstronnie wyjaśnić"⁷⁵.

Obcując z tekstami Antoniewicza, śledząc jego działalność, trudno się oprzeć wrażeniu, że ma się do czynienia z czymś w rodzaju wzorca dobrego krytyka, czymś na kształt ideału. Przede wszystkim posiadał wiedzę (głęboka znajomość dziejów sztuki – wybitny znawca renesansu i sztuki XIX wieku) i potrafił jej użyć (inteligencja i zadziwiająca zdolność syntezy, sprawność myślenia, zdolność patrzenia z dystansu i obejmowania całości problemu, widzenia nurtów rozwoju), cechowała go otwartość, brak skłonności do dogmatyzmu i autentyczna wrażliwość na piękno. Potrafił stworzyć wizję dziejów sztuki, uznać i umieścić w niej sztukę nowoczesną. Uniknął losu obrońców sztuki dawnej, którzy często ślepo odrzucali wszystko, co nowe i inne, i losu tych, którzy skazywali na zapomnienie wszystko, co było w imię przyszłości. I – co najważniejsze – on po prostu potrafił patrzeć i widzieć, która to umiejętność czyni z pismaka prawdziwego krytyka z krwi i kości.

⁷² Jan Bołoz Antoniewicz. "Słowo Polskie" 1922 nr 244.

⁷³ J. Bołoz Antoniewicz, J. Mycielski. *Cele i drogi sztuki kościelnej*. Żółkiew 1897 s. 17.

⁷⁴ J. Bołoz Antoniewicz. *Impresjonizm – ekspresjonizm*.

⁷⁵ Tamże.

Jak więc ocenić przygodę Jana Bołoz Antoniewicza ze sztuką nowoczesną? Może użyjmy słów zamieszczonych w nekrologu: "[...] za jego głębokie umiłowanie sztuki spłynęła nań wielka łaska jasnowidzenia i moc intuicyjna odczuwania nawet takiej twórczości, której starsze pokolenie odczuć już nie jest w stanie – bo sam będąc twórcą nie zasklepił się jedynie w wartościowaniu sztuki, która zdążyła już wypowiedzieć swoje ostatnie słowo"⁷⁶.

⁷⁶ *Notatka pośmiertna.* "Zwrotnica" 1922 nr 3 s. 83.