

Agata Soczyńska

Tytus Czyżewski

malarz
poeta



Czyżewski T.
Soczyńska, Agata

Sztuka





Tytus Czyżewski

Malarz – poeta

Wydawnictwo Neriton

Warszawa 2004

Tytus Czyżewski
Malarz - poeta

547601

Agata Soczyńska

Tytus Czyżewski

Malarz – poeta

Wydawnictwo Neriton

Warszawa 2006

Redakcja i korekta
Elżbieta Michalak

Indeks
Elżbieta Michalak

Opracowanie graficzne i projekt okładki
Małgorzata Świerzyńska

© Copyright by Agata Soczyńska
© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 83-89729-65-2

Tytuł dotowany przez
Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego



Wydawnictwo Neriton
Wydanie I, Warszawa 2006
Rynek Starego Miasta 29/31, pok. 33
00-272 Warszawa
www.neriton.apnet.pl
neriton@ihpan.edu.pl
Nakład 300 egzemplarzy
Objętość 23 arkusze wydawnicze

854817

E. 1440 107

Wstęp

Książka ta nie jest klasyczną monografią życia i twórczości Tytusa Czyżewskiego. To raczej studium analityczne lub rozprawa problemowa, w której z pokorą wobec faktów podjęto starania o przybliżenie współczesnemu czytelnikowi tego interesującego, a jednak wciąż chyba zbyt mało docenianego artysty, a także odczytanie na nowo, już z perspektywy XXI wieku, jego dorobku.

Za jeden z istotnych aspektów wspomnianego „odczytania na nowo” trzeba też uznać kwestię przyjęcia określonej terminologii z zakresu języka opisu kategorii artystycznych i literackich, również w odniesieniu do tytułu książki.

O statusie Tytusa Czyżewskiego jako twórcy wypowiedziano się różnie. Joanna Pollakówna – najważniejszy biograf i autorytet w zakresie wiedzy na temat jego sztuki najczęściej (a może najchętniej) używała określenia „artysta”. Termin ten, dość pojemny znaczeniowo, podkreślał złożoną osobowość Czyżewskiego zarówno jako malarza, ale też poety czy dramaturga. Zasadniczo jednak w publikacjach o nim wyraźnie rozgraniczono obydwie kategorie estetyczne – w zależności od charakteru, tematu pracy lub zainteresowań i orientacji autorów. Dla historyków literatury i krytyków literackich był poetą, dla historyków i krytyków sztuki – malarzem.

Jako swoistą puentę dociekań i różnych postaw badawczych można odczytać ujęcie tego złożonego zagadnienia przez Alicję Baluch w najnowszym opracowaniu jego *Poezji i prób dramatycznych*¹. Wstęp autorka podzieliła na kilkanaście rozdziałów, z których pierwsze trzy opatrzyła tytułami: I – Poeta i malarz, II – Biografia artysty, III – Poezja – „notatnikiem malarza”. Natomiast zdanie rozpoczynające pierwszy rozdział brzmi: „Tytus Czyżewski był malarzem i poetą”. Trudno znaleźć w całej historii badań nad twórczością Czyżewskiego większe staranie o podkreślenie terminologicznego kompromisu i równorzędności obydwu dyscyplin względem siebie.

¹ T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. i wstęp A. Baluch, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.

Andrzej Pronaszko – przyjaciel artysty, współzałożyciel Formistów tak pisał: „Tytus Czyżewski był malarzem i poetą”². Natomiast Konrad Winkler jego twórczość puentował: „Jednym z inicjatorów formizmu, a przy tym najsakrajniej konsekwentnym wyznawcą nowej sztuki, jest bezsprzecznie Tytus Czyżewski malarz i poeta”³.

Kategorię językowo-estetyczną „malarz-poeta” należy rozpatrywać w kontekście genezy i historii tego pojęcia w dziejach estetyki⁴. Cennymi materiałami źródłowymi w tym zakresie są: przedwojenna publikacja G.J. Wolfa⁵ i powojenna już praca T. Dobrowolskiego na temat związków artystycznych między Piotrem Michałowskim a Wojciechem Stattlerem⁶. W obydwu tekstach autorzy stosowali tę kategorię estetyczną dla określenia postawy artystycznej. Pisał o tym Dobrowolski, porównując postawy estetyczne oraz twórczość Stattlera i Michałowskiego. Wojciech Stattler przedstawiał „swoje poglądy na rolę ducha w malarstwie, na związek malarstwa z poezją [...]”. W pismach artysty powtarza się często motyw malarza-poety, koncepcja ducha i dwoistości sztuki oraz jej wartości moralnej. [...] To zjawisko dwoistości interesowało go już we wczesnym okresie jego pisarstwa”⁷. „Po raz pierwszy w Polsce propagował typ postawy „malarza-poety”⁸.

² A. Pronaszko, *Wspomnienie o Tytusie Czyżewskim (z niepublikowanego pamiętnika)*, cyt. za: J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971, s. 70.

³ K. Winkler, *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Kraków 1921, s. 79.

⁴ Trzeba w tym miejscu wspomnieć o długiej historii estetyki, odnoszącej się już od czasów antycznych do zagadnień integracji, współzależności i koegzystencji literatury i sztuk plastycznych. Zob.: H. Markiewicz, *Obrazowość a ikonizacja literatury*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków–Wrocław 1984, s. 9–42; idem, *UT PICTURA POESIS... Dzieje toposu i problemu*, [w:] *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981, s. 155–183; J. Pelc, *Ut pictura poesis erit. Między teorią a praktyką twórców*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN. Nieborów, 29 IX–1 X 1977*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982; M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekieli, Warszawa 1981; W. Tatarkiewicz, *Integracja sztuk*, [w:] idem, *Parerga*, Warszawa 1978, s. 101–102. Szczególnie ważną cezurę w dziejach nowożytnej komparatystyki interdyscyplinarnej stanowiło wydanie w 1766 roku przez G.E. Lessinga traktatu *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. 1, oprac. J. Maurin-Białostocka, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962. Autor wyraźnie rozdzielił obie dyscypliny i wyznaczył granice literatury (poezji) i malarstwa. Dzieło Lessinga zamyka w pewnym sensie ważny etap teoretycznych i historycznych rozważań nad związkami między sztukami plastycznymi a literaturą. Romantyzm powrócił do zarzuconej przez oświeceniowe i klasycystyczne teorie estetyczne idei o wewnętrznej, duchowej „wspólnocie sztuk”.

⁵ G.J. Wolf, *Deutsche Maler – Poeten*, München 1934.

⁶ T. Dobrowolski, *W.K. Stattler, P. Michałowski. Ze studiów nad problemem dwóch nurtów romantyzmu*, Kraków 1955.

⁷ *Ibidem*, s. 83.

⁸ J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 63.

Uważał, że jedni artyści malują obrazy tylko dla oczu, „geniusze zaś bogate w pomysły wielkie, wnikające rozumem w głębię rzeczy... wzniesające w duszy widzów swoje własne uczucia... nazwali (miłośnicy sztuk pięknych) malarzami poetycznymi, sadowiąc ich na jednym z Homerem tronie”⁹.

Warto również podkreślić, że w XIX wieku tworzyło wielu pisarzy, którzy interesowali się i zajmowali malarstwem, rysunkiem lub rzeźbą, m.in. Johann Wolfgang Goethe, Victor Hugo, John Ruskin, Ernst Theodor Amadeus Hoffman, Theophile Gautier, George Sand, Juliusz Słowacki, Cyprian Kamil Norwid, Teofil Lenartowicz, Józef Ignacy Kraszewski. To właśnie oni najpełniej realizowali romantyczną ideę korespondencji sztuk. „Romantyczna synteza sztuk, określana we Francji nazwą *correspondance des arts*, była powszechnym zjawiskiem w życiu artystycznym XIX wieku i leżała u podstaw ówczesnej estetyki – od lat „burzy i naporu” aż do czasów rozkwitu symbolizmu (a zachowała swe znaczenie również w wieku XX). Stała się osobliwą teorią „odpowiedników”, ściśle związaną z praktyką artystyczną i poświadczającą wewnętrzną jedność sztuk, zrodzonych z nadrzędnych idei i duchowej więzi artystów. Umożliwiła współzycie i uzupełnianie się różnych dyscyplin, sprawiała, że mimo odmienności warsztatu, metody twórczej, materii i tworzywa poszczególnych kunsztów ich naturalne granice ulegały zatarcu na rzecz wywyższenia – *universum*, ideału, wyrazu i głębi przeżycia, opartego na metafizycznym pierwiastku. Tak więc malarstwo, poezja i muzyka integrowały się w swojej *genetycznej wspólności*. Według opinii J. Starzyńskiego, wybitnymi wyrazicielami i koryfeuszami romantycznej jedności sztuk byli Eugène Delacroix, Fryderyk Chopin i Charles Baudelaire”¹⁰.

Najwszechstronniej spośród polskich twórców XIX-wiecznych realizował się na pewno Norwid. Aleksandra Melbechowska-Luty pisała: „Norwidowa poezja, dramat, proza, a także przesłanie wyrażone w listach, organicznie zespały się z malarstwem, rysunkiem, grafiką, rzeźbą, wyrastały z jednego pnia, miały wspólne źródła, analogie, refleksy – a zatem tworzyły osobistą symbiozę sztuk”¹¹. Plastyka pasjonowała go w równym stopniu co poezja. Był artystą, dla którego twórczość łączyła się organicznie z poglądem na życie. Jego rysunki, obrazy, ryciny, rzeźby nie były jedynie dodatkiem do dzieła literackiego. Wartość jego

⁹ W.K. Startler, *O akademii malarstwa i rzeźby w Rzymie*, „Rozmaitości Naukowe”, Kraków 1828, nr 1, s. 75, cyt. za T. Dobrowolski, *op. cit.*, s. 83.

¹⁰ A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 213; por. J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.

¹¹ *Ibidem*, s. 5.

dorobku polega na zawartych w nim intelektualnych i duchowych pierwiastkach, na profetycznym przesłaniu i odwiecznym pytaniu o istotę rzeczy¹².

Juliusz Słowacki, prawdopodobnie pod wpływem swojego znajomego, jeszcze z czasów krzemienieckich, malarza Tytusa Gaszyńskiego wykonywał interesujące rysunki, inspirowane m.in. jego podróżą do Grecji, Egiptu i na Bliski Wschód¹³. Biografia Teofila Lenartowicza, romantycznego poety i rzeźbiarza, który od 1851 roku wiódł żywot emigranta politycznego, także wpisuje się w kontekst rozważań na temat założeń romantycznej estetyki i genezy kategorii estetycznych: „malarz-poeta”, „poeta-malarz”, „synteza sztuk (*correspondance des arts*)”. Anna Król zauważyła, że „fenomenowi poetycko-rzeźbiarskiej twórczości Lenartowicza oraz źródeł jego decyzji o zajęciu się rzeźbiarstwem szukać należy przede wszystkim w jego poezji. Już najwcześniejsze utwory świadczą o jego fascynacji rzeźbą: w wielu wierszach z lat 1844–1860 rzeźba i rzeźbiarz pojawiają się w najrozmaitszych kontekstach – tak jakby poeta w swych dziełach lirycznych antycypował swoją przyszłą drogę twórczą i tak zasadniczą zmianę środka artystycznego wyrazu”¹⁴. Józef Ignacy Kraszewski – najpłodniejszy pisarz polski XIX wieku – interesował się i zajmował archeologią, historią i krytyką sztuki, muzyką, kolekcjonerstwem, poezją oraz malarstwem, grafiką i rysunkiem. Dzięki tej twórczości pozostał w opinii historyków i krytyków sztuki nie tylko niestrudzonym pisarzem, ale także miłośnikiem sztuk pięknych¹⁵.

„Łatwo dostrzec – pisał Andrzej Makowiecki – że w pewnych epokach związki między sztuką a literaturą ujawniają się wyjątkowo silnie i nawet stanowią element programu estetycznego”¹⁶. Na pewno wpłynęło na ten fakt wiele czynników o charakterze ideowo artystycznym. Młoda Polska, co dostrzegł Kazimierz Wyka, „objawiła się jako całościowa formacja kulturowa, w której ukształtowaniu sztukom plastycznym trzeba przyznać rolę na pewno nie mniejszą niż literaturze”¹⁷. Warto wymienić także inne czynniki: rolę malarstwa i rzeźby w przełomie modernistycznym, zakwestionowanie realizmu w estetyce, afirmację sztuki opartej na subiektywizmie i idealizmie estetycznym, kontestację symbolizmu w sztuce i literaturze, pojawienie się zjawiska cyganerii artystycznej wspólnego środo-

¹² Por. *ibidem*, s. 7.

¹³ Por. Z. Sudolski, *Słowacki*, Warszawa 1978, s. 177; por. D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.

¹⁴ A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz (katalog wystawy)*, Kraków 1993, s. 8.

¹⁵ Por. H. Kicianka, *Twórczość plastyczna Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 1985, s. 17; J. Kołaczkowski, *Słownik rytowników polskich*, Lwów 1874, s. 161–162.

¹⁶ A.Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, Warszawa 1987, s. 99.

¹⁷ K. Wyka, *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, s. 5.

wiskom literackim i plastycznym oraz fakt stosowania w różnych dyscyplinach pokrewnych technik artystycznych, posługiwanie się podobnym zespołem znaków, schematów, obrazów, obiegowych wyobrażeń. W obrębie takich zjawisk, jak impresjonizm i symbolizm (a później także ekspresjonizm) można chyba mówić o wspólnocie terminologicznej literatury i plastyki¹⁸.

Jeden z najwybitniejszych artystów Młodej Polski – Stanisław Wyspiański najpełniej w swojej interdyscyplinarnej twórczości zrealizował ukształtowaną przez romantyzm, a rozwiniętą na przełomie XIX i XX wieku ideę *correspondance des arts*. Zdaniem Tadeusza Makowieckiego, autora książki *Poeta – malarz. Studium o S. Wyspiańskim*, to „wyobraźnia plastyczna dyktowała poecie większość twórczości dramatopisarskiej, a w jego literackiej działalności stale jest obecne *myślenie malarskie*”¹⁹. „Żadnej z dziedzin twórca nie lekcewał sobie, przeciwnie, obu poświęcał moc prac i studiów, w obu tworzył z najwyższą pasją i zamiłowaniem, w obie wkładał zarówno swe ambicje, myśli, pragnienia i czysto artystyczne, i najpełniej ludzkie”²⁰.

Autor wspomnianego studium o Wyspiańskim nie ustosunkowywał się do własnej decyzji o wyborze i przyjęciu kategorii językowej „poeta-malarz” jako tytułu pracy. Jedynie akcentował interdyscyplinarne związki w twórczości artysty, a ich analizę stawiał sobie za główny cel badawczy. Wybór terminu „poeta-malarz”, a nie „malarz-poeta” wynikał więc prawdopodobnie z przyjęcia określonej postawy badawczej historyka literatury i sztuki, który swoje zainteresowania naukowe skupiał na związkach literatury z muzyką i sztuką. Postawa ta nie znalazła się jednak w żadnym, nawet najmniejszym, konflikcie z wielokrotnie podkreślaną przez autora tezą o „jednakowym poświęceniu Wyspiańskiego dla dwóch sąsiadujących ze sobą dziedzin sztuki”²¹. Zwłaszcza że w pracy Makowiecki z dużą swobodą i często zamiennie stosował obydwie kategorie terminologiczne: „Stanisław Wyspiański był poetą i malarzem”²², a w innym miejscu konstatawał: „malarzy-poetów było w dziejach kultury europejskiej wielu”²³. W szczególnie sposób podkreślał ewoluowanie poszczególnych dziedzin. Wczesnemu okresowi twórczości Wyspiańskiego (do roku 1897) przypisywał dominację malarstwa, a literackość uznał za priorytet jego dojrzałej działalności (1898–1902). Ostatniemu – trzeciemu – okresowi nadał najwyższą rangę, nazywając go

¹⁸ Por. A.Z. Makowiecki, *op. cit.*

¹⁹ Cyt. za: A.Z. Makowiecki, *op. cit.*, s. 105.

²⁰ T. Makowiecki, *Poeta – malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969, s. 5.

²¹ T. Makowiecki, *op. cit.*, s. 5.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 10.

czasem indywidualizmu twórczego, w którym nie tylko został osiągnięty dojrzały kompromis pomiędzy literaturą a malarstwem, ale także nastąpiło duchowe pojednanie artysty i człowieka.

Spośród innych twórców realizujących się zarówno w malarstwie, jak i w literaturze warto wymienić młodopolskiego artystę Włodzimierza Tetmajera czy już późniejszych, których pokolenie reprezentował także Tytus Czyżewski: Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Schulza, Adama Ciompe czy Jerzego Hulewicza.

Zatem obydwie kategorie estetyczne: „malarza-poety”, „poety-malarza” oraz pojęcie „syntezy sztuk (*correspondance des arts*)” funkcjonują w myśli estetycznej już od początków kształtowania się formacji i kultury romantyzmu. W celach opisowo-analitycznych stosowano je często równorzędnie, czasem zamiennie lub selektywnie, w zależności od indywidualnych preferencji ideowo-artystycznych, zainteresowań i celów badawczych. O wyborze i przyjęciu określonej terminologii decydowały często wypowiedzi i opinie o sztuce samych artystów, tak jak choćby w przypadku wspomnianego już tytułu studium o Norwidzie A. Melbechowskiej-Luty²⁴.

Decyzja o przyjęciu przez autorkę niniejszej pracy tytułu „Tytus Czyżewski. Malarz-poeta” wynikała z refleksji nad historią recepcji zarówno działalności plastycznej, jak i poetyckiej tego artysty. Badania twórczości w tym kierunku potwierdzają tezę o większej świadomości i wiedzy na temat Czyżewskiego jako malarza i przyznają prymat jego malarstwu. Chociaż on sam traktował wszystkie dyscypliny (malarstwo, poezję, dramat) równorzędnie, to właśnie jego twórczość plastyczna, dziś, z perspektywy współczesnej, wydaje się najbardziej dojrzała artystycznie, a jednocześnie doceniona i uznana.

Koncepcja pracy problemowej powstała już na wstępnym etapie badań i wynikała przede wszystkim z refleksji nad celem poszukiwań badawczych, których głównym tematem i bohaterem miał stać się artysta interdyscyplinarny – malarz, poeta, dramaturg, prozaik, krytyk artystyczny, teoretyk sztuki – i jego twórczość. Klasyczna forma monografii wydawała się zbyt hermetyczna, ograniczająca i nieadekwatna do opisanego i zinterpretowania polifonicznego świata artysty. Główną intencją autorki było właśnie uchwycenie istoty interdyscyplinarnego charakteru twórczości, przedstawienie tej swoistej polifonii artystycznej z postmodernistycznej perspektywy badawczej²⁵. Stąd powstało problemowo-analitycz-

²⁴ Autorka powołała się na określenie, którego często w odniesieniu do własnej twórczości używał Norwid: *sztukmistrz*, określając nim artystę pełnego, wszechstronnego, znawcę wielu dyscyplin i kunsztów. Por. A. Melbechowska-Luty, *op. cit.*, s. 6.

²⁵ R. Nycz w pracy *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza w literaturze*, Kraków 2000 wyróżnia dla określenia istoty terminu „postmodernizm” trzy znaczenia:

ne ujęcie niniejszego studium, które, wydaje się, może w nowszym i bardziej współczesnym aspekcie ukazać zarówno interesującą osobowość Tytusa Czyżewskiego, jak i wielość artystycznych światów współlistniejących w jego życiu.

Tytus Czyżewski był artystą (malarzem, poetą, dramaturgiem), teoretykiem i krytykiem sztuki jednocześnie. Wszystkie te wymiary wzajemnie się warunkowały, współtworzyły w ścisłej harmonii organicznie zespoloną osobowość artysty, który nie tylko nie obawiał się tej wielości inspirujących go światów, ale z pełną świadomością pielegnował i rozwijał je przez całe swoje życie.

Podjęte w tej pracy próby analizy związków między malarską i poetycką twórczością oraz mechanizmów funkcjonowania syntezy sztuk w dorobku Czyżewskiego wynikały również z poszukiwań badawczych, dotyczących powiązań między niekwestionowanym nowatorstwem sztuki autora *Zbójnika* i *Obrazów wielopłaszczyznowych* a rozwojem formacji kulturowej postmodernizmu, szczególnie takich jej elementów czy wyróżników jak: intertekstualność i intersemiotyzm²⁶. Zdając

a) postmodernizm jako pojęcie kulturalno-cywilizacyjnej epoki następującej po epoce nowożytności – liczonej od narodzin oświeceniowego światopoglądu XVIII wieku po niezbyt precyzyjnie określaną współczesność (zwykle lata 60.);

b) postmodernizm jako określenie współczesnego „ducha czasu”, stadium kultury i stylu życia;

c) w krytyce artystycznej oraz etyczno-literackiej nazwa okresu w historii kultury (w szczególności sztuki i literatury), następującego po okresie modernizmu – liczonego od schyłku XIX wieku po lata 60. (z główną fazą w latach 1910–1930).

Autorka niniejszej rozprawy przyjmuje trzecią z prezentowanych przez Nycza definicji postmodernizmu.

²⁶ Intersemiotyczne i intertekstualne analizy nie stanowiły jednak głównego założenia i celu badawczego tej rozprawy, natomiast posłużyć miały za instrumentarium umożliwiające dotarcie do wielowymiarowej i interdyscyplinarnej osobowości artystycznej Tytusa Czyżewskiego. Pomijam tu więc szczegółowe, czysto teoretyczne dociekania i analizy, dotyczące złożonych wykładni tych pojęć, różnych poglądów i hipotez badawczych, klasyfikacji oraz różnorodnych aspektów metodologicznych, a także zakresów i płaszczyzn funkcjonowania zagadnień związanych z intersemiotycznością i intertekstualnością. O złożoności tych problemów badawczych świadczy bogaty stan badań naukowych dotyczących tego tematu. Wymieniam tylko niektóre prace poświęcone tej tematyce. Zob.: K. Bartoszyński, *Aspekty i relacje tekstów (źródło – historia – literatura)*, [w:] idem, *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa 1985; M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4; H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki” 1988, z. 4–5; R. Nycz, *Tekstowy świat...; Intertekstualność i wyobraźniowość*, Studia pod red. B. Sosieć, Kraków 2003; M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1; S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993; W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998; A. Bałajewski, *Czy możliwa jest równoległa historia literatury i sztuki?*, [w:] *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, red. M. Kitowska-Lysiak, E. Wolicka, Lublin 1995; S. Wysłouch, *Literatura i sztuki wizualne*, Warszawa 1994; idem, *Literatura i sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992; S. Wysłouch,

sobie sprawę z niejednorodności znakowej komunikatów, czyli tekstów ikonicznych i językowych, a jednocześnie chcąc uniknąć nadmiernych metodologiczno-teoretycznych operacji, przyjęto kompromisową w nowożytnej estetyce porównawczej tezę, prezentowaną m.in. przez Sewerynę Wystouch, a dotyczącą przekonania o strukturalnej wspólnotie sztuk. Tę wspólnotę poświadczają operacje intelektualne, wykorzystywane przy tworzeniu, przekształcaniu znaków zarówno wizualnych, jak i słownych, a także przy analizie już powstałych, takie jak np.: ikonizacja, deikonizacja, semantyzacja, desemantyzacja, a także zestawianie, porównywanie, utożsamianie. Z tych metod i sposobów badania związków intersemiotycznych korzystano w tej pracy.

Prezentowane analizy i interpretacje autorka starała się umieścić w kontekście poglądów teoretycznych, a także w odniesieniu do zjawisk artystycznych tego okresu. Jednocześnie, mając świadomość złożonej materii zagadnienia, czyli koegzystencji znaków z różnych systemów semiotycznych²⁷, a także zdając sobie sprawę z licznych kontekstów historycznych i artystycznych, w które uwikłane były życie i sztuka twórcy tak reprezentatywnego dla epoki, w której przyszło mu żyć i tworzyć, autorka ostatecznie przyjęła koncepcję pracy, która pozwoliłaby opowiedzieć o artyście i jego sztuce poprzez „bycie” możliwie najbliższe tekstu i obrazu, gdyż podziela ona opinię Tadeusza Kłaka, że „o artyście najwięcej mówi jego dzieła – obrazy, rysunki lub inne owoce pracy – będące wynikiem zarówno technicznego wysiłku, jak i artystycznego powołania”²⁸.

Skupienie się na zagadnieniu interdyscyplinarności i intersemiotyczności sztuki Czyżewskiego pozwoliło uporządkować wywód myślowy, koncentrujący się wokół trzech głównych problemów badawczych, co w zamyśle autorki niniejszej pracy mogłoby poszerzyć możliwości interpretacji, a jednocześnie ująć zagadnienia kluczowe dla tej twórczości.

Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004. Por. także definicję pojęcia intertekstualności, sformułowaną przez Janusza Sławińskiego w *Słowniku terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.

²⁷ Komparatystyka interdyscyplinarna to wciąż bardzo trudny do analizy obszar badawczy, choćby ze względu na różnorodność narzędzi metodologicznych, którymi się posługuje. Dowodzą tego materiały z wielu sesji i konferencji naukowych poświęconych tym zagadnieniom. Zob. J. Pelc, *UT PICTURA POESIS...*; M. Poprzęcka, *Głos w dyskusji*, [w:] *Słowo i obraz, op. cit.*; *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. Radziejowice 6–8 lutego 1997 r.*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Izabelin 1998; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy (tekst referatu wygłoszonego na konferencji pt. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej)*. Warszawa, październik 1987), [w:] idem, *Tekstowy świat...*, s. 79–109.

²⁸ T. Kłak, *Listy Tytusa Czyżewskiego do Wandy Markiewicz-Piwowarowej*, „Ruch Literacki” 1984, z. 4, s. 285.

W rozdziale pierwszym podjęto temat autokreacji w sztuce Czyżewskiego i przyczyn permanentnego powracania do tego zagadnienia, sposobów jego funkcjonowania oraz roli, jaką przypisywał mu sam artysta. Głównym celem było ukazanie relacji między silną, zindywidualizowaną osobowością artysty a wielością artystycznych światów współtworzonych przez niego i współtworzących go zarazem oraz konsekwencji tych doświadczeń.

Drugi rozdział w całości poświęcono koncepcji sztuki Czyżewskiego, realizującej się w kontekście szeroko rozumianego tematu pejzażu. Zagadnienie pejzażu ściśle łączy się z teorią sztuki artysty, której głównym założeniem było nieustanne konfrontowanie stosunku twórcy wobec natury i poszukiwanie względem niej harmonii. Przedstawiono tu poglądy na sztukę i działania artystyczne, zarówno w dziedzinie literatury, jak i plastyki, które stawiają Czyżewskiego w rzędzie prekursorów polskiej sztuki współczesnej²⁹.

²⁹ Zastosowanie terminu „prekursorstwa” w odniesieniu do sztuki Czyżewskiego wymaga uściślenia zakresu znaczeniowego tego pojęcia, ze względu na szeroką, często mało precyzyjną, a czasem dość ogólnie formułowaną jego wykładnię. Za główny punkt odniesienia do analizy tego zagadnienia przyjmuję termin, który ściśle łączy się z nowatorskimi ruchami w sztuce, powstałymi i rozwijającymi się w Paryżu od początku XX wieku aż do wybuchu II wojny światowej, m.in. kubizmem i École de Paris. Nazwy École de Paris używa się często dla określenia grupy malarzy obcokrajowców, którzy w latach 1905–1930 osiedlili w Paryżu i tworzyli w dzielnicy Montparnasse. Byli to artyści m.in. z Rosji, Białorusi, Skandynawii, Hiszpanii i Polski, w których twórczości można odnaleźć wpływy wielu awangardowych kierunków. Louis Marcoussis (wł. Ludwik Markus), malarz polskiego pochodzenia, był współtwórcą kubizmu. Uczestniczył w 1912 roku w wystawie Section d'Or. Do innych polskich artystów, często żydowskiego pochodzenia, reprezentujących nowatorskie tendencje spod znaku École de Paris, należeli przed wszystkim Mojżesz Kisling (1891–1953), Eugeniusz Zak (1884–1926). W tym kontekście za prekursorów polskiej sztuki współczesnej trzeba również uznać takich artystów jak: Gustaw Gwozdecki (1880–1935), który od 1904 roku mieszkał w Paryżu, założył tu polską Akademię Malarską, regularnie brał udział w wystawach paryskich, od 1916 roku mieszkał w Nowym Yorku, skąd jednak często wracał do Paryża. Od 1917 roku związał się z grupą Formistów. Innymi polskimi artystami, wpisanymi w paryskie środowisko artystyczne, byli: Henryk Hayden (1883–1970), Jan Rubczak (1884–1942) i Roman Kramsztyk (1885–1942). Hayden wyjechał do Paryża w 1907 roku, w początkowej twórczości był pod wpływem malarstwa Cézanne'a, a później kubistów. Rubczak od 1911 roku mieszkał w Paryżu, od 1917 roku prowadził tam szkołę graficzną, w latach 1917–1918 związał się z Formistami, pozostawał pod wyraźnym wpływem École de Paris. Roman Kramsztyk w latach 1910–1939 również przebywał w Paryżu. Por. B. Brus-Malinowska, *Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie 1992; B. Brus-Malinowska, J. Malinowski, *Kisling i jego przyjaciele*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie 1996; *Paryż i artyści polscy. Wokół E.-A. Bourdelle'a*, katalog wystawy, pod red. E. Grabskiej, Muzeum Narodowe w Warszawie 1997; *L'École de Paris 1904–1929. La part de l'Autre*, katalog wystawy, opr. J.-L. Andral, S. Krebs, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris 2000; A. Wierzbicka, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004.

Treść trzeciego rozdziału koncentruje się na krytyce artystycznej i jej funkcji w kształtowaniu zarówno osobowości artysty, jak i odbioru jego dzieł. Analiza krytyki artystycznej ukazuje poglądy Czyżewskiego na sztukę i kulturę polską I połowy XX wieku, syntetyzuje je, jest ich swoistym autopotwierdzeniem. Działalność Czyżewskiego jako krytyka sztuki i twórcy zaprezentowano na tle charakterystycznych przemian w polskim życiu artystycznym dwudziestolecia międzywojennego, wskazując jednocześnie jej zindywidualizowany charakter, osobiste zaangażowanie Czyżewskiego, wpływ swoistej antylegendy formizmu i futuryzmu na jego życie i twórczość.

Wszystkie problemy interpretacyjne omówiono w ścisłym związku z uwarunkowaniami biograficznymi i artystycznymi, tym samym nieustannie podkreślając

Pisząc o polskich artystach nowatorach, trzeba brać pod uwagę złożoność uwarunkowań historyczno-artystycznych. Zatem zagadnienie prekursorstwa Czyżewskiego należy rozpatrywać przede wszystkim w kontekście sytuacji i przemian dokonujących się w kraju, w odniesieniu do polskich malarzy mieszkających i tworzących głównie w Polsce, choć tak jak Czyżewski, mających wiele doświadczeń, kontaktów oraz wiedzę z autopsji na temat kształtujących się nowych tendencji w sztuce europejskiej i światowej. Warto podkreślić, że Formiści byli w Polsce pierwszym środowiskiem artystycznym (grupą awangardową) po odzyskaniu niepodległości, które przyswoiło, poprzez swoją twórczość, polskiemu odbiorcy nowatorskie kierunki w sztuce europejskiej i działalność artystów z kręgu École de Paris. Czyżewski był prawdopodobnie jednym z pierwszych spośród mieszkających w Polsce malarzy współtworzących w listopadzie 1917 roku ugrupowanie Ekspresjonistów Polskich (późniejszych Formistów), który najwcześniej po rewolucji kubistycznej wyjechał do Paryża, bo już w roku 1908–1909 (ponownie w latach 1911–1912 i 1922–1930 oraz w 1937 roku). Witkacy przebywał tam od 1911 roku, J. Mierzejewski, L. Chwistek, L. Dołżycki, T. Niesiołowski wyjechali w 1912 roku. Ponadto Czyżewski w latach 1915–1922 tworzył tzw. obrazy wielopłaszczyznowe – dzieła zupełnie odrębne, oryginalne i niemające żadnego odpowiednika w sztuce europejskiej, ale wykazujące jednocześnie wiele związków z technikami stosowanymi przez kubistów i dadaistów. Na określenie nowatorskich zasługują także wiersze formistyczne – utwory poetyckie zaliczane do nurtu futurystycznego w poezji polskiej. Skamandryci, co prawda, wcześniej publikowali swoje utwory, ale pod względem formy były to teksty bardzo zachowawcze, oparte na tradycyjnych wzorach wersyfikacyjno-kompozycyjnych. Futuryści rewolucjonizowali zarówno treść, jak i formę, a tym samym stawali się, jak pisał A. Turowski w *Awangardowych marginesach* (Warszawa 1998), „nieświadomymi sympatykami dadaizmu”. Programowe wystąpienia „Awangardy krakowskiej” (T. Peipera i J. Przybosia) odbyły się dopiero w 1922 roku, a więc już w okresie wygaśnięcia zarówno działalności formistów, jak i wyciszenia fermentu futurystycznego. Spośród samych futurystów tylko Anatol Stern wcześniej niż Czyżewski, bo w 1919 roku wydał swój tomik poetycki *Futuryzje* i poemat *Nagi człowiek w śródmieściu*. Pozostali debiutowali: B. Jasiński *But w butonierce* (1921), S. Młodożeniec *Kreski i futureski* (1921), A. Ważyk *Semafory* (1924). Wreszcie na miano prekursorskich zasługują również *Pastorałki*, wydane w 1925 roku w Paryżu, ilustrowane przez T. Makowskiego, w których Czyżewski jako pierwszy polski twórca wykorzystał warsztat i poetykę dadaistów do wskazania istoty samorodnego źródła polskiej tradycji i sztuki narodowej – folkloru góralskiego.

ich podmiotowy, autobiograficzny i autotematyczny charakter. Podjęcie próby opisu interdyscyplinarnej i intertekstualnej twórczości Czyżewskiego przełożyło się na intersemiotyczny charakter tej pracy i konieczność zastosowania swoistej polifonii stylistyczno-językowej. Jednoczesna analiza porównawcza odmiennych pod względem semiotycznym tekstów kultury (wierszy i obrazów) zmuszała wielokrotnie do kompromisów w zakresie użycia odpowiedniego instrumentarium opisu językowego: z zakresu poetyki, teorii i historii literatury lub teorii i historii sztuki.

Na temat życia i twórczości Tytusa Czyżewskiego napisano wiele, wciąż jednak niewystarczająco, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę problem wielowymiarowej osobowości artystycznej, indywidualizmu twórczego i nieustannego poszukiwania harmonii między nowatorstwem a tradycją, między naturą a twórcą. W zdecydowanej większości opracowań ograniczano się do analizy wybranej dyscypliny: malarstwa lub poezji, z ewentualnym uwzględnieniem poglądów teoretycznych, dotyczących koncepcji sztuki. Historycy literatury i krytycy literaccy pisali o Czyżewskim – poecie-futuryście, autorze *Pastorałek*, historycy sztuki o współtwórcy pierwszej w Polsce awangardowej grupy plastycznej – o formiście, o czołowym przedstawicielu polskiego malarstwa lat 20. i 30. Krytykę artystyczną, poza pojedynczymi, rozproszonymi cytatami, wykorzystywanymi zawsze w kontekście twórczości artystycznej Czyżewskiego, właściwie raczej pomijano i do tej pory nie ukazał się choćby jej wybór.

Opracowania dotyczące twórczości Tytusa Czyżewskiego należy rozpatrywać na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, wspomniano o niej wielokrotnie w kontekście badań nad formizmem i ekspresjonizmem (w tym poznańskim ekspresjonizmem „Buntu”). Za pierwszą próbę syntetycznego ujęcia (choć jeszcze nie o naukowym, a raczej publicystycznym charakterze) twórczości Ekspresjonistów Polskich (późniejszych formistów) trzeba uznać ankietę lwowskiej „Gazety Wieczornej” z 1918 roku, zorganizowaną przez Jana Bołoz-Antoniewicza i redakcję wymienionego pisma pod hasłem „Ekspresjonizm w sztuce plastycznej”³⁰. Znamienny jest również fakt, że to właśnie sami ekspresjoniści, późniejsi formiści, pierwsi starali się zdystansować wobec własnej twórczości i publikowali wiele

³⁰ J. Bołoz-Antoniewicz, *Ankieta Gazety Wieczornej. Ekspresjonizm w sztuce plastycznej*, „Gazeta Wieczorna”, Lwów 1918, nr 4276. Autorzy zamieszczonych tekstów: Jan Bołoz-Antoniewicz, *Impresjonizm – Ekspresjonizm*; Kazimierz Chłędowski, *Futuryzm – zjawiskiem przemijającym*; Leon Piniński, *Ekspresjonizm – epigonem modernistycznych pomysłów*; Stanisław Przybyszewski, *Ideowy przekrój ekspresjonizmu*; Artur Schroder, *Chorobliwe majaczenie, a nie życiodajny prąd*; Władysław Witwicki, *Kult nieudolności plastycznej szkodzi kulturze ogółu*; Roman Zrębowski, *Na drogach do czystego przyszłego stylu*.

tekstów o charakterze syntetyzującym zjawisko artystyczne, jakim był formizm. Przede wszystkim trzeba tu wymienić prace samych formistów: Konrada Winklera³¹, Leona Chwistka³² lub Stanisława Ignacego Witkiewicza³³. Ważną rolę odegrały również pierwsze głosy krytyków dwudziestolecia międzywojennego: W. Dody³⁴, K. Irzykowskiego³⁵ czy E. Breitera³⁶.

Do najważniejszych publikacji ogólnych na temat formizmu, ekspresjonizmu związanego z poznańską grupą „Bunt” i futuryzmu, w których pojawiały się informacje dotyczące twórczości Czyżewskiego, należą prace: J. Szczepińskiej³⁷, J. Pollakówny³⁸, J. Malinowskiego³⁹, I. Jakimowicz⁴⁰, P. Łukaszewicza i J. Malinowskiego⁴¹, G. Gazdy⁴², Z. Jarosińskiego⁴³. Szczególne znaczenie dla przypomnienia i powtórnej recepcji pierwszego ugrupowania awangardowego w Polsce miały dwa przedsięwzięcia artystyczne i kulturalne: wydanie w 1938 roku „Głosu Plastyków” w całości poświęconego formizmowi⁴⁴ oraz opracowanie i opublikowanie ankiety na temat formizmu przez S. Morawskiego w 1973 roku⁴⁵. Pierw-

³¹ K. Winkler, *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Kraków 1921, [w:] idem, *Formiści polscy*, Warszawa 1927.

³² L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, Kraków–Jasło 1921; *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, Kraków 1922, [w:] idem, *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, Warszawa 1960. Pierwotnie szkic *Wielość rzeczywistości* ukazał się w „Wiankach” *Wielość rzeczywistości w sztuce*, w 1918, nr 1–3, razem z artykułem Z. Pronaszki, *O ekspresjonizmie*. Artykuły na temat formizmu publikowane były również na łamach „Formistów” w latach 1919–1921 oraz „Zwrotnicy”.

³³ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa 1919, [przedruk w:] idem, *Nowe formy w malarstwie*, Warszawa 1959.

³⁴ W. Doda (pseud. Wiktor Dobrzycki), *Co to jest formizm?* „Nowiny Tarnowskie” 1923, nr 53, [przedruk w:] *Na rozdrożach polskiego formizmu*, Tarnów 1925.

³⁵ K. Irzykowski, *Na Giewoncie formizmu*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 6.

³⁶ E. Breiter, *Pierwsza wystawa formistów polskich w Warszawie*, „Świat” 1919.

³⁷ J. Szczepińska, *Historia i program grupy „Formiści polscy” w latach 1917–1922*, „Materiały do Studiów i Dyskusji”, 1954 nr 3–4; *O formizmie*, [w:] *Dzieje sztuki polskiej*, pod red. B. Kowalskiej, Warszawa 1984.

³⁸ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski – formista*, [w:] idem, *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963; idem, *Formiści*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1972.

³⁹ J. Malinowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w grafice polskiej*, „Sztuka” 1976, nr 5; idem, „Sztuka” i nowa wspólnota, *Zrzeszenie Artystów „Bunt”, 1917–1922*, Wrocław 1991.

⁴⁰ *Formiści*. Katalog wystawy pod redakcją I. Jakimowicz, Muzeum Narodowe w Warszawie 1989.

⁴¹ P. Łukaszewicz i J. Malinowski, *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, „Sztuka” 1980, nr 1.

⁴² G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.

⁴³ *Antologia polskiego futuryzmu nowej sztuki*, wstęp i komentarze Z. Jarosiński, wybór i oprac. tekstów H. Zaworska, Bibl. Nar., s. I nr 230, Wrocław 1978.

⁴⁴ „Głos Plastyków”, 1938, nr 8–12.

⁴⁵ S. Morawski, *Ankieta o formistach polskich (opracowania i wnioski)*, „Rocznik Historii Sztuki” 1973.

sza praca zawierała opinie samych formistów, którzy już z perspektywy 11 lat próbowali ustosunkować się do tej formacji artystycznej i jej znaczenia dla rozwoju polskiej sztuki w dwudziestoleciu międzywojennym. Ankieta Morawskiego była „nastawiona na sprawdzenie recepcji wartości artystycznych w odległości 50 lat”⁴⁶, pozwoliła poznać stan wiedzy na temat formizmu, świadomości dotyczącej tego nurtu artystycznego i jego wpływu na polską plastykę. Było to ujęcie z perspektywy lat 70. Warto dodać, że ankietę przeprowadzono w środowisku historyków sztuki i artystów plastyków.

Publikacje te przyniosły cenny materiał na temat dorobku Czyżewskiego i pozwoliły osadzić jego twórczość na szerokim tle przemian artystycznych I połowy XX wieku, których był współtwórcą i jednym, w wypadku formizmu, z animatorów. Tę wiedzę uzupełniały ogólne publikacje na temat sztuki współczesnej: M. Wallisa⁴⁷, J. Dutkiewicza⁴⁸, J. Starzyńskiego⁴⁹, H. Zaworskiej⁵⁰, M. Porębskiego⁵¹, J. Pollakówny⁵², A. Jakimowicza⁵³, J. Boguckiego⁵⁴ i Z. Leśnodorskiego⁵⁵.

Osobne miejsce w historii badań nad twórczością Czyżewskiego zajmują dość liczne, choć często rozproszone, opracowania indywidualne. W pierwszej kolejności jednak trzeba wymienić dwie monografie. Pierwsza to bezcenna pod względem merytorycznym, ale również z uwagi na sposób ujęcia treści i estetykę formy monografia autorstwa J. Pollakówny⁵⁶, w której autorka z wyczuciem, subtelnością i profesjonalizmem historyka sztuki ukazała po raz pierwszy Czyżewskiego jako poetę-malarza – teoretyka sztuki, ale nade wszystko jako wrażliwego człowieka, kształtującego w sobie wszystkie te światy jednocześnie. Druga mo-

⁴⁶ *Ibidem*, s. 299.

⁴⁷ M. Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia międzywojennego. Wybór pism z lat 1921–1957*, Warszawa 1959.

⁴⁸ *Sztuka współczesna. Studia i szkice*, pod red. J.E. Dutkiewicza, Kraków 1959.

⁴⁹ J. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973.

⁵⁰ H. Zaworska, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa 1963.

⁵¹ M. Porębski, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław 1965.

⁵² J. Pollakówna, *W przedpolu formizmu. Polska krytyka artystyczna o współczesnych prądach europejskich*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1966, nr 1; idem, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982.

⁵³ A. Jakimowicz, *Kronika polskiej awangardy 1912–1957*, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 1.

⁵⁴ J. Bogucki, *Przypomnienie formistów*, „Polska” 1969, nr 3.

⁵⁵ Z. Leśnodorski, *Wśród młodej plastyki*, [w:] idem, *Wśród ludzi mojego miasta*, t. 2, Kraków 1963.

⁵⁶ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971.



nografia, autorstwa S. Stopczyka⁵⁷, miała charakter bardziej popularnonaukowy. Autor zamieścił w niej oprócz biografii kilka interesujących interpretacji obrazów m.in. *Aktu z kotem* i *Pejzażu z Cagnes*. Cenny materiał naukowy, zwłaszcza ikonograficzny, zawiera poznański katalog indywidualnej wystawy Tytusa Czyżewskiego, opracowany przez Joannę Pollakównę i Marię Dąbrowską w 1974 roku⁵⁸. Duże znaczenie dla badań nad twórczością plastyczną Czyżewskiego miały również publikacje w prasie i czasopismach o profilu artystycznym i literackim: A. Osęka⁵⁹, liczne rozproszone artykuły J. Pollakówny⁶⁰ i K. Winklera⁶¹.

Osobną grupę stanowią prace historycznoliterackie, podejmujące analizę poezji i prób dramatycznych Czyżewskiego. I tak bezcenną wartość mają szkice K. Wyki, który jako pierwszy zauważył nowatorstwo połączone z pięknem ludowej wyobraźni w *Pastrolkach*⁶². Także interesujące refleksje na temat twórczości poetyckiej Czyżewskiego podejmowali: S. Młodożeniec⁶³, W. Morawski⁶⁴, J.J. Lipski⁶⁵, M. Wyka⁶⁶, E. Puzdrowski⁶⁷, A. Baluch⁶⁸, G. Gazda⁶⁹, J. Kryszak⁷⁰, M. Eberharter⁷¹.

⁵⁷ S. Stopczyk, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1984.

⁵⁸ *Tytus Czyżewski*. Katalog wystawy, oprac. J. Pollakówna i M. Dąbrowska, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1974.

⁵⁹ A. Osęka, *O malarstwie Tytusa Czyżewskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1956, nr 4.

⁶⁰ J. Pollakówna, *Malarze i podpalacze*, [w:] *Sztuka XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Słupsk 1969, Warszawa 1971.

⁶¹ K. Winkler, *Malarstwo Tytusa Czyżewskiego*, „Kurier Polski”, Warszawa 1929, nr 211; *Tytus Czyżewski jako malarz*, „Droga” 1931, nr 7/8; idem, *Tytus Czyżewski – artysta z instynktu i wyobraźni*, „Głos Plastyków” 1947, r. VIII; idem, *Ze wspomnień formisty*, „Życie Literackie” 1957, nr 19.

⁶² K. Wyka, *O Tytusie Czyżewskim, Czyżewski – poeta, Pastorałki Czyżewskiego*, [w:] idem, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.

⁶³ S. Młodożeniec, *Krakowskie spotkania*, Orka 1958, nr 51; idem, *Tytus Czyżewski – pierwszy w awangardzie*, „Orka” 1959, nr 6; idem, *U narodzin krakowskiej awangardy*, „Orka” 1958, nr 34.

⁶⁴ W. Morawski, *Poezja Tytusa Czyżewskiego i Apollinaire*, „Przegląd Humanistyczny” 1961, nr 4.

⁶⁵ J.J. Lipski, *O poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Twórczość” 1960, nr 6; idem, *Czytamy wiersze – Tytus Czyżewski*, „Tygodnik Kulturalny” 1967, nr 53.

⁶⁶ M. Wyka, *Tytus Czyżewski*, „Twórczość” 1978, nr 1; idem, *Dynamo – maszyny i pastorałki – Tytus Czyżewski*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, t. 1–2, pod red. I. Maciejewskiej, Warszawa 1982.

⁶⁷ E. Puzdrowski, *Poezja Tytusa Czyżewskiego*, „Literatura” 1970, nr 8.

⁶⁸ Tytus Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. i wstęp A. Baluch, Wrocław 1992.

⁶⁹ G. Gazda, *Funkcja artystyczne pastorałek w twórczości Tytusa Czyżewskiego i Jerzego Harasymowicza*, [w:] *Literatura i metodologia*. Konferencje teoretyczno-literackie w Spale i w Ustroniu, Wrocław 1970.

⁷⁰ J. Kryszak, *Urojona perspektywa*, „Szkice Literackie”, Łódź 1981.

⁷¹ M. Eberharter, *Der poetische Formismus Tytusa Czyżewskis. Ein literarischer Ansatz der frühen polnischen Avantgarde und sein mitteleuropäischer Kontext*, München 2004.

Do najbardziej wartościowych prac z punktu widzenia celu badawczego niniejszej pracy należą te, których autorzy ujmują syntetycznie całokształt dorobku artystycznego Czyżewskiego, podkreślając jego interdyscyplinarny i intersemiotyczny charakter. Zacierając tradycyjne, hermetyczne podziały między dyscyplinami sztuki, przełamują intelektualne bariery, które utrudniały odczytanie twórczości Tytusa Czyżewskiego w kontekście współczesnej kultury postmodernistycznej. Pierwsze prace o takim charakterze zawdzięczamy wspomianej już wielokrotnie J. Pollakównie⁷² i B. Lewandowskiej⁷³.

Ogólne problemowe teksty na temat korespondencji i pogranicza sztuk, intertekstualności i intersemiotyzmu, w których przedmiotem analiz była m.in. sztuka awangardowa I połowy XX wieku (również Czyżewskiego) pojawiały się od końca lat 70. Do najważniejszych należą publikacje: E. Kuźmy⁷⁴, J. Falickiego⁷⁵, M. Poprzęckiej⁷⁶, H. Markiewicza⁷⁷, M. Praz⁷⁸, A. Kowalczykowej⁷⁹, J. Białostockiego⁸⁰, W. Okonia⁸¹ M. Wiercińskiej⁸², S. Wysłouch⁸³. Zainteresowa-

⁷² J. Pollakówna, *Spełnienia dwoiste (uwagi o twórczości T. Czyżewskiego)*, „Poezja” 1969, nr 1.

⁷³ B. Lewandowska, *U źródeł grafiki funkcjonalnej*, [w:] *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce. Studia z historii sztuki*, t. X, pod red. J. Starzyńskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.

⁷⁴ E. Kuźma, *Przestrzeń w poezji awangardowej a spójność tekstu*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978; idem, *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem (na przykładzie wczesnej fazy polskiej poezji awangardowej)*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

⁷⁵ J. Falicki, *Kod słowny a kod rysunkowy. Próba typologii utworów piktograficznych na przykładzie „Kaligramów” Apollinaire’a*, [w:] *Studia z literatury polskiej i obcej*, red. L. Ludorowski, Lublin 1988.

⁷⁶ M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1969; idem, *Głos w dyskusji...*; idem, *Tacet pictor?*, [w:] *Czas i wyobrażenia...*

⁷⁷ H. Markiewicz *Obrazowość...*; idem, *UT PICTURA POESIS...*

⁷⁸ M. Praz, *Mnemosyne...*

⁷⁹ A. Kowalczykowa, *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

⁸⁰ J. Białostocki, *Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce. Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.

⁸¹ W. Okoń, *Ilustracja literacka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992; idem, *Goncourtowie modernści i natura*, [w:] *Prawda natury, prawda sztuki. Studia nad znaczeniem reprezentacji natury*, red. R. Kasperowicz, E. Wolicka, Lublin 2002; idem, *Paweł Filonow, czyli świadectwo niewidzialnego*, [w:] idem, *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1992; idem, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992; idem, *Sztuki siostrowstrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w II połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992; idem, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie II połowy XIX wieku*, Wrocław 1998.

⁸² J. Wiercińska, *Książka do czytania i książka do oglądania*, [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R. Zimand, Warszawa 1983.

⁸³ S. Wysłouch, *Literatura i sztuki wizualne*, Warszawa 1994; idem, *Literatura i sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*,

nie interdyscyplinarnym aspektem sztuki Czyżewskiego nastąpiło od lat 80. (prace A. Baluch⁸⁴, K. Bystron⁸⁵, P. Rypsona⁸⁶, A. Turowskiego⁸⁷).

Warto przytoczyć również ogólne opracowania dotyczące polskiego modernizmu i awangardy, często łączone ze zjawiskiem futuryzmu lub surrealizmu w literaturze i sztuce polskiej: A. Lama⁸⁸, H. Dubowika⁸⁹, E. Balcerzana⁹⁰, A. Ważyka⁹¹, T. Skubulanki⁹², G. Gazdy⁹³, Z. Jarosińskiego⁹⁴, I. Maciejewskiej⁹⁵, T. Gryglewicz⁹⁶, L. Pułki⁹⁷, T. Wroczyńskiego⁹⁸, J. Starzyńskiego⁹⁹, H. Richtera¹⁰⁰,

red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992; idem, *Literatura i obraz, Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004; idem, *Wizualność metafory*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985.

⁸⁴ A. Baluch, *Wizualność poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Roczniki Naukowo-Dydaktyczne WSP w Krakowie. Prace Historyczno-Literackie”, Kraków 1986, z. 10.

⁸⁵ K. Bystron, *Intertekstualizm intersemiotyczny w twórczości poetyckiej Tytusa Czyżewskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecińskie Prace Polonistyczne” nr 5, Szczecin 1995.

⁸⁶ P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.

⁸⁷ A. Turowski, *Dadaistyczne konteksty. Czym był kubizm w Polsce*, [w:] idem, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998; idem, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.

⁸⁸ A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, Kraków 1969; idem, *Awangarda poetycka wczoraj i dziś*, [w:] idem, *Z teorii i praktyki awangardyzmu*, Warszawa 1976.

⁸⁹ H. Dubowik, *Motywy nadrealistyczne u futurystów i formistów*, [w:] idem, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Poznań–Bydgoszcz 1971.

⁹⁰ E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972.

⁹¹ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976.

⁹² T. Skubulanka, *Polska poezja futurystyczna w oczach językoznawcy (przyczynek do przemian poezji współczesnej)*, „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 5.

⁹³ G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, [w:] idem, *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974; idem, *Modernizm i modernizmy (uwagi o semantyce i pragmatyce terminu)*, [w:] *Dialog, komparatystyka, literatura*, red. E. Kasperski, D. Ulicka, Warszawa 2002.

⁹⁴ Z. Jarosiński, *Postacie poezji*, Warszawa 1985; idem, wstęp i komentarze do *Antologii polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wybór i opracowanie H. Zaworska, Wrocław 1978.

⁹⁵ *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. I. Maciejewskiej, t. 1–2, Warszawa 1982.

⁹⁶ T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków–Wrocław, 1984.

⁹⁷ L. Pułka, *Epoka woltyżerów (Antyestetyzm – wersja futurystyczna i wersja w poezji po 1956)*, „Literatura” 1982 nr 14.

⁹⁸ T. Wroczyński, *Z problemów tradycji barokowej poezji pastorałkowo-kolędowej w polskiej poezji współczesnej*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 7–9.

⁹⁹ J. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973,

¹⁰⁰ H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, przeł. J. St. Buras, Warszawa 1986.

Ch. Baumgartha¹⁰¹, W. Boleckiego¹⁰², R. Nycza¹⁰³, W. Juszcza¹⁰⁴, W. Bałusa¹⁰⁵.

Praca ta powstała jako rozprawa doktorska, pisana pod kierunkiem prof. dra hab. Jerzego Malinowskiego, któremu chciałam złożyć w tym miejscu najserdeczniejsze podziękowania za życzliwość, cenne inspiracje, sugestie oraz pomoc okazawaną mi przez cały czas przygotowywania tego studium. Równie serdecznie pragnę podziękować recenzentom, których spostrzeżenia i uwagi pomogły mi w opracowaniu ostatecznej redakcji tekstu i w przygotowaniu tej książki do druku: prof. dr. hab. Józefowi Poklewskiemu i prof. dr. hab. Waldemarowi Okoniowi. Na koniec chciałabym również przekazać wyrazy wdzięczności za wszelką okazaną mi pomoc i życzliwość Państwu: Barbarze Brus-Malinowskiej, Iwonie Ziętkiewicz – st. kustoszowi Pracowni Malarstwa Polskiego Muzeum Narodowego w Gdańsku, prof. Janowi Pamule – rektorowi Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, dr Annie Kosickiej – dyrektorowi Muzeum Okręgowego w Toruniu, Ferdynandowi Ruszczycowi – dyrektorowi Muzeum Narodowego w Warszawie, Jarosławowi Suchanowi – dyrektorowi Muzeum Sztuki w Łodzi.

Już po złożeniu i oddaniu do druku tekstu niniejszej pracy ukazała się nakładem wydawnictwa „Universitas” w serii *Modernizm w Polsce. Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką, kulturą i myślą humanistyczną* pod red. W. Boleckiego i R. Nycza publikacja Beaty Śniecikowskiej *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005. Beata Śniecikowska, podobnie jak autorka niniejszego studium, podjęła refleksję na współlistnieniu i współzależności artystycznej dwujęzyczności w twórczości Tytusa Czyżewskiego. Jednak w przypadku publikacji *Słowo – obraz – dźwięk...* poszukiwania jej autorki idą w kierunku (cyt.) „stwierdzenia, czy dwumediálność Czyżewskiego to w istocie równa biegłość w operowaniu każdym z tworzyw, podobna operacyjność i komunikatywność każdego z wykorzystywanych mediów”, a głównym celem jest analiza zdolności do wzajemnej ich przekładalności. Stąd wynika bardziej formalno-metodologiczne ujęcie pracy Śniecikowskiej.

Autorka niniejszej książki, zważywszy na przyjętą formę monografii, koncentrowała się na ukazaniu złożonej osobowości artystycznej jednego z najbardziej interesujących polskich artystów interdyscyplinarnych XX-lecia międzywojennego jako malarza, poety, dramaturga, teoretyka i krytyka sztuki, z uwzględnieniem szerokiej panoramy zjawisk artystycznych i nurtów ideowo – estetycznych na przełomie XIX i XX wieku. Przedstawione zatem relacje i związki między różnymi dziedzinami i tworzywami artystycznymi posłużyły jako narzędzie opisu i analizy osobowości twórczej Tytusa Czyżewskiego, tym samym miały bardziej instrumentalny charakter.

¹⁰¹ Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1987.

¹⁰² W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4; idem, *Postmodernizowanie modernizmu*, [w:] idem, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999.

¹⁰³ R. Nycz, *Język modernizmu*, Wrocław 2002; idem, *Słowo wstępne*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. i wstęp R. Nycza, Kraków 1998.

¹⁰⁴ W. Juszcza, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004.

¹⁰⁵ W. Bałus, *Młoda Polska. Historia literatury polskiej w 10 tomach*, t. 7, cz. 1, red. A. Skoczek, Kraków 2005.

Rozdział I

„Czy widziałeś oczy błazna?” Autokreacja w formistycznych wierszach i autoportretach Tytusa Czyżewskiego

Ja nie chcę, ażeby sztuka moja była doskonała,
lecz żeby była najistotniejszą formą mnie samego.

Tytus Czyżewski

W twórczości poetyckiej i plastycznej Tytusa Czyżewskiego zastanawia interesująca zbieżność między sposobem kreowania podmiotu lirycznego w poezji a tym, co sam poeta-malarz w szkicu *O najnowszych prądach w sztuce polskiej* określał nową metodą twórczą – kształtowaniem formy wewnętrznej.

Forma zewnętrzna to forma brana mocą naszych zmysłów (słuchu, dotyku, wzroku), z otaczającego nas świata zewnętrznego (zmysłowego). [...] Formy jednak wewnętrzne, czyste symbole ogólnej formy, skontrolowane mogą być tylko mocą naszej wizji twórczej¹⁰⁶.

W twórczości Tytusa Czyżewskiego najbardziej inspirowało go własne życie wewnętrzne. Pisał:

Idea formy to ja sam jako motor twórczy w stosunku do materiału. Idea formy to twór indywidualny stworzony z materiału (tu więc artysta jest twórcą, a nie naśladowcą). Następnie materiał to uzewnętrznienie mej formy wewnętrznej mocą środków fizycznych. Moja forma wewnętrzna to moje osobiste życie twórcze¹⁰⁷.

Tak sformułowana teza skłania do poszukiwania „osobistego życia” podmiotu twórczego: poety Czyżewskiego i malarza Czyżewskiego.

Na nietypową w jego twórczości interpretację formy (również w twórczości Witkacego i Chwistka) zwrócił uwagę Jan Józef Lipski w szkicu *O poezji Tytusa Czyżewskiego*¹⁰⁸. Sygnalizował on odmienność znaczenia terminu forma, wskazując na jego arystotelesowską wykładnię: „forma jest tam bliska znaczeniowo

¹⁰⁶ T. Czyżewski, *O najnowszych prądach w sztuce polskiej*, „Wianki” 1919, nr 3, s. 11.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ J.J. Lipski, *O poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Twórczość” 1960, nr 6, s. 63–80.

platońskiej idei, jest działającą celowo siłą, jest czynnikiem energetycznym¹⁰⁹. Fundamentem twórczości Czyżewskiego stała się koncepcja formy, która zakładała przewagę intuicji, rozumianej jako rodzaj instynktu, nad racjonalnym i empirycznym poznaniem. Artysta zapewne wykorzystał niektóre tezy Henriego Bergsona, zwłaszcza te o roli intuicji w procesie tworzenia artystycznego. Tak rozumiana koncepcja formy świadczy o sile podmiotowości aktu twórczego, o wycuciu przez poetę i malarza harmonii sztuki. Dowodzi, że, zdaniem artysty, nie ma wspanialszego aktu twórczego od aktu samoświadomości artystycznej:

Twórczość moją jakakolwiek ona była, malarska, literacka, czy nawet dramatyczna, uważałem zawsze za najistotniejszą fizjologiczną funkcję mojego organizmu psychicznego. Wiedziałem i byłem przekonany, że tworząc nowe organizmy psychiczne, za jakie uważam swoje utwory, spełniałem funkcje „rodziciela”, identyczne z funkcjami tworzenia w przyrodzie. Jestem przekonany, że „istotność tworzenia” w sztuce ma identyczne podstawy z istotnością tworzenia w naturze. Nie jest to „moja” jakaś „metafizyczna teoria”, ale próba *realistycznego psychizmu* jako funkcji tworzenia realnych organizmów w sztuce¹¹⁰.

Sam Czyżewski podkreślał w swoich wierszach, tekstach programowych i krytycznych specyficzny walor jedności psychicznej, czy też swoistej psychizacji sztuki. Nawet najbardziej formistyczno-futurystyczne operacje nie mogły odmówić poezji Czyżewskiego duchowości i emocji: „Jestem zdania, że w sztuce, jak i w każdej wielkiej, a twórczej pracy, zasadniczym elementem jest emocja. Dlatego też często przebaczymy twórcy jego pobieżność i zaniedbanie w wypracowaniu dzieła, lecz nigdy nie przebaczymy mu braku zapału i emocji¹¹¹, rozumianych jako „życie utajone” wciąż doskonalących się form bytów artystycznych (muzyki, poezji, plastyki). I nawet jeśli Czyżewski kubizował, to nie po to, aby udowodnić, że „świat widzialny staje się bardziej realny tylko przez operację myślową – jak twierdzili Albert Gleizes i Jean Metzinger¹¹².”

Czyżewski nigdy nie korzystał z warsztatu kubistów w celu mimetyzacji rzeczywistości. Joanna Pollakówna zwróciła uwagę, że kubistyczne środki służyły zupełnie innym celom. Określiła to poszukiwaniem wyrazu. Ja nazwę to głębokim „ja” – wciąż dążącym do konfrontacji ze sobą, a raczej poszukującym najistotniejszej formy siebie samego (może archetypu artysty?). To ciągłe stawianie lustra przed sobą, sprawdzanie siebie, odkłamywanie, szukanie tożsamości, a zarazem pierwotnej autokreacji byłoby wiernym obrazem „ja” – artysty, a nie jedynie projekcją myśli, zachowań i poglądów innych. Być może, tak różnorodne i wszech-

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ T. Czyżewski, *Mój futuryzm*, „Zwrotnica” 1923, nr 6, s. 185.

¹¹¹ Cyt. za: J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971, s. 50.

¹¹² *Ibidem*, s. 11.

stronne poszukiwania artystyczne jak obrazy wielopłaszczyznowe czy „dadaistyczne anarchizacje”¹¹³, to jeszcze jeden ze sposobów ukazywania głębokiego „ja” artysty, bo przecież bez tego sztuka być może stanie się doskonała, ale nie będzie drapieżna, poruszająca, prawdziwa.

Ja:
jako twórca
elektroświatów mego mózgu
ja medium samego siebie
pierwszy elektromagnetyczny
poeta i malarz
tytus czyżewski
zahipnotyzowałem moje myśli
przebrnąłem przeszedłem
sentencję sentymentalizmu
wchodzę w życie tworzę
morze elektronów burz
w mym mózgu¹¹⁴

Krzysztof Karasek w tekście *Awangardysta jako kołędnik* dostrzegł interesujący aspekt twórczości Czyżewskiego – chorobę polegającą na „niemożności zdefiniowania tego, co powstawało pod jego piórem”¹¹⁵. Wielość światów psychicznych i form artystycznych rozsadzała dotychczasowe tradycyjne definicje sztuki i stylów artystycznych.

„Muszę oświadczyć, że wszelkie nazwy stosują się do mnie pośrednio i przemijająco”¹¹⁶. Ta niezależność w myśleniu i tworzeniu, świadomość przenikania się artystycznych wymiarów, nierzadko zantagonizowanych, znoszących się wzajemnie była może najciekawszym zjawiskiem w jego życiu i twórczości.

Jednym z najbardziej adekwatnych przykładów uzasadniających i potwierdzających powyższą tezę jest fakt, że recenzentami debiutanckiego tomu *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* (1920) byli tak odmiennie ukierunkowani artyści, jak Leon Chwistek (współtwórca formizmu w malarstwie – orientacja na analizę) i Jerzy Hulewicz (ekspresjonista – orientacja na syntezę).

Czyżewski – „chłonna i otwarta na nowe doświadczenia osobowość”¹¹⁷, jak pisał Karasek, człowiek o wrażliwości kolekcjonera książek i wszelkich dzieł

¹¹³ T. Czyżewski, *O odlogicznieniu poezji*, z tomu: *Lajkonik w chmurach*, [1936], [w:] idem, *Poezje*, wstęp i oprac. K. Karasek, Warszawa 1987, s. 288.

¹¹⁴ Idem, *Transcendentalne panopticum*, [w:] idem, *Poezje*, s. 127–130.

¹¹⁵ K. Karasek, *Awangardysta jako kołędnik*, [wstęp do:] T. Czyżewski, *Poezje*, s. 12.

¹¹⁶ T. Czyżewski, *Mój futuryzm*, s. 185.

¹¹⁷ K. Karasek w tekście *Awangardysta jako kołędnik*, pisał o chęci stworzenia przez Tytusa

o sztuce, „miał tego bardzo wiele w swoim warszawskim mieszkaniu na Woli przy ul. Ludwiki”, wspominała Teresa Tyszkiewiczowa¹¹⁸. Według Andrzeja Pronaszki, był artystą żyjącym „w dużym rozproszeniu ducha i wielkiej depresji psychicznej”¹¹⁹.

Nie można nie zgodzić się z Witkacym, gdy pisał: „wejrzenie w twórczość Czyżewskiego jest jakby spojrzaniem w głęb krateru, z którego głębin nie wiadomo, co na nas wyrzuci straszliwa prężność rozpalonej magmy i zdysocjowanych od niepojętego żaru elementów”¹²⁰.

Ten twardy i niepoddający się łatwym analizom ani schematom biograficznym żywioł artystycznej i psychicznej energii artysty utrwalił się w poezji Czyżewskiego w interesujących kreacjach podmiotu lirycznego, w autoportretach oraz w innych pracach z wyraźnie zaznaczonymi pierwiastkami autobiograficznymi i autotematycznymi. Do przedstawienia kilku aspektów tego tematu wykorzystałam przede wszystkim wiersze z tomu *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* oraz autoportrety: *Niewolnik* (1917), *Zbójnik* (ok. 1917–1918), autoportrety (1916–1918, 1918, 1918–1921, 1929, ok. 1930), a także dwie wersje *Salome* (1909, 1915–1917 – obraz wielopłaszczyznowy), dwa przedstawienia *Don Kichota* (1924–1928, po 1930), *Pochód* (ok. 1922) oraz *Rysunek* (1923–1928). il. 1, I
il. 17–21
il. 10, 11

W wierszach Czyżewskiego zastanawia to, że pomimo widocznej niechęci poety do anegdoty, aluzji czy tradycyjnie pojmowanej literackości, które zdecydowanie dystansują się wobec zagadnień formy¹²¹ – nigdy, w żadnym tekście Czyżewski nie pozbył się formy wewnętrznej, tzn. „idei formy” – „głębokiego ja” – konfrontującego siebie ze sobą samym. Pomimo wielobarwności, przenikania, nakładania się i wręcz wirowania światów lub bytów¹²², rzeczy, zjawisk realnych

Czyżewskiego i Tadeusza Peipera modelu poezji i kultury, który byłby otwarty na wpływy z zewnątrz, niezatracał jednak nic z rodzimej swoistości, rozumianej jako obszar, kontynent, obejmującego zarówno tradycję intelektualną, jak i tradycję ludową.

¹¹⁸ T. Tyszkiewiczowa, *Moje wspomnienie o Tytusie Czyżewskim i co o nim powiedział profesor Kowarski*, „Kućnica” 1946, nr 25, s.10.

¹¹⁹ A. Pronaszko, *Wspomnienie o Tytusie Czyżewskim* (z niepublikowanego pamiętnika), [cyt. za:] J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, s. 70–71.

¹²⁰ S.I. Witkiewicz, *Formista o formizmie. IV Wystawa Formistów w Krakowie*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 36.

¹²¹ Czyżewski w odpowiedzi na ankietę *Plastycy o sobie*, publikowaną w „Głosie Plastyków” w 1934 roku (nr 9–12), pisał: „Dla mnie malarstwo pozostanie zawsze wypowiedzeniem się plastycznym za pomocą asymilacji wzrokowej form, które widzimy i spotykamy (rzekomo!) w naszym otoczeniu. Dlatego malarstwo jest wiecznym wahaniem się między konwencjonalizmem przyjętych form, a podświadomą wizją malarską. Malarstwo zwraca się do przedmiotu budowanego za pomocą koloru, anegdotę pozostawiając kinu”.

¹²² Czyżewski pisał: „Uważam, że podstawą bytu każdego artysty, jak i każdego człowieka jest oddech szeroki, swobodny”. T. Czyżewski, *Mój futuryzm*, s. 186.

i magicznych równocześnie dostrzec można konsekwentne dążenie do istoty – pierwotnej autokracji:

i przyszły zahipnotyzowane
 złotowijące rajske ptaki
 malowały śpiewały budowały sztukę zwierząt
 gniazd piór skrzydeł
 i przyszedłem ja artysta
 ich uczeń ich medium ich poddany Rafael
 i stworzyłem półkolibra-nietoperza
 latającego wokół sufitu mej pracowni¹²³.

Ja chcę pozostać pierwotnym
 jakim byłem przed tysiąc wiekami¹²⁴.

Można oczywiście tę „pierwotność” uznać za charakterystyczny dla futuryzmu wyróżnik czy wymóg formalny, ale w przypadku Czyżewskiego byłoby to spłyceciem perspektywy oglądu i badania tej twórczości. Autoportrety (choć nie tylko) i wiersze przenika niepokojąca, drażniąca czasem, wrażliwość człowieka, który się za tymi obrazami ukrywał, prowadził wewnętrzne batalie z samym sobą: tym paryskim erudytą, znawcą europejskiej kultury i – polskim prowincjuszem, dzi kim, zahukany, wciąż potykającym się o biedę i ograniczające go kalectwo¹²⁵.

Andrzej Pronaszko tak o nim pisał:

Niewielkiego wzrostu, z dużym garbem, w który przerodziła się zwichnięta w dzieciństwie łopatką, z chudymi cieniutkimi rękami i nogami, z wielkim wichrem na czubku głowy, zawsze zażenowany, łączył w sobie stałą niewiarę we własne możliwości z niepohamowaną zarożumiałością i ambicją. Nie wierząc w siebie uważał, że wszyscy inni są jeszcze podlejszego gatunku od niego samego i od nikogo nigdy nie spodziewał się uczuć przyjaznych, ani nawet lojalności. Gdy się z takimi odruchami ludzkimi spotkał, nie dowierzał im do końca, wietrząc jakiś podstęp lub naigrywanie się [...] Tytus był bardzo ambitny i piekielnie zawzięty¹²⁶.

¹²³ T. Czyżewski, *De profundis, część IV Koral*, z tomiku: *Noc – Dzień. Mechaniczny instykt elektryczny*, [w:] idem, *Poezje*, s. 92.

¹²⁴ Idem, *Powrót*, [w:] *Poezje*, s. 113–114.

¹²⁵ Tytus Czyżewski wielokrotnie zwracał się z prośbą o wsparcie finansowe m.in. do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie. 14 lutego 1918 roku pisał: „Z serca przepraszam JWnego Pana Dyrektora, ale bardzo tragiczne dla mnie położenie, w jakim obecnie się znajduję usprawiedliwi moje postępowanie – Wiadoma JWnemu Panu Dyktorowi sprawa pożyczki została dla mnie odmownie załatwiona. A że obecnie mam chorą b. matkę i potrzebuję jakiej takiej gotówki w tych strasznych czasach, przeto ośmielam się zanieść do JWnego Pana gorącą prośbę o wsparcie mego podania. [...] Tu prośba o pożyczkę 300 koron i propozycja sprzedania obrazu *Niewolnik*, który właśnie reprodukowano w „Maskach”, [cyt. za:], J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, s. 69.

¹²⁶ A. Pronaszko, *op. cit.*, s. 70–71.

O tym przedziwnym splataniu czy przenikaniu się światów: przeszłego i przyszłego, techniki i prymitywu, destrukcji i kreacji, cierpienia i zachwytu, cywilizacji i folkloru wspominał Karasek w swoim, cytowanym tu, szkicu *Awangardysta jako kolędnik*.

Kazimierz Wyka, w eseju *Czyżewski – poeta*, fascynacje maszyną i prymitywizmem (a więc pierwotnością) tłumaczył brakiem sprzeczności „między kultem prymitywizmu sztuki murzyńskiej, ludów oceanicznych, wytwórców drewnianych Chrystusików fraszobliwych a magicznym stosunkiem do wytworów cywilizacji przemysłowej”¹²⁷. Jednak nie do końca można przyjąć taką interpretację. Zwrócił na to uwagę również Lipski w artykule *O poezji Tytusa Czyżewskiego*¹²⁸. Obecność elementów prymitywnych w poezji dwudziestolecia mogła wiązać się równie dobrze z sygnalizowanym ówczesnie w sztuce toposem poczucia zagrożenia cywilizacyjnego. Dlatego nie można u Czyżewskiego stawiać znaku równości pomiędzy kultem maszyny a prymitywizmem. To zbyt krzywdzące dla tego artysty i jego twórczości uproszczenie.

Lipski sądził, że elementy prymitywu ludowego, czyli to, co Wyka nazwał podhalańską wyobraźnią, należy tłumaczyć przerażeniem współczesną cywilizacją urbanistyczną i interpretował je jako ekspresjonistyczne lęki poety. Oczywiście nie można pominąć i zlekceważyć wpływu ekspresjonizmu na twórczość artysty¹²⁹. Jednak zarówno tych właśnie wpływów oraz innych elementów obecnych w tej poezji: dadaistycznych, surrealistycznych czy futurystycznych nie da się w pełni poznać (tak, aby dać ich wyczerpujące uzasadnienie) bez zrozumienia idei formy wewnętrznej – głębokiego „ja” – artysty (poety, erudyty, malarza, krytyka), który nigdy nie poszedł na kompromisy, a którego duchowa istota, czy istotność duchowa, przenikała ten bogaty, wielopłaszczyznowy świat artystyczny i nad nim wszechwładnie panowała.

Już tytuł tomiku *Zielone oko* akcentował wszechobecność obserwacji – panowanie niewidzialnego oka – oka tygrysa, oka (patrz: obiektywu) kamery, oka snu, oka jawy, oka strachu czy wszechwładnego hipnotyzera. Czyżewski, jak mówił Wyka, „rozbijał treść”¹³⁰, ale nie rozbijał ducha.

Oko pojawia się nie tylko w wierszach, ale też na wielu obrazach, np. w *Kluczu wiolinowym* (1920), w *Martwej naturze* (1921) czy odrealnionej i fantasmagorycznej *Głowie* (1917). il. XVIII il. 30, 2

¹²⁷ K. Wyka, *Czyżewski – poeta*, [w:] idem, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.

¹²⁸ J.J. Lipski, *O poezji...*, *op. cit.*, s. 69.

¹²⁹ T. Czyżewski, *Mój futuryzm*, s. 185–186.

¹³⁰ K. Wyka, *op. cit.*, s. 17.

Wreszcie autoportrety – ciężkie, przytłaczające intensywnością i zbyt masywną płaszczyzną. Ostre, wyraziste, uważne i trochę demoniczne, przerysowane, nerwowe oczy – magnetyczne oczy twórcy.

Zielone oczy
czy to już noc czy to już dzień
 czy to sen
czy to strach – czy to hipnotyzm¹³¹.

Wiersz ten Lipski nazwał filmowym z powodu zastosowania do tworzenia obrazu poetyckiego techniki filmowej i przeniesienia jej na teren liryki¹³². Warto zwrócić uwagę na aspekt zainteresowania filmem niemym w dwudziestolecie międzywojennym, co znalazło odbicie nie tylko w twórczości Czyżewskiego.

Wiersz można uznać za przedstawienie fantasmagorii. Jest to kompozycja barwy dźwięku i ruchu, skonstruowana metodą formistyczną (kubistyczną?) poprzez rozluźnianie tematu i zestawianie (nakładanie) obrazów¹³³:

czarne pionowe linie
niebieskie pręgi zieleni
krzyk małpy
krzyk ptaka
szum fioletu
błękit, żółć, fiolet
fiolet palmy
fiolet w krąg¹³⁴.

Paralelizmy semantyczno-składniowe (czarne linie, niebieskie pręgi), kontrasty plastyczne barw (krwiste zielone oko), asocjacyjne łańcuchy semantyczne (szum fioletu, błękit, żółć, fiolet, fiolet palmy, fiolet w krąg); to rzeczywiście porusza wyobraźnię i jest doskonałą ilustracją głównego założenia formizmu w poezji Czyżewskiego, które tak przejrzyście i jasno sformułował Leon Chwistek w tekście *Poezje formistyczne Czyżewskiego*: „Forma musi opierać się na bezwzględnie koniecznych zestawieniach, wyrazów, podczas gdy treść powinna być jak najbardziej płynna”¹³⁵.

¹³¹ T. Czyżewski, *Oczy tygrysa*, z tomiku, *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje*, [w:] idem, *Poezje*, s. 29.

¹³² J.J. Lipski analizował konstrukcję wiersza jako opartą w całości na zasadzie rytmu montażu i planów filmów, pisał o przeniesieniu do poezji chwytów filmowych. Por. J.J. Lipski, *op. cit.*

¹³³ J. Pollakówna w artykule *Spełnienia dwoiste (Uwagi o twórczości Czyżewskiego)*, „Poezja” 1969, nr 1 pisała o koncepcji tematu komponowanego z różnorodnych fragmentów rzeczywistości i o metodzie malowania obrazów.

¹³⁴ T. Czyżewski, *Oczy tygrysa...*, s. 29–30.

¹³⁵ L. Chwistek, *Poezje formistyczne Czyżewskiego*, [wstęp do:] T. Czyżewski *Zielone oko. Poezje*

I można by uznać ten formistyczny, a może też ekspresjonistyczny (to szaleństwo barw!) wiersz za reprezentatywny dla wczesnego okresu twórczości Czyżewskiego-poety. Wszak właśnie w tym mniej więcej czasie, bo w 1917 roku, otwarto Wystawę Formistów w Krakowie, w 1919 roku Czyżewski redagował wraz z Leonem Chwistkiem, a potem z Konradem Winklerem pismo „Formiści” i głęboko angażował się w sprawy formizmu i futurizmu poetyckiego, współtworząc futurystyczny klub „Gałka Muszkatułowa” w krakowskiej kawiarni „Esplanada”. Jednak w żadnym momencie nie zrezygnował ze swojej niezależności i poczucia indywidualizmu: „Muszę oświadczyć, że wszystkie nazwy stosują się do mnie pośrednio i przemijająco. Moja sztuka nie jest programowa, przyszła ona spontanicznie, ale na mocy pewnych praw psychicznych, nowych, objawiających się od kilku lat na całym świecie”¹³⁶ – pisał w 1923 roku.

Nonkonformizm i beżkompromisowość postawy artystycznej Czyżewskiego urzeczywistniały się właśnie w wierszach. Wiersz *Oczy tygrysa*, będący wprawdzie przykładem liryki pośredniej (podmiot liryczny nie ujawnia się wprost), najlepiej oddaje klimat, w którym niemal przez cały czas trwał Czyżewski – czuwania (może nawet autopodejrzliwości), autoanalizy swojej podmiotowości i wewnętrznego potwierdzenia wciąż na nowo siebie – artysty i człowieka – twórcy. Żywiotowość i dynamizm barw, dźwięków, bogactwo wyobraźni poetycko-malarskiej, anaforyczne wyliczenie pytań, pojawiają się w drugiej, niemal metafizycznej, części wiersza:

czy to już noc czy to już dzień
 Czy to sen
 Czy to strach – czy to hipnotyzm.

Wszystkie te zabiegi ilustrują dramatyczne pytanie o status (ontologiczny?) podmiotu twórczego, a więc są też pytaniem o wymiar, w którym istnieje świat kreowany przez artystę. Czy kreacja artystyczna jest projekcją naszych lęków („czy to strach”), czy może snem szaleńca (oniryzm w poezji Czyżewskiego występuje bardzo często – i to zagadnienie zasługuje na oddzielne omówienie), a może fantasmagorią, odrealnieniem, fantazją, podróżą w inny wymiar? („czy to hipnotyzm”), a może metafizycznym spotkaniem z ABSOLUTEM („czy to noc?”), czy wreszcie rzemieślniczą pracą inżyniera słów – poety konstruktora.

Bez wątplenia jest to wiersz egzemplifikujący temat przedstawiony już na początku szkicu – poszukiwanie właściwej formy wewnętrznej dla ujawnienia głębokiego „ja” artysty, ujawnienia, które jest niezbędne, aby sztuka mogła żyć

formistyczne. Elektryczne wizje, Kraków 1920, [cyt. wg:]; L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, Warszawa 1960, s. 105.

¹³⁶ T. Czyżewski, *Mój futuryzm*, s. 185–186.

również poza artystą, ale nie jako doskonały przedmiot, lecz forma jego samego. Zresztą, być może, najciekawsza w wierszu jest owa wielość sprawdzanych światów (wymiarów artystycznych), uporczywie powracających poprzez zastosowanie paralelizmów składniowych i anafor oraz przez graficzne rozplanowanie pytań. Ten zabieg wizualizuje w sposób poetycki przedstawioną kreację świata. Operację przełożenia semiotyki tekstu na semiotykę obrazu Kazimierz Wyka nazwał „mechanicznym, w niskim stopniu twórczym nawarstwieniem jego poezji”. Pisał o tym tak: „świadoma i zamierzona współczesność, współbrzmienie wyrazu poetyckiego z równoczesnym formizmem plastyki-zabawki mechaniczno-graficznej”¹³⁷. Być może tak, ale jakże ubodzy byśmy byli bez takich „zabawek” poruszających wyobraźnię, intuicję, zmysły, dynamizujących rzeczywistość – świat przedstawiony, a w nim „ja” liryczne. Jeśli nawet przyjąć, że Czyżewski sięgał po proste mechaniczne środki mające uwspółcześnić, zawangardyzować jego wiersze, to robił to pod wpływem wewnętrznej emocji, wizji, którą zawsze uważał za pierwszą siłę sprawczą w sztuce. Zresztą lekkość, finezja i świeżość, z jaką dokonywał tych eksperymentów, nie burzą koncepcji odrębności jego sztuki (malarstwa, poezji i dramatu) wobec innych nurtów artystycznych, których także był współtwórcą.

Gdyby potraktować słowa Kazimierza Wyki nieco ironicznie-żartobliwie i odnieść to porównanie do roli, jaką odgrywają zabawki w rozwoju dziecka, można przewrotnie w pewnym stopniu zgodzić się z nim. Myślę jednak, że Wyka, używając terminu „zabawki”, zbagatelizował ten obszar twórczości Czyżewskiego, który zasługuje dopiero na odkrycie i zbadanie. Wydaje się, że dotyczy on wielu z interesujących i charakterystycznych dla sztuki XX wieku zjawisk artystycznych. Mam na myśli przede wszystkim współczesne zainteresowanie zjawiskiem intertekstualności kultury, semiotyką i semiologią języków różnych sztuk i ich wzajemnych relacji oraz zagadnieniem wizualizacji współczesnej kultury, a więc tak znamienych cech kultury współczesnej, określanej mianem postmodernistycznej. W tym kontekście Czyżewski pozostaje jednym z najważniejszych artystów zapowiadających nowe zjawiska w estetyce i sztuce XX wieku.

Jednak, co do znaku czy symbolu oka, tu ironiczna dygresja. Sam Czyżewski, który tak odżegnywał się od symbolizmu i romantyzmu¹³⁸ w swojej twórczości, nigdy z nim do końca nie zerwał.

¹³⁷ K. Wyka, *op. cit.*, s. 21.

¹³⁸ W tekście *Pogrzeb romantyzmu – uwiadł starczy symbolizmu – śmierć programizmu*, „Formiści” 1921, z. 4, s. 12–13 Czyżewski pisał: „Tak zwana u nas era symbolizmu, którego ostatnim wypowiedzeniem się jest Tuwim i jego satelici – nie wiadomo zresztą dlaczego nazywający się futurystami – była ostatnim odbłaskiem tego ogona romantyzmu, który ciągnął się u nas przez lat tyle niby wąż morski”.

Oko – ten szczególny dla romantyków znak – ekwiwalent duszy, u Czyżewskiego pojawiał się bardzo często w różnych formach, kształtach, kompozycjach. W wierszu *Oczy tygrysa* jest autopotwierdzeniem obecności podmiotu lirycznego, który, jak już pisałam, próbuje zidentyfikować i określić właściwy mu wymiar, świat jego artystycznych podniet, wyobraźni i myśli. O głęboko odczuwanej potrzebie zdefiniowania nowych bodźców świadczą słowa samego artysty.

Wszyscy chcą odmiany – czegoś innego – choćby za cenę silnych podrażnień zmysłowych. Obecna poezja musi sobie stworzyć nową odrębną formę podatną dla ludzi współczesnych łaknących nerwowych syntetycznych wzruszeń¹³⁹.

A więc ani od emocji (wzruszeń), ani od symbolu (skrót – to też jedna z definicji symbolu, choćby pojmowanego bardzo awangardowo) Czyżewski nie uciekł.

Irracjonalny lęk, którym podszyty jest obraz poetycki: „drży małpie serce / tajemnica puszcza krew” – spowodowany obecnością groźnego i czujnego tygrysa, skupia się w obrazie oka.

Podobny lęk widzimy w oczach *Zbójnika* (ok. 1917–1918), w którym nie il. 1 sposób nie zauważyć podobieństwa do rysów samego artysty. Czyżewski zawsze w autoportretach malował duże, wyraziste, przenikliwe oczy. Zbójnik jest mało zbójnicki – emanuje ekspresją, a nie zdrowiem i tężyzną fizyczną. Jest rachityczny, jakby nieproporcjonalny (cienkie kadłubowe nogi i ręce – to też nasuwa skojarzenia z wyglądem Czyżewskiego). Dziecinne wręcz ręce nie pasują do tego modelu. Postać zbójnika dodatkowo dramatyzują dwa odrębne porządki rytmizacji płaszczyzny (jeden – tło, drugi – postać zbójnika). Tło silnie zrytmizowane, z elementami dekoracyjno-ornamentacyjnymi – formy roślinne, zdynamizowane różnorodnością, bogactwem linii i kształtów wijących, falistych, miękkich. Łatwo zauważyć paralełę pomiędzy dziełami: bogactwo, różnorodność form natury, drażniąca uroda barw, dźwięków, ruchu, wyrażona za pomocą kontrastów lub powtórzeń-zestawień (słów lub płaszczyzn). Na tym rozedrganym, falującym, poruszonym tle pojawia się ascetyczna, porażająca prostotą sylwetka zbójnika. Silnie zgeometryzowana, ale to kubizowanie zupełnie pozbawione jest aspektu intelektualnego czy poznawczego. Geometryzacja służy wyrażaniu ekspresji – nieporadności, lęku, wtulenia się w siebie, jakby ciało zawstydzalo artystę. I wreszcie sama twarz, która właściwie oprócz ogólnego konturu w ogóle nie została poddana geometrycznemu rozczłonkowaniu. Głowa nazbyt duża w stosunku do reszty, bezradnie zaciśnięte usta i te duże oczy – jakby pełne łez. Wydłużone, chudziutkie dłonie. Jakże ta postać kontrastuje z płaszczyzną tła obrazu. Wyczuwa się podobny klimat, jak w wierszu *Oczy*

¹³⁹ *Ibidem*.

tygrysa, gdy nagle w trakcie fantastycznej zabawy w kolory ktoś do nas mówi: „czy to już dzień / czy to już noc”.

Jak powstaje i wzbiera potrzeba autokreacji, co sprawia, że artysta odczuwa przemożną chęć, a może imperatyw rozpoznania, identyfikacji i analizy swojego głębokiego „ja”. W każdym razie w obrazie *Zbójnik* wprawdzie artysta ukrył się pod maską (używając terminu teoretycznoliterackiego i odnosząc ten zabieg do liryki, powiedzielibyśmy o liryce roli), ale sygnalizował wyraźnie odbiorcy swoją kondycję psychiczną, określoną gdzieś pomiędzy (znów użyję terminu literackiego) poetyką nadmiaru (obrazy zachwyty, bogactwa, doznań, żywiołowości) a poetyką prostoty czy ascezy (obrazy sceptycyzmu, lęku, nerwowości).

W obydwu dziełach (tzn. w *Oku tygrysa* i w *Zbójniku*), oprócz tak wielu paralel już omawianych, odnaleźć można jeszcze jedno istotne dla całej twórczości zagadnienie – obecność żywiołu, zabawy, humoru, często podszytych ironią, groteską, absurdem. Niezwykle to interesujący aspekt twórczości Czyżewskiego, który jako pierwszy z formistów (i chyba jedyny) wyraźnie zdradzał zainteresowanie dadaizmem.

W wierszu atmosferę narastającego napięcia, wyczekiwania łagodzą i stymulują zabawne, wesołe onomatopeiczne wierszyki, jakby zaczerpnięte z dziecięcych wylizanek, zgadywanek czy może odgłosów i dźwięków zwierząt z samej dżungli:

strach drzemie
Małpy szy – szy
Papugi hi – hi
Czi – czi hi – hi czi – czi.

Za cechy charakterystyczne wiersza można uznać: zachwyty naiwną i beztroską zabawą słowami poprzez wydobywanie ich onomatopeicznego znaczenia (krzyk ptaka, palmy szumią, szum fioletu), barwne szaleństwo oddane w awangardowy sposób (żółta zieleń, morze, szum fioletu, niebieskie pręgi zieleni) poprzez zestawienie dość odległych semantycznie obrazów, maksymalne ich skracanie i łączenie ze sobą poprzez wzajemne kontaminacje i paralele semantyczno-składniowe:

niebieskie pręgi zieleni
niebieskie tło (chmur, niebo)
pręgi tygrysa
zieleń drzew i roślin.

Łączenie odległych skojarzeń jest głównym chwytem w budowaniu nowoczesnej formistycznej metafory, w ten sposób można uzyskać maksymalną kondensację, zagęszczenie obrazu lub obrazów, a więc form (lub płaszczyzn semantycz-

nych). Formiści nazywali to syntezą formy lub jej jednolitością. Jednolitość formy miała być głównym celem obrazu i wiersza formistycznego:

Logik zmienia formę, żeby dotrzeć do niezmiennej treści, poeta zmienia treść, żeby uzyskać doskonałą, a więc nie dopuszczającą żadnej zmiany formę.

Modyfikacja ta prowadzi:

1) do uzyskania treści wieloznacznej, która skutkiem swej niejasności pozostaje niejako w tle, pozwalając formie wysunąć się na pierwszy plan,

2) do podkreślenia zasadniczych właściwości formy np.:

wznoszenie się lub opadanie rytmu

tempo szybsze lub wolne

dźwięk słodki lub chropowaty.

[...] Formizm zrywa z tradycyjnym pojęciem rzeczy, kładąc raczej nacisk na kształty, które obecność rzeczy nadaje atmosferze. Skutkiem tego obrazy formistyczne, chociaż nawet oparte na materiale znanym z codziennego doświadczenia, nie dzielą z nim charakteru mozaikowego, wykazując usilną tendencję do jak największej jednolitości¹⁴⁰.

Chwistek zapewne miał rację, gdy pisał o wierszach Czyżewskiego: „zdanie jako dwoisty utwór służący do wyrażania mniej lub więcej określonego zestawienia wyrazów jest przeżytkiem!”¹⁴¹.

Eksperymenty, które Czyżewski przeprowadzał na zdaniu, najważniejszym pojęciu (kategorii) z zakresu składni, to:

– rozbicie tradycyjnej struktury i osiągnięty efekt skrótu, kondensacja barwnych obrazów na płaszczyźnie: „żółta zieleń morze”,

– użycie tych nowoczesnych konstrukcji i zestawianie ich na zasadzie paraleli – „żółta zieleń morz, błękit żółć fiolet palmy obłok”,

– stosowanie kontrastów (barwnych i dźwiękowych): „szum fioletu / krzyk małpy”, „krwiste zielone oko”.

Ponadto wydaje się charakterystyczne zróżnicowanie nieustanne rytmu, balansowanie pomiędzy spokojem, rozleniwieniem a oczekiwaniem, napięciem, strachem i wreszcie stymulacja napięcia przez wprowadzenie elementów spontanicznej i nieco naiwnej zabawy lub gry. W efekcie powstała kompozycja niezwykle dynamiczna, skrząca się bogactwem barwnych form, dźwięków, dynamizowana różnorodnością artystycznej wizji twórcy, który trochę pokrętnie i koncepcyjnie (wciąż się bawiąc) odsłania źródła swojej energii.

W *Zbójniku* również można dopatrzeć się przejawów czy elementów gry artysty z widzem, a może z samym sobą. Po pierwsze, jak już wspomniałam, postać zdradza bardzo duże podobieństwo do autora (podobnie zresztą jak *Niewolnik*),

¹⁴⁰ L. Chwistek, *Formizm*, „Formiści” 1920, nr 2, [cyt. wg:] idem, *Wielość rzeczywiistości...*, s. 101–104.

¹⁴¹ Idem, *Poezje formistyczne Czyżewskiego*, s. 105.

a więc mamy portret fałszywego, nieprawdziwego Zbójnika. Zdradza go postawa, manifestująca słabość fizyczną i rysy twarzy, ponadto nakrycie głowy – kapelusz, który wcale nie przypomina góralskiego ani zbójnickiego kapelusza, jest raczej groteskową namiastką tamtego. Joanna Pollakówna w monografii *Tytus Czyżewski* pisała: „to Zbójnik dziwny: wąty, jakby ułomny, z dużą głową, którą zdobi ni to kapelusz, ni to czapka kłowna”¹⁴².

Autentyzm doświadczeń i dramatyzm wyraża spojrzenie postaci. Ostrość i chropowatość konturów podkreśla zamierzoną niezdarkość czy naiwność w analizie modelu. Dynamizowanie linii i płaszczyzn pionowych (wykorzystanie trójkąta również dla podkreślenia elementów stroju góralskiego) i poziomych (linie ręki, nogi) potęguje wrażenie gorzkiej, autoironicznej ekspresji. W dodatku te łagodne, chudziutkie dłonie, malowane trochę jakby nieudolnie, niezręcznie. Dłonie bardziej kobiece niż męskie, ręce lalki lub manekina, groteskowe, jakby przypięte do reszty ciała. Efekt groteski wzmacnia mocno uproszczona, skondensowana sylwetka zbójnika – przejaw charakterystycznego dla formizmu Czyżewskiego dążenia do syntezy formy.

Zauważył to Konrad Winkler i wskazał na ważną funkcję owej syntetyzacji: „w Czyżewskim to przyrodzone prawo ujawniło się przede wszystkim w emocjonalnej skłonności malarza do uproszczenia wyrazu, jako istotnego czynnika dynamizmu w sztuce”¹⁴³. Poza tym, zdaniem Winklera, kondensacja formy była przezwyciężeniem pokus interpretacji, oczyszczeniem przeżyć malarskich ze zbędnych skojarzeń życiowych, literackich i historycznych. Artysta więc dzieło traktuje podmiotowo, te niezbędne przeżycia, Witkacy powiedziałby „uczucia metafizyczne” – odsłaniają jego „nagą duszę”. Chodzi o powrót do pierwszych doznań, idei, pierwszego źródła kultury – prymitywizmu, a więc do sztuki ludowej. Czyżewski nie sięgał do góralszczyzny po dekoracje i ornamenty, ale po ideę. Właśnie dla wyrażenia tej idei interesującym posunięciem okazało się skontrastowanie, ascetycznej, surowej postaci zbójnika z bujną fakturą tła, na którym został umieszczony. Dysonanse form, kształtów, linii wydobyły bogactwo tej artystycznej autokreacji. Elementy groteski i lirycznej autoironii (oczy zbójnika są niezwykle poetyckie, to oczy tak samotne jak bohaterów George’a Byrona). Kontemplując obraz, uzmysławiamy sobie wielość artystycznych światów Czyżewskiego, różnorodność inspiracji i pragnienie znalezienia, nawet za cenę samotności i cierpienia, własnego w nich miejsca i stworzenia indywidualnej, choć przez nie potęgowanej sztuki.

¹⁴² J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, s. 14.

¹⁴³ K. Winkler, *Tytus Czyżewski jako malarz*, „Droga” 1937, nr 7–8, s. 582.

Już pierwsze wiersze z *Zielonego oka* zdają się dawać odpowiedź na pytanie, co jest źródłem artystycznej kreacji. Bynajmniej nie wyczerpują one tego problemu, ale w znacznym stopniu pozwalają zrozumieć poetycki świat Czyżewskiego. Chodzi o wiersze zbliżone także pod względem semantyki tytułów: *Pólsen*, *Lęk* i *Strach* (bardzo młodopolski w swej poetyce) i *Monolog błazna*. Wszystkie tytuły łączy odniesienie do stanu lub roli, w jakich ujawnia się podmiot liryczny i co ważne, zawsze określenia stanów psychicznych lub odgrywanych ról pozwalają ukryć się osobie mówiącej w wierszu, a tym samym pozwalają bliżej obcować z tzw. ukrytym czy wizyjnym wymiarem. I można by pominąć wizyjne wiersze malarza formisty, gdyby nie fakt, że sam ich autor umieścił kilka z nich w katalogu I Wystawy Formistów w Warszawie w 1919 roku. Były to wiersze: *Oczy tygrysa*, *Lęk*, *Pólsen*, *Muzyka z okna*¹⁴⁴. Ponadto ciekawym tropem w sztuce Czyżewskiego jest motyw maski, która daje możliwość ukrycia się, a więc zdystansowania wobec siebie, wobec konwencji, prądów i stylów obcych, szybko wchłanianych przez inteligentnego, a jednocześnie tak wrażliwego (czy może nadwrażliwego) artystę.

Dystans pozwolił obronić Czyżewskiemu tę swoją liryczną naiwność, która podzieliła odbiorców jego sztuki, na tych, którzy nigdy go nie docenili, zarzucając mu tę „wielość światów”, i na tych, którzy od początku dostrzegali w jego twórczości walor liryzmu, „naiwność zarazem świadomą i nieświadomą siebie, świadomą na tyle, że nie kryje się za nią dyletanctwo, nieświadomą dostatecznie, by ukrywać w sobie ludzką i artystyczną powagę”¹⁴⁵.

Poetyka maski, motyw ukrycia czy odgrywania jakiejś roli w utworze literackim nie wydaje się zabiegiem czysto formalnym, a więc wynikającym jedynie z potrzeby artystycznego eksperymentowania, chociaż ten trop jest bardzo interesujący, stawia bowiem pytanie o cel takiego eksperymentowania. To raczej potrzeba skrywania pęknięcia między niezwykle dynamicznym, agresywnym, pewnym siebie wizerunkiem artysty, a tym jakże niepozornym, nieporadnym jak z ballad Bolesława Leśmiana „rzewnym cudakiem”¹⁴⁶, wciąż narażonym na drwiny, ironię i wzbudzającym śmieszność. Pisał o tym Kazimierz Wyka:

Nowy ogon od rysunków był strasznie śmieszny. Mimo widocznego kalectwa, garbu, bardzo śmieszny. Spodnie nosił lniane do połowy łydek, kolorową marynarkę, bardzo bujny krawat. Najśmieszniejszy był przez to, ponieważ ustawiczna prowokacja rozwydrzonej bandy szczeniaków zdawała się dla niego nie istnieć, nawet kiedy wkraczał między ławki i szyderstwa słowne oraz pociski papierowe musiały go dotknąć. Nic nie mówił udającym, że rysują, wyjmował

¹⁴⁴ J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1972, s. 93.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ B. Leśmian, *Żobnierz*, [w:] idem, *Poezje*, Warszawa–Kraków 1989, s. 131.

łagodnie ołówek z palców, coś tam poprawiał, uśmiechał się milcząco, dawał nieśmiało szcztuka w tył głowy i przesuwał się dalej w swojej dziwacznej nieobecności¹⁴⁷.

Mieczysław Wallis zwracał uwagę na wciąż obecny w jego utworach nerwowy niepokój, podniecenie psychiczne i wywodził tę skłonność z ekspresjonizmu¹⁴⁸. Rzeczywiście, nawet tytuły wierszy są charakterystyczne dla ekspresjonizmu: albo określają rodzaj emocji (lęk, strach), albo wskazują na stan psychiczny – świadomość podmiotu lirycznego, który o tych emocjach opowiada. *Monolog błazna* szyfruje stan emocji, ale przecież to właśnie ów zabieg, polegający na zakodowaniu przeżyć, być może najbardziej zbliża do prawdy o nim przez wspomnianą podwojoną (zwielokrotnioną) świadomość podmiotu lirycznego.

Wprowadzenie motywu błazna zapowiadało również poetykę ironii i groteski, które to kategorie są swoistym kamuflażem, maską dla skrywanych często bardzo osobistych, nierzadko dramatycznych refleksji i uczuć. Postacie błaznów, kuglarzy i arlekinów pojawiały się w twórczości ekspresjonistów niemieckich (np. Emil Nolde, *Tańcząca i arlekin* 1920), kubistów – (arlekiny Picassa), surrealistów (np. Joan Miró, *Karnawał arlekina* 1924–1925), jak również w twórczości polskich formistów: np. jeden z bardziej znanych obrazów Jana Hrynkowskiego, *Kuglarz uliczny* (1917). Czyżewski więc wpisuje się tytułem i tematyką wiersza w charakterystyczny dla tego okresu nurt tematyczny. Wiersz *Monolog błazna* koresponduje z wyżej wymienionym obrazem Hrynkowskiego przez nawiązanie do tego samego motywu, ale *Monolog błazna* Czyżewskiego nie ma w sobie atmosfery nowego świata: kabaretów, kawiarni, fascynującej atrakcyjności wielkomiejskiego życia, tego zachłyśnięcia grą, zabawą, tańcem i ruchem. To nie jest monolog tryskającego afirmacją i beztroską kuglarza – błazna z obrazu Hrynkowskiego.

Błazen w wierszu Czyżewskiego bardziej przypomina Stańczyka z wielu obrazów Matejki lub z *Wesela* Wyspiańskiego¹⁴⁹. Jak w dramacie to duch, zjawa, mroczne sumienie, głos wewnętrzny. Wiersz, podobnie jak scenę z *Wesela*, charakteryzuje wizyjne i symboliczne obrazowanie. Można dostrzec elementy młodopolskiej poetyki – motyw bijących dzwonów czy motyw apokaliptycznej jutrzni umarłych, symboliki średniowiecza; przetworzony przez romantyzm mo-

¹⁴⁷ K. Wyka, *O Tytusie Czyżewskim, Rzecz wyobraźni*, [w:] *Z pism Kazimierza Wyki*, pod red. H. Markiewicza i M. Wyki, Kraków 1997, s. 21. Wyka wspominał 1918 rok, kiedy Czyżewski pracował jako nauczyciel rysunków w Gimnazjum przy ul. Starowiśniej w Krakowie.

¹⁴⁸ M. Wallis, *Wystawa Tytusa Czyżewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 30, [przedruk w:] idem, *Polska sztuka dwudziestolecia*, Warszawa 1959, s. 140–141.

¹⁴⁹ Stańczyk ukazuje się w *Weselu* dziennikarzowi – Rudolfowi Starzewskiemu w scenie 7 w II akcie. Stańczyk jest głosem wewnętrznym, projekcją lęków, niepokojów Starzewskiego – redaktora naczelnego krakowskiego „Czasu”.

tyw żywej przyrody, kryjącej tajemnicę¹⁵⁰, krzak głógu, pod którym „gnijąca twarz” przypomina znany topos, wywodzący się z legendy celtyckiej o *Tristanie i Izoldzie*:

Ale w nocy z grobu Tristana wybujał zielony i liściasty głóg o silnych gałęziach, pachnących kwiatach, który wznosząc się ponad kaplicę zanurzył się w grobie Izoldy. Ludzie miejscowi ucięli głóg. Nazajutrz odrósł na nowo, równie zielony, równie kwitnący, równie żywy i znowu utopił się w łożu Izoldy jasnowłosej¹⁵¹.

Inny trop prowadzi do *Ballad i romansów* Mickiewicza (1822). Wystarczy przypomnieć choćby motyw magicznych i zabójczych kwiatów-carów – „małżonek i córki Świtezi, które bóg przemienił w zioła”.

Kto tylko ściągnął do głębini ramię
Tak straszna jest kwiatów władza
Że go natychmiast choroba wyłamie
I śmierć gwałtowanie ugadza¹⁵².

Podobny topos przyrody, oddziałującej na człowieka, skrywającej mroczną tajemnicę, pojawia się w balladzie *Lilie*. Tam także czarodziejskie kwiaty wystają na grobie zabitego męża i to one później zdradzą mężobójczynię. We wprowadzeniu tego motywu do wiersza Czyżewskiego ujawnia się wielka łatwość w przetwarzaniu wątków, motywów, elementów kultury i czerpania z niej tego, co najcenniejsze – czystej duchowości. Sposób kreowania sytuacji ma charakter introspekcji, jest próbą wiwisekcji – wejrzenia w głąb (pod ziemię, gdzie spoczywa twarz), w oczy błazna (spojrzenie rozpaczy i sen). Dwa retoryczne pytania wzmacnione anaforą, sformułowane przez podmiot liryczny wiersza: – „Czy widziałeś płynącą krew / Czy widziałeś oczy błazna”¹⁵³ – wskazują treści określające kondycję podmiotu lirycznego oraz ważne konteksty intelektualne, a także poszerzają perspektywę. Zapowiadają sytuację dramatyczną poprzez potencjalne sprowokowanie dialogu-monologu wewnętrznego. Zadane pytania prowokują odpowiedź. Motyw płynącej krwi wzmacnia frenetyzm w obrazowaniu wewnętrznych przeżyć, zapowiada poetykę symboliczną i ekspresjonistyczną. Nie sposób nie dostrzec paraleli pomiędzy podobnym skomponowaniem i przywołaniem motywów trupów, gnicia i krwi w *Weselu* i w omawianym wierszu Czyżewskiego.

¹⁵⁰ Wymienione motywy spotykamy w liryce młodopolskiej, m.in. u J. Kasprzowicza: w *Hymnach*, np. *Dies Irae*.

¹⁵¹ J. Bedier, *Dzieje Tristana i Izoldy*, przekł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1987, s. 186.

¹⁵² A. Mickiewicz, *Ballady i romanse*, m.in. *To lubię, Świtez, Lilie*, [w:], idem, *Wybór poezji*, t. I, Wrocław 1986, s. 105–113, 138–144, 166–178.

¹⁵³ T. Czyżewski, *Monolog błazna*, [w:] idem, *Poezje*, s. 42–43.

Myślisz, że się trupy odświeżą
 Strojem i nową odzieżą
 A ty z trupami pod ręką
 Będziesz szedł na ucztę – mękę [...]
 Wsącał w siebie i pił
 Czy to ma być twoja krew?!¹⁵⁴

Pod krzakiem głogu gnijąca
 W ziemi spoczywa twarz
 Czy widziałeś płynącą krew
 Czy widziałeś oczy błazna¹⁵⁵.

I tak jak w *Weselu* Stańczyk¹⁵⁶, tak w wierszu Czyżewskiego błazen jest głosem wewnętrznym, sumieniem, projekcją jego (tzn. artysty) lęków, fobii, ukrytych w podświadomości, ale prawdziwych – bo gorzkich i śmiesznych jednocześnie, ukrytych w groteskowym, błazeńskim chichocie. Błazeńskość pozwala na dystans i rozpacz jednocześnie. Błazeńskość jest schronieniem dla brzydoty, rozbraja grozę. Dramat człowieka-artysty, być może na miarę tragedii greckiej, zawiera się w błazeńskim chichocie – tyleż samo groteskowym co tragicznym, pozowanym co autentycznym.

Wielość przywołanych wcześniej kontekstów kultury potwierdza zbyt rzadko formułowaną przez historyków literatury tezę (a jeśli już – to raczej jedynie w odniesieniu do *Pastorałek*), że Czyżewski był poetą kultury w pełnym znaczeniu tego słowa, tzn. tropienie znaków, motywów, symboli kultury było poszukiwaniem własnej tożsamości jako artysty i jako człowieka, próbą sprawdzania światów. Wiersz niemal rozsadza wielość wprowadzonych kontekstów – od gotyckich, średniowiecznych tropów poprzez romantyczne, symboliczne, wreszcie Munchowskie wizje (Edward Munch *Krzyk*, *Rozpacz* – „rozpacz jednego człowieka, smutek i śmiech całego miasta”) czy wręcz ekspresjonistyczne pejzaże „rozszałanych słońc”, jak z obrazu Emila Noldego *W tropikalnym słońcu*.

Dramat wielości światów prowokuje i zapowiada jednocześnie próbę ich scalania. Druga część wiersza, która z liryki pośredniej, może nawet częściowo opisowej, nagle zyskuje cechę intymnego zwierzenia, staje się liryką bezpośrednią. Wypowiedź od słów: „ja jestem ten” – podporządkowana jest kompozycyjnej, składniowej dominancie – powtórzeń („ja jestem ten” i dwa razy powtórzony

¹⁵⁴ S. Wyspiański, *Wesele*, Wrocław, 1981, akt II, scena 7, s. 107, w. 282–285, 288–290.

¹⁵⁵ T. Czyżewski, *Poezje*, s. 42–43.

¹⁵⁶ Stańczyk w *Weselu* jest figurą historyczną, symbolem treści historycznych, politycznych, narodowych. Czyżewski całkowicie odrzuca te konteksty, błazen jest figurą psychiczną, interesującą ze względu na psychologiczne aspekty poznawcze.

zaimek osobowy „ja”). Może wydać się dziwne, że w pierwszej części wiersza wyczuwa się wyraźny opór wobec mówienia wprost, jakby to miało sprawić zbyt duży ból. Ukryto emocje dzięki chwytom retorycznym (pytaniom retorycznym) czy też formom bardziej opisowym, konstruowanym w trzeciej osobie. W drugiej części wiersza zdumiewa i zaskakuje niewymuszona lekkość bezpośredniego mówienia, a nawet orzekania, bez podawania w wątpliwość:

Ja jestem ten, co z łoża wstał
o zielonej godzinie
rozszałalego słońca
Ja jestem ten co oczy
Myl w potoku górskim
Gdy niesie wartko kry
Topniejącego lodu
Na bijące serca
Ja w ludziach gram na nutę
Która jest nutą rozpaczy
Ja w ludziach gram pieśń która jest pieśnią rozczulenia¹⁵⁷.

Paralelizm składniowy (trzy razy „ja jestem ten co”) potęguje siłę oddziaływania wypowiedzi podmiotu, który teraz, mogąc już ukryć rozpacz w błazeńskim chichocie, zdobywa się na wyznanie. W wierszu *Oczy tygrysa* pytał o źródło inspiracji, teraz oświadcza, orzeka wielość światów. Ukazuje dramatyczne próby ich scalania.

Podmiot liryczny, niczym postać z obrazu *Rozpacz* Muncha, manifestuje cierpienie, skupiając się raczej na ukazaniu obrazu świata, a nie siebie samego, stosując poetykę maski i kostiumu. Człowiek na obrazie Muncha jest pozbawiony cech osobowości, odindywidualizowany, jego rozpacz wyraża się w tym, co jest wokół niego (czerwona łuna, słońce, kompozycja obrazu) albo raczej w kontraście między jego anonimowością a wizją rozpaczającego świata.

Kim jest ten, „co z łoża wstał
o zielonej godzinie
rozszałalego słońca?”¹⁵⁸

Znów, tak jak w wierszu *Oczy tygrysa*, pojawia się symbolika zieleni. Zielone oko, zielone oczy tutaj zostały zastąpione zieloną godziną. Pierwszy tomik poezji Czyżewskiego nosi tytuł *Zielone oko. Poezje formistyczne* (1920). W wierszu *Śpiwające domy* dom zielony jest smutny, w *Melodii tłumy* zielony flet współtworzy nastrój ulicznej kawiarni.

¹⁵⁷ T. Czyżewski, *Monolog błazna*, s. 42–43.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

W innych utworach poetyckich pojawiają się znaki rozszalałego słońca:

Wizja I

„Miliony, miliony mil
Niebo palące się słońca”
„Kołysanka z dzieckiem co kwili
Łamiące się słońce i ból”¹⁵⁹.

Część I

„Złoty wąż”
„Serce życia bijące
Słońce ogniem wschodzące”¹⁶⁰.

Wizja III

„Gdy trumny już się zabliźniły
Wtedy ja powstanę JA
Wtedy narodzone słońce”¹⁶¹.

Wszędzie motyw słońca ma odrealniony, hiperbolizowany, silnie zmetaforyzowany sens. Odnosi się do zupełnie innego wymiaru, współtworzy charakterystyczny dla Czyżewskiego świat fantasmagorii, fantastycznego i sennego pejzażu i bardzo przypomina wizje poetyckie Artura Rimbauda (*Statek pijany*), Guillaume’a Apollinaire’a czy Pierre Reverdy’ego, ale też katastroficzne obrazy zagłady świata, charakterystyczne dla estetyki młodopolskiej. Obraz słońca pojawia się również
il. 9 w pracach plastycznych, m.in. w *Krajobrazie ze słońcem (obraz wielopłaszczyznowy)*
il. 12 (1916–1917) czy w *Ukrzyżowaniu* (1923–1925).

Czyżewski, jak wspominałam, wielokrotnie podkreślał swoją niechęć wobec symbolizmu. Pisał: „Sentymentalni epigoni romantyzmu i symbolizmu wymierają – nastaje nowa era nowych wartości”¹⁶².

Wyczółkowski po kilku doskonałych obrazach, ze swego okresu impresjonistycznego (czy właściwie pseudoimpresjonistycznego), zamiast kontynuować uparcie i pogłębiać indywidualnie ową swą technikę, przerzuca się nagle na inne pole.

Poczyna malować „symbole” i „trupcy”.

Co to są symbole i co to są trupcy?

Symbole w naszym malarstwie wynalazł Jacek Malczewski, któremu spośród nudy i „malarii” krakowskiej zdawało się, że jest narodowym prorokiem i wizjonerem.

¹⁵⁹ T. Czyżewski, *Elektryczne wizje – wizja I*, [w:] idem, *Poezje*, s. 71.

¹⁶⁰ Idem, *De profundis*, cz. I, *Złoty wąż*, [w:] *Poezje*, s. 84.

¹⁶¹ Idem, *Elektryczne wizje – wizja III*, [w:] *Poezje*, s. 78.

¹⁶² Idem, *Od maszyny do zwierząt*, [w:] *Noc – Dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, Kraków 1922, s. 39.

I począł „kazać” do narodu, malując lichy i blaszany symboliczne obrazy. Ptaszki, dębnickie dziady przebrane za „powstańców” i sybirskich zesłańców, *Elenai ze Zwierzyńca* lub model Boliglowa z Bronowic, jako wieczny polski lirnik tułacz.

A kto malował trupy?

Wyspiański.

Kazimierz Wielki, jako trup wielki z wygniłymi oczami i beźmięsną czaszką. Św. Salomea jako widmo – „biała dama” strasząca na wawelskim zamku, lub Bóg Ojciec jako wielki głowonóg z franciszkańskiego witraża. Całe to straszne, pełne literatury malarstwo, które z prawdziwym malarstwem niewiele miało wspólnego, zrobiło duże wrażenie na Wyczółkowskim¹⁶³.

Wszystkie definicje i interpretacje symbolizmu przez Czyżewskiego szły w jednym kierunku, on sam nazywał to „ideą płaczu narodowego”. Czyżewski odrzucał symbolizm odwołujący się do treści martyrologicznych, narodowych i cierpiętniczych. Jednak nie odrzucał symbolu w ogóle, a nawet w pewien sposób inspirował się nim. W tekście *O najnowszych prądach w sztuce* sformułował własną definicję symbolu: „Symbol – wewnętrzne poczucie pewnych kategorii, które zsumowane na obrazie dają syntezę bryły w przestrzeni”¹⁶⁴.

A zatem Czyżewski posługiwał się pojęciem symbolu w odniesieniu do poszukiwań formy wewnętrznej, która powstaje pod wpływem prawdziwej wizji twórczej i sama musi być przecież symbolem. „Ideałem dla mnie w malarstwie jest wydobycie wizji, o której wiem, że we mnie istnieje, ale która jest ogromnie nieuchwytną i mało skondensowaną – pisał w odpowiedzi na ankietę „Plastycy o sobie” (1934)¹⁶⁵.

Jeśli więc zestawić te wypowiedzi z głównym założeniem symbolizmu, wywiedzionym z manifestu Jeana Moréasa *Le Symbolisme* (1886), że głównym celem jest wyrażanie tego co niewyraźne, a poezja ma oddziaływać przez szczególną atmosferę wiersza, jego obrazowanie i walory muzyczne, że istotną rolę odgrywać mają: sugestia (pierwiastek nieracjonalny), nacisk położony na formę, warstwę brzmieniową, etc., to z całą pewnością można stwierdzić, że Czyżewski penetrował symbolizm, poszukiwał w nim treści bardzo indywidualnych, skrywających czystą ekspresję i liryzm oraz zamykających ją (tę ekspresję) w doskonałej syntezie bryły w obrazie lub syntezie koniecznych zestawień słów w wierszu.

¹⁶³ Idem, *Impresjonizm i symbolizm L. Wyczółkowskiego*, „Głos Plastyków” 1932, nr 7–8, s. 89–90.

¹⁶⁴ Idem, *O najnowszych prądach w sztuce*, „Wianki” 1919, nr 2, s. 11.

¹⁶⁵ Idem, *Odpowiedź na ankietę „Plastycy o sobie”*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12.

Wracając do wypowiedzi podmiotu lirycznego: „ja jestem ten co z łoża wstał / o zielonej godzinie / rozszalałego słońca”, można tu dostrzec zapewne nawiązanie do debiutu artysty – pierwszego tomiku poezji *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* (1920) lub pierwszych doświadczeń artystycznych związanych z ekspresjonistami, a później formistami. Pisał zatem Czyżewski o przygodzie z formizmem, która wyzwoliła w nim odwagę, pewność siebie, poczucie indywidualizmu, pozwoliła przezwyciężyć bezradność, lęk, nieśmiałość, ułomność, przecież jednak w nim obecne, dlatego ukrywające się w wizjach krain rozszalałych słońc.

Kolejna wypowiedź podmiotu ma charakter autobiograficzny, retrospektywny i zapewne jest podróżą do krainy dzieciństwa, w głąb świata, który był pierwotną podniętą artysty: „Ja jestem ten, co oczy / Mył w potoku górskim / Gdy niesie wartko kry / Topniejącego lodu” [...] ¹⁶⁶.

Jeśli zgodzić się z Joanną Pollakówną, że „dzieło wzbiera w artyście niemal od chwili urodzenia” ¹⁶⁷, tym bardziej zrozumiemy wagę poczynionego wyznania. Autobiograficzny motyw mycia oczu w potoku górskim nabiera także innego metaforycznego znaczenia i przywołuje znów symbolikę oka, które w tym kontekście jest zwierciadłem odradzającej się wciąż na nowo duszy (motyw mycia-oczyszczenia przez wodę) poprzez sięganie do korzeni ludowych, góralskich, poprzez bezpośredni kontakt z beskidzką przyrodą.

W następnym autowyznaniu podmiot powraca do wielokrotnie już formułowanego problemu – wielości światów artystycznych i świadomości tej polifonii w sposobie odczuwania i myślenia. Pojawiają się elementy sprzeczne, wzajemnie się znoszące: na bijące serca (a więc ciepłe, żywe) kładzie zimne ręce; gra w ludziach na nutę rozpacz (implikującej śmierć, ból, przerażenie) i rozczulenia (przywołującego liryzm, uczucie, ciepło, życie). Podmiot liryczny – tytułowy błazen ludzkich głów, a więc myśli, dotyka „pstrym językiem”. Pstry język jest metaforą wielości artystycznych światów. Poeta, używając sformułowania: „ja jestem ten” – zapowiada ironiczną puentę błazeńskiego monologu. Pstrym językiem, a więc językiem wielu form, wielu poetyk i stylistyk można się bawić w szyfrowanie treści i formy przywoływanych obrazów:

- młodopolskiego w klimacie i nastroju obrazu dzwonów, jutrzni umarłych, śpiewu i kościołów,
- romantyczno-symbolicznego motywu krwi, gnijącej twarzy i oczu błazna,
- groteskowo-ekspresjonistycznego obrazu zrozpaczonego człowieka, ukrywającego się w błazeńskim chichocie.

¹⁶⁶ Idem, *Monolog błazna*, s. 42–43.

¹⁶⁷ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, s. 7.

Można te elementy ikonograficzne na siebie nakładać, można prowadzić z czytelnikiem intelektualną grę, polegającą na odczytywaniu kolejnych kontekstów i ich symbolicznego znaczenia. Ten konceptualny trop jest interesujący, ukazuje artystę jako bardzo sprawnego, zręcznego erudyte, który posługuje się kodem kulturowym i przetwarza jego elementy, uzyskując wciąż nowe ich konfiguracje. Wątek prowadzenia swoistej gry z czytelnikiem, polegającej na wprowadzaniu wielości kontekstów i różnorodnych sposobów ich wykorzystania, a następnie na poddaniu odbiorcy „pstromu językowi” artysty, znajduje swoje odbicie i potwierdzenie w zakończeniu utworu:

Ja jestem ten co pstrym językiem
Dotyka ludzkich głów
I ręce zimne kładzie
Na bijące serca
Ja w ludziach gram na nutę
Która jest nutą rozpaczy
Ja w ludziach gram pieśń rozczulenia
Lecz nadejdzie chwila ciszy
wtedy zapraszam *śmierć*
ustawiam serca na bilardzie
W *karambol* gramy ze śmiercią¹⁶⁸.

Motyw gry (może zabawy) pojawia się już wprost. Gdy „umilknie chichot, smutek i śmiech całego miasta”, gdy „ucichnie pieśń rozpaczy i rozczulenia”, podmiot liryczny sam zaprasza śmierć do gry w karambol. Przywołanie motywu życia (twórczości) jako gry ze śmiercią przypomina barokowe koncepty Daniela Naborowskiego czy Jana Andrzeja Morsztyna. Wprowadzenie tego motywu rozbija, zwielokrotnia strukturę elementów ikonograficznych obecnych w wierszu. Wszak gra oznacza zabawę, a więc udawanie, pozę, życie na niby, z przymrużeniem oka, zabawę w przebraniu, w masce (błazna) albo poddanie żywiołowi, szaleństwu, spontanicznym reakcjom, niekontrolowanym emocjom. Obydwie interpretacje wskazują drugie życie – utajone, urojone, zastępcze. Wreszcie motyw gry ze śmiercią może też oznaczać grę z językiem. Wykorzystanie tego konceptu przywołuje również filozoficzną refleksję na temat absurdu istnienia losu, którego alogiczność wyrazić można tylko przez poddanie się tyleż absurdalnym, co nieodwołalnym zasadom lub regułom, którymi rządzi fatum. Dla człowieka są przecież niepoznawalne i nie ma on na nie żadnego wpływu.

Powróćmy do stworzonej przez Czyżewskiego definicji symbolu: „Symbol – wewnętrzne poczucie pewnych kategorii, które zsumowane na obrazie dają

¹⁶⁸ T. Czyżewski, *Monolog błazna*, s. 42–43.

syntezę bryły w przestrzeni”. Choć powyższa definicja odnosi się bezpośrednio do malarstwa, można chyba stwierdzić, że w wierszu *Monolog błazna* symbolizm przejawia się w zsumowaniu, nałożeniu na siebie w tekście wzajemnie uzupełniających się dwóch motywów – maski i gry.

Podobne motywy zabawy, gry w szachy i w bilard wprowadzali do swojej twórczości także inni formiści, np. wspomniany już Hrynkowski (*Kuglarz uliczny*), Zbigniew Pronaszko (*Cyrkownicy* ok. 1922), Eugeniusz Zak (*W kabarecie, Tancerz* ok. 1922), Waław Wąsowicz (*Gra w bilard* ok. 1919), Jan Panieński (*Gra w szachy* 1919), Tymon Niesiołowski (*Pierrot* 1920), Władysław Roguski (*Dancing* ok. 1923) czy Leon Dołycki, którego niezwykle interesujący obraz *Śmierć Pierrota* (1922) zawiera pewne paralele z interpretowanym wierszem oraz innymi pracami plastycznymi Czyżewskiego, oscylującymi wokół omawianego motywu gry lub maski. Duże zainteresowanie tym tematem w sposób oczywisty wiązało się z przemianami cywilizacyjnymi, z fascynacją nową przestrzenią, jaką stało się miasto – przestrzeń magiczna i destrukcyjna jednocześnie, prowokująca do podejmowania ryzyka, dająca większe możliwości, ale też niosąca większe zagrożenie. Stąd obok motywów gier, hazardu, kawiarni, kabaretów, tancerek, motyw maski, która pozwalała ukryć się, udawać nową tożsamość, być kimś, kim się nie jest albo poszukiwać siebie poza sobą. Poza tym do rozpowszechnienia tych motywów przyczyniło się zainteresowanie czy wręcz fascynacja innymi kręgami kulturowymi – prymitywną rzeźbą iberyjską czy sztuką Afryki i Oceanii, zwłaszcza w twórczości ekspresjonistów i kubistów.

Wszystkie te nowe zjawiska artystyczne współtworzą istotny kontekst do analizy wiersza. W jego zakończeniu dostrzegamy interesującą grę słów i znaczeń. Karambol – to rodzaj bilardu, tzw. bilard karambolowy rozgrywany trzema bilami (jedna czerwona i trzy białe). Tak więc ustawianie serc na bilardzie odnosimy do ustawienia trzech bil: jedna – serce śmierci, druga – serce podmiotu ukrytego w masce błazna i ostatnia – serce artysty. Grać w karambol – to gwałtownie się zderzać – to gra ze śmiercią, a więc z losem? Czy można grać z losem?

Maria Janion w pracy *Maski* pisała:

Wyminięcie losu nie może się dokonać wprost, zamysł taki musi posługiwać się maską. Ale jakże mizerny jest sukces wymykającego się na chwilę Losowi zamaskowanego człowieka. Wszyscy artyści od dawna już o tym wiedzieli. Los nakłada maskę, żeby tym straszliwiej, tym celniej ugodzić – człowiek, żeby uchylić się Losowi, nie musieć spoglądać nań wprost. Nie-równość szans nie daje się niczym zatuzszować: o tym właśnie traktuje wiele obrazów z maskami¹⁶⁹.

¹⁶⁹ *Maski*, wybór. i oprac. M. Janion, S. Rosiek, t. I–II, Gdańsk 1986, t. II, s. 203.

Ale założenie maski (błazna, gracza) równie dobrze może oznaczać ucieczkę artysty przed skończonością, ograniczeniem, przed zamknięciem w jednej postaci. Może również określać chęć dystansowania się wobec wszystkich kreacji.

Motyw maski bywa także używany czasem w ten sposób, że wyraża Proteuszową zmienność. Chodzi właśnie o to, że maski mogą być różne, bywa ich wiele. Dają się tak przekładać, tak zmieniać, że w końcu traci się twarz. Tu znowu wraca pytanie o tożsamość, o to, jak ona się gubi, niszczy, zaciera. Wskutek takiego rozmnożenia, rozmienienia na różne postaci, rozbicia na wiele wcieleń, wiele form, wiele masek, następuje nie rozdwojenie, jak w sytuacji sobowótora, ale rozproszenie, rozbitcie osobowości¹⁷⁰.

O swoistej tajemnicy Maski-Losu i ich roli w życiu artysty wypowiedzieli się np. Adolf Menzel w obrazie pt. *Atelierwand (Ściana pracowni)* (1872), James Ensor w słynnym *Autoportrecie wśród masek* (1889) oraz Wojciech Weiss w *Autoportrecie z maskami* (1900). W historii literatury także odnajdziemy teksty, w których pojawia się motyw maski i wszelkie jego warianty. Można choćby wspomnieć *Marię* Antoniego Malczewskiego, *Konrada Wallenroda* Mickiewicza, *Maszkę* Charlesa Baudelaire'a, *Śmierć poety* Rainera Marii Rilkego i wiele innych.

Sam Czyżewski wpisuje się w omawiany kontekst problemowy nie tylko swoją twórczością poetycką, ale również plastyczną. Potwierdzają to takie dzieła jak: *Zbójnik, Salome. Obraz wielopłaszczyznowy* (1915–1917), *Portret. Obraz wielopłaszczyznowy* (1916–1917), *Głowa. Obraz wielopłaszczyznowy* (ok. 1916–1917), *Kompozycja form I* (1919–1920) i *II* (ok. 1920–1921) – obrazy wielopłaszczyznowe, *Głowa I – kompozycja form (Głowa Mężczyzny)* (1920), plakat *II Wystawy Formistów i Buntu* (1920) czy *Koncert w Hiszpanii* (1924–1929). Odnajdujemy w nich przetworzone motywy maski. Szczególnie inspirujące są obrazy wielopłaszczyznowe, w których artysta gromadzi maski i inne dziwne przedmioty dla uzyskania nowej poetyckiej rzeczywistości.

Jedną z najciekawszych, choć zaginioną, pracą Czyżewskiego jest zdradzający cechy autoportretu *Niewolnik*. Podobnie jak w *Zbójniku*, artysta zastosował cały zestaw zabiegów i chwytów charakterystycznych, maskujących, ale jednocześnie eksponujących grę artysty z odbiorcą: grę polegającą na ukrywaniu siebie. Grę, którą celnie skomentował Francisco Goya przy szóstym numerze swoich *Akwafort Caprichos*: „Świat jest maskaradą. Twarz – strój głoś, wszystko jest udawaniem. Wszyscy chcieliby uchodzić za coś, czym nie są. Zwodzą się nawzajem i nikt nie zna samego siebie”¹⁷¹.

¹⁷⁰ *Ibidem*, s. 208.

¹⁷¹ Cyt. za: *Maski*, t. II, s. 167.

Jednocześnie zarówno w *Zbójniku*, jak i w *Niewolniku*, *W oczach tygrysa*, jak i w *Monologu błazna* (a także w *Półśnie* i *Lęku*) wyczuwamy specyficzne napięcie między maską i twarzą, między światem rzeczywistym, prawdziwym a zmysłowym, wyczarowanym. Motyw maski i gry, jak tego dowiodły wcześniejsze rozważania, może nie tylko ukrywać prawdziwą twarz – głębokie „ja” artysty, może też ochraniać prawdziwą tożsamość człowieka. A więc jeśli przyjąć, że świat jest maskaradą, błazeńską grą, a człowiek ukrywa swą prawdziwą istotę pod maską, aby uchodzić za kogoś kim nie jest, to jednocześnie dzięki temu formuje swoją osobowość, staje się osobą. Można więc zgodzić się z tezą Jolande Jacobi, że „zamaskowanie jest egzystencjalną koniecznością”¹⁷². Świadomość tej konieczności towarzyszyła wielu pracom Czyżewskiego. Również w tym kontekście należy odczytywać jeden z najciekawszych, moim zdaniem, autoportretów Czyżewskiego – *Niewolnika*.

Podobnie jak w *Zbójniku* i tu tytuł obrazu odnosi się wprost do motywu i symboliki maski. Zresztą sam obraz kolejny raz dowodzi specyficznego stosunku Czyżewskiego do symbolizmu. *Niewolnik* ma najwięcej spośród wszystkich autoportretów cech wskazujących na związek, a raczej twórcze zmaganie się artysty z symbolizmem.

Cała kompozycja wydaje się bardzo umowną realizacją, symbolicznym potraktowaniem tematu twórczości, a może losu artysty. W każdym razie mamy do czynienia z teatralizacją tematu i konceptualnym potraktowaniem treści i formy obrazu. W porównaniu do innych autoportretów *Niewolnik* jest pod względem ikonograficznym najbardziej złożony, jednocześnie najtrudniejszy do analizy ikonograficznej ze względu na bardzo złą jakość czarno-białej fotografii.

W *Niewolniku* i *Monologu Błazna* można dostrzec podobny zamysł kompozycyjny. W wierszu wyróżniamy trzy główne płaszczyzny kompozycyjne ze względu na sposób funkcjonowania podmiotu lirycznego w określonej czasoprzestrzeni:

- 1) płaszczyzna opisowa (podmiotu pozornie nie ma, pozornie, ponieważ świat przedstawiony jest projekcją jego wyobraźni, doznań, wizji);
- 2) płaszczyzna, w której pojawia się ukryty podmiot (jeszcze nie wiemy, kim jest, nie mówi o sobie, pyta o błazna, ale zadaje pytania, które w rzeczywistości odnoszą się do niego);

¹⁷² Taką tezę stawia Jolande Jacobi, psycholog ze szkoły Junga. Podkreśliła ona rolę maski w rozwoju psychicznym człowieka. Sądziła, że w okresie ostatnich 100–150 lat wyraźnie nasiliło się pragnienie mimikry, zniknięcia w masce, nałożenie maski stało się coraz powszechniejsze, nieodparte, a nawet zupełnie świadome. Por. J. Jacobi, *Zamaskowanie. Obserwacje z psychologii życia codziennego*, Warszawa 1979, [cyt. wg:] *Maski*, t. II, s. 168.

3) płaszczyzna bezpośredniego monologu podmiotu – błazna, który już nie ukrywa swojej tożsamości: mówi wprost, dystansuje się wobec siebie, a nawet ironizuje, bawi się językiem, tradycją, formą, czytelnikiem jak poeta konceptysta – *poeta doctus*.

We wskazanych częściach kompozycyjnych wiersza zachodzą interesujące relacje pomiędzy rzeczywistością przedstawioną, eklektyczną, umowną, odrealnioną – ukazaną w formie opisu i narracji trzecioosobowej a wypowiedzią podmiotu ukrytego, niemówiącego bezpośrednio, ale stosującego formę drugiej osoby, co wskazuje oczywiście na lęk przed zdjęciem maski, ale też podkreślenie wciąż swoistego napięcia, jakie tworzy się pomiędzy twarzą i maską.

Wreszcie pomiędzy rzeczywistością a wypowiedzią, wyznaniem podmiotu, który w masce ukrywa „rozpacz jednego człowieka”, ale właśnie tylko w niej może zdobyć się na autobiograficzne, intymne wyznanie.

W *Niewolniku* także można wyróżnić trzy części kompozycyjne: centralną i dominującą postać tytułowego niewolnika-artysty, fragment ściany, a w niej jakby w niszy rzeźbę, fragment męskiego popiersia (głowa i ledwie zarysowane linie ramion) oraz umowną, nieokreśloną przestrzeń tła, które tworzy w obrazie swoisty porządek płaszczyznowy, a jednocześnie podkreśla specyficzne napięcie i relacje o charakterze symbolicznym. Podobnie jak w wierszu, pojawia się złożony pod względem zastosowanych poetyk obraz – opis świata, krajobrazu o wielu symbolicznych cechach. Tło w obrazie ma charakter czysto umowny, jest maksymalnie zdyscyplinowane pod względem określenia funkcji poszczególnych jego elementów.

Swoiste przedstawienie przestrzeni w obrazie nadaje mu znaczenie symboliczne. Mamy tu do czynienia z charakterystycznym dla sztuki przełomu XIX i XX wieku (w tym również dla formizmu) dążeniem do przełamania przestrzeni poprzez wysiłki aperspektywistyczne, czego kulminacją stało się malarstwo płaszczyznowe, to znaczy „ujmujące przedmiot w ornamentalny czy dekoracyjny porządek płaszczyznowy, który jednak może mieć również charakter symboliczny”¹⁷³. W obrazie *Niewolnik* przestrzeń z pewnością ma taki charakter. Główna postać znajduje się na pierwszym planie, w centralnym punkcie obrazu, wyznacza oś jego symetrii, która biegnie zarówno pionowo, jak i poziomo, przecinając i dzieląc postać dokładnie w połowie. Punkt przecięcia się dwóch prostych prostopadłych znajduje się dokładnie na linii ramion pośrodku torsu, a dokładniej klatki piersiowej przedstawionej postaci niewolnika. „Akcentowanie osiowego porządku obrazu stwarza surowy, hieratyczny styl, nadając obrazowi charakter abstrakcyjny, nieożywiony, duchowy, pozazmysłowy” – pisał Hans H. Hofstätter¹⁷⁴.

¹⁷³ H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, tłum. z niem. S. Błaut, Warszawa 1987, s. 113.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

Po określeniu najdalej położonych wysuniętych punktów, które wyznaczają głowa i ramiona, oraz po przeprowadzeniu linii prostych przez te punkty, otrzymamy trójkąt. Główna postać została wpisana w uproszczoną formę trójkąta, tym mocniej podkreślając znaczenie tła w obrazie, które odniesione do centralnej postaci, z jednej strony mocno ją akcentuje, z drugiej jednak wyznacza i podkreśla symetryczny i ornamentalny porządek oraz płaszczyznę obrazu.

Zniesienie perspektywy i akcentowanie sylwetki oraz dążenie do kompozycji ornamentalnej jest, według Hofstättera, głównym wyróżnikiem sztuki symbolicznej. Tło, na którym znajduje się postać, ma umowny charakter (może być równie dobrze fragmentem kotary, zasłony lub ściany), jest dość mocno zrytmizowane przez trzy rodzaje linii – równoległych, prostopadłych i ukośnych (draperia?). A więc kolejny raz płaszczyzna obrazu poddana została rytmizacji. W pionie i w poziomie linie, w które wkomponowano główną postać, wyraźnie współtworzą formę krzyża. Ramię krzyża z lewej strony łączy drugi ważny element tła obrazu – dziwny, jakby zawieszony w powietrzu fragment ściany ze znajdującą się w jej wnęce tajemniczą postacią w masce.

Istotnym zabiegiem technicznym zastosowanym w obrazie jest, podobnie jak w wierszu, wielość (różnorodność) przywoływanych stylistyk i konwencji artystycznych. Mamy więc formistyczną – płaską, aperspektywistyczną i ornamentalną – przestrzeń tła po prawej stronie, i w sposób zdecydowanie symboliczny ujętą przestrzeń tła po lewej stronie, w której można dopatrzeć się nawet swoistej gry z perspektywą i głębią. Wyrazem tej gry jest widoczny kontrast ciemnego tła wnęki i światła na twarzy człowieka w masce, a także słabo zarysowana perspektywa w dolnej części ściany po lewej stronie.

Bardzo ciekawym elementem współtworzącym symboliczny nastrój obrazu jest światło. Jego snop przepływa skośnie od prawej dolnej części obrazu, obejmując swoim zasięgiem prawy kontur postaci wraz z połową jej twarzy oraz symboliczny krzyż, który tworzą krawędzie ściany, wnętrze, a także prawy kontur twarzy człowieka w masce. Nieznane jest źródło światła, ale odnosi się wrażenie, że to nie jest światło zaczerpnięte z natury. Ma charakter irracjonalny, nierzeczywisty, metafizyczny, może też być światłem iluminacji, olśnienia twórczego. Światło, staje się w obrazie, co jest charakterystyczne dla sztuki symbolicznej, samodzielnym, niezależnym od przedmiotu środkiem wyrazu, emanacją bytu duchowego. Punktowe odrealnione, wizyjne światło rozświetla wybrane fragmenty obrazu: twarz artysty, maskę i – w tle – fragmenty dwóch obrazów, może jego autorstwa.

Ściana pracowni Adolfa Menzla – a właściwie ściana masek – oświetlona jest niepokojącym, nierzeczywistym światłem, które pada przede wszystkim na kobiecy tors oraz maskę umieszczoną na ścianie w górnym rzędzie z lewej strony

(może autoportret artysty?). Wśród prac podejmujących tę samą tematykę bardzo interesujący wydaje się *Autoportret wśród masek* Jamesa Ensora (1889). Maski są powtarzającymi się elementami w kompozycjach tego artysty i najczęściej symbolizują hipokryzję społeczeństwa, która zniewala człowieka i narzuca mu kano-ny czy stereotypy myślenia. W obrazie Ensora imaginacyjne sztuczne światło oblewa wybrane maski i twarz artysty. Inne, pozostawione w cieniu, tworzą dy- chotomiczny, pełen sprzecznych doznań: lęku, cierpienia, ironii, żartu, uległości, zmysłowości, i duchowości zarazem, psychologiczny portret artysty.

Maska może więc dystansować artystę wobec wszystkiego, co go ogranicza, może być symbolem pragnienia ucieczki przed tym, co go pozbawia indywidual-nych cech człowieka, może też być przejawem dążeń do poszukiwania wolności artystycznej, przewycięzania ograniczoności i skończoności, zamknięcia w jednej formie. Maska może symbolizować świat, który jest poza artystą, świat ludzkiej maskarady: hipokryzji, obłudy, dwulicowości, fałszu życia, tak jak w obrazie Ensora, gdzie artysta tak wyraźnie, poprzez skupienie, powagę, prawdziwość i zindywidualizowanie rysów twarzy oraz strój, ostro dystansował się wobec tłumu masek, w którym się znajdował.

Również w obrazie *Niewolnik* najważniejszym zagadnieniem, elementem sensotwórczym jest podjęty przez Tytusa Czyżewskiego motyw gry i motyw maski. Ich realizacja odbywa się co najmniej na dwóch płaszczyznach.

Artysta, jak wcześniej wykazała analiza kompozycji obrazu, grał z formami stylowymi i konwencjami artystycznymi. W ten sposób wytwarzał charakterystyczne pole napięć przez kontrasty i przeciwieństwa. Formistycznie uproszczona syntetyczna postać niewolnika, podobnie potraktowane aperspektywicznie, ryt- mizowane tło wyraźnie kontrastują z tajemniczą postacią człowieka w masce, wyłaniającą się z wnęki w ścianie. Kompozycja i forma tej postaci zdradzają tendencje deformacyjno-ekspresyjne. Formą paralelną jest forma krzyża rozpo- ścierającego się nad centralną postacią, w którą ta została wpisana. Jeszcze należy dodać odrealnione wizyjne światło i charakterystyczne, symetryczne i osiowe (wertykalno-horyzontalne) uporządkowanie kompozycyjne obrazu. Z porządkiem osiowym kontrastują: ukośne rytmizowanie płaszczyzny (prawa, dolna część tła) oraz miękkie, falujące i analogiczne wobec siebie założenie rąk. Linie wyznacza- jące rytm obrazu nie tyle tworzą dekoracyjny układ przedstawienia, ile sugerują „przeniknięcie wszelkiego dziania się porządkiem duchowym”¹⁷⁵. Ten nastrój obrazu, wywiedziony z romantycznej koncepcji symbolizmu i przejęty przez ekspresjonizm, wydaje się najbliższy *Niewolnikowi*.

¹⁷⁵ H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, s. 123.

Artysta gra formą i stylem, podobnie jak robił to w wierszu, jednak tak jak i tam zabawa, igranie z konwencją mają swoje głębsze uzasadnienie. W wierszu ostatecznie przychodzi czas na finał gry, w której stawką jest życie.

Lecz nadejdzie chwila ciszy
wtedy zapraszam śmierć
ustawiam serca na bilardzie
W *karambol* gramy ze śmiercią.

W wierszu Czyżewski-poeta do końca nie zrezygnował z konceptu, z żartu, ale wyczuwamy, że pod komiczną maską błazna, w pełnej absurdałnego humoru zabawie w *karambol* (zabawa w życie i śmierć) wyczuwa się czystą ekspresję, dramatyzm „sytuacji granicznej”. Zakończenie wiersza kojarzy się i współgra z atmosferą *Autoportretu ze Śmiercią grającą na skrzypcach* Arnolda Böcklina (1872).

Nakładanie na siebie różnorodnych form stylowych i konwencji stylistycznych, zestawienie ich w coraz to nowych konfiguracjach – w takich zabiegach wyraża się specyficzna sytuacja duchowa artysty, rozbicie czy pęknięcie jego tożsamości, które z jednej strony może oznaczać pragnienie świata, życia, z drugiej, ucieczkę od nich.

Najistotniejszymi elementami ikonograficznymi, sensotwórczymi w obrazie są: tytułowy niewolnik (artysta) oraz postać człowieka w masce, a właściwie najważniejsza jest relacja, jaka zachodzi pomiędzy tymi dwiema figurami. Autoportret, a szczególnie autoportret symboliczny, jest próbą określenia sytuacji granicznej ludzkiego losu – losu artysty.

Autoportret może ukazać artystę jako „prześladowanego przez społeczeństwo, wyjętego spod prawa ze swoją miłością i siłą”¹⁷⁶, jak na obrazie Paula Gauguina, *Autoportret – Nędznicy* (1888), dedykowanym Vincentowi van Goghowi; może artysta odzwierciedlić w autoportrecie swoją udręczoną duchowo naturę, jak u Edwarda Muncha, może też ukazywać ideę swojej wizjonerskiej siły (czasem jest to dar proroczego widzenia, przepowiadanie przyszłości), tak jak zrobił to James Ensor w graficznym autoportrecie *Ja jako szkielet. W nocy* (1889) czy w *Autoportrecie wśród masek* (1889).

Ostatecznie jednak zawsze podstawą autoportretu jest romantyczne dążenie do pokazania siebie poprzez odbicie. I tak jest w *Niewolniku*. Tytuł współgra

¹⁷⁶ Tak pisał Paul Gauguin w liście (nr 166 z 1 października 1888 roku) do Vincenta van Gogha, przesyłając mu wspomniany *Autoportret – Nędznicy*. Por. D.W. Druick, P. Kort Zegers, *Van Gogh and Gauguin. The Studio of the South*, katalog wystawy, The Art Institute of Chicago, Van Gogh Museum, Amsterdam 2001, s. 150. Gauguin odwoływał się do postaci Jeana Valjeana – bohatera *Nędzników* Victora Hugo.

z cytowanym już *Autoportretem – Nędznicy*, ale też z *Gilles Antoine Watteau*, ponieważ tak jak one definiuje, nazywa, określa sytuację psychiczną artysty – tę, w której artysta trwa lub tę, którą usiłuje zmienić. *Niewolnik* wyraża stan ducha. Cała postać jest ujęta masywnie i płaszczynowo, bardzo uproszczona, jakby z matrycy, jak wycięta z szablonu ludzka postać. Twarz wyraźnie podzielona światłem – lewa część pogrążona w ciemności, prawa strona oświetlona dziwnym, irrealnym światłem. Już przedstawienie twarzy sugeruje podwojenie, utajnienie, zwielokrotnienie osobowości artysty. Beret na głowie oraz pewne podobieństwo rysów wyraźnie wskazują na formę autoportretu. Światło nie tylko skrywa część twarzy artysty, podobnie jak w przedstawieniu *Gilles*, ale co ważne, znów odnosi nas do symboliki oka, które po raz kolejny wpisane zostało w trójkąt. Tym razem schowane w mroku oko emanuje ekspresją, inspiruje, ponieważ wprowadza odbiorcę w następne pole ukrytych znaczeń w obrazie. Otwiera i uwalnia interpretację poprzez odniesienie twarzy niewolnika do postaci we wgłębieniu ściany. Obydwie postacie zdają się pokonywać dystans fizyczny i psychiczny poprzez delikatne skierowanie twarzy ku sobie. Postać w masce wyraźnie patrzy w kierunku niewolnika, a ten jedną oświetloną częścią twarzy kieruje spojrzenie ku widzowi oraz manifestuje, czy jakby teatralizuje przed odbiorcą gest założenia, a właściwie zawieszenia rąk, tak jak w *Zbójniku*, zbyt kruchych, delikatnych, bardziej kobiecych niż męskich. W ten sposób obraz nabiera formy dialogowej. Zresztą bardzo przypomina wspomniany już *Autoportret z maskami* Weissa.

Tam również artysta dziwnie patrzy ku widzowi. W obrazie pojawia się pierwiastek żeński – maska, która „spogląda” ku widzowi, jest kobieca. Przez jej ukazanie wyczuwa się specyficzną relację pomiędzy artystą a pękiem trzymanyh przez niego masek – zastanawiający rodzaj porozumienia pomiędzy nimi, wyrażający się zapewne także w groteskowym, ironicznym, trochę kpiarskim półuśmiechu artysty¹⁷⁷.

Postać ze ściennej wnęki na obrazie Czyżewskiego jest pozbawiona cech indywidualizacji twarzy. Ma wyraźnie zaostrome, zdeformowane, a jednocześnie uproszczone rysy (brak włosów, nakrycia głowy, charakterystyczne brwi, bardzo ostry przerysowany grymas ust), jak w *Autoportrecie wśród masek* Jamesa Ensora lub w przedstawieniach kłownów, Pierrotów, lalek i marionetek w obrazach Witolda Wojtkiewicza (np. *Lalki* 1906; *Przed teatrykiem* 1906–1907; *Marionetki* 1907).

¹⁷⁷ Funkcję wyrazu twarzy artysty oraz relację pomiędzy nim, maską a widzem analizują M. Janion i M. Czermińska w *Sporze o Weissa Autoportret z maskami*, [w:] *Maski*, t. II, s. 207–209.

Ta postać w masce budzi lęk. Wyraża jakąś demoniczną ekspresję. Nie ma w relacji pomiędzy postacią artysty i maską żadnego rozbijającego grozę pierwiastka żartobliwej ironii czy choćby półuśmiechu artysty, jak u Weissa. Postać w masce może być projekcją lęków artysty przed zniewoleniem jego jako twórcy i jako człowieka, to znaczy przed ograniczeniem, zamknięciem w jednej formie, przed zdegradowaniem do roli manekina – symbolu ludzkiej bezduszości, a więc jedynie namiastki artysty i człowieka.

Pomiędzy ujmującym liryzmem gestem ułożonych teatralnie rąk artysty w obrazie, jak w czasie wykonywania jakiejś figury tanecznej lub baletowej (jeszcze jeden znak gry), a odindywidualizowaną, a jednak porażającą swoją ekspresywnością maską (wykrzywione usta, przerysowane oczy), właśnie „pomiędzy”, znajduje swoją wolność artysta. Bogactwa możliwości interpretacyjnych dzieła dopełniają: umowny krzyż zawieszony nad główną postacią, wprowadzający konteksty symboliczne, mistyczne o romantycznej, ekspresjonistycznej proveniencji oraz odrealnione, zjawiskowe, metafizyczne światło, wprowadzające do obrazu nastrój tajemnicy, olśnienia, iluminacji.

Przywołanie motywu maski może również być, jak wcześniej już wykazała interpretacja wiersza, „egzystencjalną koniecznością” artysty. Maską staje się koniecznym sposobem istnienia, skrywającym prawdę, daje poczucie bezpieczeństwa, możliwość kreacji, a więc tworzenia nowych światów i form. Maską zniewala i jednocześnie uwalnia artystę. W tej właśnie tajemnicy, polegającej na zwielokrotnieniu, rozszczepieniu osobowości, byciu „pomiędzy” maską i twarzą, tkwi źródło inspiracji artysty. W wielości światów, form, motywów, zawsze „pomiędzy”, w unieruchomionym – w tekście lub obrazie – emocjonalnym i intelektualnym napięciu zawarte jest „osobiste” życie twórcze, a więc duchowość, emocja, czysta wizja – wartości, które stanowiły fundament wszystkich poszukiwań artystycznych Tytusa Czyżewskiego.

Artysta, zarówno w życiu, jak i sztuce, szukał samego siebie – syntezy osobistego życia twórczego. To świadome i bezkompromisowe poszukiwanie postawy autentycznej – idei formy wewnętrznej, jak wykazała analiza poprzednich dzieł, wymagało od niego nieustannego konfrontowania prawd, wartości i postaw (sprawdzanie światów, stawianie lustra). Ujawniało podświadome, ukryte obsesje i lęki, obnażało kompleksy, a nawet cierpienie i samotność, projektowało marzenia, sny, „elektryczne wizje”.

Autotematyzm i autobiografizm sztuki najsilniej eksponują autoportrety. Osiem prac (łącznie z omówionymi: *Zbójnikiem* i *Niewolnikiem*), z których każda silnie zindywidualizowana odsłania i rejestruje inny stan ducha i nastrój artysty. Wszystkie jednak podkreślają ten permanentny stan czuwania, zawiera-

jący się między szczerością, uczuciowością, liryzmem a ściśle określoną postawą intelektualną, formą, konstrukcją, metodą twórczą. Autoportrety charakteryzują się szczególną ekspresyjnością, ponieważ to „artystyczne czuwanie” odnosi się zarówno do tematu, jak i do twórcy, a właściwie do twórcy, który staje się tematem dzieła. To nałożenie pojęć implikuje zwielokrotnienie czy też zagęszczenie relacji między świadomością podmiotu-twórcy, podmiotu-bohatera i podmiotu-odbiorcy. Takie świadome zwielokrotnienie konstrukcji podmiotu lirycznego występuje także w poezji:

Ja ----- Szpony trwogi człowieka
Radość objawienie
Ból kołysze kołyską dziecka*¹⁷⁸

Ja cieszę się
 że będę po mnie*¹⁷⁹

W *Wizji III* poeta tworzy hybrydyczną figurę, odzwierciedlającą rozszczepioną w elektrycznym transie świadomość twórcy:

JA
 Stanęliśmy nad jednookim sinym jeziorem
 Ogień ze wszystkich kominów
 Ogień ze wszystkich kryształowych pieców

TEN
 Jezioro świta wiatr
 Na jezioro diamentowy grad
 Jest to największe naprężenie
 W jeziorze złote nikną cienie
 Du – ada – du – ada – ada – dur
 Pasterz strębuje bydło gór

POETA
 Odlecieć trzeba bo już dzień
 Kosy drozdy orzeł wilk
 Duada – duada – ada – dur
 Grają hymn w lasach gór [...]

TENSAM
 Czy słyszysz sen-śpiew

POETA
 Słyszę kielkujący śpiew
 (z dala słyhać zębaty jęk)
 ty r r r – hr r r

¹⁷⁸ T. Czyżewski, *Poezje, Elektryczne Wizje, Wizja I...*, s. 71.

¹⁷⁹ Idem, *Poezje, Elektryczne Wizje, Wizja II*, s. 74.

* Tutaj i dalej gwiazdką zaznaczono podkreślenia autorki.

TENSAM

To sztuka nowa i kolumna nowa
 Minerwy ptak-wróżka sowa
 Dzwon dzwon buduje się dom
 Młot Młot uderzył młot
 Zdrój Zdrój wytrysnął zdrój
 Strach strach przeminął strach
 Na lutni wiekom gram
 Alleluja Alleluja nam

JAURÓDŹ SIĘ:

Blask czarny liliowy smak
 Zerwał się z jeziora wielki ptak
 Znikli Poeta i Tensam*¹⁸⁰

Irrealne, odlogicznione poetyckie obrazy, rozluźnione sensory (przywołujące skojarzenia z surrealizmem) akcentują wielość światów odczuwanych, przeżywanych przez podmiot liryczny, przez co również wykazują duże podobieństwo do technik, którymi kilka lat później posługiwali się poeci surrealiści. Na futurystyczno-mechaniczno-elektryczny pejzaż „kominów, kryształowych pieców, diamentowych gradów, młotów i zębatych jęków” nakładają się motywy górskiego, rodzimego, podhalańskiego czy beskidzkiego krajobrazu: „kosi, drozdy, orzeł, wilk, pasterz strębuje bydło gór”. W *Wizji I* poeta sygnalizował stereoskopowość świata przez wprowadzenie trzech poziomów czy kategorii emocji: trwogi, radości i bólu. Wyznanie poczynione we fragmencie *Wizji II* sygnalizuje obecność intuicyjnie przeczuwanego podwójnego życia „ja lirycznego”: „ja będę po mnie”. Istnienie w wielu potencjalnych wymiarach rzeczywistości, z jednej strony, poszerza granice wolności twórczej, z drugiej strony, bezużyteczne stają się wszelkie próby jednoznacznego sformułowania czy określenia tożsamości artystycznej Czyżewskiego. Sam malarz-poeta wielokrotnie podkreślał cenę, którą przyszło mu płacić za wierność artystycznym przekonaniom: samotność, niezrozumienie, odtrącenie.

wszedłem
 w żółte pokoje
 wszystkie zamknięte
 podwoje
 i miękkie tony
 i różowe śpiewy
 i zielone zasłony

¹⁸⁰ Idem, *Poezje, Elektryczne Wizje, Wizja III*, s. 77 i 78.

45 izb
 45 drzwi
 45 kluczy
 45 progów
 wszystkie zamknięte
 wszystkie zamknięte
 przede mną¹⁸¹

 jestem jak harfiarz uliczny
 nieznany
 opluty nie uznawany
 -----¹⁸²

Obydwa fragmenty pochodzą z tomiku *Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny* (1922), który zarówno w kontekście biografii, jak i twórczości należy uznać za przełomowy i stanowiący ważną cezurę w życiu artystycznym Czyżewskiego (dokładnie analizując ten okres w centralnej części pracy, poświęconej założeniom sztuki). Z największą intensywnością realizowały się do tego roku wszystkie nowatorskie, eksperymentalne i prekursorskie działania artysty. Świadomy wartości tych rozwiązań, a jednocześnie atakowany bezceremonialnie zarówno na polu plastyki, jak i poezji odczuwał rozgoryczenie, niespełnienie, alienację i odrzucenie. Brak akceptacji i trauma samotności pozostawiły głęboki ślad także w autoportretach. Prawdopodobnie w 1918 roku powstał formistyczny autoportret z wyraźnym wpływem witkacowskiego demonizmu¹⁸³. Na neutralnym, zrytmizowanym jedynie ukośnie udrapowanymi fałdami materii (może tkaniny, papieru?) autoportrecie silnie, wyraziście przemawiająca, ale mocno uproszczona w stosunku do tła postać artysty. Całość kompozycji sprawia wrażenie gry płaszczyzn i form. Postać modelu, złożona z trzech płaszczyzn (czwartą stanowi tło), rzeźbiarsko podkreślone poszczególne formy sprawiają wrażenie ciężkich, masywnych, przytłoczonych własnym ciężarem. Postać człowieka-arty-

¹⁸¹ Idem, *Zapadnia*, s. 115 i 116.

¹⁸² Idem, *Zegarek*, s. 132.

¹⁸³ Ukształtowanie się tzw. demonizmu w sztuce Witkacego łączy się zazwyczaj z konsekwencjami pobytu S.I. Witkiewicza w Rosji w latach 1914–1918. Jednak w opinii I. Jakimowicz „potwory” (cyt. za Jakimowicz) pojawiły się w jego twórczości ok. 1908 roku („silnie ekspresyjne”, świadomie brzydkie, pełne ostrych deformacji rysunki). Jakimowicz wskazuje dwie główne przyczyny pojawienia się nowej stylistyki u Witkacego: pobyt w Monachium i w Paryżu (1908) i kontakt z nowym malarstwem, niewątpliwie ekspresjonizmem i fowizmem oraz burzliwe przeżycia osobiste (romans z I. Solską), o czym świadczą rysunkowe kompozycje, portrety, których głównym motywem jest „demoniczna kobieta o bujnych jasnych włosach”. Por. I. Jakimowicz, *Witkacy malarz* (album), Warszawa 1985.

sty ukazanego jak kamienny, niemy posąg – ożywiają demonicznie, po witkacowsku zdeformowane (przerysowane czy raczej obrysowane nienaturalnie, jak kobiecą szminką) usta i ogromne, sztucznie powiększone oczy, dodatkowo jedno z nich podkreślone binoklem, wreszcie zniekształcona sama twarz. Ekspresję (krzyk, lęk, strach na twarzy) dodatkowo potęguje zderzenie z kamienną, posągową sylwetką modela, a właściwie to zderzenie je dopiero wyzwala. Ciężka i uproszczona formistycznie sylwetka kontrastuje z zamkniętą w sobie i przerażoną wewnętrznymi doświadczeniami psychiką. Pozorna siła i pewność siebie, jakies irracjonalne poczucie władzy, jaką daje kreacja artystyczna, demiurgiczna siła, która często twórców prowadziła na granice pychy i obłędu, łączy się z dziecięcym poczuciem bezradności, strachu i pragnieniem ucieczki w inny wymiar. Symboliczne zaznaczenie oka, obrysowanie ust, ekspresjonistyczne zabiegi deformacji, zniekształcenia wydobywają na powierzchnię świadomości skrywane obsesje, lęki i chęć przemiany osobowości. Taka postawa wiązała się więc nie tylko z bogactwem inspirujących wymiarów artystycznych, ale także z brakiem akceptacji w świecie rzeczywistych sytuacji, ludzi, rzeczy. Wynikała z namacalnego cierpienia człowieka (nie tylko artyści) świadomego „wąskich schodów do ciemnej piwnicy swej duszy” – jak napisał Czyżewski w jednym z najbardziej interesujących wierszy il. 42 *szy wizualnych hamlet w piwnicy*. Bożena Lewandowska tak o nim pisała:

W 1923 r. w czwartym numerze *Zwrotnicy* Czyżewski publikuje wiersz *Hamlet w piwnicy*, gdzie łączy rysunek z tekstem. Kilkoma prostymi kreskami szkicuje postać Hamleta, wpłata w wiersz „schody do duszy”, czyli piwnicy, rysunek szczura, litery alfabetu¹⁸⁴.

Wizualny i typograficzny charakter utworu ilustruje złożone zagadnienie transponowania w twórczości Czyżewskiego języka obrazu na język słowa i odwrotnie. Wiersz ma jeszcze inny równie interesujący kontekst interpretacyjny. Jego intersemiotyczny charakter dodatkowo go podkreśla i puentuje. Utwór, podobnie jak autoportret z 1918 roku, ilustruje rozdwojoną, rozbitą świadomość podmiotu. Tytułowy Hamlet, bohater wiersza, okazuje się bohaterem – podmiotem lirycznym, poetyckim „ja”. Chwilowa ucieczka przed własnym „ja” w kreację Hamleta stymuluje osobiste lęki i dystansuje wobec nieprzyjaznej rzeczywistości. Jednak tylko do czasu. Doświadczenie traumatyczne potęguje patologiczny wymiar cierpienia, szaleństwa, buntu:

Nie wiedziałem że będę przyjęty źle
przez króla szczurów

¹⁸⁴ B. Lewandowska, *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce*, [w:] *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce. Studia z historii sztuki*, t. X, pod red. J. Starzyńskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 210.

[...]
 Bo dusza moja to
 Hamlet – półobląkana
 uderzała o ściany wilgotne
 Piwnicy – Pustyni
 Gdyż nie dowierzałem wierze
 moich praojców
 Księgi mądrości
 której litery w słońcu spłwiałały
 zwietrzałej mądrości
 Ja zejść po schodach do swej ciemni
 optycznej aby podrzeć księgi praojców¹⁸⁵.

Z motywem „półobląkanej duszy” Hamleta-artysty – podmiotu lirycznego il. 42 koresponduje skreślony tuszem na papierze autoportret z około 1921 roku. il. 19 Główny środek ekspresji: silne deformujące rysy i proporcje ciała linie – przeobrażają postać modela w demonicznego „dyrektora panopticum”¹⁸⁶. Linie palców wyginają się nienaturalnie, deformują, odkształcają, odczłowieczają ludzką postać. Dosłownie ją przekształcają w odrealnioną makabrycznie sylwetkę (jedna dłoń trzyma fajkę, jeszcze ludzka, druga z trzema lub czterema palcami, jak w przedstawieniach o satanistycznej proveniencji Witkacego). Ostra, nerwowa, przerysowana i szarpana linia pogłębia niepokój, wręcz nieokreślony psychodeliczny nastrój tego przedstawienia, jak w wierszu *W szpitalu obląkanych*:

Prawa ręka	fala złota
Lewa ręka	fala srebrna
[...]	
Dwie obręcze białe	oczy wypłowiałe
I rzęsy kraty żelazne	
zamykają mój dzień	
dzień dzień dzień	
Myśli Myśli	
mkną seledynowe	
	chmury [...]
a teraz	wchodzę
	w metempsychozę [...] ¹⁸⁷

W autoportrecie, podobnie jak w wierszach poprzednio analizowanych, kluczową, wręcz symboliczną funkcję spełniają oczy. Tu także jedno jest umownie podkreślone. To metaforyczne podkreślenie artystycznej świadomości podmiotu,

¹⁸⁵ *Ibidem*, s. 228.

¹⁸⁶ T. Czyżewski, *Transcendentalne panopticum*, s. 128.

¹⁸⁷ *Idem*, *W szpitalu obląkanych*, s. 110.

ale także znak jej pęknięcia, rozszczępienia, rozbicia lub zwielokrotnienia. W poprzedniej, jak i w obecnie analizowanej kompozycji, oczy ewokują lęk, przerażenie, ale jednocześnie jakąś irracjonalną, intuicyjnie wyczuwaną siłą ekspresji. Magnetyzują wzrok odbiorcy. W jednym z wierszy Czyżewski pisał:

[...]

Suną perfidnych mogił mary nocne i strachy
 idą niemocne krokiem poważnym jak na harfione cienie
 przystało
 mężowie wynieśli wiodą kobiety tlenie miłości safonowe
 śliczne
 nikną – strun i szmerów słyszysz już mało
 i żyły prądy elektryczne
 drgania milkną i tony rytmiczne
 to widziałem ja medium magnetyczne
 11 listopada w południe 1914 r.**¹⁸⁸.

Ta hiperbolizowana wizja pochodzenia ludzkości zmierzającej ku zagładzie wpisuje się w kontekst katastroficzno-historiozoficzny, obecny w szczególnym nasileniu w polskiej literaturze drugiej połowy XIX wieku i na początku XX wieku. Wystarczy wspomnieć *Bema pamięci rapsod żalobny* C.K. Norwida, *Hymny* J. Kasprówicza czy dekadencje wiersze K. Przerwy-Tetmajera. W tekście Czyżewskiego najbardziej inspiruje jednak rola, jaką on sam sobie przypisał – rola medium magnetycznego. Medium przywołuje skojarzenia ze sferą irracjonalną, okultystyczną, metafizyczną. Magnetyzm implikuje treści dotyczące sfery nauki, techniki, cywilizacji. Ten nieprzewycięzalny i autentyczny, a zatem w ujęciu Arystotelesa tragiczny konflikt dwóch postaw, orientacji, wartości uobecniał się zarówno w malarstwie, jak i w poezji. Dramatyczną sprzeczność własnej osobowości, ale i twórczości, którą artysta uważał za „najistotniejszą fizjologiczną funkcję swojego organizmu psychicznego” znosił przez wprowadzanie takich zabiegów jak: humor, gra (zabawa) z formą, językiem, tradycją etc., ironia, autoironia, groteska, cytat, pastisz, parodia, burleska i inne. W burleskowo-groteskowej konwencji przedstawił wizję tanecznego pochodzenia – „elektryczny” *dance macabre*, któremu przewodniczy „właściciel panopticum”¹⁸⁹:

kołyszają się wszystkie chusteczki
 flagi flakony filiżanki
 lajkoniki barbarzyńskie lajkostrzygi
 jarmarczne piękności i budy

** Podkreślenie T. Czyżewskiego.

¹⁸⁸ Idem, *Medium*, s. 109.

¹⁸⁹ Idem, *Transcendentalne panopticum...*, s. 127.

waterklozety natury nadzmysłów
woskowe figury
 mordercy geniusze generałowie
 z przyrządem elektryczno-zegarowym
 nakręcany kluczem mickiewicz
 pisze odę do młodości [...]

figury z wosku
figury z wosku
 tańczą poruszane elektrycznością
 tańczą zakochane pary nadfigury
 menueta mazury morengo marino
 manekiny ta ta ta monolity
 maria teresa car paweł katarzyna
 król edward książę poniatowski
 napoleon ibsen
 rozbawieni roztańczeni
 rozlalkowani zgalwanizowani [...]

: genialny jestem zagładca
 grający na mandolinie wieków
mickiewicz panoptyczny
 : objąłem wszystkie elektroglob
 tańczą ze mną nakręcane gwiazdy
 medium zahipnotyzowane [...]

plódźmy się ródźmy się elektryzujmy się
 zmanekinizujmy świat¹⁹⁰.

Podmiot liryczny jako właściciel tego gabinetu osobliwości – „genialny zagładca” współuczestniczy w korowodzie tańczących bohaterów – „figur woskowych”-manekinów. A jednak jego nadświadomość wyróżnia go wśród reszty – objął „wszystek elektroglob”¹⁹¹ i to daje mu poczucie władzy nad sobą i własną twórczością. Daje mu zdolność kreacji artystycznej, tak jak w jednym z najbardziej interesujących autoportretów z 1918 roku. W centralnej części formistycznie uproszczona i zniekształcona za pomocą cięć geometrycznych (głównie w układach diagonalnych) sylwetka ludzka, bardzo przypominająca cykl *Głów* (*Portret* – obraz wielopłaszczyznowy 1916–1917, *Głowa* – obraz wielopłaszczy- il. 6, 4
 znowy 1916–1917, *Głowa* 1917, *Głowa* ok. 1917–1918). Najważniejsze elemen- il. 2, 3
 ty twarzy nie zostały poddane geometrycznym i kubistycznym operacjom roz-
 członkowania i rytmizacji, co spotęgowało emocjonalny, ekspresyjny nastrój
 przedstawienia. Po obydwu stronach postaci ludzkiej, w tle (choć trudno
 mówić o tle, kiedy nie istnieje choćby nawet wrażenie perspektywy, zróżnicowa-
 nia odległości) – znaki kosmicznego pejzażu. Po lewej stronie widać gwiazdy

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ *Ibidem.*

i księżyc, po prawej – słońce z wyraźnie zaznaczonymi promieniami, dodatkowo rytmizującymi płaszczyznę quasi-tła. W dolnej części obrazu wyłania się, jakby znad ramy, niczym fantasmagoria lub widmo, groteskowa postać fantastyczna, przypominająca śmiejącego się fauna lub elfa. Na samym dole napis, rodzaj inskrypcji: „hira + mis”. Obydwa słowa prawdopodobnie pochodzą z języka greckiego. „Hira”¹⁹² – to przymiotnik oznaczający: „wypełniony boską mocą, nadprzyrodzony, nadzwyczajny, święty, poświęcony bogom” lub rzeczownik oznaczający: „ofiary poświęcone, składane bogom”. Natomiast słowo „mis”, samo w sobie nieistniejące ani w języku łacińskim, hebrajskim, ani w greckim, może się wiązać z liczną grupą wyrazów greckich, w których częśćka słowotwórcza (rdzeń) „mis” występuje często na początku wyrazu. Wszystkie te słowa mają element wspólny – są znaczeniowo związane z pojęciem „nienawiści”, np.: *miseo* – nienawidzić, *misantropia* – nienawiść do ludzi, *misobarbaros* – nienawidzący cudzoziemców, *misagynaios* – nienawidzący kobiet, *misodemia* – nienawiść do ludu, *misokaisar* – wróg Cezara, *misadelfia* – nienawiść między braćmi, *misotheos* – nienawidzący bogów itd.¹⁹³

Połączenie tych słów wyraźnie tworzy antytezę znaczeniową: *sacrum* i *profanum*, dobro i zło, geniusz i przekleństwo, miłość i nienawiść itp. Napis wyraźnie podzielony na dwie części potwierdza zasadę dualizmu semantyczno-kompozycyjnego w obrazie: dodatkowy podział na sferę *ratio*, męską (słońce) i *emotio*, żeńską (księżyc, gwiazdy) oraz zasada podwójności, rozdwojenia w sposobie przedstawienia artysty poprzez wprowadzenie postaci groteskowego efeba, sylena lub fauna. Mała strzałka przy słowie „mis”, skierowana grotem do góry, wskazuje na postać chichoczącego fauna, co jednocześnie akcentuje identyfikację artysty z groteskowym, mityczno-bajkowym stworem. Tym samym manifestuje autoironiczny stosunek malarza do własnej kreacji artystycznej. Ten autoportret najlepiej obrazuje problem złożonej tożsamości artysty. Centralnie umieszczona twarz podmiotu-twórcy wyraża zintensyfikowaną emocję (twarz jakby w pół przecięta, ogromne oczy, dwie różne niesymetryczne, osobno patrzące źrenice, wykrzywione, ale też jakby ściśnięte usta). Znaki kosmicznego pejzażu oraz grecki napis (quasi-inskrypcja) mogą odnosić się do koncepcji sztuki, która zawsze rodzi się z transpozycji rzeczywistości, natury na świadomość, wrażliwość podmiotu artysty. Niewykluczone, że sygnalizują tak częsty w twórczości Czyżewskiego problem

¹⁹² W języku greckim występują dwie odmiany tego wyrazu, uwarunkowane pochodzeniem z dwóch różnych dialektów: *hiros*, *hira*, *hiron* (dialekt eolski) i *hieros*, *hiera*, *hieron* (dialekt joński).

¹⁹³ Por. O. Jurewicz, *Słownik grecko-polski*, Warszawa 2000; Z. Węclewski, *Słownik grecko-polski*, Lwów 1929.

między siłą *ratio* (słońce) a *emotio* (księżyc, gwiazdy), samoakceptacją a świadomością przekleństwa, odrzucenia. Słońce konotuje pierwiastek męski; księżyc, gwiazdy – żeński. Ujawnienie tych antynomii i uwikłanie w nie postaci artysty wywołuje niepokój, napięcie, znów autopodejrzliwe pytanie o wielowymiarową tożsamość człowieka i twórcy. Odpowiedzi trzeba szukać w prześmiewczo-groteskowej postaci fauna, którego obecność sygnalizuje autoironiczną i dojrzałą postawę wobec własnej sztuki. Groteskowy, fantastyczny chochlik – alter ego świadomości artysty – ma w sobie bliżej nieokreślony, irracjonalny ładunek lęku, demonizmu (ukazana tylko głowa, a właściwie jej fragment, nienaturalne odindywidualizowane rysy i zbyt przerysowane, śmiejące się usta). Projektuje mroczną sferę osobowości twórcy. Mityczny kostium odmienia powierzchowność, ale pozwala na ukrycie się podświadomych pragnień i skrywanych w życiu kompleksów. Warto podkreślić, że motyw fauna w czasie, gdy powstał ten autoportret, miał już w twórczości Czyżewskiego swoją małą historię. W 1907 roku artysta opublikował obrazek sceniczny *Śmierć fauna*, który był jednocześnie jego debiutem książkowym. Bardzo często sięgał do tradycji, również mitologicznej, najczęściej jednak nie po to, aby podkreślić jej uniwersalizm, ale po to, by ją prze wartościować, zreinterpretować, a czasem nawet zniszczyć, tak jak np. w *Wężu Orfeusza i Eurydyce*, gdzie archetyp niedościgłej, doskonałej miłości bohaterów symbolicznie uśmierca: „*Orfeusz i Eurydyka*, złączeni w uścisku, marmurowieją. Wąż Pyton strąca ten posąg do jeziora. Dokonało się ostateczne zdetronizowanie starego stylu miłości”¹⁹⁴.

W *Śmierci fauna* także rozprawił się z tradycją. Okrutni i ciemni chłopi zabijają tytułowego bohatera, zabłąkanego w polskim pejzażu. Czy to był, jak twierdziła Baluch, wymowny gest zerwania z poetyką symboliczną¹⁹⁵, czy raczej gorzka, autoironiczna refleksja nad fatalizmem i nieuchronnością uniwersalnego losu artysty? Czyżewski przecież nawet w późniejszych tekstach często sięgał do estetyki i warsztatu symbolistów, twórczo penetrował idee i program tego kierunku artystycznego.

Wracając do wątku obecności w twórczości artysty motywów antycznych, warto wspomnieć o jeszcze jednym motywie – Pegaza, który duchowo patronował jego sztuce również w dojrzałym, późnym okresie działalności artystycznej. Odnosząc się zatem do postaci fauna z autoportretu (efeba, satyra, sylena czy elfa), trzeba traktować jego obecność w tej kreacji za głęboko uzasadnioną, za

¹⁹⁴ D. Ratajczak, *Próby dramatyczne Tytusa Czyżewskiego*, „Dialog” 1968, nr 2, s. 72.

¹⁹⁵ Zdaniem A. Baluch Czyżewski miał w ten sposób rozliczyć się artystycznie z symbolizmem i zapowiedzieć nurt klasycyzujący w polskiej literaturze. Jednak premiera jego sztuki odbyła się dopiero w 1934 roku. Por. wstęp A. Baluch, [w:] T. Czyżewski, *Poezje i próby...*, s. XV.

jeszcze jeden dowód refleksyjnej i silnie emocjonalnej postawy artysty, podszytej z jednej strony goryczą, przerażeniem, rozpaczą (z powodu głęboko odczuwanej inności, obcości), z drugiej trochę czarnym humorem, sarkazmem, ironią – wyrażonymi w lubieżnym chichocie antycznego stwora. Podobnie wypowiadał się Czyżewski o swojej sytuacji, o swoim losie w poezji, m.in. w cytowanym już wierszu *Zegarek*. Przywołanie motywu Orfeusza-harfiarza ulicznego, alter ego artysty, służy tylko ukazaniu jego profanacji – symbolicznego oplucia. Mit nieśmiertelności artysty i jego sztuki, horacjańskie *non omnis moriar* odrzucono w obrazoburczym geście. Jednak poeta nie poddaje się traumatycznemu doświadczeniu. Symbolicznie – umownie – za pomocą pustego wersu, wypełnionego tylko myślnikami umieszcza domyślną odpowiedź swoim adwersarzom. Dalej pisze:

 ale już na moim zegarku
 GODZINA 23
 na relsach na sprężynowych szynach
 czeka mój Orient – ekspres
 PACIFIQUE COMPANY
 godzina 24
 (w kieszeni kamizelki)
 (smokingu)
 (sleepingu)
 zegarek¹⁹⁶

Zdecydowana odpowiedź artysty – zapowiedź podróży dosłownej, ucieczki ze świata niezrozumienia i tej metaforycznej, w inny wymiar – antycypuje kolejne tematy kluczowe dla autobiograficznej i autotematycznej sztuki Czyżewskiego. Motyw przemiany (metamorfozy) podróży, wędrówki i pochodu. Obydwa zagadnienia przenikają się wzajemnie zarówno w poezji, jak i w malarstwie. Chociaż jeśli chodzi o działalność plastyczną, trzeba zaznaczyć, że motywy te realizują się również w innych niż autoportrety gatunkach i typach dzieł, ale zawsze odnoszą się do problemu autokreacji, silnie zsubiektywizowanej świadomości artystycznej podmiotu twórczego. Można mówić o swoistej fascynacji Czyżewskiego pojęciem metamorfozy. Motyw ten podejmował w różny sposób, zawsze jednak bardziej interesowały go relacje zachodzące na poszczególnych jej etapach niż sam skutek. Religijne aspekty tej problematyki znajdowały ujście w często podejmowanej il. 13, 12 tematyce Chrystusa (*Złożenie do grobu* 1915, *Ukrzyżowanie* 1923–1925), w motywach: krwi, śmierci, cierpienia Matki Bożej oraz enigmatycznej, ale bardzo

¹⁹⁶ T. Czyżewski, *Zegarek*, s. 132.

inspirującej artystów postaci biblijnej Salome – młodziutkiej dziewczyny, córki Herodiady, której przypisano, szczególnie w XIX wieku, symbolikę kobiecego fatalizmu, wcielenie demonizmu i zła¹⁹⁷. Po raz pierwszy użył tego motywu Gustave Flaubert w powieści *Herodiada* (1877, wyd. polskie 1914). Później kilkakrotnie podejmował temat biblijnej tancerki Gustave Moreau (*Salome* ok. 1875, *Zjawa* 1876). Moreau łączył atmosferę tajemniczego mistycyzmu (symbolicznie przedstawiona głowa św. Jana) z pełną zmysłowości, piękna i erotyzmu postacią Salome, która swym tańcem oczarowała Heroda, żądając w zamian ściętej głowy Jana Chrzciciela. Do tematu nawiązywał również pisarz francuski pochodzenia holenderskiego Karl-Joris Huysmans. W przełomowej dla jego twórczości powieści *Na wspak* (1884, wyd. polskie 1976), określanej mianem „biblii dekadentyzmu”, główny bohater des Esseintes twierdził, że Salome jest „bestią potworną, obojętną, nieodpowiedzialną, nieczułą, zatruwającą, podobnie jak antyczna Helena, wszystko cokolwiek zbliży się do niej, ujrzy ją, dotknie”¹⁹⁸.

Salome jako symbol zła odzwierciedlała czystą cielesność, istotę popędu, rozkoszy, sił, które przejmowały władzę nad nią samą. Jednak w dramacie Oscara Wilde’a z ilustracjami A. Beardsleya *Salome* (1891–1892) – to tytułowa bohaterka zakochała się w Janie Chrzcicielu, a Herod w Salome. Jej nieodwzajemniona miłość spełniała się w morderstwie i w perwersyjnym pocałunku ściętej głowy proroka.

Wydaje się, że ten podwójny wymiar Salome, jej miłość stłumiona wyższą mocą losu i instynktu, przekraczająca wszystkie ludzkie granice, uczyniła z niej tak frapującą postać owych czasów. Wśród rozlicznych personifikacji zawarła ona w sobie ponadto problemy podświadomości, które pod postacią kobiety stały się w sztuce jej głównym symbolem. Salome z lat 90. nie jest już tylko postacią z legendy, lecz raczej symbolem podstawowych mechanizmów psychicznych¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Za główną przyczynę ogromnej popularności motywu Salome w sztuce trzeba uznać konsekwencje trwającego już od poł. XIX w. procesu emancypacji kobiet, również w środowiskach artystycznych, ale także idee i poglądy filozoficzne (A. Schopenhauer, F. Nietzsche), wpływy symbolizmu (np. popularyzacja satanicznych symboli kobiet-demonów), teorię osobowości Z. Freuda, dekadentyzm, który koncentrował się m.in. na „prowokacyjnym roztrząsaniu problemów płci”. W sztuce końca XIX w. wykształciły się dwa zasadnicze typy obrazowania tematu kobiety. Pierwszy: typ pozytywny kobiety anioła – niewinnej, poetycznie kruchej, ucieleśnienia duszy, najczęściej w białej prostej sukni z rozpuszczonymi długimi włosami i lilią w ręce (obrazy E. Burne-Jonesa); drugi typ negatywny: *femme fatale* – fatalistycznej kobiety objawiającej się jako siła Losu, niszcząca mężczyznę; miał kilka różnych wcieleń, ale najgłębiej został wyrażony właśnie przez Salome. Por. Petr Wittlich, *Secesja, sztuka i życie*, Warszawa 1987.

¹⁹⁸ J.K. Huysmans, *Na wspak*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 103.

¹⁹⁹ P. Wittlich, *Secesja...*, s. 146.

Czyżewski co najmniej dwukrotnie podejmował ten temat. Na pewno znał inne artystyczne realizacje powstałe z inspiracji tą biblijną historią: Giotto, Cranacha, Botticellego, Caravaggia, Rubensa, Böcklina, Moreau i inne. Można także przypuszczać, że czytał wspomniany już dramat Oscara Wilde'a *Salome*, w którym Wilde odchodzi od faktów i reinterpretuje wątek biblijny. Ważną rolę odegrały również ilustracje do *Salome* Wilde'a, wykonane w 1894 roku przez Aubreya Beardsleya (1872–1898), angielskiego pisarza, ilustratora, przedstawiciela secesji. Jego zmysłowe, erotyczne rysunki łączą się z wysmakowaną dekoracyjnością (charakterystyczne kontrasty czerni i bieli, brak światłocienia, płynne linie, zestawione z deformacją kształtów). Ten erotyczny, psychologiczny kontekst interpretacyjny dodatkowo pobudzał wyobraźnię artystów, zapewne miał także wpływ na artystyczne realizacje tego motywu u Czyżewskiego. Obecność tematu trzeba rozpatrywać w kilku różnych i równorzędnych względem siebie aspektach. Podjęcie motywu *Salome* odnosi się do symboliki przemiany losu, życia za sprawą sił nie do końca uświadomionych. Tak naprawdę nie wiadomo, w jakim stopniu makabryczne życzenie dziewczyny w dniu urodzin Heroda – żądanie przyniesienia jej na tacy głowy Jana Chrzciciela – wynikało z jej potrzeby psychicznej, a na ile było realizacją zamierzeń jej matki Herodiady²⁰⁰. Biblijny mit tego wątku nie wyjaśnia i nie rozwija, dlatego zapewne, pozostawiając aurę tajemnicy i niedopowiedzenia, stał się wdzięcznym tematem dla sztuki, zwłaszcza II połowy XIX i XX wieku. Według Ewy Łukaszyk:

Francuski termin *femme fatale*, [...] niesie ze sobą zazwyczaj zawężone czy wypaczone pojmowanie kobiecości fatalnej. [...] Przyjmuje się, że oznacza on postać kobietą przynoszącą nieszczęście męskiemu bohaterowi. Jej domeną jest przy tym najczęściej sfera wybujałego erotyzmu, gdzie za jej sprawą spotykają się Eros i Thanatos. *Femme fatale* w szerszym znaczeniu jest jednak przede wszystkim ucieleśnionym w żeńskiej istocie nośnikiem bezosobowego Fatum, niepoznawalnego, mrocznego Przeznaczenia, któremu, przynajmniej według Ajschylosa, nawet bogowie podlegają. Jest to figura, która nie tyle zsyła czy wywołuje nieszczęścia, ile wnosi ze sobą do świata niepokojący pierwiastek pozarozumowy²⁰¹.

Taniec *Salome* intuicyjnie zapowiada krwawą przemianę, a jednocześnie wizualizuje, projektuje tyłeż nieuświadomioną, co wszechwładną jej wolę. Staje się

²⁰⁰ Według biblijnego mitu św. Jan sprzeciwił się związkowi Herodiady z bratem Heroda Filipa (jej pierwszego męża) – Herodem Antypasem. Herodiada wykorzystwała sposobny moment w dniu urodzin męża, podczas których jej córka *Salome* tańczyła i śpiewała dla Heroda, a ten miał obiecać jej w zamian to, co tylko zechce. *Salome* miała zapytać matkę, o co ma poprosić, a ta powiedziała, że o głowę Jana Chrzciciela. Herod, według św. Marka, czuł lęk przed Janem, szanował go jako człowieka prawego i świętego, ale ostatecznie uległ namowie Herodiady i prośbie *Salome*.

²⁰¹ E. Łukaszyk, *Fatum, Parki, Salome. Kobiecość fatalna w „dramatach statycznych” Fernanda Pessoa „Salomé” i „O Marinheiro”*, [w:] *Intertekstualność i wyobraźniowość...*, s. 172.

zmysłową, kuszącą, demoniczną, a jednocześnie dziewczęco-niewinną, bo nie-uświadomioną, personifikowaną implikacją przyszlých zdarzeń. Ten kierunek interpretacji, podkreślający w motywie Salome zderzenie postawy morderczyni, hetery z postawą heroiny walczącej z okrucieństwem losu, wydobywając tragizm postaci, rozwinął Gustav Klimt we własnych wariacjach na ten temat: *Judyta* 1901, *Salome (Judyta II)* 1909. Jan Białostocki pisał:

Bohaterka jednej z wersji Judyty Klimta [...] jest jednocześnie Judytą i postacią Salome, z którą niechybnie byłaby powszechnie zidentyfikowana, gdyby artysta nie umieścił imienia bohaterki na metalowej ramie obrazu. To zjednoczenie najszlachetniejszej niegdyś heroiny Starego Testamentu z nieczystą morderczynią świętego Jana, dokonane pod znakiem unii erosa ze śmiercią, jest szczególnie wyraźnym, symbolicznym niemal zakończeniem długiego życia mitu. Głównym łącznikiem między tematem Judyty i Salome jest motyw odciętej męskiej głowy, choć raz jest to głowa wcielonego szatana, Holofernesa, a w drugim przypadku głowa tego, który przyszedł prostować ścieżki Pańskie. Przewrotność uosobionych w postaci kobiety zmysłów sprowadza te dwie śmierci na jedną płaszczyznę.²⁰²

Salome Czyżewskiego skupia w sobie omówione aspekty interpretacyjne mitu il. 10, 11 biblijnej bohaterki: zderzenie Erosa z Thanatosem, Losu i roli nieuświadomionych sił, żywiołów w człowieku (w artyście), bohaterstwa, heroizmu, niewinności i zła, grzechu nieczystości. W obrazach Klimta dramatyczne, a nawet tragiczne zespolenie przeciwstawnych pierwiastków, a więc mitologizację tematu, sygnalizują: podwójne tytułowanie obrazu *Salome*, podobny sposób przedstawienia kobiety (kontaminacja współczesnej kobiety z orientalną stylizacją, dekoracyjnym tłem i szatą, obnażone piersi, symbole wegetacji – faliste linie, tarcze na szacie), a także podobne przedstawienie świętego Jana i Holofernesa (spokojne zamknięte oczy, wyrażające kontemplację).

W obydwu wersjach *Salome* Tytusa Czyżewskiego istotne znaczenie ma taniec. Artystę inspirował szczególnie motyw tańca Salome, który już sam w swej istocie poprzez ekspresję, dynamizm wyrażał metamorfozę, ucieczkę w fantasmagorię, w inny, zdecydowanie pozaracjonalny wymiar rzeczywistości. Technika poetyckiej synestezji i symultanizmu pogłębia ten obszar imaginacji artystycznej. Podkreśla żywioł emocji, jednoczesnej wszechwładzy zmysłów: wzroku (koloru), słuchu (muzyki), również choreografii, ruchu scenicznego, gestykulacji, gry ciałem i mimiką. Taniec w naturalny sposób odzwierciedla przetworzenie zarówno ciała, jak i sfery ducha: myśli i emocji. Personifikuje obszar niewyraźalny, odrealnia wymiar rzeczywisty, a zatem oddaje istotę, sens sztuki i staje się jej szczególnym ekwiwalentem. Taniec, ruch, muzyka – to ulubione tematy formistów, także Czyżew-

²⁰² J. Białostocki, „Judyta” *Giorgione w historii tematu*, [w:] idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki. Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1982, s. 133–134.

- il. XVII skiego, który poświęcił im wiele swoich dzieł plastycznych (*Martwa natura ze*
 il. 32, XVIII *skrzypcami* (ok. 1920), *Taniec* (ok. 1915), *Klucz wiolinowy* (ok. 1920–1921),
 il. 33, 22 *Muzykanci* (*Kompozycja form* – ok. 1920–1921), *Koncert w Hiszpanii* (1924–
 1929) i poetyckich:

Śmiech – dźwięk...
 dzwoni –
 Tupot – blask -
 Kandelabry
 Dźwięk – dreszcz
 ha,
 Płaszcz, czerwień, zieleń
 szaf!...
 a – ha
 Ton: – C, A.

Rozkosz – szaf
 Pierś nagą odsłania,
 Żółty płaszcz, fiolet – biel -
 Uderza w brąz.
 Koła – ogniste – tęcze
 Blask

Linia łuku... plecy -
 Cisza!
 Jęk, ból i szaf
 Purpura,
 Ciemnieje blask,
 Leci szary zmrok²⁰³.

To poetycki taniec, w którym zabiegi synestezyjno-symultaniczne koncentrują uwagę widza właśnie na momencie przetwarzania, transponowania wrażeń zmysłowych w emocje: „śmiech, dreszcz, szaf, rozkosz, jęk i ból”. Gradacja stanów psychicznych odpowiada w pełni stopniowaniu (też metamorfozie) przeżyć i doznań wywołanych kontemplacją plastycznej interpretacji motywu Salome.

- il. 10, 11 Tańcząca Salome to główny temat dwóch prac plastycznych Czyżewskiego: *Salome* (1909) (akwarela) i *Salome. Obraz wielopłaszczyznowy* (1915–1917). W późniejszym obrazie uwaga odbiorcy skupia się zarówno na formie, jak i na warstwie problemowej, ponieważ wielopłaszczyznowa przestrzenna konstrukcja potęguje wrażenie dynamizmu, ruchu, podkreśla poszczególne etapy i cel ewoluowania ekspresji. Miejsca przecinania się płaszczyzn-ścian, quasi-fragmentów architektonicznych wyznaczają granice najwyższego napięcia emocjonalnego

²⁰³ T. Czyżewski, *Taniec*, [w:] idem, *Poezje*, s. 34–35.

i intelektualnego. Symbolicznie, jak ostrze skalpela, przecinają świadomość, wdzierają się w psychikę bohaterki dramatu, egzemplifikują poszczególne fazy jej doznań towarzyszących sytuacji, która stała się jej udziałem. Poszczególne stadia wyrażają trzy różne ujęcia kobiecej sylwetki. Ilustrują zmienność formy, kształtu jej ciała względem czasu, muzyki oraz intensywności przeżywanych emocji.

Najważniejszym ikonograficznym elementem przedstawienia jest twarz, a raczej twarze Salome – obrazujące jej wewnętrzną przemianę. Na pierwszym planie postać młodej, pięknej długowłosej dziewczyny, oddanej rytualnemu obrzędowi tańca. Rysy twarzy potraktował artysta bardzo umownie, zaledwie nakreślił oczy i usta (choć i tu oczy zwracają uwagę nienaturalną wielkością), ponieważ sens interpretacji zawiera się w jej całej roztańczonej, falującej zmysłowo sylwetce. Jej psychika – jeszcze nierozbudzona, nieświadomiona przed samą sobą – zapowiada już kobiecość, dojrzałość zmysłową i emocjonalną. Druga twarz Salome, odbita w kolejnej załamanej płaszczyźnie, niczym w lustrzanej tafli, koncentruje uwagę widza na twarzy modelki. Rysy bardziej zdecydowane, wyraźne zabiegi służące indywidualizacji, uszczegółowieniu portretu (brwi, nos, zbliżenie twarzy, podkreślenie pierwiastka erotyzmu przez zaznaczenie linii wypukłości pośladków). Dojrzała Salome symbolizuje świadomość swojego losu, przeznaczenia, realizującego się między irracjonalną siłą przeczucia, intuicyjnych pragnień a dramatycznym ich spełnieniem. Czyżewski personifikuje i uniwersalizuje dramatyzm i fatalizm losu Salome poprzez umieszczenie jeszcze jednej twarzy-maski (a właściwie tylko jej fragmentu), wyłaniającej się jak widmo, jak konieczność, jak Los. Maskę całkowicie pozbawioną cech indywidualizacji, ściśle określonego pierwiastka męskiego lub żeńskiego, charakterystycznie przerysowana wyraźnie kumuluje całe napięcie intelektualne i emocjonalne, emanujące z obrazu.

Rozszczepiona, a właściwie potrojona osobowość Salome, co może być dodatkowym kluczem interpretacji, zważywszy na symboliczno-religijny wymiar liczby trzy, transponuje tę biblijną historię w inny obszar możliwych odczytań. Przemiana Salome symbolizuje więc przemianę i ewoluowanie świadomości artystycznej i sfery duchowej twórcy. Maskę wyraża lęk przed tym, co w artyście irracjonalne, mroczne, nieświadomione. Z drugiej strony, podkreśla nieuniknioną siłę, konieczność i nieuchronność jej oddziaływania. Przetworzona w maskę twarz Salome to projekcja podświadomego alter-ego twórcy, który zмага się, jak ona, z irracjonalnym żywiołem, instynktem, energią, która czasem nawet wbrew jego woli powołuje dzieła do istnienia. Salome staje się ikoną, jej archetypiczna wartość uniwersalizuje problem trwania, istnienia i tworzenia wobec tego co niezmiennie, nieuchronne – wobec losu. Motyw rozszczepienia, rozbicia osobowości i przemiany, ujawnienia potęgi Nieświadomego w człowieku i zmaganie

się artysty z jego wszechwładzą (żywiol instynktów, zmysłów, np. erotyzm, kompleksy, obsesje, lęki, sfera intuicji i wyobraźni) wydobywają na powierzchnię zagadnienie subiektywizmu (autobiografizmu) i autotematyzmu w sztuce Czyżewskiego.

Temat Salome pojawił się również w twórczości polskich ekspresjonistów, związanych z poznańskim *Buntem* i pismem „Zdrój”: m.in. u Jana Wroneckiego (*Salome*, 1918) i Jerzego Hulewicza (*Salome*, 1918). Na obecność tego tematu w twórczości wymienionych artystów zwracał uwagę Jerzy Malinowski, skupiając się jednakże na analizie, zastosowanej w tych grafikach, techniki linorytu:

Salome i *Św. Franciszek* Hulewicza, to linoryty „negatywowe”, w których zazwyczaj z czarnego tła bielą wydobywane są zarysy postaci i przedmiotów. Hulewicz tworzył je z pociągłych form, przeważnie kanciastych lub ostro zakończonych, czasami (tylko w przypadku postaci kobiecej) bardziej miękkich i owalnych, np. *Salome* [...]

W 1918 r. Wronecki, podobnie jak W. Skotarek i M. Kubicka, zaczął stosować bardziej dynamiczny język form. Najbardziej interesującym plastycznie linorytem z tego okresu jest *Salome*. Zygakowaty deseń zasłony, biel i czerń płyt posadzki to tło dla tańczącego aktu i ostro ciętej głowy św. Jana na misie. Dynamikę wzmacnia dodatkowo spłaszczenie przestrzeni²⁰⁴.

Utrzymane w ekspresjonistycznej stylistyce grafiki eksponują, poprzez ostre kontury i linie, deformację ciała Salome (zwłaszcza u Hulewicza) i kontrasty linii (spiralnych, miękkich z prostymi, ostrymi), silną ekspresję duchową i zmysłową jednocześnie. *Salome* Hulewicza emanuje erotyzmem, fizyczną rozkoszą, lubieżnością i demonicznym panseksualizmem, który szczególnie podkreślają jej bezwstydnie rozłożone nogi i symboliczna wizja opanowujących i przesywających jej ciało ekstacyznych doznań. Mistycyzm przedstawienia łączy się z wyzwolonym z wszelkich ograniczeń erotyzmem. Symbolizm sceny podkreślają stałe elementy ikonograficzne: głowa św. Jana, a wokół niej wibrująca rozeta, iluminacja światła. *Salome* przypomina krwiożerczą modliszkę (deformacja głowy, rąk), która z uśmiechem demona i żądzą rozkoszy, osiągała tylko w zespoleniu Erosa z Tanatosem, atakuje swoją ofiarę.

Wronecki w swojej interpretacji biblijnego mitu zbliżył się zdecydowanie bardziej do obydwu wersji Czyżewskiego niż do Hulewicza. Jego *Salome* kłęczy, jej pochylona postać, ascetycznie zarysowane, uproszczone ciało, jej zawieszona i oparta o ścianę ręka symbolizują bezradność, niemoc, tragizm wobec własnego losu. Stały element ikonograficzny – owalna taca z głową św. Jana, leżąca na podłodze (płaska dekoracyjna powierzchnia pocięta kratką szachownicy), przy-

²⁰⁴ J. Malinowski, *Sztuka i Nowa Wspólnota. Zrzeszenie Artystów „Bunt” 1917–1922*, Wrocław 1991, s. 59 i 61.

pomina portret trumienny, medalion lub maskę, która jak w obrazie Odilona Redona, nieustannie bije w dzwon pogrzebowy²⁰⁵.

Około dziesięciu lat wcześniej, zanim powstała wielopłaszczyznowa wersja *Salome*, artysta namalował akwarelę pod tym samym tytułem, w której umieścił (jak wynika z późniejszych prac, robił to bardzo często, np. *Hiszpania* (1925– il. VIII 1929), *Don Kichot* (1924–1928, po 1930) własne alter-ego, groteskową postać niby-lalki, kukielki, karła lub kłowna. Równie dobrze można uznać tę postać, podobnie jak w poprzednim obrazie, za jedno z wcieleń Salome, to, które odzwierciedla jej dziewczęcą spontaniczność, czystość, niewinność. Ukazana z lewej strony tańcząca kobieta, trzymająca tacę z odciętą głową Jan Chrzciciela, zapowiada już fatalistyczne wypełnianie się losu Salome. W tym przedstawieniu Czyżewski posłużył się zupełnie inną niż w poprzedniej pracy techniką – akwarelą. Ekspresję sceny wyraził przed wszystkim dzięki pointylistycznej metodzie wibrujących plamek, sprawiających wrażenie ruchu, dynamiki w obrazie. Wczesna *Salome* to przede wszystkim ewokacja tańca.

Obraz, na którym dostrzegamy uchwycone kolejne fazy ruchu postaci. Tak właśnie dzięki wykorzystaniu techniki filmowej i tanecznej dochodzi do głosu to, co najważniejsze w założeniach określających istotę twórczości futurystycznej i formistycznej czy też w ogóle nowoczesnej, awangardowej, mianowicie ruch, jego żywiołowa dynamika i wpisana weń zmienność, czasowy przebieg; choć z kolei chęć utrwalenia tego procesu – ruchu – na jednej karcie zderza go i konfrontuje z bezruchem, równoczesnością, statyką²⁰⁶.

Głównym tematem więc nie jest tytułowa *Salome*, ale ruch w formie tańca osiągnięty przez zastosowanie konkretnej techniki akwarelowej – skręcone, krótkie pociągnięcia pędzla, tzw. „przecinki”, o których Pollakówna pisała:

Układ plamek, ich kształt przecinków czy kropek służy tutaj do podkreślenia ruchu, jest podporządkowany sprawie ekspresji²⁰⁷.

Materia obrazu przypomina rozedrganą, ażurową, koronkową tkaninę. Zarówno postacie, jak i umowne niby-tło poddane zostały zabiegom dynamizacji i rytmizacji. Jednak obydwie prace mają poza tytułem (tematem) wiele wspólnego. Czyżewski wykorzystał w nich zasadę trójdzielności, zwielokrotnienia postaci, motyw rozszczepienia osobowości i jej przemiany. Symboliczne elementy ikonograficzne (maska – martwa twarz, odcięta głowa Jana Chrzciciela, też rodzaj maski tragicznej, groteskowa postać dziecka – karła, kłowna) prowadzą wyraźnie

²⁰⁵ O. Redon, *Maska bijąca w dzwon pogrzebowy*, 1882.

²⁰⁶ K. Bystron, *Intertekstualizm intersemiotyczny...*, s. 100.

²⁰⁷ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski – formista*, s. 250.

w kierunku refleksji na temat archetypu artysty i jego losu. Sygnalizują obsesyjną obecność zagadnienia autokreacji w twórczości Czyżewskiego. Warto przypomnieć analizowane już wcielenia artysty: tatrzańskiego *Zbójnika*, *Niewolnika*, poetyckiego „błazna” czy wspomnieć tylko i niejako zapowiedzieć kolejne metamorfozy i kreacje artystyczne. Ze stałą częstotliwością pojawiały się w obrazach i wierszach Czyżewskiego wspomniane już groteskowe postacie karłów, przerysowanych głów, masek, marionetek, manekinów projektujących często nieświadome lęki, marzenia lub przecucia twórcy. Wyrażają je również: Salome, transcendentalny właściciel – dyrektor panopticum, twórca elektroświatów, opluty harfiarz uliczny, półobłąkana dusza Hamleta, wreszcie wędrowiec niestrudzony w podróży do marzeń:

Z mrocznych wąwozów górskich
Wyszedłem w życie... [...]
A potem były miasta gorące plugawe, [...]
A potem nadpłynęły dalekie morza, [...]
A później widziałem wyspy, gdzie grona
Winne – winem płynęły do dzbanów
w Kanie Galilejskiej
Widziałem płynące krzaki koralu
Zamieszkane przez sejmy mew
Białych – kormoranów wodnopłatowców szerokich²⁰⁸.

W dalekiej egzotycznej podróży pozostaje również bohater *Autoportretu* (1929). To trzeci, obok *Zbójnika* (ok. 1917–1918) i *Autoportretu* (1918), portret artysty na tle ikonografii pejzażu. Pejzaż to zapewne echo – wspomnienie europejskich wędrówek do Włoch, Hiszpanii i południowej Francji. Wskazują na to bogate formy kwiatów i motyli (charakterystyczne i kluczowe dla interpretacji sztuki Czyżewskiego motywy pejzażowe, których szczegółowa analiza będzie przedmiotem rozważań drugiego rozdziału pracy). Jednak twarz modela – mężczyzny w czapce przypominającej toczek jeździecki, w fantazyjnym surducie z fajką w ustach – wyraża zamyślenie, oderwanie od rzeczywistości, wewnętrzną podróż w głąb świata śródziemnomorskiej intelektualnej i artystycznej przygody, która już (po 1929) w życiu Czyżewskiego miała się nie powtórzyć. Charakterystyczny motyw zawieszonych jakby w przestrzeni elgrecowskich dłoni, wielokrotnie powtarzany m.in. w *Zbójniku*, w *Niewolniku*, eksponuje autorefleksyjny charakter obrazu, potęguje jego ekspresję i liryzm.

Motywy podróży, drogi ściśle łączą się z elementami autobiograficznymi w twórczości Czyżewskiego i są metaforą losu artysty. Poszczególne etapy tej

²⁰⁸ T. Czyżewski, *Podróże*, s. 222–223.

wędrowni wyznaczają nazwy miejsc, przestrzeni – duchowych i artystycznych inspiracji: Berdychów i otaczający małą wioskę pierścień Beskidów – miejsce urodzenia, symbolizuje słońce dziecięcej wiosny²⁰⁹, Nowy Sącz, Kraków, Podhale – miejsca inicjujące pierwsze doświadczenia artystyczne, przypominające okres studiów i rewolucję formistyczną, atmosferę artystycznej bohemy Krakowa, ale także pierwsze przejawy napastliwej krytyki i niezrozumienia. Potem trzykrotnie był magiczny Paryż, Włochy, hiszpańska Grenada, Sewilla i mistyczne Toledo, śródziemnomorskie południe Francji z Collioure i Cagnes, wreszcie przedwojenna, życzliwa Czyżewskiemu Warszawa – lata stabilizacji i wewnętrznego wyciszenia, trauma wojny i powstania oraz ostatnia podróż do Krakowa.

Autoportret z motylami (1929) trafnie odzwierciedla podróżniczą duszę artysty. il. 20
Zarówno egzotyczne, nieco bajkowe tło, jak finezyjnie, barwnie (jak w żadnym dotąd z autoportretów) podkreślona powierzchowność (dżokejka, fajka, wzorzysty surdut) wyrażają otwartość na nowe doświadczenia, wyobraźnię, dojrzałość artystyczną, pasję twórczego wędrowania zarówno w rzeczywistym geograficznym wymiarze, jak i w głąb samego siebie, jako artysty i jako człowieka.

Motyw podróży wewnętrznej odzwierciedlają zarówno autoportrety, jak i utwory poetyckie. Pojawiają się w nich, mające wiele cech surrealistycznego obrazowania, penetracje wewnętrznych przestrzeni psychiki, często ukazanych w formie snu (sen to także rodzaj podróży w inny wymiar). Konwencja oniryczna intensyfikuje przeżycia podmiotu lirycznego lub bohatera, uruchamia nowe mechanizmy przeżywania rzeczywistości poprzez wizję, pół-sen, pół-widzenie czy marzenie senne:

na łożu ni śnię ni czuam
pólszept szeleści modlitwy
lęk z twarzą upiora przed snem
moje to żołnierskie łoże
po moim brzuchu i piersi
obute stąpają nogi
konającego słyszę jęk
z bronią nadchodzą
kulami rzygający pies
i zimne palce na oczy

²⁰⁹ Tak sam Czyżewski nazwał czas dzieciństwa i młodości, spędzony u podnóża gór w Berdychowie, gdzie mieszkał wspólnie z rodzicami-właścicielami majątku w tej miejscowości. Artykuł wspomnieniowy pt. *W słońcu dziecięcej wiosny* ukazał się już po śmierci Czyżewskiego w 1947 r. w „Głosie Plastyków”.

złożyła mi nemezis śmierć
 słońce wyrzało z białych chmur
 na twarzy mej uczułem dłoń
 miękki śnieżnej lilii dzwon
 i białych jej piersi pęk
 pachną zioła zaszumił las
 gdzie jestem gdzie jestem ach gdzie
 czy On czy Ona woła
 uwielbiam cię mój bracie śnie²¹⁰

Odrealnione wędrówki po świecie sennych wizji ujawniają podświadome lęki, fobie (prawdopodobnie przywołany został obraz I wojny światowej), erotyczne marzenia, pragnienie zaznania arkadii.

il. 10, 11 Podobnie jak w *Salome* czy autoportretach, Czyżewski również w poezji „schodzi do piwnicy” własnej półobłąkanej duszy, chodzi „po mrocznej izbie”, gdzie „szepczą myśli nie mówione, tajone smutki, niemoc bez skargi”²¹¹:

idą w świat myśli ciche
 płyną falą powietrza
 idą między ludzi
 spoglądają w serca
 dziwią się
 przebaczą
 budzą i wspominają
 rozmawiają
 idą tysiącem drutów
 tysiącem linii
 w świat²¹².

il. VII, 34 Za rodzaj analogonów „idących w świat myśli” można uznać idące w świat fantastyczne stwory z dwóch bardzo interesujących obrazów zatytułowanych *Pochód* (1922) i *Rysunek* (1923–1928) przypominające manekiny, postacie z cyrku na wielkich szrudłach lub drewniane kukły. Fantasmagoryczne przedstawienia przywołują na myśl inne prace artysty utrzymane w tej konwencji: *Akt z kotem* (1920), *Ptaszek* (1920), *Obłoki* (1925). Motyw pochodu, wędrówki, drogi wiąże się również z refleksją dotyczącą ich celu. Czyżewski więc stawia podstawowe pytania o sens losu i twórczości.

W obydwu kompozycjach panuje nerwowy, niepokojący, psychodeliczny nastrój. Już wygląd postaci budzi lęk: oniryczne, odczłowieczone postacie, charakterystyczne nakrycia głowy, „niby kaski” przywołujące wspomnienia wojny

²¹⁰ T. Czyżewski, *Półsen*, [w:] idem, *Poezje*, s. 31.

²¹¹ *Ibidem*, *Cisza...*, s. 58.

²¹² *Ibidem*.

lub inne totalne zagrożenie. Może to wizja manekinizującej – maszynizującej się ludzkości²¹³, dehumanizującej się cywilizacji i kultury albo raczej wyraz niepokoju twórcy o ich przyszłość. Poczucie czy przecucie nieokreślonego lęku mogło wynikać z przeżyć i doświadczeń związanych z I wojną światową, na co mogą wskazywać elementy ikonograficzne przypominające: hełmy, czapki żołnierskie, kalekie postacie bez jednej nogi. W malarstwie europejskim najsilniej koszmar wojny uwidocznił się w dziełach ekspresjonistów niemieckich, którzy poprzez często szokującą, ostrą tematykę i równie drastyczny sposób jej przedstawienia manifestowali postawę sprzeciwu wobec przemocy wojny, a później ekspansywnej polityki nazistowskiej w Niemczech. Motywy wojenne kilkakrotnie pojawiały się również w twórczości plastycznej i literackiej polskich ekspresjonistów i grupy *Bunt* (np. J.J. Wronecki, cykl litografii *Wojna 1915–1916*, W. Skotarek, *Eksplozja I i II*, 1917, A. Bederski, *Działa biją w Wogezach – wiersz*)²¹⁴. Jerzy Malinowski tak pisał o uwarunkowaniach tej problematyki w ich twórczości:

Doświadczeniem życiowym członków grupy stała się I wojna światowa. Większość z nich [...] została zmobilizowana do armii niemieckiej. Gdy pod koniec wojny w obliczu nadciągającej klęski pojawiły się w Niemczech nastroje pacyfistyczne i rewolucyjne, trafiały na podatny grunt wśród żołnierzy polskiego pochodzenia, w tym także przyszłych członków „Buntu”, którzy brali udział w tajnych młodzieżowych ruchach niepodległościowych²¹⁵.

Przywołując kontekst pochodu – tańca manekinów, często obecnego w poezji m.in. w cytowanym już *Transcendentalnym panopticum*, mroczny nastrój obrazów można wiązać z postawą katastrofizmu, która zdominowała polską literaturę już na początku lat 30. (m.in. w teorii sztuki i w dramatach Witkacego). Pochód idących bez celu (tę bezcelowość dodatkowo podkreśla otwarcie kompozycyjne, sprawiające wrażenie niewykończenia płaszczyzn po prawej i lewej stronie) ilustruje swoistą uświadomioną sprzeczność: konieczność włączenia się w ten korowód, jego nieuchronność mimo hipnotyzującego strachu, który wywołuje uczestnictwo w nim. Czyżewski doskonale rozumiał, że dwudziestowieczna

²¹³ Czyżewski wielokrotnie używał terminów: elektro-maszyna, zgalwanizowany manekin, elektryczny propeller, elektryczny instynkt, dynamo-mózg, maszyna ciała, manekinizująca się ludzkość itp. dla określenia tyleż fascynującej, co budzącej lęk, przerażenia, współczesnej cywilizacji. Por. T. Czyżewski, *Poezje*, np. wiersze *Transcendentalne panopticum*, s. 129–130, *Hymn do maszyny mego ciała*, s. 121, *Płomień i studnia*, s. 118–120. Użyte w wierszu *Transcendentalne panopticum* określenie „manekinizującej się” ludzkości jest bezpośrednim przytoczeniem słów z odniesieniem do ich znaczenia.

²¹⁴ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 95.

²¹⁵ *Ibidem*.

maszynistyczno-technicystyczna wizja świata to piekło i raj, a przed upiorną zmechanizowaną ludzkością nie można uciec. Dobrochna Ratajczak pisała:

Mechanizacja stanowi niejako istotę świata, jeden z koniecznych etapów przemian. Można więc jedynie podejmować próby ocalenia przed zagładą prymitywów²¹⁶.

Znaków ocalenia jest w twórczości artysty wiele. Przede wszystkim arkadia dzieciństwa, do której tak chętnie powracał:

Słuchać po wsi jak psy ujadają
Gdzieś pastuch smutno dudni na oboju
Sowy od starej lipy żałośnie pojękają
Nietoperz szumi skrzydłem po liściach olszyny [...] ²¹⁷

Gdy myśli moje jak kwiaty
Jak drzewa co bledną wiosną
Wiatry dreszcze miłosne
I chmury gwałtowne uściski
Skłębionych ramion nieba
I żyłem wtedy jak ptak
Jak dziecko ptaków jak śpiew
Sen który brzęczy polem
Pajęczyn strun skrzypiec leśnych ²¹⁸

Z „dziecięcą wiosną” wiązał się świat przyrody i pejzażu, który zajmował szczególne miejsce w sztuce Czyżewskiego. Z koncepcji natury i stosunku artysty do niej wynikała cała istotność jej tworzenia. Pozostawały jeszcze marzenia, w których także odbijała się, jak w lustrze, wielowymiarowa osobowość artysty. Podróżą do marzeń można nazwać temat dwóch obrazów, które artysta tak samo zatytułował *Don Kichot* (1924–1928), *Don Kichot* (po 1930). Do podjęcia tematu przyczyniły się zapewne jego dotychczasowe artystyczne realizacje, np. Gustava Doré (1863) i Honoré Daumiera (1865–1870), ale także wspomnienia hiszpańskich podróży. Czyżewski jeszcze raz sygnalizował motyw drogi, który jednak połączony z wielkim literackim mitem Don Kichota i Sancho Pansy ujawniał nowe treści. We wzajemnych relacjach między Błędnym Rycerzem a jego giermkim Sancho Pansą zawierały się wszelkie antynomie dwóch archetypów: duchowości i cielesności, ascetyzmu i zmysłowości, racjonalizmu i intuicjonizmu. Ich nierozłączność paradoksalnie wciąż nadaje światu sens. Nadawała również sens sztuce Czyżewskiego. Świadomość tej prawdy wielokrotnie przecież

²¹⁶ D. Ratajczak, *Próby dramatyczne Tytusa Czyżewskiego*, „Dialog” 1968, nr 2, s. 79.

²¹⁷ T. Czyżewski, *Wieczór letni*, [w:] idem, *Poezje*, s. 44.

²¹⁸ *Ibidem*, *Koń w chmurach*, s. 221.

narażała artystę na zarzut obłąkania, chorej wyobraźni, intelektualnego otumanięcia. A jednak Czyżewski obronił siebie jako człowieka i jako artystę, ponieważ „oswoił” wszystkie drzemające w nim światy, co, mam nadzieję, ukazały podjęte tu analizy, nie tylko autoportretów i wybranych utworów poetyckich. Wiedza o nich wyzwoliła emocjonalną więź między twórcą a jego zwielokrotnionym alter ego, dała poczucie artystycznej mocy i odwagę lotu:

Nad gór ustami i czaszką
 Nad lasów brzoź pierścieniami i snem
 Nad lokami brzoź jaworów i lip
 Spośród nieba stajen i wrót
 Galopował mój pegaz mój łosz
 Na białym dzwoniącym bruku chmur
 Z grzywą rozwianą z podków
 Hukiem – koń w chmurach
 Burzy wiosennej – czarownik i bóg²¹⁹

Temat lotu lub uniezależniania się od ograniczeń czasoprzestrzennych pojawiał się w wielu wierszach i pracach plastycznych. Obok topiki związanej z rozszczępieniem, zagęszczeniem osobowości (maska, manekin), metamorfozą i marzeniami sennymi (unoszenie się w powietrzu, uwolnienie z przestrzeni) należały do chętnie podejmowanych przez artystę motywów. Warto tu wspomnieć choćby: *Martwą naturę z motylami* (1920–1921), *Akt z kotem* (1920), *Widok z samolotu* il. XVI, VII (1922), *Pejzaż z Cagnes* (1925). Najciekawsze poetyckie realizacje tego tematu il. 27, X to: *Elektryczne wizje* (*Wizja I, II, III*), *Noc – dzień*, *De Profundis* (cz. IV, *Koral*), *Powrót*, *Skrzydła nad Cagnes*, *Koń w chmurach* i inne. Szczególną odmianą tego wątku są kompozycje z motywem zawieszzonego czy wznoszącego się oka. Ten prastary, mityczny i biblijny topos (mit o Hermesie, o Dedalu i Ikarze, motywy horacjańskie, biblijne wyobrażenie aniołów, cudowne przypadki lewitacji świętych średniowiecza) symbolizuje oderwanie od rzeczywistości, wolność twórczą:

przyjaciele moi łabędzie
 płyńcie płyńcie w bezkres
 między wyspy gwiazdne
 na złote morza błękitnego wyspy [...]
 i ja lecę z wami drogie ptaki
 w jesienną noc między gwiazdy
 uczepiony waszych skrzydeł
 (gdyż nędzny robak ziemi
 nie posiadam piór do lotu)²²⁰

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*, *Powrót*, s. 113.

Ta poetycka deklaracja trafnie puentuje dotychczasowe rozważania na temat idei formy wewnętrznej, czyli obecności złożonego, wielowymiarowego „ja” w twórczości Czyżewskiego. Motywowi unoszenia ponad ziemię (lotu poetyckiego) towarzyszy wątek ścisłego z nią zespolenia, niemożności oderwania się od niej. Można to uznać za przejaw dystansu wobec tradycji, zabawy czy gry z wielkim mitem kulturowym, za manifest samoświadomości i dojrzałości twórcy, swoiste credo artystyczne. Najważniejsza jednak jest sama chęć poznawania i drażnienia tej „tajemnicy toczącego się koła”²²¹ – „osobistego życia twórczego”²²² – malarza i poety. To była, zdaniem Czyżewskiego, pierwsza zasada życia i sztuki.

Analiza autoportretów oraz wybranych utworów poetyckich, w których szczególnie rolę odgrywa obecność (świadomość i przeżycia) podmiotu lirycznego, skłania do refleksji nad najważniejszymi, wydaje się, wyznacznikami sztuki plastycznej i poetyckiej Tytusa Czyżewskiego – autobiografizmem i autotematyzmem. Jego świat to uporczywe opowiadanie siebie, podążanie za sobą, poszukiwanie i odnajdywanie, uwielbienie i przeklinanie, akceptacja i odrzucenie. Nieustanne pytanie o własną tożsamość – człowieka i artysty przybierało formę gry ze sobą, zabawy z maskami, czasem ironiczno-groteskowej maskarady w karnawalowej rzeczywistości odwróconych reguł, w rabelaisowskim świecie „na wspak”. Czasem podróż do prawdy o sobie naznaczona była doświadczeniami traumatycznymi: rozbiciem, rozdzieleniem tożsamości, cierpieniem, bolesną spowiedzią duszy. Zdarzały się też pogodne, przyjazne i pełne wzruszeń wędrówki do obszarów artystycznej i osobistej wyobraźni, podróże marzeń i dobrych wspomnień.

Jednak autokreacja w twórczości Tytusa Czyżewskiego nie ma w sobie patosu. Artysta nie mitologizował i nie sakralizował własnej sztuki oraz własnej biografii. Parafrazując słowa jednego z wierszy Zbigniewa Herberta można przyjąć, że świadomie „ocalał” nie po to, aby tworzyć, ale by „dać świadectwo prawdy i wierności samemu sobie”²²³.

²²¹ *Ibidem*, *Poznanie*, s. 59.

²²² T. Czyżewski, *O najnowszych prądach w sztuce polskiej*, „Wianki” 1919, nr 137, s. 11.

²²³ Por. Z. Herbert, *Przesłanie Pana Cogito*, [w:] *Poezja naszego wieku. Antologia wierszy publikowanych po 1918 roku*, wyb. i oprac. W. Kaliński, Warszawa 1990, s. 394–395.

Rozdział II

Pejzaż, czyli koncepcja sztuki Tytusa Czyżewskiego

Z kwiatów się to zaczęło
Z róż czerwonych i astrów
Z łąk pachnących i lasów
Świerków wysmukłych i brzoź

Tytus Czyżewski

Temat pejzażu w twórczości artystycznej (plastycznej i poetyckiej) Tytusa Czyżewskiego nie doczekał się jeszcze całościowego opracowania. To zagadnienie należy odnieść zarówno do charakterystycznych motywów krajobrazowych (ich zróżnicowania, ewoluowania), złożonych, ale i głęboko osadzonych w koncepcji sztuki artysty uwarunkowań tego tematu, jak też do różnorodnych sposobów jego funkcjonowania, z uwzględnieniem wielu wzajemnie przenikających się kontekstów, np. ideowo-estetycznego, biograficznego i artystycznego. Kilka ciekawych, ale bardzo ogólnych uwag poświęcił temu zagadnieniu, odnosząc je do poezji, Kazimierz Wyka:

Inny [...] daleki świat wydał najpiękniejsze wiersze Czyżewskiego – Hiszpania! Ta ziemia urzekła również malarza, jej dramatyczne i ekstatyczne kolory służyły poecie. Wizje miast i krajobrazów pirenejskich nie tylko jako temat istotnie egzotyczny, podobnie – też jako świadectwo osiągniętej w nich dojrzałości – nie mają równych w naszej liryce²²⁴.

Joanna Pollakówna w szkicu *Malarze i podpalacze* spostrzegła inny obraz krajobrazu, również odnosząc ten motyw do poezji:

Wtopiło się w tę poezję nowe widzenie świata dwudziestowiecznego, stworzonego ręką człowieka. Wylania się miasto – ekscytujące i odpychające zarazem w swoim bezosobowym, mrowiącym się życiu.

²²⁴ K. Wyka, *O Tytusie Czyżewskim*, w tomie *Rzecz wyobraźni*, [1959], [cyt. wg:] *Z pism Kazimierza Wyki*, pod red. H. Markiewicza i M. Wyki, Kraków 1997, s. 18.

Bulwarem płynie rzeka
 W kawiarni
 Zielony flet
 Pierś kobiety
Attention
 Kastaniety
 Czerwone kręgi dreszcze
 Podniety
 Nerwowe światła
 Kinkiety
 [...]

 Telefon
 Winda na gumie
 niepokój lęk
 Szukanie kogoś
 W TŁUMIE

Taki jest Paryż Czyżewskiego. Bywały też wizje miasta podniecającego, pulsującego nocnym życiem, zmysłowym i alkoholowym oszołomieniem²²⁵.

W innym szkicu wymieniła pierwsze „impresjonistyczne, migotliwe, pejzaże” – *Jesień, Młyn, Chatupa*, wystawione w czerwcu 1906 roku (rok później artysta zadebiutował literacko *Śmiercią Fauna*). Przypomniała *Kobietę w pejzażu* (przed il. XII 1907) i *Drzewa* (1909) – jako próbę zastosowania metody pointylistycznej. „Forma modelowana jest tu przez gradację tonów; ich schodkowe ułożenie w pasma [...]. Formę tę Czyżewski rozluźnił, rozsunął w przejrzystą siatkę osnowy i wątku”²²⁶. W tym samym szkicu autorka najwięcej miejsca poświęca hiszpańskim reminiscencjom, „południowemu pejzażowi”²²⁷, porażającemu intensywnością koloru i światła.

W obszernym artykule *Tytus Czyżewski – formista* (1963) Joanna Pollakówna, wywodząc z impresjonizmu i postimpresjonizmu twórczość artysty, zarówno plastyczną, jak i poetycką, przywołuje tytuły pierwszych pejzaży poetyckich w wierszach: *Las* i *Dzień Matki Boskiej Zielnej* oraz malarskich (nieco późniejszych w stosunku do wierszy): *Giewontu* (ok. 1909–1912) oraz *Pejzażu górskiego* (ok. 1907 lub 1909–1912), którego „kolor zaskakuje ostrymi kontrastami czerwieni, zieleni i błękitu”²²⁸, zauważyła cezannowską lekcję w *Drzewach* (1909). Jednak

²²⁵ J. Pollakówna, *Malarze i podpalacze*, [w:] *Sztuka XX wieku...*, s. 195.

²²⁶ Idem, *Spełnienia dwoiste...*, s. 27–29.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Obraz, który wymienia J. Pollakówna, obecnie znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie, jest „niesygnowany”, ale z wielką dozą prawdopodobieństwa przypisywany Czyżewskiemu, cyt. za J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski – formista*, [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej...*, s. 249.

najwięcej miejsca i uwagi, w zakresie omawianego zagadnienia, poświęciła nie-
zwyktemu *Górskiemu krajobrazowi – obrazowi wielopłaszczyznowemu*²²⁹. Jednak il. 9
w tym przypadku analiza, skądinąd bardzo interesująca, wydaje się bardziej for-
malna i techniczna (skupia się na obrazie jako materiale ilustracyjnym głównych
założeń formizmu) niż ikonograficzna i problemowa. Zatem i w tym wypadku
ogląd został zawężony tylko do jednej perspektywy badawczej.

Tak duże rozproszenie wiedzy, brak spójnej i całościowej prezentacji zagad-
nienia świadczą o wciąż bardzo powierzchownej i niewystarczającej wiedzy
o twórczości tego „dwujęzycznego” artysty. Zresztą wydaje się, że jedną z przyczyn
trudności w podjęciu całościowej interpretacji sztuki Czyżewskiego jest właśnie
owa „dwujęzyczność”. Bardzo trafnie uchwyciła istotę tego złożonego zagadnienia
Joanna Pollakówna, która najlepiej rozumiała tę „wielość artystycznych światów”:
„W Czyżewskim przez całe życie poeta i malarz szukają się wzajem. I malarz
z poetą co krok wzajem się odnajdują”²³⁰. To oznacza, że obydwaj światy wzajem-
nie się warunkują. Niemożność opisanego jednego z nich implikuje ułomność
opisu drugiego obszaru artystycznych poszukiwań.

Pozostaje jeszcze kwestia pewnych ograniczeń, a raczej schematów typologicz-
nych, które z jednej strony wpisują artystę w określony kontekst ideowo-arty-
styczny, a więc ułatwiają recepcję dzieł, z drugiej jednak uogólniają i spływają
zarówno twórczość artysty, jak i wiedzę na jej temat. Takim krzywdzącym klasy-
fikacjom nie oparła się sztuka Czyżewskiego, którą albo chętnie wpisywano
w formizm, albo w koloryzm. Rzadko dostrzegano silne zindywidualizowanie
i niezależność wobec obydwu nurtów, które to wyróżniki twórczości całe życie
Czyżewski sam podkreślał: „Muszę oświadczyć, że wszelkie nazwy stosują się do
mnie pośrednio i przemijająco”²³¹.

W listopadzie 1968 roku w Galerii Współczesnej Klubu MPiK „Ruch”
w Warszawie otwarto wystawę *Przypomnienie formistów polskich*, na której zna-
zło się osiemdziesiąt sześć dzieł. Równoległe z ekspozycją opracowano ankietę
o formistach, z przeznaczeniem dla dwóch środowisk: artystów plastyków oraz
historyków sztuki w Warszawie. Jedno z pytań dotyczyło najbardziej reprezenta-
tywnych artystów i tytułów dzieł. Respondenci w zdecydowanej większości
wskazywali Tytusa Czyżewskiego i Leona Chwistka. Jednak wśród dzieł uznanych
za reprezentatywne nie pojawił się żaden pejzaż. Wymieniano: *Zbójnika* (1917– il. 1
1918), *Muzykantów* (ok. 1920–1921), *Akt z kotem* (1920) (właściwie nieformi- il. 33, VII

²²⁹ Obraz zaginiony, reprodukcja: L. Chwistek, *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, Kraków 1922.

²³⁰ J. Pollakówna, *Spełnienia dwoiste*, s. 48.

²³¹ T. Czyżewski, *Mój futuryzm*, s. 185.

- il. 8, 9 styczny czy aformistyczny), *Kompozycję wielopłaszczyznową* (1918), ale nie *Krajobraz wielopłaszczyznowy*. Zresztą na wystawie zaprezentowano tylko dwie prace
- il. XII w tej kategorii tematycznej: akwarelę *Drzewa* (1909), przecież zdecydowanie
- il. 24 przedformistyczną i litografię *Orka* (1918). Nie pojawiły się na retrospektywnej
- il. 25, 27 wystawie formistów tak ważne tytuły jak: *Pejzaż* (1920), *Widok z samolotu* (1922),
- il. 28 *Widok z aeroplanu* (1922–1923) – nie mające odpowiedników w twórczości
- il. 26 innych wcześniejszych i późniejszych artystów, *Gorzeń – Dom Emila Zegadłowicza* (1921) czy wspomniany już *Krajobraz wielopłaszczyznowy*. Przecież prace te mogły być zaprezentowane w formie dokumentacji fotograficznej, ilustracyjnej, czy tak jak *Gorzeń* – w oryginale. Zwłaszcza że już w 1956 roku Andrzej Osęka zauważył, iż przygoda Czyżewskiego z formizmem nie zaczęła się w 1917 roku, ale dużo wcześniej:

Jeszcze bezpośrednio po powrocie z Paryża udzielono młodemu malarzowi – jak to było w zwyczaju – sali wystawowej w Pałacu Sztuki na placu Szczepańskim. Po tygodniu jednak ówczesny prezes, uznawszy, że obrazy Czyżewskiego to „nie to, co się powinno pokazywać” – kazał zamknąć wystawę. Działo się to w roku 1912²³².

Nie sposób w tym miejscu nie pokusić się o dygresję. Tytus Czyżewski, co najmniej na pięć lat przed pierwszymi oficjalnymi wystąpieniami formistów, kształtował swoją niezależność artystyczną. Jednak ta postawa nie wynikała ze snobistycznej, infantylnej, poddanej zachodnim modom postawy ekscentrycznego, ale zakompleksionego jednocześnie artysty. Wynikała raczej z bardzo uważnej, wnikliwej obserwacji świata, połączonej z nadmierną może wrażliwością, która wkrótce miała przynieść zadziwiające świeżością koncepcje i ich realizacje – obrazy wielopłaszczyznowe. Eksperymentalne prace wykazywały wiele podobieństwa z twórczością dadaistów, zarówno pod względem ideowym (postawy wobec tradycji), jak i stosowanej metody i języka artystycznego. A przecież dadaizm powstał w 1916 roku, kiedy to „przybył do Szwajcarii pewien dość wygłodniały, nieco ospowaty wysoki i bardzo chudy pisarz i reżyser teatralny. Był nim Hugo Ball. [...] Pierwszego lutego 1916 roku Ball założył na Spiegelgasse 1 Cabaret Voltaire”²³³.

Wracając jednak do głównego wątku rozważań – motywów krajobrazowych i pejzażu w twórczości artysty – warto odnieść się do drugiej części tezy, mówiącej o silnych tendencjach do klasyfikowania, czy też szufladkowania jego sztuki.

²³² A. Osęka, *O malarstwie Tytusa Czyżewskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1956, nr 4, s. 11. Spośród obrazów, które znalazły się na tej wystawie, Osęka wymienia *Klucz wiolinowy*, który w 1912 roku wystawiony był jako *Symfonia*.

²³³ H. Richter, *Dadaizm*, s. 14–15.

Mowa o drugim po formizmie nurcie, z którym najczęściej utożsamia się twórczość Czyżewskiego – o koloryzmie. Zetknął się z nim około 1924 roku i odtąd koloryzm go inspirował, ale nie ograniczał. W tym czasie powstały przecież jego najbardziej znane pejzaże; zaistniały dzięki francuskim, włoskim i hiszpańskim podróżom w czasie i przestrzeni, do źródeł kultury europejskiej. W latach 30. powstały te, które były w jakimś stopniu podróżą do raju utraconego, do „dzwońców z różowego kościoła”²³⁴, do „ciemnego spróchniałego lasu”²³⁵, do „drzew samotnych drzemiących na polach”²³⁶.

W tym czasie jeździ Czyżewski na miesiące letnie do Rudek w Wielkopolsce, gdzie zamieszkał po powrocie z Paryża Tadeusz Potworowski. Rudki, a później Grębanin, do którego przeniósł się Potworowski, stały się, według określenia Taranczewskiego, polskim Barbizonem [...]. W Rudkach i Grębaninie powstawały [...] najlepsze pejzaże Czyżewskiego [...]”²³⁷.

A jednak pejzaż w sztuce Czyżewskiego to wciąż obszar tyleż interesujący, co niezbadany. Podobnie rzecz się ma z poezją. Historycy i krytycy literaccy chętnie przywołują kontekst malarskości poezji, o poetyckości malarstwa równie chętnie piszą historycy i krytycy sztuki, jednak wciąż za mało konkretnych przykładów analiz translacyjnych i wniosków z nich wypływających. Najciekawszych spostrzeżeń na temat sposobów funkcjonowania motywów pejzażowych i ich funkcji w twórczości Czyżewskiego (choć i tu płaszczyznę problemową, dyskursywną podporządkowano artystycznym klasyfikacjom, które po raz kolejny wpisują Czyżewskiego w schematy takie jak: symbolizm, futuryzm, formizm) dostarcza obszerna przedmowa Alicji Baluch do ostatniego pełnego wydania (przez Ossolineum) *Poezji i prób dramatycznych*. Autorka podkreśliła równorzędność względem siebie obydwu kontekstów interpretacyjnych: literackiego i plastycznego, a jako przykład tej wzajemności podaje zastosowanie typografii w tomikach poetyckich i próbach dramatycznych, zagadnienie ilustracji tekstu poetyckiego np. w *Pastorałkach* czy nawet paralelizm tytułów wierszy np. *Mediumiczno-magnetyczna fotografia poety Brunona Jasińskiego* i obrazów: *Portret poety Brunona Jasińskiego* (1920). Szczególnie istotne to analogie, gdy weźmiemy pod uwagę różnorodne sposoby funkcjonowania zagadnienia pejzażu.

W tym kontekście szczególnie odniesiono się do następujących problemów:

1. Uwarunkowania pejzażu w twórczości Tytusa Czyżewskiego;

²³⁴ T. Czyżewski, *Monolog błazna*, s. 42.

²³⁵ Idem, *Strach*, s. 36.

²³⁶ Idem, *Wieczór letni*, s. 44.

²³⁷ A. Osęka, *O malarstwie...*, s. 16.

2. Główne motywy pejzażowe – ich analiza ikonograficzna;

3. Pejzaż samodzielny – przykłady analiz intertekstualnych (rodzaj, przestrzeń, ikonografia, funkcje).

Krajobraz występuje w twórczości artysty również jako samodzielny, tzn. taki, „gdzie staje się główną treścią dzieła sztuki lub głównym bodźcem wyzwalamym uczucia zrodzone w momencie kontemplacji przyrody; głównym bohaterem dramatu jest więc natura, co nie wpływa na ograniczenie treści dzieła sztuki wyłącznie do problematyki krajobrazowej”²³⁸. I taką definicję pejzażu samodzielnego zastosowano w analizie zarówno obrazów, jak i wierszy.

Drugim sposobem funkcjonowania tematu jest niezwykle różnorodny i bogaty zbiór motywów pejzażowych, które bardzo często, niemal obsesyjnie, pojawiają się jako tło kompozycji figuratywnych lub jeszcze częściej jako pierwiastek ukrytych znaczeń, znak ekspresji: lirycznej lub dramatycznej, określający intencje artysty lub też, traktując zagadnienie bardziej uniwersalnie, jako przejaw komunikacji pomiędzy artystą a naturą. Tak dzieje się np. w autoportretach i w kompozycjach. Zresztą do dialogu artysty z naturą porównywał Czyżewski całe malarstwo i jego dzieje:

Malarstwo jest harmonią
Wyszukanych gam kolorów
Które żyją w oczach malarza
Jak żyje obłok na niebie
Jak odbicie lilii blad różowej
W lazurowej wodzie stawu
Jak żyje blask motylowego skrzydła
Na tle ciemnego błękitu
pogodnego nieba²³⁹.

Zatem dochodzimy do bardzo istotnego zagadnienia: uwarunkowań tematu i osadzenia go w kontekstach: biograficznym, krytyczno-artystycznym, a dotyczących koncepcji sztuki Czyżewskiego, jak również w szeroko rozumianych nurtach ideowo-artystycznych pierwszej połowy XX wieku.

Nie można zrozumieć istoty jego sztuki bez rozumienia złożonej koncepcji natury i stosunku artysty do niej. Miękkie, faliste, wijące się elipsoidalnie, na pozór nieco senny, ale nasycony kolorem, światłem i przestrzenią pejzaż Beskidu Żywieckiego to świat, w którym wszystko się zaczęło. Miejsca, klimat okolic Przyszowej, Berdychowa, Limanowej stały się bez wątpienia tworzywem i najważniejszą inspiracją artystycznej autobiografii. Były jego, posługując się termi-

²³⁸ A. Wojciechowski, *Z dziejów malarstwa pejzażowego*, Warszawa 1965, s. 5.

²³⁹ T. Czyżewski, *Wiersz o malarstwie*, s. 233.

nologią samego artysty, „wewnętrzną formą – treścią wizji twórczej”, z których rodzi się prawdziwa sztuka. To immanentne, spontaniczne i naturalne współistnienie Czyżewskiego w pejzażu i pejzażu w Czyżewskim pozwala dostrzec w przedstawieniach miejsc tak odległych od podhalańskiej, beskidzkiej przyrody, jak francuskie Cagnes, Collioure, włoski Asyż, hiszpańska Zaragoza, ten sam klimat: melancholii, nienatrętnego liryzmu i nieokreślonej, ale intensywnie odczuwanej tajemnicy lub baśni. Ten wątek antycypuje dalszą część refleksji nad pejzażem, ale o tym w dalszej części książki. Czyżewski z perspektywy kilkudziesięciu lat oddzielających go od dzieciństwa pisał:

Czy to były kolorowe pióra ptaków podwórzowych lub dzikich, czy kolory ubrań i twarzy ludzkich, zawsze pozostawały mi one w pamięci i słabiej lub mocniej reagowały na moją wrażliwość²⁴⁰.

Tę szczególną wrażliwość na pejzaż, na obraz świata miał w sobie od zawsze, była częścią jego artystycznej tożsamości. Być może dlatego tak często relacja pomiędzy człowiekiem (to znaczy artystą) a naturą stawała się punktem wyjścia do rozważań teoretycznych. W szkicu *O najnowszych prądach w sztuce polskiej* pisał o potrzebie prawdziwego patrzenia na naturę, tzn. o konieczności zerwania „z bezwzględny naśladowaniem natury prawie aż do zaniku indywidualności”²⁴¹.

Przeciwwagą dla mimetyzmu i naturalizmu stał się „proces stopniowego pogłębiania się bezpośredniego kontaktu z naturą, odrzucenia wszelkich treści literackich, wszelkiej sentymentalnej anegdoty”²⁴². Czyżewski dostrzegał wielkie w tym względzie osiągnięcia impresjonistów, ale poszukiwał nowej metody, ukazującej kreatywną siłę przyrody. W 1919 roku, a więc po dwóch podróżach do Paryża, pisał:

Co do tego, jak się „odtąd” widzieć i patrzeć powinno, kategorycznie osądził jeden z ostatnich końcowych impresjonistów, który w połowie swego życia wrócił znów do zagadnień poruszonych już raz przez Courbetta. Malarz ten to Cézanne. Malował zrazu w manierze impresjonistów, jednak w połowie swej pracy malarskiej doszedł do całkiem nowych rezultatów. Nie wystarczała mu „natura”, jak ją widzieli impresjoniści. Wyrobił sobie swą wolą i pracą zwracającą się bądź ku prymitywom i gotykom, bądź ku starym gobelinom lub niektórym malarzom hiszpańskim (El Greco) odrębny sposób patrzenia na naturę. Doszedł do pewnego systemu w budowaniu i w komponowaniu obrazów. Odrzucił zupełnie temat literacki lub tak zwaną „dekoratywność” obrazu.

²⁴⁰ Idem, *W słońcu dziecięcej wiosny...*, s. 9.

²⁴¹ Idem, *O najnowszych prądach w sztuce polskiej*, s. 6.

²⁴² A. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 67.

Malując, „komponował” obraz, tj. „malował dla istotnych wartości linii, brył, koloru i przestrzeni. Uważając na wzajemny stosunek form, utworzył sobie swój własny system; a mianowicie tworzył obraz tak, aby trzy bryły geometryczne: stożek, walec i kula składały się na tworzenie form. Według tych zasad dążył Cézanne do wytworzenia stylu, którego charakter nosiłby każdy jego obraz²⁴³.

Jednak Czyżewskiemu postrzeganie obrazu-krajobrazu jako konstrukcji nie wystarczało. W obrazach Cézanne’a przedmiot, element krajobrazu mają tylko taką wartość duchową (symboliczną), jaką one same w sobie posiadają, niejako od wewnątrz. „Przedmiot staje się własnym symbolem, jest jedyną oczywistością plastyczną. Głównym bohaterem obrazu jest sam przedmiot, pejzaż, natura”²⁴⁴.

A co z artystą, z jego przeżyciem? Cezannowska lekcja syntezy formy to być może najważniejszy etap w budowaniu własnej koncepcji sztuki, ale niewystarczający dla artysty, który tak często i z wyraźnym upodobaniem sięgał po słowo – „wizja”, a którego twórczości patronowali w równym stopniu co Cézanne, El Greco czy A. Rimbaud – twórcy wizjonerzy. Odczytanie różnorodnych kontekstów cezannowskiego pejzażu konstrukcyjnego w obrazach Czyżewskiego nie przysparzało większych trudności interpretatorom. Wystarczy przywołać takie
il. 28 tytuły jak: *Widok z aeroplanu (Pejzaż z aeroplanu)* (1922–1923), *Widok z samo-*
il. 27, 25 *lotu (Pejzaż z samolotu)* (1922) czy *Pejzaż* (1920), aby zauważyć dążenie do maksymalnej syntezy, dyscypliny i modulacji formy. Analizy i interpretacje kilku obrazów w dalszej części szkicu ukażą szczegóły tych analogii.

Sztuka Czyżewskiego to także wizjonerstwo, wewnętrzny niepokój i nadwrażliwość połączone z nieustanną potrzebą ich wyrażania w celu zbudowania „nowej rzeczywistości”. „Ta nowa rzeczywistość będzie zbudowana na doświadczeniach epok minionych (impresjonizm, kubizm, surrealizm). Uznając wizję świata zewnętrznego, młode malarstwo pogłębia ją i stara się usilnie o odnalezienie jej wnętrza”²⁴⁵.

A więc w roku 1931, bo z tego okresu pochodzi cytowany fragment wypowiedzi artysty, Czyżewski wciąż poszukiwał głębokiej ekspresji, nowych, indywidualnych środków wyrazu:

Obecne malarstwo zdążył krok za krokiem ku odrodzeniu rzeczywistości. Rzeczywistość ta nie może być ani zbyt męczącą i obciążającą wyobraźnię abstrakcją (której nadużyli kubizm

²⁴³ T. Czyżewski, *O najnowszych prądach w sztuce polskiej*, s. 11.

²⁴⁴ L. Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris 1950, s. 169.

²⁴⁵ T. Czyżewski, *O nową rzeczywistość w malarstwie*, „Pamiętnik Warszawski”, 1931, z. 4, s. 96.

i konstruktywizm), nie może być naśladowaniem wizji rzeczywistości, którą stworzyła i narzucała nam sztuka renesansu, nie może być nią także kontynuowanie surrealizmu, który opiera się zbytnio na konwencjonalizmie „starej wizji”²⁴⁶.

Rzeczywiście pejzaże Czyżewskiego z lat 30. z jednej strony wydają się dojrzałe, zamknięte, ograniczone, można je uznać za puentę artystycznych poszukiwań, z drugiej, mają w sobie to samo „słońce dziecięcej wiosny” – spojrzenie dziwiącego się światu dziecka.

Poszukiwania źródeł głębokiej ekspresji wskazują na kolejny trop inspiracji – wywiedziony od manieryzmu, włoskiego i hiszpańskiego baroku. W czasie pierwszego pobytu w Paryżu w 1908 roku Czyżewski obejrzał retrospektywną wystawę El Greca. Wiele lat później, w zbiorze esejów o sztuce toledońskiego wizjonera, tak pisał:

Przeźrażliwy granat nieba, chorobliwy żółty blask słońca, szary ugier ziemi lub zgniły róż indyjski odległych pasów horyzontu, w którym nikną i roztapiają się nagle owe samotnie błędzące zęby skalne. I z wolna kładzie się dziwny jakiś smutek na duszę ludzką. [...] A smutek ten nie jest słabością. Poza tym dziwne uczucie melancholii kryje jakieś inne uczucie bardzo mocne i ponure zarazem. Mocne i ciężkie jak wino kastylijskie, cierpkie, palące i gęste²⁴⁷.

Zagadnienie pejzażu i różnorodnych jego motywów w twórczości artysty należy odczytywać więc w kontekście koncepcji pejzażu ekspresyjnego, sformułowanego przez Vincenta Van Gogha, a rozumianego jako „malarstwo ludzkich namiętności wyrażonych przez kolor sugestywny, pełen jakiejś emocji, żarliwego temperamentu”²⁴⁸.

Artysta „z badać pragnie istotną treść pejzażu konfrontując ją ze stanem własnej psychiki”²⁴⁹. „Van Gogh pokazuje naturę uduchowioną, będącą wyrazem ludzkich uczuć”²⁵⁰. Ta koncepcja natury i pejzażu była bliska Czyżewskiemu, ale nie można pominąć również wpływu Paula Gauguina. Gdy patrzy się na *Hiszpanię* (ok. 1925–1929) czy *Pejzaż z Cagnes* (1925), pozostaje nieodparte wrażenie, że „głębia obrazu wynika z emocjonalnego działania koloru”²⁵¹. W tym kontekście pejzaż Czyżewskiego, w jakimś sensie, jest przedłużeniem dyskusji (a może również jej odzwierciedleniem) na temat koncepcji przestrzeni imaginatywnej, podporządkowanej wyobraźni artysty. Przychodzi tu na myśl *Talizman* Paula

il. VIII
il. X

²⁴⁶ *Ibidem*, s. 95–96.

²⁴⁷ T. Czyżewski, *Upiór Toleda*, „Droga” 1932, nr 1–2, s. 66.

²⁴⁸ J. Starzyński, *Van Gogh – malarz i człowiek*. „Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką” 1954, nr 17, s. 97.

²⁴⁹ A. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 75.

²⁵⁰ W. Weisbach, *Vincent van Gogh, Kunst und Schicksal*, Basel 1949–1951, t. II, s. 540.

²⁵¹ *Ibidem*.

Sérusiera lub *Czerwona piłka* Félixa Vallottona i hiszpańskie pejzaże Czyżewskiego. „Napowietrzne ujęcia” aeroplanicznych krajobrazów jeszcze raz wskazują na obecny w całej twórczości Czyżewskiego problem: ewoluowania od imitacji do kreacji. Stąd krok już tylko do futuryzmu, kubizmu i surrealizmu, których charakterystyczne przejawy możemy dostrzec w pejzażu artysty.

Wpływ futuryzmu najsilniej uwidocznił się w poezji i próbach dramatycznych, a także w poglądach na sztukę: „Uważam sztukę futuryzmu polskiego za nową epokę i nowe objawienie”²⁵².

W czasie, gdy Czyżewski był po raz pierwszy w Paryżu w 1909 roku, ukazał się manifest Marinettiego. „Czyżewski znał manifesty Marinettiego, pisząc o poezji przyszłości powoływał się na działalność włoskich futurystów”²⁵³. Wielokrotnie sam manifestował swoją postawę jako futurysty. O jego związkach z futuryzmem Alicja Baluch pisała:

W poetyckiej i dramatycznej twórczości Czyżewskiego z wczesnych lat dwudziestych istnieją wyraziste elementy, których źródłem był futuryzm. Niektóre z nich upowszechniły się jako wspólna zdobycz awangardy (antytradycjonalizm, eksperyment jako źródło oryginalności, prowokacja, współczesna cywilizacja jako wyzwanie dla poetyckiej wyobraźni), inne pozostały charakterystyczne dla macierzystego nurtu futurystycznego (symultanimizm, biologiczne paralele świata techniki, „słowa na wolności” i związany z tym postulatem typograficzny kształt wiersza)²⁵⁴.

Charakterystyczne motywy futurystycznych pejzaży artysty można odnaleźć il. 41 m.in. w wierszach: *Mechaniczny ogród. Noc – dzień, Śpiewające domy*, ale też il. 25 w *Pejzażu* (1920) czy w aeroplanicznych widokach z samolotu.

W 1910 roku, w czasie pobytu Czyżewskiego w Paryżu, odbyły się dwie wystawy malarstwa kubistycznego: w Salonie Niezależnych i w IX Salonie Jesiennym. Można przypuszczać, że właśnie wtedy poznał Czyżewski lepiej kubizm. Obrazy wielopłaszczyznowe, które powstawały od 1915 roku, zdradzają wiele analogii z pierwszymi *collages* Braque’a i Picassa. Obrazy wielopłaszczyznowe to eksperyment nie mający żadnych analogii artystycznych, niezwykle interesujący poprzez anamorfozę przestrzeni oraz różne sposoby jej penetracji. Dzięki efekto- wi iluzji przestrzennej (który nie był zapewne celem artysty) te dzieła intensywnie oddziałują na wyobraźnię. Dziwne i nierozpoznane dotychczas, umieszczone w nich przedmioty tworzą interesujący zbiór motywów składających się na pejzaż wyobraźni: motywy gór, słońca, motywy roślinne (wijących się liści i gałązek, egzotycznych kwiatów, falistych kształtów, przypominających migotliwą tafłę

²⁵² T. Czyżewski, *Mój futuryzm*, s. 186.

²⁵³ A. Baluch, [w:] T. Czyżewski, *Poezje i próby...*, wstęp, s. XXXVI.

²⁵⁴ *Ibidem*, s. XXXVII.

wody lub ruch skrzydeł motyla). Być może właśnie w obrazach wielopłaszczyznowych Czyżewski najbliżej był celu w swoich poszukiwaniach artystycznych, mających określić stosunek artysty do natury. W 1936 roku pisał: „Stworzyć z natury swój własny świat – nie świat abstrakcyjny, lecz WŁASNY”²⁵⁵.

Równie ciekawą próbą tworzenia własnego świata było szczególne przeniknięcie surrealizmu, zarówno do malarstwa, jak i do poezji, a nawet dramatu, i specyficzne przetworzenie artystycznej rzeczywistości. Mamy tu krajobrazy wyraźnie odwołujące się do optycznej fantasmagorii, do ukrytych w podświadomości emocji i przeżyć. Zapośredniczenie i doświadczenie surrealizmu jest szczególnie ważne dla analizowanego zagadnienia pejzażu w twórczości Czyżewskiego, ponieważ odnosi się do sztuki „opartej na swobodzie kojarzeń, na halucynacji, na analizie ukrytych w podświadomości doznań psychicznych”²⁵⁶. W tym kontekście za pejzaż surrealistyczny możemy uznać *Ptaszka* (1920), *Obłoki* (1925) czy bardzo il. 34 interesującego *Don Kichota* (1924–1928).

Jeszcze jeden ważny aspekt uwarunkowań tematyki krajobrazowej w sztuce Czyżewskiego – zainteresowanie malarstwem Władysława Ślewińskiego. Ślewiński zwłaszcza „w dziedzinie pejzażu, szczególnie w widokach morza w Bretanii, stworzył wiele niepowtarzalnych dzieł. Ogranicza w nich dekoracyjną płaszczyznowość, stylizację, linearność konturu przedmiotów, rezygnuje z cienko rozmalowanej plamy. Posługuje się farbą gęstą, zawieszistą”²⁵⁷. Czyżewski w monografii o Ślewińskim pisał: „Forma na jego obrazach ma wartość gatunkową jako ciężar i gęstość materii identycznej z przyrodą”²⁵⁸.

Oprócz koncepcji formy docenił również Czyżewski „tę wielką tajemnicę wydobywania światła w obrazie, bez efektownego i »zakłamanego« światłocienia, świetnie umiał zastosować, nie tylko w martwych naturach, ale i w krajobrazach. Ten właśnie sposób wydawania i tworzenia światła na obrazie, za pomocą materii, a nie światłocienia lub przejaskrawionych kolorów, zbliża tak bardzo Ślewińskiego do malarzy najmłodszych”²⁵⁹.

Niektóre krajobrazy Czyżewskiego zdradzają podobną metodę kształtowania formy, wydobywania światła w obrazie, np. *Pejzaż z Cagnes* (1925), *Krajobraz il. X, IX hiszpański* (ok. 1929). Ponadto obydwu malarzy łączy podobne emocjonalne i ekspresyjne traktowanie pejzażu, jednakże z większym nasileniem, dynamizmem i dramaturgią u Władysława Ślewińskiego.

²⁵⁵ T. Czyżewski, *Od koncepcji przyrody do przyrody samej*, [w:] idem, *Poezje*, s. 285.

²⁵⁶ A. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 129.

²⁵⁷ *Ibidem*, s. 58.

²⁵⁸ T. Czyżewski, *Władysław Ślewiński*, Warszawa 1928, s. 12–13.

²⁵⁹ *Ibidem*.

Na koniec tej części rozważań, prezentujących niektóre, ale chyba najistotniejsze źródła i uwarunkowania zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne sztuki Tytusa Czyżewskiego, ze szczególnym uwzględnieniem motywów pejzażowych i krajobrazu jako tematu samodzielnego, warto przywołać kontekst formistyczny. Formiści bardzo stanowczo wypierali się zawsze paryskiej genealogii, o czym może świadczyć wypowiedź Leona Chwistka:

Zarzucono nam, że ulegamy wpływom zagranicznym. Mnie nazywają futurystą dlatego, że namalowałem parę obrazów, w których jest ruch, Czyżewskiego nazywają kubistą dlatego, że wśród licznych jego eksperymentów znajdują się szkice pokrewne kubizmowi, datujące się w poważnej części z czasów, kiedy o kubizmie nikt jeszcze nie słyszał. Krytycy nie dodają jednak, że futuryści, szukając ruchu, zapomnieli o kompozycji i że nie operują wcale „napięciami kierunkowymi”, podając po prostu szufladki luźnych notatek wrażeniowych²⁶⁰.

Nie zmienia to faktu, że „ruch formistyczny powstał wyraźnie pod wpływem nowych kierunków artystycznych, które narodziły się w „stolicy świata”. Czyżewski pisał: „Wszelkie wpływy i wszelkie pożyczki nie są szkodliwe, jeśli trafiają na grunt wielkich talentów”²⁶¹. Jeśli myślał również o sobie, miał rację.

Malarstwo i poezję Czyżewskiego charakteryzują: bogactwo (ilościowe i jakościowe), zadziwiająca spójność i konsekwencja, gdy chodzi o wybór motywów pejzażowych oraz sposoby posługiwania się nimi. Mam tu na myśli odrębne, pojedyncze nieraz elementy ikonograficzne, wywiedzione z topiki krajobrazowej. Właściwie niewiele jest dzieł (literackich i plastycznych), w których element, pierwiastek związany z przyrodą, oczywiście różnie przedstawioną, nie pojawia się.

Jednym z najciekawszych i niemal wszechobecnym jest motyw ogrodu. Ogród jest metaforą harmonii, a harmonia to malarstwo. Malarstwo to sztuka. Więc motyw ogrodu należy odnieść do sztuki.

Nie zbadana dla ludzi harmonia
Przyrody
[...] A malarz dźwięki, tony i formę
Wybiera
Z bogatego ogrodu kwiatów
I tworzy świat nowy
Na swym płótnie
Świat wewnętrznej harmonii
Którą odczuwa i która
W nim żyje²⁶².

²⁶⁰ L. Chwistek, *Tytus Czyżewski, a kryzys formizmu*, [w:] idem, *Wielość rzeczywistości...*, s. 107.

²⁶¹ T. Czyżewski, *Twórcy czy naśladowcy*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 46, s. 7.

²⁶² T. Czyżewski, *Wiersz o malarstwie*, s. 233–234.

W wierszu odnajdujemy wszystkie elementy – desygnaty ogrodu: obłoki (niebo), lilie (kwiaty), staw (woda) i motyle skrzydła (motyle). Podmiot liryczny bardzo subiektywnie opisuje (maluje) świat, w którym jest zdomowiony, a obecność w nim jest źródłem ciepłych, pozytywnych doznań. Ten ogród to świat „dziecięcej wiosny”, ale również pragnienia piękna, życia, bogactwa doznań i przeżyć. W impresjonistycznym wierszu *Sen kwiatów* obraz ogrodu (ukazany przez zasypiające kwiaty) implikuje treści niemal mistyczne:

Noc wychodzi czarnymi skrzydłami
Okrywa ogród i ziemię i
Kwiaty
I duszę bierze i wiedzie w zaświaty²⁶³.

Oniryczny, odrealniony, dzięki zastosowaniu personifikacji (kwiaty znużone tęsknotą, senne kwiaty, sen usypia pobladłe konwalie), obraz ogrodu przechowuje tajemnicę życia i śmierci. Kiedy ogród zasypia, dusza idzie w zaświaty. Motyw odnosi się zatem do bogactwa form świata zewnętrznego, ale również przeżyć duchowych.

Ogród w obrazie *Kompozycja z motylami (Martwa natura z motylami)* (1920–1921) il. XVI też nie jest realistycznym wyobrażeniem. Obfitość, intensywność nagromadzonych form roślinnych i zwierzęcych (egzotyczne, wirujące, zmysłowe kwiaty i bardziej figuratywnie ukazane motyle) – wszystkie elementy zostały ujęte syntetycznie, a jednocześnie zagęszczone i skomponowane dzięki barwom i płaszczyznowo ujętym formom, przeniesionym z imaginacyjnej przestrzeni ogrodu. Ponadto sposób przedstawienia motyli (z rozłożonymi, trzepocącymi skrzydłami) i faliste, miękkie linie kwiatów, liści sygnalizują zmienność, ruch, a jednocześnie sprawiają wrażenie wzajemnego przenikania i nakładania obrazów, wirowania i falowania. W ten sposób ujawnia się głębia przestrzenna, którą uzyskano nie dzięki zastosowaniu perspektywy, ale dzięki odpowiednim zastosowaniom formy i barwy na płaszczyźnie płótna obrazu. Osiągnięty efekt fantasmagorycznego, onirycznego pejzażu ogrodu ma bardzo ekspresyjne, niemal intymne podłoże. Ogród jest projekcją fantazji, marzeń, podświadomych zmysłowych pragnień. Podobny klimat panuje w *Portrecie mężczyzny na tle dekoracji w ptaki* (1929), w *Autoportrecie z motylami* (1929) czy w *Hiszpanii* (1925–1929). il. 20, VIII

W wierszu *Deszcz* pojawia się obraz smutnego ogrodu, który egzemplifikuje nastrój melancholii, nostalgii, żalości, lęku. Bardzo młodopolski, Tetmajerowski w swej konstrukcji i temacie wiersz zapewne współgrałby (gdyby nie zaginęły) z pierwszymi impresjonistycznymi obrazami, których treści i nastroju możemy

²⁶³ Idem, *Sen kwiatów*, s. 47.

domyślać się jedynie na podstawie tytułów: *Jesień*, *Młyn*, *Chatupa*. Motyw kwiatów pojawia się w szczególnym nasileniu i w różnych odniesieniach, np. „zwiędły kwiat”, który upada pod nogi podmiotu lirycznego w wierszu *Muzyka z okna*, współtworzy wraz z innymi znakami (noc, pieśń, wiatr, blask, śmiech i płacz) semantyczną przestrzeń jesiennej melancholii i przemijania. W wierszu *Strach* „kwiat lilii wodnej”, który „zapala się bladym światłem”, jest znakiem wieczornej tajemnicy stawu, będącego odzwierciedleniem, odbiciem stanu psychicznego, świadomych lub podświadomych lęków, a może zakazanych pragnień podmiotu.

Na dnie stawu widzę oczy
 Patrzące oczy
 Widzę moje trwożne
 Oczy [...]
 Ja chcę rozkoszy, ja chcę rozkoszy²⁶⁴.

Interesujące jest zestawienie obrazu wody (stawu), która jest lustrem – odbiciem (motyw autokreacji) z motywem oka, które u Czyżewskiego jest znakiem autoświadomości, autokontroli lub abstrakcyjnej świadomości wyższego porządku ontologicznego, sprawczego pierwiastka intelektualnego, oraz z toposem kwiatów (pierwiastek emocjonalny, duchowy, znak ekspresji podmiotu). Zatem oko (znak intelektu) i kwiat (znak emocji) to antagonistyczne wobec siebie znaki – symbole odnoszące się do psychiki podmiotu, nieustannie poddawane analizie poprzez poszukiwanie własnego odbicia, autopotwierdzenia, weryfikacji wiedzy o sobie samym. Być może dlatego tak często w obrazach Czyżewskiego oko wpisane zostaje w dekoracyjne formy, wywiedzione z natury (liście, gałęzie, płatki, kwiaty, motyle, ptaki).

Jeszcze inny sposób przywołania kwiatów, a właściwie pejzażu, w którym świat jest wielkim ogrodem o bardzo charakterystycznej topografii z okolic Limanowej i Berdychowa:

Z kwiatów się to zaczęło
 Z róż czerwonych i astrów
 Z łąk pachnących i lasów
 Świerków wysmukłych i brzóz
 Gdy myśli moje jak kwiaty
 Jak drzewa co bledną wiosną
 Wiatry dreszcze miłosne
 I chmury gwałtowne uściski
 Skłębionych ramion nieba
 I żyłem wtedy jak ptak²⁶⁵.

²⁶⁴ Idem, *Strach*, s. 37.

²⁶⁵ Idem, *Koń w chmurach*, s. 221.

W dalszej części pojawiają się także elementy ikonograficzne, jak: pajęczyny, skraj nieba, usta gór, pierścień lasów, loki brzoź, jaworów i lip. Cały obraz ma charakter odrealniony, oniryczny (dwukrotnie pojawia się motyw snu), niemal baśniowy (obraz galopującego w chmurach konia – Pegaza, który jest czarownikiem i bogiem). Autobiograficzny temat wiersza został poszerzony o kontekst kulturowy – motyw Pegaza, symbolu, który konotuje autotematyzm, refleksję nad sztuką, własną twórczością. Zatem jeśli kultura (sztuka – malarstwo) to ogród, a kwitnące w nim kwiaty to znaki inspiracji (z kwiatów się to zaczęło), emocji, ducha – to sztuka jest ekspresją wrażliwości.

Wracając do refleksji o uwarunkowaniach twórczości Czyżewskiego, zwłaszcza w zakresie problematyki pejzażu, można dostrzec konsekwencję i spójność w prezentowaniu poglądów, znajdujących jasne i czytelne przełożenie w utworach.

Kwiaty jako elementy ikonograficzne związane z motywem ogrodu pojawiają się nawet w *Warszawie o piątej rano*. Wizja miasta została skonstruowana metodą ekspresjonistyczną (elementy bardzo namacalne, realistyczne łączą się z wizyjnymi, frenetycznymi, mistycznymi, apokaliptycznymi). Przedstawienie krajobrazu Warszawy rozpoczyna i kończy podobny motyw:

początek wiersza {zmrok miasta chmury to kwiaty,
Kwiaty rosy spragnione [...]}

koniec wiersza {kilka płatków topniejącego śniegu wleciało,
Są to wczesne motyle wiosenne
Ganiające za różą}*²⁶⁶

Wprowadzony motyw ogrodu jest antynomiczny wobec przygnębiających, odrażających widoków: „miasta bladego ze snu, konających z nożem w sercu pod bramą, szpitali, gdzie stoją białe łóżka rzędem jak łodzie Charona” (motyw śmierci, również częsty u Czyżewskiego i zasługuje na oddzielne omówienie), nocnych azylów, gdzie „budzą się ludzie w łachmanach”. Ogród – kwiaty i motyle to jedyna szansa tego miasta (ludzi) na ocalenie, być może wywiedzione z biblijnej chrześcijańskiej symboliki: „I wyjdzie różdżka z korzenia Jessego i kwiat z korzenia jego wyrośnie, [Izajasz 11,1], tj. Mesjasz wyjdzie z rodu Dawida. Kwiat w chrześcijaństwie – dobroczynność, miłosierdzie miłość i harmonia, charakterystyczna dla pierwotnego stanu natury [...] Ogród w Biblii – raj, zbawienie, życie, dom, szczęście”²⁶⁷.

²⁶⁶ Idem, *Warszawa o piątej rano*, s. 225.

²⁶⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 270 i 185; por. księga Izajasza 11, 1–2. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 1990, s. 859.

Czyżewski sięgnął po interesujący środek artystyczny – iluzję i anamorfozę, a tym samym wyraźnie nawiązał do warsztatu surrealistów i wykorzystał te elementy również w odniesieniu do motywów pejzażowych. Między innymi *Portret il. VI, VII Magdaleny Potworowskiej* (1935), a także wcześniejszy, bardziej znany *Akt z kotem* (1920) dobrze ilustrują powyższe spostrzeżenie. W żadnym z tych obrazów pejzaż nie funkcjonuje samodzielnie, a jednak odczytanie elementów ikonografii pejzażowej jest niezbędne do interpretacji całego obrazu. W obydwu obrazach nie trudno wyczuć zagęszczoną zmysłowość, może nawet erotyzm. Ten specyficzny klimat i temat szczególnie ważny (przecież Czyżewski pisał erotyki, malował akty) został osiągnięty dzięki zastosowaniu motywu ogrodu, ale nie tego z marzeń i wspomnień dziecka, nawet nie ogrodu sztuk, w którym spełniał się artysta. To bardzo egzotyczny, hipnotyczny zarazem ogród, w którym zostały umieszczone: postać kobieca bez głowy (głowa jako symbol, pierwiastek intelektualny przedstawiona odrębnie, wkomponowana w racjonalną, bardziej zgeometryzowaną płaszczyznę) i kot, symbolizujący neurotyczne poddanie się władzy zmysłów i fantazji. Kot związany z symboliką księżyca (księżyc jest świadkiem przeżyć miłosnych w wierszu *Le soir d'amor*) jest tu znakiem erotycznych doznań i pragnień. Motywy roślinne (wijące się spiralne formy o różnych kształtach, zrytmizowane względem siebie, czarodziejskie kwiaty, na których tle została nienaruszona sylwetka kobiety, a jej uroda adekwatna wobec bujności kwiatów) i kot, którego dotyka, głaszcze kobieta, współtworzą ogród rozkoszy – arkadię.

Podobny „panoptyczny” (to jedno z ulubionych słów poety) krajobraz egzotyki i neurotycznych fantazji występuje w cyklu poetyckim pt. *De Profundis*. Szczególny nastrój został osiągnięty w części IV *Koral*. Przedstawiony tam ogród to przestrzeń artystycznej imaginacji, której źródłem są: „magnetyzm, instynkt, istotność”. Dlatego bez ograniczeń przenikają się motywy egzotycznego pejzażu (kolibry, zahipnotyzowane, złotowiejące rajskie ptaki, bociany, jaskółki, wilgi, ryby latające, syreny) z motywami, znakami cywilizacji (elektryczna fala, wody elektryczne, galwano-obraz). W tym wierszu egzotyczny, odrealniony, fantastyczny ogród jest metaforą pełnej podniet artystycznych wizji świata z całą jego „przepyszną budową”²⁶⁸, przemijającą, ale niepowtarzalną, którą z całą intensywnością chłoną „elektryczne oczy”²⁶⁹ twórcy, który siebie samego w innym wierszu nazywał „medium magnetycznym”²⁷⁰.

il. VI W *Portrecie Magdaleny Potworowskiej*, dzięki wykorzystaniu dekoracyjnych elementów pejzażowych, panuje atmosfera zmysłowego poruszenia, witalizmu.

²⁶⁸ Ch. Baudelaire, *Padlina*, [wg] T. Weiss, *Młoda Polska*, Warszawa 1989, s. 192.

²⁶⁹ T. Czyżewski, *Poezje, Elektryczne Wizje, Wizja II*, s. 74.

²⁷⁰ Idem, *Medium*, s. 109

Kusząca i ponętna miękkość linii, zwiewność kształtów, efemeryczność i lekkość w sposobie ukazania kwiatów, motyli i form biomorficznych je przypominających – z jednej strony współtworzą obraz tajemniczej kobiecości, z drugiej tę tajemnicę właśnie zdradzają. Pomimo że postać modelki znajduje się we wnętrzu pomieszczenia, to wszystkim jego elementom (sofa, zasłona, parapet okienny) zostało przypisane, poza dosłownym – mimetycznym, inne znaczenie – metaforyczne. Płaskie, aperspektywistyczne tło, wypełniające 2/3 powierzchni płótna, to bardzo syntetycznie zorganizowana przestrzeń pejzażu wewnętrznego pięknej, młodej kobiety, oddalonej od realnej czasoprzestrzeni, w której się znajduje. Ten świat wewnętrzny wyczuwa się w jej lekko opuszczonych powiekach, skrywających tajemnicę (jak modelki malowane przez Leonarda), w nienaturalnie dużych oczach, bynajmniej wcale nie skupionych na lekturze książki (to następny element gry, do której zaprasza Czyżewski), ale odpływających w rzeczywistość, którą wrażliwy artysta z łatwością kreuje i odczytuje w obrazie.

Pejzaż imaginacyjny, tak jak w erotyku *Le soir d'amour*, „wszedł do pokoju”²⁷¹. W wierszu bohaterowie – anonimowi kochankowie – znajdujący się w pomieszczeniu zamkniętym, w pokoju, spostrzegają fizyczną obecność wiatru i księżycy, niepoprawnych świadków miłosnych uniesień. Zatem podobnie jak w obrazie, tak i w wierszu artysta dążył do relatywizacji świata, całkowitej płynności pejzażu i wnętrza. W ten sposób ujawnił jeszcze jedną metodę wyrażania własnej ekspresji.

Zresztą wspomniana płynność pejzażu i wnętrza często wkraczająca w konwencję metamorfozy i oniryzmu (dziwne krajobrazy lub motywy z nimi związane, fantastyczne rośliny i zwierzęta, u Czyżewskiego mamy do czynienia ze szczególnym ich nagromadzeniem, a nawet nadmiarem) zdradza kierunek poszukiwań artystycznych, który nigdy artyści nie ograniczał, ale zawsze inspirował. Surrealizm (nadrealizm), bo o nim mowa, interesował Czyżewskiego. Przecież zaczytywał się w poezji Apollinaire’a (był chyba pierwszym tłumaczem jego wierszy), Rimbauda, Reverdy’ego, bliskie były mu poglądy filozoficzne Henriego Bergsona, który patronował francuskim surrealistom: naocześnie, na gorąco poznawał atmosferę Paryża czasów, kiedy ukazał się *Manifest surrealizmu* André Bretona (w 1924 roku Czyżewski był w Paryżu).

Jednak Czyżewski nie zamknął się w jednej konwencji, może właśnie dlatego, że Breton nakazał „odrzuć zajmowanie się trywialnym światem zewnętrznym i odtwarzać to, co znajduje się wewnątrz nas”²⁷², a Czyżewskiego interesowało zawsze wzajemne przenikanie światów, form i przestrzeni. Widać to wyraźnie

²⁷¹ T. Czyżewski, *Le soir d'amour*, [w:] idem, *Poezje*, s. 64.

²⁷² H. Dubowik, *Nadrealizm...*, s. 9.

w erotyku *Le soir d'amour* i *Portrecie Magdaleny Potworowskiej*. W obydwu dziełach pojawia się motyw okna, który jest znakiem pogranicza światów, krajobrazów duszy i zmysłów.

Charakterystyczny symbol przestrzenny romantyzmu, którego oddziaływanie można by prześledzić po wiek XX, do Beckmanna [...]: otwarte okno. Architektura okna jest jednym z najdonioślejszych symboli faustowskiego przeżycia głębi i do niego wyłącznie należy. Wyczuwa się tu wolę wyrwania się z wnętrza w przestrzeń bez granic²⁷³.

To stwierdzenie Hofstättera nabiera szczególnego znaczenia w kontekście omówionych uwarunkowań sztuki artysty (zwłaszcza gdy chodzi o związki z romantyzmem), ale również w odniesieniu do innych jego prac, w których można zauważyć wyraźne upodobanie do sięgania po motyw okna (a właściwie otwartego okna). Nie jest ono w większości przypadków jedynie znakiem mitemetycznego świata, formalnym elementem konstrukcji, kompozycji obrazu, tak jak we *Wnętrzu* (1915–1917) (choć i tu można z łatwością doszukać się pierwiastka kreacyjności czy symbolizmu w sposobie zaprezentowania tego motywu – ta wielość „okien” i ich wzajemne oddziaływanie), ale rzeczywiście otwiera „przestrzeń bez granic”. Chodzi tu oczywiście o różne przedziwne okna i quasi-okna, otwarte pudła, kartony, w których – jak w dzieciennych pudełkach po zabawkach – żyje zaczarowany świat. Obrazy wielopłaszczyznowe, bo o nich mowa, to okna imaginatywne, pejzaże wizji twórcy, których obecność jeszcze silniej zaznacza kontrast między wnętrzem a zewnętrżnością. Z tym, że tu odwrotnie niż w romantyczno-symbolicznych przedstawieniach to wnętrze zaczarowanego quasi-okna z kartonu jest desygnatem nieskończoności, wolności sztuki i pragnień artysty. Pozostają jeszcze inne tajemnicze ramy, kurtyny, zasłony – „niby okna”, w których, jak na scenie, powołuje się do życia nadrzeczywistość, „dzianie się” w innym wymiarze – tak jak w *Akcie z kotem*, *Kluczu wiolinowym* (1920–1921) czy *Martwej naturze* (1921). Stąd bardzo blisko do surrealistycznych obrazów z wszechobecnym niemal motywem otwartych okien i innych konstrukcji architektoniczno-przestrzennych, podporządkowanych tym samym mechanizmom kreacji artystycznej, tak jak np. w *Rozkoszach poety* (1912–1913), *Mózgu dziecka* (1914) Giorgio de Chirico, *Z pierwszym klarownym słońcem* Maxa Ernsta (1923), w *Karnawale Arlekina* Joana Miró (1924–1925). Temat okna fascynował również Henriego Matisse'a: *Żółta franka* (1914–1915), *Akt siedzący z tamburynem* (1926) i René Magritte'a: *Kąpiąca się* (1925), *Kąpiąca się od jasnego do ciemnego* (1935–1936), *Drzwi do lasu* (1936), *Dola człowieka* (1933).

²⁷³ H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, s. 185.

Przyglądając się motywom krajobrazowym w sztuce Czyżewskiego, a w szczególności odnosząc je do topiki związanej z ogrodem i jego ikonograficznymi elementami (motyle, ptaki, rośliny, kwiaty) oraz z motywem okna – znakiem, symbolem komunikacji (relacji) pomiędzy pejzażem mimetycznym a kreatywnym, można spostrzec, że prawdopodobnie spośród wymienionych wyżej artystów znaczący wpływ na rozwinięcie tej tematyki w twórczości Czyżewskiego miał Joan Miró. Biomorficzny i fantastyczny świat „żyjątek” wyjętych jednocześnie ze świata sennych marzeń, żywioł zabawy, anamorfozy, otwarcie na eksperyment, a jednocześnie tęsknota za pięknem i harmonią bardzo przypominają nastrój towarzyszący wielu pracom (plastycznym i poetyckim) Tytusa Czyżewskiego.

Joan Miró pierwszy raz przyjechał do Paryża w 1919 roku. Zamieszkał w dzielnicy Montparnasse, ul. Blomet 45, obok pracowni André Massona. Wiadomo, że było to miejsce spotkań nie tylko przyjaciół malarzy, ale i poetów, takich jak: Tristan Tzara, Max Jacob, Pierre Reverdy, a nawet pisarzy: Henry Millera i Ernesta Hemingwaya.

Między poetami i malarzami trwała wówczas najpłodniejsza może w historii zażyłość. Pociągająco śledzą postępy malarzy, malarze domagają się od poetów, by czytali im swoje wiersze, co odbywa się najczęściej na wieczornych, zakrapianych winem posiedzeniach w pracowni²⁷⁴.

Obok Guillaumea Apollinaire’a Pierre Reverdy wywarł chyba największy wpływ na twórczość, nie tylko poetycką, Tytusa Czyżewskiego. W ogóle w latach dwudziestych można mówić o szczególnej intensywności życia środowisk poetyckich spod znaku kubizmu, surrealizmu i adekwatnych wobec nich grup malarzy. Czyżewski był niemal w samym centrum artystycznego żywiołu. O bliskich kontaktach świadczy choćby znajomość, a może nawet przyjaźń z Maurice A. Loutreuillem, będącym w bliskich kontaktach ze wspomnianym wcześniej André Massonem.

Czyżewskiego i Reverdy’ego łączyły fascynacje poezją Apollinaire’a, podobny charakter twórczości (Reverdy wprawdzie nie był malarzem, ale „malarstwo stanowi najczęstszy punkt odniesienia teoretycznej refleksji Reverdy’ego”)²⁷⁵. Pierre Reverdy był także teoretykiem sztuki oraz twórcą czasopisma artystycznego „Nord – Sud”, wokół którego chciał skupić, podobnie jak Czyżewski wokół „Formistów”, młodych utalentowanych artystów. Wzajemne związki w twórczości obu zasługują na oddzielne opracowanie. Jednak w kontekście analizowanego tematu u obu artystów można zauważyć szczególnie podobieństwo w zakresie poszukiwania i rozumienia istoty sztuki. Zdaniem Czyżewskiego i Reverdy’ego źródłem

²⁷⁴ P. Reverdy, *Poezje wybrane*, przeł. i wstęp J. Hartwig, Warszawa 1986, s. 10.

²⁷⁵ *Ibidem*, s. 20.

sztuki jest wzajemne zapośredniczenie, komunikacja pomiędzy świadomością artysty a naturą²⁷⁶:

Natura jest to stała bryła – ciało, którego dotykają się ręce ślepego. Artysta, dotykając przedmiotów, wyrabia sobie swój własny świat przestrzenny, od której to KONCEPCJI zależy całe jego wejście w PRZESTRZEŃ przyrody. [...] Bezinteresowność nie gra roli – w sztuce – nie gra roli w sztuce nic, co nie jest mną SAMYM, który tworzy OBRAZ lub poemat, KTÓRY JEST NATURĄ SAMĄ nie identyczną, lecz w ośrodku piorunowej burzy²⁷⁷.

Nie ma przedmiotów poetycznych [...] jest myślący podmiot, poezji nie ma w rzeczywistości, jest w marzeniu i złudzeniu ludzkim, obraz jest czystym tworem umysłu, sztuka to nie odbicie rzeczywistości, ale nowa organizacja konstruktywnych elementów rzeczywistości – pisze Reverdy. Poeta ten kochał rzeczywistość, ale śmiertelnie bał się środków używanych przez sztukę realistyczną. Jego ideą przewodnią była autonomia dzieła sztuki²⁷⁸.

Dwa elementy przenikające i dopełniające się wzajemnie zajmują w sztuce Czyżewskiego i Reverdy'ego najważniejsze miejsce – PRZYRODA (NATURA) I ŚWIADOMOŚĆ TWÓRCY. Okna, drzwi prawie zawsze otwarte, otwierające się lub otwierane (jak w onirycznych pejzażach M. Chagalla), występujące w szczególnym zagęszczeniu są znakami wzajemnych zapośredniczeń – materializują świadomość i odrealniają krajobraz. Wyrażają moment przejścia „na drugą stronę”, wyznaczają granicę „własnego świata przestrzennego”.

Na wypłowiej łące
Milczący las otwiera drzwi²⁷⁹.

Wszystko drży, kiedy drzwi otwierają się bezgłośnie. Biały promień wpada przez okno i zalewa stół²⁸⁰.

²⁷⁶ Podobne poglądy na sztukę głosili w połowie XIX i na początku XX wieku także inni artyści, począwszy od E. Zoli, który uważał, że sztuka jest formą naśladowania natury, przefiltrowaną przez pryzmat osobowości twórcy. Do nich należy zaliczyć również Jeana Cocteau i Pawła FILONOWA. Ten ostatni w swojej teorii sztuki, sformułowanej w tekście programowym „Kanon i prawo”, twierdził, że „praca malarza powinna przypominać procesy dziejące się w naturze i rozwijać się – powstawać tak, jak powstają i rozwijają się twory. przyrody. Obraz to nie tylko przedstawienie autonomiczne artystycznie, ale niemal organizm biologiczny, gdyż artysta wprowadza weń zarówno swój talent malarski oraz intelekt, jak i całą swą biodynamikę, uwarunkowania genetyczne, związane z tym emanacje oraz dostrzegane w naturze procesy dziejące się w sferze koloru i światła”. Cyt. za W. Okoń. *Paweł FILONOW, czyli świadectwo niewidzialnego*, [w:] idem. *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996.

²⁷⁷ T. Czyżewski, *Od koncepcji przyrody do przyrody samej*, s. 284–285.

²⁷⁸ P. Reverdy, *op. cit.*, wstęp, s. 20.

²⁷⁹ P. Reverdy, *Krew małżeństwa*, [w:] idem, *Poezje wybrane*, s. 90.

²⁸⁰ Idem, *Wszystko śpi*, s. 99.

Okna zamknięte, okna otwarte
I czarne drzwi pośrodku
To co lśni w twojej twarzy
oczy²⁸¹.

Okno pochyla niebieski
kwadrat
Drzwi są bardziej zaciszne²⁸².

Raz to w jesienną zdarzyło się noc
gdym przechodził popod balkonem
pod nogi upadł zwiędły kwiat
z ciemnego okna nie wlatywał śmiech
raz to w jesienną zdarzyło się noc
z ciemnego okna słychać było płacz²⁸³.

Oczy Dłonie Myśli
bez twarzy
zimni Kuratorzy
Klaskające okna
Telefon
Winda na gumie
Niepokój lęk
Szukanie kogoś
W TŁUMIE*²⁸⁴.

Widzę góry rzeki maski polipa
Dotykam lasów gór dolin
Szukam chrztu święceń wyzwolin
Widzę przyjaciół na maskowym balu
U króla w Escoryalu
Colombina Polichinelle Tytania
Sen i Ośla Głowa
Bestya płowa
W oknie sklepu korzennego
Widzę całujące się bochenki
Komedycję świata liczb loteryjnych [...] ²⁸⁵.

Otworzyłem okno
mego dusznego
pokoju

²⁸¹ Idem, *Wieczór*, s. 116.

²⁸² Idem, *Późno nocą*, s. 117.

²⁸³ T. Czyżewski, *Muzyka z okna*, s. 33.

²⁸⁴ Idem, *Melodia tłumy*, s. 57.

²⁸⁵ Idem, *Wizja II*, s. 74–75.

do świata
 najady z łona mórz
 wychodzą*²⁸⁶.

toreador księżyc wejdzie
 gitarą zaszeleści
 otworzy okiennice
 napoi kwiaty trucizną
 wstążki przemieni w węże
 rozbudzi sowy – motyle*²⁸⁷.

Motyw okna (zarówno u Reverdy'ego, jak i Czyżewskiego) jest paralelny, a raczej nakłada się na motyw pejzażu, współwystępuje z nim, zapowiada „własny świat” przestrzenny artysty, współtworzy go, jest często technicznym środkiem służącym translacji i przetworzeniu światów – od mimetyzmu do kreacjonizmu. Ścisłe przylegają do niego inne motywy pejzażowe: omawiany motyw ogrodu (kwiatów, ptaków, motyli), motyw „dolin, rzek i gór”²⁸⁸, lasu, słońca, motyw miejskiego krajobrazu – domów, ulic, kawiarni.

O ile Czyżewskiego z Reverdy'm łączy bardzo podobne poczucie samotności, u tego drugiego „wyrażone poprzez scenerię ukazującą pustą ulicę, puste pola, niezmiennie nagie drzewa, zimne niebo z polatującymi ptakami, poprzez nagły krzyk, nagły płacz i nie wiadomo skąd dobiegający motyw śpiewu [...] poprzez nagie pejzaże ze snu [...], puste pokoje i powtarzający się motyw wędrówki po wyludnionych domach i nieznanym kłatkach schodowych”²⁸⁹, o tyle u Czyżewskiego samotność przewycięża samą siebie. Pejzaż oraz wszystkie jego motywy najlepiej wyrażają ideę przewyciężania nerwowości, niepokoju i lęku.

Artysta zawsze poszukiwał jedności świata i kultury w harmonii sztuki oraz w sobie i w swoim osobistym przeżyciu (o autokreacji i jej wpływie była mowa w poprzednim rozdziale). J. Pollakówna zwróciła uwagę, że „pisanie Czyżewskiego nie jest właściwie pisanem o rzeczach. Píše on zawsze o sobie, z tym przemożnym egocentryzmem, który bywa nierozłączny od silnych natur twórczych”²⁹⁰. Wspomniany egocentryzm i potrzeba indywidualizmu znalazły w wierszach i obrazach Czyżewskiego o tematyce pejzażowej swoje interesujące przełożenie:

il. 27, 28 np. w kompozycji *Pejzaż z samolotu* (1922), w *Widoku z aeroplanu* (1922–1923)

²⁸⁶ Idem, *De Profundis, Część I, Złoty wąż*, s. 82.

²⁸⁷ Idem, *Wstążki gitary*, s. 242.

²⁸⁸ *Ibidem*, s. 242.

²⁸⁹ P. Reverdy, *op. cit.*, wstęp, s. 21 i 29.

²⁹⁰ J. Pollakówna, *Spełnienia dwoiste*, s. 46.

i w wierszu *Mechaniczny ogród*. W pewnym sensie można odczytać je jako polemikę z tradycją, ze sztuką.

Pejzaż z samolotu powstał z inspiracji wspomnianej już podróży Czyżewskiego do Paryża w 1922 roku. Sam pisał w *Liście z Paryża* (1922): „Moja podróż samolotem była emocją na wskroś nowoczesną”²⁹¹. il. 27

Nowoczesne, eksperymentalne były również wnioski, które wyciągnął artysta z tej podróży. Pejzaż, czy raczej pejzaż zastępczy, ciąg dalszy dialogu z tradycją, czy raczej polemika z nią, a może jej odrzucenie? Skoro aby osiągnąć efekt kubitstycznej analizy i dochodzenia do prawdy, efekt symultanicznej zmienności, dynamiczności świata (a wszystko zabarwione dadaistycznym żartem i kpina z napuszoności wielkiej sztuki), wystarczy zapamiętać widok z samolotu!

Czyżewski po prostu wykorzystał kolejną szansę – zapisu szczególnej relacji w ściśle określonej i niecodziennej czasoprzestrzeni pomiędzy świadomością a naturą. Jego wrażliwość, wyobraźnia artystyczna, wiedza zawsze znajdowały ujście w dziecięcej potrzebie eksperymentu, zabawy, gry z sobą samym oraz w poszukiwaniu autentycznej wizji sztuki, opartej na prawdzie, emocji i dążeniu do harmonii tejże sztuki.

W aeroplanicznych obrazach „własny świat przestrzenny” artysty powstał dzięki temu, co Czyżewski nazwał odlogicznieniem. Wprawdzie użył tego terminu odnosząc go do poezji, ale sądzę, że znajduje on całkowite przełożenie również w jego sztuce plastycznej. „Pierwszą główną akcją współczesnej poezji i prozy jest wyeliminowanie słowa z niewolnictwa logicznego zdania i składni”²⁹². Pejzaże aeroplaniczne są kontestacją wolności artysty i aktu twórczego. Zmiana perspektywy oglądu, oderwanie się od tradycyjnych sposobów konstruowania przestrzeni w obrazie, wyeliminowanie formy z niewolnictwa logicznego mimetyzmu i tematu (anegdota, aluzji równie wysokich, heroicznym, co bezużytecznym) pozwoliły zerwać z dotychczasową „logicznością” sztuki.

W przedmowie do *Robespierre’a* (1927) Czyżewski pisał:

Każdemu słowu w mojej poezji daję indywidualne znaczenie i autonomię, a zarazem przez anarchizację (nie anarchię) słów dzielę je na grupy analogicznych słów, z których wydobywałem analogiczne zdania itd. Dlatego słowa i zdania, mimo powierzchownej często alogiczności zdania, w całości (przez kontrast materiału wiązań) dają spójną istotę, która żyje jako organizm w przyrodzie²⁹³.

²⁹¹ T. Czyżewski, *List z Paryża*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, cyt. za: A. Baluch, [w:] T. Czyżewski, *Poezje i próby...*, s. XX. Czyżewski był prawdopodobnie pierwszym polskim malarzem podróżującym samolotem, a z pewnością jako pierwszy w Polsce widok z lotu ptaka malował na podstawie własnych obserwacji z „aeroplanu”.

²⁹² T. Czyżewski, *O odlogicznieniu poezji*, s. 286.

²⁹³ *Ibidem*, s. 288–289.

Czy można po przeprowadzeniu kosmetycznej zmiany, polegającej na zastąpieniu wyrazu „słowa” wyrazem „forma”, dać lepszy komentarz interpretacyjny do aeroplanicznych obrazów?

Napowietrzne krajobrazy są doskonałym przykładem przenikania się w obrazach Czyżewskiego dwóch rodzajów, sposobów kreowania pejzażu: Cézannowskiego – konstrukcyjnego i ekspresyjno-imaginatywnego (wywodzącego się od Vincenta van Gogha, nabistów, Paula Gauguina).

il. 28 Płaszczyzna obrazu *Widok z aeroplanu* została podzielona w linii horyzontalnej na osiem prostokątów (niby-okien), a te zostały przecięte w linii pionowej (wertykalnie) dodatkową osią symetrii, która potęguje efekt formistycznej rytmizacji. Prostokąty-okna przecięte pionową osią są względem siebie symetryczne. Każdy z pojedynczych prostokątów podlega symultanicznemu zwielokrotnieniu poprzez wpisanie w nich uproszczonych, formistycznie zgeometryzowanych form półkolistych (drogi, rzeki), prostokątnych, trójkątnych, trapezowych (domy i inne obiekty architektoniczne: pola, łąki, ogrody, lasy). Geometryczność została przełamana biomorficzną, owalną, falistą lub subtelniejszą, delikatniejszą formą i linią, płynnie wpisującą się w motyw „gór, dolin, rzek” – niepoprawnie powtarzający się w poezji artysty. Każdy z prostokątów (część wobec całości), każdy element pejzażu (myślę tu również o *Pejzażu z samolotu*) zachowuje względem innych elementów dużą autonomię, okrągłe formy (zapewne obraz drzew) funkcjonują samodzielnie i niezależnie wobec przecinających je form dróg czy rzek. Uniezależnienie, rozluźnienie relacji poszczególnych elementów względem siebie, tym samym oddalenie się wzajemnych kontekstów interpretacyjnych, daje możliwość wydobywania istoty form, ich immanentnych i sugestywnych znaczeń.

Posługując się językiem Czyżewskiego, dzięki „anarchizacji”, autonomizacji, a następnie połączeniu (formą jednego prostokąta-okna) poszczególnych elementów można zbliżyć się do znaczenia formy w sztuce, do istoty sztuki samej. Kontemplując jej istotę, powracamy do źródeł: świadomości artysty i natury. Konsekwencją ich wzajemnej komunikacji jest nie tylko próba dotarcia do idei formy wewnętrznej, ale także potrzeba jej nazwania, zdefiniowania, odzwierciedlenia jej „spoistej istoty”²⁹⁴. Wydaje się, że kluczem do interpretacji aeroplanicznych wizji jest motyw okna (okna samolotu, okna wyobrażonej formy, które są znakami przetworzenia zwykłego widoku z samolotu w pejzaż imaginatywny – ogród świata). Perspektywa napowietrzna z jednej strony rozszerza kompetencje narratora (a więc tego, który opowiada historię ogrodu – artysty). Artysta, jak narrator epicki, został wyposażony we wszechwiedzę i zdolności panoramicznego opisu w zakresie historii, którą opowiada.

²⁹⁴ *Ibidem*, s. 288.

Taki pejzaż może być interpretowany jako formalny eksperyment – gra z tradycją, polemika z dotychczasowymi sposobami funkcjonowania tego motywu w malarstwie, może nawet parodia dotychczasowego malarstwa pejzażowego. Sądzę jednak, że takie poszukiwania i realizacje artystyczne w zakresie motywów pejzażowych wynikają z koncepcji sztuki Czyżewskiego, rozumianej jako proces nieustannego określania relacji pomiędzy artystą i naturą; proces, którego końcowym efektem jest „własny świat przestrzenny” poety i malarza wierzącego głęboko w jedność i harmonię sztuki. W wypadku tak bogatej i złożonej świadomości artystycznej, w jaką wyposażony był Czyżewski, nie dziwi, że świat ten zyskuje walor wielowymiarowości z jednej strony, a obrazoburstwa i szalonego eksperymentatorstwa z drugiej.

W kontekst powyższych refleksji płynnie wpisuje się eksperyment poetyckotypograficzny, [...] jeden z najbardziej znanych utworów Czyżewskiego – *Mechaniczny ogród*:

Z poziomej kreski wyrastają w górę kreski pionowe, na nich zaś osadzone są kwadraty, w których wnętrzu wydrukowano nazwy kwiatów: w górze prostokąt przedzielony pionową kreską, podpisany jest wewnątrz „paź królowej”²⁹⁵.

Alicja Baluch, dokonując analizy tekstu, zauważyła, że „z punktu widzenia teorii «słów na wolności» jest to wiersz futurystyczny, a obraz mechanicznego ogrodu jest polemiką z toposem raju utraconego, w którym miękkie i okrągłe kształty płatków kwiatowych zostały zastąpione przez kanciaste kwadraty, a wiotkie i kręte łodyżki przez sztywne linie proste, zaś idealna cisza, w której słyhać, jak „trawa rośnie”, przerywana delikatnym trzepotaniem motyli skrzydeł, została napełniona niesamowitym dźwiękiem śmiejącej się trawy. Powstały obraz to raj zastępczy, zurbanizowany, a raczej zmechanizowany świat techniki, sztucznej natury”²⁹⁶.

W powyższym komentarzu wyczuwa się pejoratywne nacechowanie opisanego ogrodu, z czym chyba nie do końca można się zgodzić. Wiersz wprawdzie nie był sygnowany żadną datą, ale umieścił go Czyżewski w zbiorze *Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny* (1922).

Ten rok był szczególnie dla artysty – rozpad Formistów, decyzja o wyjeździe do Paryża, brak uznania (oprócz wąskiego grona przyjaciół), pogłębiające się poczucie osamotnienia, ale też wewnętrzna potrzeba zdystansowania się, stworzenia „napowietrznej perspektywy wobec świata” (obydwa aeroplaniczne pejzaże przecież też pochodzą z tego roku!). Wydaje się, że to moment zwrotny w twórczości – intensywne poszukiwanie formy wewnętrznej, idei, koncepcji sztuki,

²⁹⁵ A. Baluch, *op. cit.*, s. XLIV i XLV.

²⁹⁶ *Ibidem*, s. XLV.

u której źródeł nigdy nie znajdowała się destrukcja, negacja i pseudoemocja, ale wizja, kreacja, prawdziwa emocja.

W 1921 roku, w jednym z wierszy pochodzących z tego samego tomiku, w *Transcendentalnym panopticum*, pisał:

Ja:
jako twórca
elektroświatów mego mózgu
ja medium samego siebie
pierwszy elektromagnetyczny
poeta i malarz
tytus czyżewski
zahipnotyzowałem moje myśli
przebrnąłem przeszedłem
sentencję sentymentalizmu
wchodzę w życie tworzę
morze elektronów burz
w mym mózgu
daję sztukę [...] ²⁹⁷.

Zatem, jeśli nawet powstawały takie polemiczne „anty-pejzaże”, to nie z chęci odrzucenia tradycji. Również nie nazwałabym *Mechanicznego ogrodu* i aeroplanicznych obrazów „rajem zastępczym, światem sztucznej natury”, ale tworzeniem „własnego świata przestrzennego”, w którym spełnia się twórca – „poeta i malarz” – medium samego siebie. Nawet jeśli wpiszemy *Mechaniczny ogród* wyłącznie w kontekst futuryzmu, to uduchowiony poetycko-typograficzny obraz ogrodu można porównać do podobnie odrealnionej wizji panoptycznego pejzażu świata jako karnawału manekinów, w którym elektro-, dynamo-instynkt może zapowiadać początek sztuki sugestywnej („przecież prawdziwa sztuka jest zawsze futuryzmem”) ²⁹⁸ lub jej koniec: „Człowiek spłodził i rozpętał maszynę, która kiedyś zabije go albo wywyższy” ²⁹⁹.

Jeśli więc przyjąć, że mechaniczno-aeroplaniczne pejzaże, ogrody świata – to polemika z motywami raju utraconego, polemika z kulturą, to ten jej rodzaj, który przewyżcza sentymentalne, nazbyt teatralne gesty i „kłamstwa towarzyskie, socjalne i artystyczne [...] cynizm myśli, który zawładnął powojennym światem, a także i Polską [...] – rzucanie palm na groby naszych idealnych romantycznych poetów, nadużywanie [...] nomenklatury wzniosłości [...]” ³⁰⁰. Taki

²⁹⁷ T. Czyżewski, *Transcendentalne panopticum*, s. 130.

²⁹⁸ Idem, *Mój futuryzm*, s. 186.

²⁹⁹ Idem, *T. Czyżewski o „Zielonym oku” i o swoim malarstwie*, Jednodniówka futurystów, 1921, [w:] idem, *Poezje*, s. 272.

³⁰⁰ Idem, *Od romantyzmu do cynizmu*, [w:] *Poezje*, s. 283.

rodzaj dialogu z kulturą może nieść ze sobą niebezpieczeństwa: wtórnej mitomanii czy jałowego estetyzmu, ale potrzeba znalezienia własnego świata przez artystę przewycięża te obawy (choć nigdy do końca).

Znakiem poszukiwań wciąż nowej ekspresji, czasem nacechowanej lękiem, innym razem ocaleniem jest wszechobecny w sztuce Czyżewskiego motyw słońca, innych gwiazd oraz księżyca.

Zbudujemy maszyny – pojedziemy na gwiazdy, aby obserwować słońce.

Słońce zdziwi się, skąd człowiek nabrał tyle „rozumu”.

Człowiek zbuduje mechaniczne słońce.

Stare Słońce – to stara pocziwa maszyna.

Kochajmy Słońce i nie wygadujmy na niego poza oczami³⁰¹.

W zacytowanym fragmencie teoretyczno-programowego artykułu można wyróżnić kilka sposobów ukazania i interpretacji motywu słońca. Po pierwsze, słońce to stara pocziwa maszyna (epitet charakterystyczny dla poetyki futurystycznej, tu raczej ujawniający właściwości słońca jako źródła energii – światła, ciepła, życia). Zarówno słońce, jak i księżyc to ważne elementy ikonograficzne wspomnieniowego pejzażu dzieciństwa i młodości:

Rozmawiała z sobą
Góry Doliny i Rzeki
Księżyc szedł i błędził
uśmiechniętą drogą³⁰².

i cisza po dolinach
i owce po zboczynach. [...]
Serce życia bijące
słońce ogniem wschodzące
gwiazdy ziemia miesiące
smyczek struny i skrzypcy
pszczoły szumią u lipy³⁰³.

W słońcu się mieni
Drżący liść osiki -
Dzień ten Matki Boskiej Zielnej
Pogodnie się kończy³⁰⁴.

W reminiscencjach dziecięcej arkadii sam artysta pisał:

I szczególnie byłem zachwycony wtedy, gdy letnią porą podczas sumy niedzielnej słońce zajrzało do świątyni i rzuciło swój blask na kolory obrazu³⁰⁵.

³⁰¹ Idem, *Tytus Czyżewski o „Zielonym oku” i o swoim malarstwie*, s. 272.

³⁰² Idem, *Wspomnienie z gór*, [w:] *Poezje*, s. 67.

³⁰³ Idem, *De Profundis*, s. 84.

³⁰⁴ Idem, *Dzień Matki Boskiej Zielnej*, [w:] *Poezje*, s. 107.

³⁰⁵ Idem, *W słońcu dziecięcej wiosny...*, s. 245.

Zresztą znamienity jest również tytuł tekstu, z którego pochodzi cytowany fragment: *W słońcu dziecięcej wiosny*.

Motyw słońca u Czyżewskiego pojawia się również jako nieodłączny znak impresji, zapamiętanej i unaocznionej w poezji – „notatniku malarza”³⁰⁶, jako „dokument artystycznych podróży i jego fascynacji krajobrazem: St. Raphaël, Cagnes sur Mer, Collioure (Pyrenées orientales), Sewilla, Paryż–Warszawa...”³⁰⁷.

Nad zatoką słońce
 Liście pełzną
 i eukaliptus złocieni
 się złotem jesieni
 kwiaty palmy winne krzewy w czerwieni.
 [St. Raphaël, 1925]³⁰⁸.

Ku brzegom rwą – słońce zachodzi –
 Słońce, które kochałem brodzące,
 Przez morze plynie ku ziemiom i dniom,
 Aby stanąć, rozdmuchać żagle i fale,
 Roztworzyć klatkę gołębi [...] ³⁰⁹.

Wstążki gitary i miłość
 gdy słońce ubrane w trykoty
 kąpie się w morzu porannym
 a miłość motyl skrzydlaty
 szuka rozkoszy wśród kwiatów ³¹⁰.

W pejzażach zachodzącego, brodzącego czy kąpiącego się słońca spełniali się impresjoniści: Claude Monet – *Regaty w Argenteuil* (1872), *Impresja. Wschód słońca* (1872) – obraz, który w pewnym sensie rozpoczął historię sztuki nowoczesnej, *Impresje różowe i niebieskie; Stóg* (1891), *Trzy topole* (1891) czy *L'aiguille et la Falaise d'aval* (1885); Édouard Manet – *Claude Monet na swej łodzi-pracowni* (1874), *Argenteuil* (1874). Podobny sposób ukazywania motywów pejzażowych, w tym również słońca, odnajdujemy w obrazach neoimpresjonistów, czy też jak ich określił Felix Fénéon, impresjonistów naukowych (z większym już położeniem nacisku na pierwiastek intelektualny – poznawczy, co później zaowocowało w dziełach kubistów i abstrakcjonistów): Georges Seurat *Niedzielne popołudnie na Grande-Jatte* (1884–1886), *Siedzący mężczyzna i kobieta* (1884), *Kanał w Gravelines: Mały Fort Philippe* (1890).

³⁰⁶ W taki sposób Joanna Pollakówna nazwała artystyczną „dwujęczność” Czyżewskiego.

³⁰⁷ A. Baluch. *op. cit.*, s. XXIV.

³⁰⁸ T. Czyżewski, *Rapsod*, [w:] idem, *Poezje*, s. 206.

³⁰⁹ Idem, *Skrzydła nad Cagnes*, s. 207.

³¹⁰ Idem, *Wstążki gitary*, s. 242.

Czystej wrażliwości raczej trudno doszukiwać się w pracach plastycznych Czyżewskiego. W tym kontekście określenie przez Joannę Pollakównę poezji artysty „notatnikiem malarza” nabiera szczególnego znaczenia. Mówiąc o impresyjności, można odnieść ją raczej do nastroju, przeżycia, klimatu widocznego w obrazie, ale będącego raczej sublimacją, syntezą wrażeń przefiltrowanych przez wrażliwość podmiotu twórczego i w nim skupiających się na dłużej. Jest to rodzaj jakiejś „impresji wewnętrznej”, zatrzymanej, skupionej. Tę wrażliwość, tak obficie zarejestrowaną w poezji, w obrazach trzeba by nazwać liryzmem, sugestywną melancholią, impresją duchową³¹¹.

Do takich z pewnością można zaliczyć prace podejmujące motywy religijne: *Ukrzyżowanie* (1923–1925), *Madonnę* (1913) czy *Głowę* (Madonny?) (ok. il. 12, 14, 3 1917–1918). W drugim z przywołanych obrazów, w lirycznie uproszczonym, formistycznie skomponowanym, a jednocześnie silnie zindywidualizowanym, przetworzonym mocą „wizji twórczej” artysty pejzażu (symbolika oka, świadoma gra form trójkątnych z kolistymi, linii ostrych, nerwowych z falistymi, miękkimi, łagodnymi, charakterystyczne motywy spiralne, przypominające zwoje papirusu, papieru nutowego lub często biomorficzne formy roślinne i fragmenty architektury naturalnego krajobrazu – góry, wąwozy, rzeki) pojawia się słońce – znak prawdziwego wzruszenia, lirycznej ekspresji, znak ducha i tajemnicy o silnie religijnych konotacjach. W *Głowie* duża, kolista forma słońca, wyłaniająca się jakby spoza innej rzeczywistości, umieszczona została w prawej górnej części obrazu (zdecydowana większość płaszczyzny słońca znajduje się poza obrazem, jest niewidoczna) i wyraźnie oddziela się od reszty kompozycji. Jednocześnie współtworzy wcześniej wspomniany klimat duchowego, religijnego przeżycia, o czym świadczą rozchodzące się wokół głowy półkoliste linie (aureola?). Bardzo podobna stylistycznie *Madonna* (1913) zawiera jeszcze większy ładunek emocjonalny. Słońce, które pojawia się za głową karmiącej małego Jezusa Madonny (tutaj też wyłania się jakby zza głowy) wprost odnosi się do witalności, poczucia szczęścia i bezpieczeństwa.

Ziemia się przed słońcem skłoniła
i na niebie gwiazd wielkich jest siła,
co na słońce patrzą z miłością,
tak i człowiek goni za światłością³¹².

³¹¹ Choć czasem może ona nazbyt przypominać, i przez to nieco osłabiać wartość artystyczną, przebrzmiała i archaiczną romantyczno-malopolską manierę poetycką.

³¹² T. Czyżewski, *Pastorałka (Prolog)*, [w:] idem, *Poezje*, s. 169.

- il. 12 Światłość-słońce to Chrystus przedstawiony w *Ukrzyżowaniu* (ok. 1923–1925). Umieszczona po prawej stronie nad krzyżem ikona słońca jest wizualno-poetyckim wyrażeniem idei dualizmu Chrystusa-Boga (słońce przecięte w pół, podzielone na jasną i ciemną płaszczyznę). W tak przedstawionym obrazie słońca skupia się jak w soczewce cała tajemnica sceny ukrzyżowania. Joanna Pollakówna zauważyła pierwiastek dramatyzmu, przenikający cały obraz, a jego źródła doszukiwała się w inspiracjach sztuką hiszpańską. Chyba rzeczywiście miała rację. Obraz dwubarwnego słońca jest, w jakimś stopniu, wyrafinowanym artystycznie ekwiwalentem elgrecowskiego pierwiastka mistycyzmu. W obrazach mistrza z Toledo plan znaczeń ukrytych, ogólnych przypisany jest górnej części obrazu (fruwające anioły, otwierające się niebo, poświęta słoneczna). Dualistyczna koncepcja świata – tak intensywnie odczuwana i przekładana na język obrazu – pojawia się również w poemacie Czyżewskiego *Robespierre*:

Robespierre

Dobro to ziemia oświecona przez słońce, cień to zło.

Matka Boga

Gdy słońce wolno się posuwa jak w tańcu,
Chodzący po niebie zegar Boga, jak rozpalona dłoń,
i cień zmienia wygląd rzeczy na ziemi.

Robespierre

Gdy staję w słońcu, rzucam cień, gdy cień mój chodzi
po ziemi, jak ja żywy, gdy szeleści we mnie serce jak
mrowisko, [...] ³¹³.

Motyw słońca jako boskiego zegara pozostaje w tym samym polu semantycznym, co motyw słońca z cytowanego już tekstu Czyżewskiego – *O zielonym oku i o swoim malarstwie*: „Słońce – to stara pocziwa maszyna”. W ten sposób motyw słońca – symbolu boskiego zegara znajduje przełożenie w koncepcji elektromechanicznych słońc:

Tańczą elektro-maszyny

Tańczą elektro-światy

Słońce, Słońce, Słońce ³¹⁴.

Wprowadzenie do wiersza obrazu elektro-słońc zostało poprzedzone graficznym i pikturalnym motywem okna, który implikuje charakterystyczną stereoskopową perspektywę i przenikanie wymiarów kilku rzeczywistości jednocześnie. Ciekawie zinterpretowała wiersz *Płomień i studnia* Alicja Baluch, przypisując obrazowi słońca szczególne znaczenie:

³¹³ Idem, *Robespierre*, s. 200.

³¹⁴ Idem, *Płomień i studnia*, s. 118.

Przestrzeń liryczna usytuowana jest [...] między wnętrzem filmowego projektora a ekranem, na którym są rzutowane obrazy. Projektor filmowy, rzucający na ekran obrazy, to „studnia”, z której wydobywa się „płomień”, projektor filmowy to sztuczne słońce ożywające się i wprowadzające w ruch przedmioty³¹⁵.

Motyw sztucznego słońca odnosi się więc do aktu kreacyjnego, dla którego inspiracji trzeba szukać nie tylko w wewnętrznym świecie twórcy (często zależnym, nerwowym, niepewnym, którego symbolem jest wszechobecny motyw oka: „Oko – to najczęściej znak nieokreślonego zagęszczonego lęku”³¹⁶). Źródło inspiracji tkwi także w zewnętrznej, kosmicznej energii, która pozostając antynomiczną wobec silnie zsubiektywizowanej wizji artysty (ponieważ jej źródłem jest to co pewne: Bóg-Logos lub natura) staje się koniecznym, nieodłącznym elementem aktu twórczego. Może oznaczać nadświadomość, zobjektywizowaną ekspresję. Można też postrzegać ten motyw w kontekście poszukiwań indywidualnych sposobów wyrażania tego, co rozgrywa się pomiędzy świadomością artysty a naturą. Wielkie oko słońca, antynomiczny odpowiednik oka – symbolu wewnętrznej autoekspresji pojawia się w *Krajobrazie wielopłaszczyznowym* (1916–1917), na okładce tomu poezji *Zielone oko. Poezje formistyczne* (1920), w *Autoportrecie* (1918), jak również w *Portrecie poety Brunona Jasieńskiego* (1920–1921) czy na ilustracji do poematu wizyjnego *Robespierre*. W każdym z wymienionych przedstawień mamy do czynienia z bardzo dużym zagęszczeniem ekspresji, której źródłem jest słońce. Jeśli oko artysty implikuje emocjonalną, duchową ekspresję twórcy, to oko słońca wyraża chęć przewyciężenia skrajnego subiektywizmu – dążenie do autonomii dzieła sztuki. Tak więc należy powrócić do koncepcji sztuki Czyżewskiego. Parafrazując samego artystę, można stwierdzić, że słońce „to nie przyroda – to narzędzie do uzyskania ideału przyrody samej – która jest sztuką”³¹⁷. Ten „ideał” nie mieści się ani w mimetycznej, ani w abstrakcyjnej koncepcji pejzażu.

Jedną z ciekawszych prób zdefiniowania koncepcji „własnego świata przestrzennego”³¹⁸ jest *Krajobraz górski wielopłaszczyznowy*. Joanna Pollakówna nazwała ten rodzaj eksperymentu formalnego „udosłownieniem perspektywy w obrazie”.

Obraz ma kształt trapezu, przy czym bokami równoległymi są ramy boczne, natomiast górną i dolną część ramy stanowią linie zbieżne. Tak ukształtowana rama sugeruje rozbudowanie przestrzeni w głąb, ku prawemu, niższemu bokowi obrazu, i wydawałoby się, że kompozycja

³¹⁵ A. Baluch, *op. cit.*, s. XLVII.

³¹⁶ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski – formista*, [w:] idem, *Z zagadnień plastyki...*, s. 252.

³¹⁷ T. Czyżewski, *Od koncepcji przyrody do przyrody samej*, s. 285.

³¹⁸ *Ibidem*.

będzie w tym kierunku wciągała wzrok patrzącego, przy czym zresztą idealne warunki dla kontemplacji obrazu stworzyłaby pozycja widza z jednym ramieniem wmurowanym w ścianę. Czyżewski nie zmusza jednak do tak niewygodnej percepcji swego *Krajobrazu*, stwarzając coś na kształt drugiej perspektywy, obliczonej tym razem na punkt widzenia człowieka stojącego przed obrazem, w sposób jeszcze praktykowany na wystawach malarskich, tj. frontalnie. Ta „druga perspektywa” powstaje tak, jak na rysunkach dzieci: za „kulisą” jednej góry ukazuje się następna, której drugoplanowość podkreślona jest jeszcze przez użycie jaśniejszej farby. Cały pejzaż jest niezmiernie uproszczony, ostentacyjnie wręcz „naiwny”. Na koniec warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół tego na pewno niezbyt wysokiej klasy, ale bardzo ciekawego obrazu: „wciągające wzrok” linie ramy prowadzą istotnie oko widza do określonego celu – jest nim ogromne, stylizowane słońce³¹⁹.

Wielkie oko słońca dominuje nad wszystkimi elementami ikonograficznymi tego udosłownionego, stereoskopowego krajobrazu (górami, drzewami i domkiem), a naiwna, nieco sentymentalna forma potęguje jego sugestywność. Motyw słońca w pracach Czyżewskiego najlepiej wyraża istotę jego poszukiwań artystycznych w zakresie pejzażu. Oznacza ikonę przetworzonej przez artystę ekspresji, której źródłem jest natura, archetyp świata jako wielkiego ogrodu. Stanowi antynomiczny odpowiednik motywu oka – znaku ekspresji, której źródłem jest świat wewnętrzny, psychika artysty.

il. 40 Interesującą puentę dla omawianego zagadnienia można znaleźć na okładce tomu *Zielone oko. Poezje formistyczne* (1920). Występują tu wszystkie ważne elementy ikonografii pejzażowej, a także konteksty artystyczne, współtworzące indywidualne cechy sztuki Czyżewskiego (formizm, futurizm, ekspresjonizm, surrealizm, dadaizm).

Ilustracja egzemplifikuje ideę syntezy i harmonii sztuki, synkretyzm języków: pikturalnego (ikonicznego) z werbalnym. Motywy pejzażowe okazały się najlepszymi środkami wyrazu, dokumentującymi najważniejsze założenia programu artystycznego. Kompozycja została podporządkowana trzem różnym układom typograficznym (słowno-pikturalnym), które jednocześnie dzielą ją na trzy części kompozycyjne, zrytmizowane pod względem układów linii (pionowych, poziomych, ukośnych), wyznaczających jednocześnie osie symetrii. Pierwszą część podporządkowano formie prostokątnej (dominuje układ graficzny, wertykalno-horyzontalny):

TYTUS
CZYŻEWSKI
Z I E L O N E

³¹⁹ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski – formista*, s. 261–262.

Drugą część podporządkowano formie trójkątnej (dominuje układ piktoralny, diagonalny). To najbardziej zagęszczona semantycznie i ikonograficznie część ilustracji, tu właśnie pojawia się w centralnej części (również całego przedstawienia) oko-słońce. Część tytułu: słowo „oko” została wpisany w ikoniczny układ typograficzny, swoisty „metapejzaż”. Trzecią część również wpisano w formę trójkąta, dominują linie diagonalne i typograficzny układ elementów werbalnych. Chociaż i w tej części pojawiły się interesujące ikoniczne znaki pejzażu.

Podobny konstrukcyjnie jest analizowany już wiersz *Mechaniczny ogród*. il. 41 W nim także Czyżewski posłużył się ikonografią pejzażową jako materiałem dokumentacyjnym dla wyrażenia idei sztuki „stworzonej z przyrody, ale nie identyfikującej się z nią”³²⁰. Wiersz można podzielić na dwie części. Pierwsza, górna część wiersza, wizualno-typograficzna, rejestruje obraz ogrodu, w którym dominują zgeometryzowane formy kwiatów (róża biała, róża, róża żółta, lewkonia, piwonia, pierwiosnek i bratek), a nad królową kwiatów unosi się motyl – paż królowej. W dolnej, słowno-typograficznej (rozstrzelony, zrytmizowany wers) części pojawiają się inne motywy: rosa, poranne śmiejące się słońce, śmiejąca się trawa, słoneczniki, góry w dali. Motyw śmiejącego się słońca wyraźnie koresponduje z kreacją podmiotu lirycznego: „Słońce śmieje się i ja i moja nadzieja”³²¹.

Tak więc znów podejrzliwe oko twórcy, poszukującego autoidentyfikacji i dystansu (poprzez śmiech) wobec ograniczających go systemów³²², zostaje skonfrontowane z zewnętrznym źródłem energii, zobjektywizowaną żywą materią – słońcem. Podobną funkcję zyskuje motyw słońca na okładce tomiku *Zielone oko. Poezje formistyczne*. Centralna część przedstawienia, w której umieścił artysta przykuwające uwagę widza oko-słońce, charakteryzuje się szczególnym zagęszczeniem semantycznym, zintensyfikowaniem motywów krajobrazu. Wokół słońca krążą podejrzliwe i nerwowe oczy (twórcy, widza?), przestrzeń jest szczelnie wypełniona charakterystycznymi elementami ikonograficznymi. Na płaskiej, aperspektywistycznej płaszczyźnie powołano do życia odrealniony fantasmagoryczny, podszyty dadaistycznym humorem świat. Biomorficzne i zoomorficzne stworki – węże, rybo-smoki, wijące, falujące, kołyszące się liście, motyw pofalowanej wody, znak odbicia świata – zagęszczenia, deformacji, ale

³²⁰ T. Czyżewski, *Od koncepcji przyrody do przyrody samej*, s. 285.

³²¹ Idem, *Mechaniczny ogród*, s. 112.

³²² Poczucie indywidualizmu, niezależności i dystansu były nadrzędnymi cechami twórczości artysty. W *Moim futuryzmie* pisał: „Moja sztuka nie jest programowa. [...] Lubię umiarowość i mały system, ale nie lubię wielkich systemów, T. Czyżewski, *Mój futuryzm*, s. 185.

i płynności, zacierania się konturów odzwierciedlają „dążenie do pełnej relatywizacji świata”³²³.

Tak rozluźnione pod względem strukturalno-asocjacyjnym skomponowanie motywów pejzażowych (wycięcie poszczególnych fragmentów z kilku irrealnych pejzaży, umieszczenie ich w nowym polu semantycznym, na nowej płaszczyźnie, powołanie do innego wymiaru rzeczywistości) przywołuje na myśl podstawowe zasady surrealistycznego konstruowania świata.

Takie zestawienie odległych przedmiotów spotykamy z reguły w plastyce nadrealistycznej. Są to zestawienia przypadkowe, irracjonalne, chociaż nawiązujące do pewnych pomysłów literackich i malarskich. Elementy do tych wizji czerpią artyści z rzeczywistości, przepuszczonej jednak przez filtr wyobraźni. Podobnie jak w marzeniach sennych powstają różnorodne składniki przedmiotów, tak w nadrealistycznej twórczości nie chodzi o to, by dać coś zupełnie nowego, lecz by zaskoczyć nas przez nowy układ całych obiektów lub ich części³²⁴.

Zbudować nową rzeczywistość na zasadzie zestawiania naturalistycznych elementów w sposób odmienny od natury³²⁵.

Analizowana grafika Czyżewskiego spełnia wszystkie powyższe warunki, zresztą cytowane tezy mogą odnosić się w równym stopniu – a nawet ilustrować podstawowe hasła teoretycznego programu – do odległych i luźnych skojarzeń, odlogicznienia słowa (obrazu), uwolnienia słowa z niewolnictwa myśli, anarchizacji, tworzenia poezji sugestywnej, tworzenia własnych światów przestrzennych. Z tego samego punktu widzenia można analizować przywoływane już prace il. VII, XVI, 27, 28, VI plastyczne: *Akt z kotem*, *Kompozycja z motylami*, pejzaże aeroplaniczne. *Portret Magdaleny Potworowskiej*, interpretowany dotąd wyłącznie w kontekście koloryzmu, jest najlepszym dowodem na to, że Czyżewski nigdy nie stał się niewolnikiem „systemów” oraz że nadrealizm o wyraźnie ekspresjonistycznej proweniencji zawsze miał szczególne miejsce w twórczości artysty. Ekspresjonistyczny rodowód sztuki podkreśla, niemal sankcjonuje subtelna, wyrafinowana artystycznie relacja pomiędzy wielkim surrealistyczno-dadaistycznym okiem słońca, a okiem (raczej oczami) artysty, twórcy, podmiotu. Wielość przyglądających się oczu (dwoje wpisanych w typograficzno-słowny układ tytułu tomiku współtworzy jednocześnie werbalną część przekazu semantycznego) przywodzi na myśl charakterystyczny dla surrealistycznej poezji i malarstwa motyw rozszczepienia osobowości (F. Picabia *Cień i Hera*, P. Delvaux *Echo*). Nie pojawia się tu człowiek, ale prze-

³²³ H. Dubowik, *Nadrealizm...*, s. 54.

³²⁴ *Ibidem*, s. 81–82.

³²⁵ P. Krakowski, W. Krakowski, *Nowoczesne malarstwo krakowskie*, [w:] *Sztuka współczesna*. „Studia i szkice” pod. red. J.E. Dutkiewicza, Kraków 1959, s. 152.

tworzony już artystycznie znak jego obecności – obraz oka (z teoretycznoliterackiego punktu widzenia mamy tu do czynienia z synekdochą). W ujęciu surrealistycznym „człowieka można krajać i zlepić przełamując obowiązujące proporcje. Poszczególne części ciała nabierają samodzielności, upodobniają się do roślin, koralowców, robaków lub elementów pejzażu”³²⁶.

Czyżewskiego interesowało jednak nie mechaniczne „krajanie” własnej osobowości, tożsamości, ale zagęszczanie ekspresji, kumulowanie energii, które ujawniał proces twórczy. „Obrazy Czyżewskiego zawierają po prostu silny ładunek emocjonalny, nieprzetłumaczalny na słowa potencjał ekspresji”³²⁷. Jednak tę ekspresję artysta zawsze starał się dyscyplinować, porządkować. „Dzięki dobrze opanowanej kubistycznie dyscyplinie owa ewokacja emocji nie odbywa się kosztem struktury”³²⁸. Dlatego cała płaszczyzna, układ kompozycyjny pomimo pierwszego wrażenia kontestacji chaosu, przypadkowości, irrealności czy wręcz antylogiki w przedstawionej grafice zostały poddane działaniu czynnika intelektualnego: dyscyplinie i syntezie formy polegającej na trójpodziale płaszczyzny, przemyślanym rozplanowaniu elementów słownych kompozycji (tytuł tomiku) i elementów ikonicznych oraz na wzajemnym ich skomponowaniu w układzie typograficzno-wizualnym. Wreszcie trudno nie dostrzec formistycznej rytmizacji płaszczyzn i poszczególnych form względem siebie, dynamizacji układu przestrzennego, choćby poprzez wielokierunkowe symultanicznie rozplanowanie poszczególnych motywów pejzażu. Motyw oka-słońca (znów wykorzystano mechanizm irrealnego zagęszczenia dzięki kontaminacji pól semantycznych) koncentruje operacje „krajania”, dekomponowania (w poezji jest to syntaktyczne rozbitcie zdania) wielu rzeczywistości i ujawnia ideę scalania światów, poszukiwania autonomii i jedności sztuki. Obraz oka-słońca symbolizuje źródło ekspresji zewnętrznej, semiotyczno-wizualny znak natury (słońce – to umowny znak jej doskonałości, harmonii, życia i piękna). Jednocześnie słońce – będąc bodźcem, źródłem energii – wciąż skupia na sobie uwagę, unaocznia cel (tak jak w omawianej grafice) podmiotu-twórcy, który poszukując artystycznego spełnienia własnych światów przestrzennych, określa relację między subiektywną świadomością, wizją, emocją a naturą. „Stosunek ten nadaje temu dziełu sztuki – prawa harmonii ośrodka burzy przyrody – prawa przyrody samej” [...] ³²⁹.

³²⁶ H. Dubowik, *Nadrealizm...*, s. 58.

³²⁷ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski – formista*, s. 264.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ T. Czyżewski, *Od koncepcji przyrody – do przyrody samej*, s. 285.

Teoria sztuki według Czyżewskiego wyrasta więc z koncepcji pejzażu. Aby dotknąć jej istoty, trzeba bezwzględnie zacząć od refleksji nad stosunkiem do natury: „Już od dawna mówią i piszą o tym, że sztuka to nie kopiowanie natury, [...] czy wreszcie twórczość czysta”³³⁰. Czyżewski dążył do tego, aby obraz, jak i słowo (przekładając na język sztuki werbalnej), „oczyszczone z pseudowartości” (proces anarchizacji odlogicznienia)³³¹, zyskały nowe „znaczenie sugestywne”³³².

Zupełne zerwanie z dotychczasową „logicznością poezji, jakkolwiek się ono nazywało: romantyzmem czy symbolizmem, prowadzi do stworzenia poezji sugestywnej, poezji prawdziwego realizmu”³³³. Te słowa znajdują analogiczne przełożenie i potwierdzenie w ogólnej koncepcji sztuki. Idea autonomizacji, anarchizacji, odlogicznienia słowa, obrazu, znaku czy też formy w sztuce znalazła w twórczości Czyżewskiego jeszcze jedną (może nawet najciekawszą) realizację – inspirację dadaizmem. Futuryści jako pierwsi głosili kryzys dotychczasowego przekazu werbalnego i zapowiadali, że „w nadchodzących czasach waga przekazu wizualnego przygniecie literaturę. Wobec dadaizmu, przemian słowo powleczone skorupą starego świata będzie niezdolne, by dać świadectwo chwili”³³⁴. Eksperymenty typograficzne, anarchizacja słów, inspiracja synestezją, kontestacja intertekstualności i syntezy sztuk (wariacje malarsko-poetycko-muzyczne) wynikają jednak z uwarunkowań artystycznych bardziej złożonych niż sam futuryzm. Zresztą, można odnieść wrażenie, że futuryzmu w najbardziej radykalnej formie Czyżewski nigdy nie zaakceptował. Piotr Rypson pisał: „Futurystyczne, uwolnione słowa stały się ciałem odartym z życiodajnej tajemnicy i napędzanym mieszaną agresji, gniewu, lęku”³³⁵.

Sztuka Czyżewskiego emanuje tajemnicą, liryzmem, duchowością w ich najczystszych, a zarazem najprostszych formach. Jednak do takich jakości i klimatów dochodził artysta bardzo niekonwencjonalnymi metodami, sięgając po ryzykowne środki artystyczne. Za swoją odwagę „sprawdzania światów” zapłacił przecież wysoką cenę samotności i niezrozumienia.

O uwarunkowaniach związków Czyżewskiego z dadaizmem była mowa na początku rozdziału. Czyżewski prawdopodobnie zapoznawał się z tym nurtem artystycznym już od momentu jego kształtowania się, a więc od 1916 roku.

³³⁰ *Ibidem*, s. 284.

³³¹ T. Czyżewski, *O odlogicznieniu poezji*, s. 288.

³³² *Ibidem*, s. 288.

³³³ *Ibidem*, s. 289.

³³⁴ P. Rypson, *Obraz...*, s. 256.

³³⁵ *Ibidem*.

Ponadto już od 1915 roku tworzył w Krakowie obrazy wielopłaszczyznowe, które bardzo przypominały późniejsze prace dadaistów, choćby wspomnieć: *Konstrukcję 3* (1917) Marcela Janco, *Głowę dadaistyczną* (1920) Sophie Taeuber czy drewnianą *Konstrukcję* (1919) Hansa Arpa. Jednak tak jak i w przypadku futuryzmu, inspiracje dadaizmem miały specyficzny, indywidualny charakter. Czyżewski, wydaje się, nie podzielał fascynacji destrukcją i anarchizmem. W każdym razie nie traktował tych środków jako celu sztuki. Stanisław Stopczyk w krótkiej monografii artysty pisał:

Anarchistyczny dadaizm był w założeniu, nazwie, a także w skutkach świadomą igraszką form zestawionych paradoksalnie, powiedzmy: na przekór brutalnej logice rzeczywistości I Wojny Światowej. Antypoznawczy charakter dadaizmu musiał obrócić jego dzieła w destrukcję i drwinę. Tymczasem Czyżewski konstruuje, gromadzi, zbiera i zestawia przeróżne dziwności dla uzyskania nowej poetyckiej rzeczywistości obrazu³³⁶.

W tej indywidualnej translacji dadaizmu miał protektora i mistrza – Guillaume Apollinaire'a, który „w 1913 roku ogłosił *Antytradycję futurystyczną* (napisaną dla Marinettiego). Manifest pełen był entuzjazmu dla nowej wolności języka artystycznego [...], jednak futurystyczne realizacje haseł Marinettiego nie zachwyliły Apollinaire'a, mimo wszystko mocno osadzonego w tradycji literackiej, poety „lirycznego” i bardzo poetyckiego³³⁷.

Tytus Czyżewski, podobnie jak Guillaume Apollinaire, szukał nowych środków opisu świata, podkreślał twórcze możliwości „formalnego eksperymentowania”. W ten sposób Apollinaire doszedł do twórczej inspiracji dadaizmem (w jego przypadku były to *Kaligramy – wiersze wizualne*)³³⁸. Zarówno Czyżewski, jak i Apollinaire zawsze mieli świadomość ciężenia tradycji, humanizmu i kracjonizmu kultury. Dlatego zarówno słońce, motyw, który pojawił się również w wierszu poświęconym pamięci Apollinaire'a, jak i inne przywoływane przez Czyżewskiego motywy krajobrazu i pejzaże samodzielne wyrażają pierwotną, nadrzędną wobec wszelkich „izmów” emocję, wizję twórczą, które według Czyżewskiego warunkowały istnienie sztuki, której „duch ku harmonii się skłania³³⁹ – jak napisał Czyżewski w wierszu dedykowanym profesorowi Janowi Bołoz-Antoniewiczowi *Dla sztuki i życia*.

³³⁶ S. Stopczyk, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1984, s. 41.

³³⁷ P. Rypson, *Obraz...*, s. 256.

³³⁸ Zob. Falicki J., *Kod słowny a kod rysunkowy. Próba typologii utworów piktograficznych na przykładzie „Kaligramów” Apollinaire'a*, [w:] *Studia z literatury polskiej i obcej*, red. L. Ludorowski, Lublin 1988; E. Grabska, „Moderne” i straż przednia. Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918, Kraków 2003.

³³⁹ T. Czyżewski, *Dla sztuki i życia*, [w:] idem, *Poezje*, s. 61.

W wierszu *Mechaniczny ogród*, który można uznać za formę kontestacji dadaizmu, występuje motyw śmiejącego się słońca, które „zdziwi się, skąd człowiek nabrał tyle rozumu”³⁴⁰. Kpiarsko-purnonsensowy, wydawałoby się, śmiech słońca zdradza jednak rzeczywisty, emocjonalny i bardzo zsubiektywizowany stosunek artysty do świata, również tego, którego sam jest twórcą: „trawa się śmieje / słońce / śmieje się i ja i moja nadzieja”³⁴¹.

il. 40 A więc nie chodzi tylko o podszyte kpina, łgarstwem i absurdem słowno-wizualne igraszki z tradycją. Słońce, które pojawia się na okładce tomiku *Zielone oko. Poezje formistyczne*, razem ze swoim fantastyczno-matematyczno-biomorficznym polem odniesień semantycznych (wzory matematyczne inspirowane poezją W. Chlebnikowa – rybosmoki, wężyki, dziwne rośliny itp.) współtworzy swoisty pejzaż – dada z tak charakterystyczną dla dadaistów „akceptacją przypadku jako nowego bodźca twórczości artystycznej”³⁴².

W tym kontekście przypomina niektóre publikacje Dada, *Jesień* Hansa Richtera, linoryt z 1917 roku Raoula Hausmanna czy okładki tomików poezji oraz słynne *Merze* Kurta Schwittersa, w których pojawiają się formy kuliste, słońcopodobne (soloidalne). U Czyżewskiego podobne znajdujemy np. w *Portrecie poety Brunona Jasińskiego*. Wizualne rozwinięcie tekstu na stronie, na karcie książki traktowanej jako płaszczyzna malarska, fizyczna przestrzeń do wypełnienia, zarówno w kaligramach Apollinaire’a (kaligram *L’horloge de demain* – 1917, kaligram *pour Irene Lagout* – 1917), jak i w wizualno-typograficznych formach artystycznych Czyżewskiego podporządkowują obydwaj artyści idei „syntezy wszystkich sztuk, muzyki, malarstwa, literatury”³⁴³.

W przypadku Czyżewskiego to konsekwentna realizacja własnej koncepcji sztuki, warunkowanej (o czym już była mowa), przez stosunek artysty do przyrody. Ten stosunek, zawsze bardzo czuły, emocjonalny, ekspresyjny w istotny sposób przetwarzał naturę, ucłowieczał, uduchawiał, nadawał jej walor lirycznej fantasmagorii, imaginacji.

W wierszu *Płomień i studnia*, którego „tematem jest kino, film [...] jako element miejskiego krajobrazu”³⁴⁴, na zakończenie seansu, „niesamowitego spektaklu (filmowego) zapala się słońce”³⁴⁵. Na transparencie pojawia się napis:

³⁴⁰ Idem, *Tytus Czyżewski o „Zielonym oku” i o swoim malarstwie*, s. 272.

³⁴¹ Idem, *Mechaniczny ogród*, s. 112.

³⁴² H. Richter, *Dadaizm*, s. 82.

³⁴³ G. Apollinaire, *Duch nowych czasów*, 1917, [cyt. za.] P. Rypson, *Obraz...*, s. 281.

³⁴⁴ A. Baluch, *op. cit.*, s. XLVII.

³⁴⁵ *Ibidem*.

Nie ma w przyrodzie
 żadnych praw
 jest tylko wielki
 mechaniczny
 jeden
 elektryczny instynkt
 cha cha cha cha
 słońce słońce słońce³⁴⁶.

Rzeczywiście, słońce (o czym już pisano), może oznaczać sztuczne źródło energii – projektor filmowy, który powołał do życia nową rzeczywistość: „elektroświat”. Jednak opowieść o interesującym poszerzaniu perspektywy interpretacyjnej jest próbą odczytania puenty utworu poprzez onomatopeizację i rytmiczną obrazu śmiejącego się anonimowego podmiotu (autora napisu – reklamy?). Poetycki manifest anarchii i chaosu w przyrodzie znajdował swoje uzasadnienie w stosunku dadaistów do przyrody:

[...] Pojmowali naturę jako moc przemieniającą świat bez intencji. [...] Hans Arp głosił: Dada jest praźródłem wszelkiej sztuki. Dada opowiada się za „bez-sensem” sztuki, co nie oznacza jednak bezsensu. Dada jest bez sensu podobnie jak przyroda³⁴⁷.

W wierszu słońce (przecież też część natury) – znak wielkiego „mechanicznego, elektrycznego jednego instynktu” (futurystyczne konteksty interpretacyjne też wzbogacają pole semantyczne, w którym umiejscowiono słońce) – pozostaje niezmiennym, ostatecznym i zobiektywizowanym źródłem energii zewnętrznej. Siłę dadaistyczno-purnonsensowego szaleństwa śmiechu (drwiny, szyderstwa) przeciwstawia się również zwielokrotniony (poprzez trzykrotne powtórzenie słowa słońce), zintensyfikowany obraz, znak słońca oznaczający nadświadomość, pierwotną porządkującą zasadę, archetyp formy świata (pierwiastka czynnego, istoty życia). W powołanych do artystycznego istnienia pejzażach elektrycznych – odrealnione, hiperbolizowane ocierające się o mistycyzm i katastrofizm (jak w wierszach Artura Rimbauda) obrazy palących się słońc ewokują lęk przed zagładą świata. Obraz poetycki projektuje stan psychiczny podmiotu, który wyrażnie zaznacza swoją obecność:

Szpony trwogi człowieka
Radość objawienia
BÓL kołysze kołyską dziecka
Niewola Rozpacz Noc Zorza
 Miliony miliony mil
 Niebo palące się Słońca³⁴⁸.

³⁴⁶ T. Czyżewski, *Płomień i studnia*, s. 120.

³⁴⁷ Cyt. za P. Rypson, *Obraz...*, s. 277.

³⁴⁸ T. Czyżewski, *Wizja I*, s. 71.

W *Krajobrazie wielopłaszczyznowym* wielkie, dadaistyczne i determinujące obraz świata (a także udosłownioną, fizyczną przestrzeń w obrazie) słońce też znamionuje spotęgowaną ekspresję, koncentrującą się na małym domku u podnóża gór, umieszczonym w centralnej części obrazu.

Znak słońca był jednym z najczęściej przywoływanych i przeżywanych artystycznie motywów pejzażowych w twórczości Czyżewskiego. Pozwalał artyście doświadczać tajemnicy, istoty sztuki. „Kochajmy słońce i nie wygadujmy na niego poza oczami”³⁴⁹ – pisał Czyżewski w 1921 roku w „Jednodniówce futurystów”.

Czyżewski namalował (głównie były to obrazy olejne i akwarele oraz grafika) około trzydzieści pięć pejzaży samodzielnych. Część z nich zaginęła w czasie wojny lub rozproszyła się niepostrzeżenie, trafiając w ręce prywatnych kolekcjonerów. Z katalogów warszawskich, krakowskich, łódzkich i poznańskich wystaw z lat 30. wynika, że chociaż pejzaż nie dominował w twórczości artysty, to zajmował ważne miejsce wśród innych dzieł prezentowanych na wystawach. Szczególnie dużo pejzaży wystawił Czyżewski w 1938 roku w IPS razem z bractwem św. Łukasza: *Kościół w Grębaninie* (1936), *Dworek w Grębaninie* (1936), *Dworek w Ostalowie* (1937), *Krajobraz z Wiśniowej* (1938), *Oranżeria z Wiśniowej* (1938) i *Krajobraz z wozem* (1938).

Treści niektórych możemy się tylko domyślać na podstawie interpretacji tytułu, np. *Droga do parku*, *Krajobraz* (Kraków, 1934, TPSP), *Krajobraz* (trzy różne obrazy opatrzone tym samym tytułem – Łódź, 1935, IPS), *Krajobraz z Hiszpanii* (Łódź–Warszawa, 1931, IPS) oraz trzy różne obrazy zatytułowane tak samo i ponumerowane *Krajobraz z okolic Asyżu* (Łódź–Warszawa, 1932, IPS).

Chronologiczne uporządkowanie prac w kategorii tematycznej: pejzaż samodzielny daje interesującą i różnorodną ekspozycję, która ma wyraźnie autobiograficzny charakter (jak zresztą cała twórczość artysty).

Okres do 1916 roku – dominują pejzaże impresjonistyczne i postimpresjonistyczne: *Kobieta w pejzażu* (przed 1907?), *Drzewa* (akw. 1909), *Pejzaż* (przed 1910), *Giewont* (repr. 1916).

Okres 1917–1922 – prace eksperymentalne, awangardowe, formistyczne (dominacja formy): *Dom z trzema drzewami* (akw., 1919), *Orka* (litogr, ok. 1918), *Pejzaż* (ok. 1920, repr.), *Pejzaż z samolotu* (ok. 1922), *Widok z aeroplanu* (1922–1923), *Gorzeń – Dom Emila Zegadłowicza* (litogr., 1921), *Krajobraz (obraz wielopłaszczyznowy)* (1916–1917). Od 1922 r., od czasu rozwiązania grupy Formistów i kolejnego wyjazdu do Paryża, Czyżewski poszukuje nowych źródeł inspiracji.

³⁴⁹ Idem, *Tytus Czyżewski o „Zielonym oku” i o swoim malarstwie*, s. 272.

Okres 1923–1930 – *Widok z Suresnes* (1923), *Pejzaż z Cagnes* (1925), *Krajobraz z architektura* (ok. 1925), *Port Collioure* (1925–1929), *Krajobraz hiszpański* (ok. 1929), *Pejzaż – widok z Collioure* (ok. 1929), *Widok z Sanoka* (po 1930), *Hiszpania* (1925–1929). Z tego okresu pochodziły prawdopodobnie zaginione trzy krajobrazy z okolic Asyżu, a także *Motyw z parku*, *Droga w parku*, *Park w Rudkach*.

To prace interesujące pod względem ikonograficznym, ale też w zakresie zastosowanych w nich środków wyrazu, zwłaszcza pejzaże francuskie i hiszpańskie, i można domniemywać, że włoskie. W tym okresie najlepiej widać twórcze poszukiwanie właściwej relacji pomiędzy dwiema najważniejszymi dla Czyżewskiego jakościami – formą i kolorem. Wzajemne ich ścieranie dawało efekt iluminacji, nieokreślonej tajemnicy czy wręcz mistycyzmu. W 1924 roku nawiązał kontakty z polskimi kolorystami w Paryżu, poznał surrealizm. Prace w tym okresie powstawały pod wpływem podróży w czasie i przestrzeni do źródeł kultury śródziemnomorskiej. To dzieła o największym chyba zagęszczeniu semiotycznym (znaczeniowo-kompozycyjnym), o najwyższym zintensyfikowaniu doświadczeń i przeżyć artystycznych.

Okres 1931–1945. To czas dojrzałej i, wydaje się, stonowanej twórczości. Czyżewskiego inspirował koloryzm, ale nigdy nie porzucił wrażliwości i wycucia wobec formy. Nawet w obrazach, które powszechnie uważane są za kwintesencję koloryzmu, wyraźnie widać dyscyplinę formalną. Świat doznań ukrytych w tych obrazach jest różnorodny, czasem „objawia wciąż jeszcze jakąś najszlachetniejszą dziecinność widzenia, a zarazem dar dostrzegania zmiennej natury świata, [...] ale istnieje jeszcze inny, niemniej bogaty obszar [...] spokojniejszej pewności – wieki sztuki, wieki malarstwa [...] składając się razem w jedną harmonijną budowlę. I ona to jest także domem Czyżewskiego”³⁵⁰(124). Najbardziej znane pejzaże z tego okresu to: *Pejzaż polski* (1934–1936), *Las* (1934–1936), *Drzewo* (1934–1936), *Pejzaż z domkami* (1940), *Pejzaż* (II poł. lat 30.), *Pejzaż* (po 1930), *Krajobraz z Rudek* (1932). Z zaginionych prac warto wymienić: *Kościół w Grębaninie* (1936), *Dworek w Grębaninie* (1936), *Łazienki* (1936), *Dworek w Ostalowie* (1937), *Krajobraz z Wiśniowej* (1938), *Oranżeria w Wiśniowej* (1938), *Krajobraz z wozem* (1938), *W ogrodzie* (1938).

Pejzaż poetycki – wszechobecny (niemal programowy) motyw – występuje u artysty w dwóch kategoriach: w wierszach będących przykładem liryki bepośredniej (szczególnie ważne w jego sztuce ze względu na autobiografizm jako główną cechę jego twórczości), np.: *Wspomnienie z gór*, *Elektryczne wizje* (z tomiku *Zielone oko. Poezje formistyczne*), *Wiosna*, *De profundis*, *Koral*, *Wodospad*

³⁵⁰ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, s. 39–40.

magnetycznych łez, z tomiku *Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny* (1922). Istnieją także utwory będące przykładem liryki pośredniej, w których ani razu nie zaznacza się bezpośrednio obecność podmiotu lirycznego. Jednak świat przedstawiony (krajobraz) dominuje tylko pozornie i nie tłumaczy się sam w sobie, „jest przesączony przez filtr świadomości i odczuwania konkretnej jednostki – podmiotu lirycznego. Cały świat jest przejawem jego istnienia, jego sposobu odczuwania, patrzenia na rzeczy”³⁵¹. Można tu wymienić: *Miasto w jesienny wieczór*, *Wieczór letni*, *Katedra*, *Sen kwiatów*, *Śpiewające domy*, *Deszcz*, *Le soir d’amour*, *Noc – dzień* czy wiersze hiszpańskie: *Grenada*, *Róże Andaluzji*, *Wstążki Gitary*, *Kwiaciarka z Sewilli* (z tomiku *Lajkonik w chmurach*, 1936).

W obydwu typach wierszy pejzaż istnieje jako projekcja wewnętrznych stanów i przeżyć podmiotu (krajobraz ekspresywny) lub jako zmaterializowana forma jego wyobraźni artystycznej (krajobraz imaginacyjny). W obydwu przypadkach pejzaż „nie autonomizuje się, zawsze jest zależny od podmiotu, istnieje jakby dla niego”³⁵².

Właściwie samodzielny pejzaż poetycki, rozumiany jako analogiczny odpowiednik pejzażu w malarstwie (choć i tu opis jest podporządkowany relacji podmiot liryczny – świat przedstawiony), nie występuje w utworach Czyżewskiego. Można jednak przyjąć, że motyw i temat pejzażu ma w jego wierszach kluczowe znaczenie, co zresztą wykazała analiza pojedynczych motywów. W poetyckich pejzażach dominują następujące tematy:

1) Beskidzko-podhalańskie obrazy dzieciństwa z elementami religijnymi, ludowymi, obyczajowymi, np. *Wieczór letni*, *pastorałki*, *Wspomnienie z gór*, *Szałas w górach*. Pojawia się w nich często motyw lasu, wody (stawu, jeziora, strumienia), kwiatów, „gór, dolin i rzek”, ptaków, słońca, ogrodu, organów lub dzwonów kościelnych.

Z mrocznych wąwozów górskich
Wyszedłem w życie, w wysokich mroków,
Z chmur białych, skał kędzierzawych
Na niebie, z mgieł jesiennych
Nad złotem liści jawora³⁵³.

2) Pejzaże miast początku XX wieku – Warszawy, Krakowa, Paryża i wielu innych z ich pokusą, nerwowością, szaleństwem i niebezpieczną urodą życia, np.

³⁵¹ *Zarys teorii literatury*, pod red. M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego, Warszawa 1986, s. 278.

³⁵² J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, s. 39–40.

³⁵³ T. Czyżewski, *Podróże*, s. 222.

Warszawa o piątej rano, Drzemka w kawiarni, Melodia tłumu. Pojawiają się tu najczęściej motywy: ulicznego ruchu (domów, bulwarów), „tłumu handlarzy pojazdów i ludzi”³⁵⁴, kawiarni, kina, filmu, gry, maszyny (automobilu, tramwaju, aeroplanu).

A potem były miasta gorące plugawe,
Dalekie perspektywy żelaznych szyn,
Białe dymy maszyn i brylanty lamp
Elektrycznych w długich ulicach³⁵⁵.

Wśród obrazów przedstawiających miasta szczególne miejsce zajmują krajobrazy – reminiscencje podróży (w czasie i przestrzeni) po Europie. To obrazy Cagnes, St. Raphaël, Grenady, Paryża, Saragossy, Sewilli z ich duchowym, a nawet mistycznym klimatem, z bogactwem, niepoprawną i nadmierną urodą przyrody (pejzaże zalane słońcem, porażające wzrok barwą i różnorodnością kwiaty, zwłaszcza róże, ptaki i motyle.

A potem nadpłynęły dalekie morza,
Okręty – białe stada delfinów,
Amarantowe góry i gronostajowe nieba,
Wulkanowe dymiące trytony,
Mórz bastiony waga-bundy Ulissa³⁵⁶.

3) Pejzaże fantastyczne, imaginatywne-elektro-galwano wizje. Można tu wyróżnić dwa rodzaje motywów wyobraźniowych. Pierwszy związany z pierwotnym wyobrażeniem raj, egzotycznych krain, przypominający wizje A. Rimbauda, G. Apollinaire’a, oniryczne, surrealistyczne czasoprzestrzenie, np. w wierszach: *Akwarium* (1936), *Podróże* (1936), *Koral* (1920). Drugi typ to pejzaże mechaniczno-maszynistyczne (futurystyczne) z ich charakterystycznymi motywami: elektro, galwano, dynamo maszyny, np. *Hymn do maszyny mojego ciała*, *Płomień i studnia (elektro – kino – aero – dramo)*.

Często wymienione tematy, przenikają się, tworząc zagęszczoną semiotycznie konstrukcję – hybrydę znaczeniową, np. w *Wizji III*.

Elektryczny świt
+ jednookie sine jezioro
+ Ognie ze wszystkich kominów
Ognie ze wszystkich kryształowych pieców.
+ Jezioro świta wiatr.

³⁵⁴ Idem, *Miasto*, [w:] *Poezje*, s. 39.

³⁵⁵ Idem, *Podróże*, s. 222.

³⁵⁶ *Ibidem*, s. 222.

Na jezioro diamentowy grad.
 + Du – ada – du – ada – ada – dur
 Pasterz strębuje bydło gór
 Kosy drozdy orzeł wilk
 Duada – duadu – oda – dur
 Grają hymn w lasach gór³⁵⁷.

Kontaminacje wielu pól semantycznych oraz świadome zastosowanie poetyki nadmiaru (dodatkowe podkreślanie typograficzne, środki fonetyczne – eufonia, onomatopeja, rymy; środki składniowe – powtórzenia, anafora, epifora, dysonanse i kontrasty semantyczne) współtworzą artystycznie przetworzony panoptyczny pejzaż sugestywny i antynomiczny, zapowiadający własnych światów tworzenie.

Jerzy Malinowski i Piotr Łukaszewicz w szkicu *Ekspresjonizm w sztuce polskiej* (1980) pisali, że „pejzaż, martwa natura rzadko stawały się tematem prac formistów. Bliska realizmowi litografia Czyżewskiego *Orka* (ok. 1918), prymitywizująca interpretacja Cézanne’a przez Konrada Winklera świadczą, że formiści nie potrafili wypracować odrębnej konwencji pejzażu³⁵⁸. Mimo to *Orkę i Pejzaż formistyczny* (1920) trzeba zaliczyć do najważniejszych, samodzielnych pejzaży formistycznych Czyżewskiego.

Za najciekawsze przedstawienia tego tematu w twórczości innych formistów można uznać: pejzaże miejskie z lat 1918–1919 Leona Chwistka, np.: *Miasto* (1918), *Miasto* (1919), trzy niesygnowane rysunki i akwarele pod tym samym tytułem oraz *Miasto fabryczne* (n. sygn.); prowincjonalne reminiscencje Zbigniewa Pronaszki, np.: *Motyw z miasteczka (Wadowice)* (1920), *Krajobraz ze Strzyżowa* (1921); Jacka Mierzejewskiego *Kościółek w Witkowie* (1915), *Ogród w Zakopanem (krajobraz formistyczny)* (1915); Konrada Winklera *Pejzaż* (n. sygn.) i *Pejzaż z krowami i pastuchem* (1924).

Podobnie jak ostatni wymieniony obraz Mierzejewskiego, *Pejzaż formistyczny* (1920) Czyżewskiego podkreśla programowy charakter tej pracy. Tytuł nie odnosi się właściwie do rodzaju pejzażu, nie określa żadnego elementu ikonograficznego w nim umieszczonego, nie zaznacza żadnej dominanty semantycznej, np. lasu, gór, domów, nie określa też nastroju, emocji czy refleksji, jakie mógłby on wywoływać, np. smutku, melancholii, radości, nostalgii. Temat został całkowicie zneutralizowany, podporządkowany konstrukcji (formie) przedstawienia.

Za dominantę konstrukcyjną można przyjąć charakterystyczne zagęszczenie i zdynamizowanie względem siebie form w obrazie. Pejzaż przedstawia krajobraz górski, o czym może świadczyć schodkowo-piętrowe ułożenie elementów archi-

³⁵⁷ T. Czyżewski, *Wizja III*, s. 76–77.

³⁵⁸ J. Malinowski, P. Łukaszewicz, *Ekspresjonizm w sztuce...*, s. 34.

tektonicznych – dachów, domków, ogrodzeń, wskazujące na górzyste ukształtowanie terenu. Owalne formy o łukowatych, ukośnych liniach zaznaczają zbocza i krawędzie gór, wtulonych w ten mimo wszystko nastrojowy, ciepły, rozedrgany słońcem, zaznaczony niby wstęgą górskiej drogi, przytulony do miękkich biomorficznych form, krzewów i drzew krajobraz. W centralnej części przedstawienia znajdują się dwa budynki – domy, nieco odchylone od osi wyznaczonych przez linie horyzontalno-wertykalne, zdają się pochyłać w lewą stronę. Można odnieść wrażenie, że domy idą, zmieniają swoje położenie względem innych, które otaczają je niemal z każdej strony, np. maleńki i pochylony w prawą stronę domek w prawej części obrazu, domek w quasi-tle, umieszczony centralnie wyżej i domek zaznaczony pod wstęgą – drogą. Wrażenie ruchu potęguje zrytmizowany pochod dachów w dolnej części przedstawienia.

W obrazie oczywiście brak tradycyjnie rozumianej perspektywy, ale efekt głębi został osiągnięty w inny sposób: poprzez wydobywanie gry z autonomicznych, sugestywnych form o skontrastowanych wobec siebie liniach, kształtach (trójkąty, trapezy dachów, prostokąty, wielokąty ścian, okien i antynomiczne elipsy, kuliste, łukowate zaokrąglone formy drzew, krzewów, wzniesień, zboczy, dróg). Linie wyznaczające krawędzie obiektów i płaszczyzny paralelne względem siebie kontrastują z prostopadłymi lub innymi rozbiegającymi się w wielu kierunkach, tworząc dysonanse rytmiczne. Głębię podkreślają także relacje pomiędzy ascetycznymi, uproszczonymi, syntetycznymi formami (bryłami) budynków w centralnej części, a całą resztą przedstawienia, bardzo zagęszczoną, bogatą ikonograficznie. Na tę różnorodność semantyczną składają się zróżnicowane formy architektoniczne, motywy: słońca, serpentyny górskiej drogi, ogrodzeń, płotów, górskiego szlaku. Za ważne zabiegi kompozycyjne można uznać: cięcia płaszczyzny, diagonalne krzywizny, linie miękkie, faliste i ostre, trójkątne, nakładanie się, przecinanie linii, form, kształtów, tworzenie napięć kierunkowych, dysonanse, np. góra i dół.

Odpowiednie zakomponowanie form na płaszczyźnie (synteza, uproszczenie, rytmizacja, dynamizacja) wydobywa ich sugestywność – formę wewnętrzną. Jednak przy całej typowości i programowości przedstawienia pejzażu można poddać w wątpliwość profesjonalizm i perfekcyjność warsztatu formisty lub dostrzec świadome przełamanie konwencji stylistycznej (znów powraca motyw gry, zabawy, szyfrowania kodu kulturowego).

Po pierwsze, słońce, ekspresyjne, namalowane jakby ręką dziecka, z wyraźnie zaznaczonymi promieniami, zupełnie niepoddane formistycznemu zsyntezowaniu i uproszczeniu; właściwie najważniejsze są promienie, które symbolicznie „dotykają” zbocza i wierzchołków gór (a nawet je przenikają). Po drugie, zagęszczenie

lirycznych pól semantycznych w obrazie, np. skupienie obok siebie maleńkiej góralskiej chaty, motywów płotu (ogrodzenia), drzew (pewnie świerków) otaczających domostwo, wejście na górę i nad tym wszystkim serpentyna górskiej drogi. Zwracają również uwagę wymykające się formistycznej dyscyplinie poetyckie, wyraźnie emocjonalnie nacechowane, dysharmonizujące jednorodność płaszczyzny nachylenia i krzywizny budynków, nieregularne i urwane linie, przełamujące oczywistość syntetyczną formy, np. na ścianach i dachach budynków (mogą przecież ilustrować działanie słońca i związane z tym symboliczne konteksty znaczeniowe). Wreszcie okna, pochyłe, ledwie skreślone lub zaznaczone bardziej intuicyjnie, ekspresyjnie, nieregularne plamki – kontrastują z formistyczną dyscypliną strukturalną w pejzażach innych formistów, np. w *Motywie z miasteczka* Z. Pronaszki (1920), w *Pejzażu z krowami* (1924) czy w *Domu rybaka* (1913) J. Hrynkowskiego.

il. 24, 25 Pokrewny liryczno-ekspresyjny klimat można odnaleźć we wcześniejszej o dwa lata litografii *Orka*. Występują tu podobne, co w *Pejzażu formistycznym*, motywy górskiego krajobrazu: przytulonych do górskich zboczy dwóch skupisk zabudowań, wijącej się wstęgi drogi oraz słońca. Elipsoidalnie zaznaczona droga jest ważnym elementem kompozycyjnym, dzielącym płaszczyznę obrazu na dwie części: dolną – profanum, której znakiem jest motyw oracza i pracy w polu (plan znaczeń szczegółowych, dosłownych) i górną – sacrum, której wykładnikiem semiotycznym jest majestatyczne, zdystansowane wobec reszty przedstawionego świata słońce (plan znaczeń ogólnych, symbolicznych).

Ten schodkowo-piętrowy sposób zagospodarowania przestrzeni, przypominający kompozycje El Greca, a szczególnie jedyny jego pejzaż *Toledo*, wiele razy i w różny sposób znajdował artystyczne przełożenie w twórczości Czyżewskiego. Wracając jednak do ikonografii i jej interpretacji, realizm i mimetyzm dolnej części przedstawienia kontrastuje z górną częścią, a jednocześnie konotuje symboliczne treści związane z motywem słońca. Tu również, jak i w *Pejzażu formistycznym*, słońce można odnosić nie tylko do idei wolności artystycznej, ale także wolności społecznej (na co szczególnie wskazuje *Orka* – słońce umieszczone w górnym lewym rogu i realistyczny motyw pracy w polu!).

Słońce to romantyczny symbol rewolucyjnych przemian, równości, sprawiedliwości społecznej, a także wolności i swobody politycznej³⁵⁹: „ale gdy słońce wolności zaświeci, jakież z powłoki tej owad wyleci”³⁶⁰.[...] „Lecz skoro słońce

³⁵⁹ Por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Kraków 1991, s. 1076–1077; idem, *Słownik symboli*, s. 387–390.

³⁶⁰ A. Mickiewicz, *Dziady (Ustęp, Droga do Rosji)*, Warszawa 1995, s. 241.

swobody zabłyśnie [...] i cóż się stanie z kaskadą tyraństwa³⁶¹. Słońce, zarówno w *Orce*, jak i w *Pejzażu formistycznym*, implikuje programową ideę „jutrzemki swobody”, zapowiedź społecznego i politycznego wyzwolenia. Socjalizujące, radykalizujące się lewicowo nastroje awangardowych środowisk twórczych po roku 1917, m.in. futurystów i ekspresjonistów, znalazły swoje odzwierciedlenie w podejmowanej często tematyce dzieł.

Szczególnie popularny stał się motyw słońca, o czym mogą świadczyć również tytuły prac innych malarzy z *Buntu*: S. Szamaj *Modlitwa do słońca* (1919) czy J. Hulewicza *Na tle Króla Duchy* (ok. 1919). W poezji Czyżewskiego także można odnaleźć motywy słońca jako symbolu wolności politycznej, społecznej oraz władzy:

A	prace	dalej	tajemne		
			prowadzą		
Bronie	tam	kują	jakiś		
			i pociski		
I	niby	w	arsenałach		
		bronie	te	gromadzą	
				na	dzień.
W	którym	na	walkę		
(aby	mu	słońce	odebrać		
			i	świata	panować)
Na		walkę		wyzwą	
				Przedwiecznego[...]	³⁶² .

Również przedstawiane w *Wizjach* apokaliptyczne wręcz obrazy „łamiących, palących się słońc” można łączyć z frenetyzmem, destrukcją, totalizmem, ale też katartycznym wpływem rewolucji.

Wracając do *Orki*, można stwierdzić wiele charakterystycznych wyróżników formizmu w tej pracy (uproszczenie, po części geometryzacja i synteza formy, a perspektywistyczne wypełnienie płaszczyzny, zrytmizowanie względem siebie dwóch planów poprzez ich semantyczne skontrastowanie). Jednak *Orka* intensywnie oddziałuje na emocje, skupia uwagę na symbolicznych motywach, na antynomicznej relacji pomiędzy nimi, na nieco prymitywizującej, nerwowej, jakby trochę nieporadnej kresce. Zastanawia arytmia wtulonych w siebie brył budynków.

Zatem i w tym przedstawieniu formalna poprawność (wielki system) przełamana została liryzmem i ekspresją. Podobnie konstruował pejzaże poetyckie, które przez historyków literatury uważane są za wiersze futurystyczne (formizm

³⁶¹ A. Mickiewicz, *Dziady* (Ustęp. Pomnik Piotra Wielkiego...), s. 254.

³⁶² T. Czyżewski, *Bunt*, [w:] idem, *Poezje*, s. 40–41.

i wiersz formistyczny jako pojęcia z zakresu historii i teorii literatury właściwie nie występują). Chodzi przede wszystkim o wiersze pochodzące z programowego tomiku poetyckiego *Zielone oko. Poezje formistyczne* (1920) oraz tomiku *Noc – dzień. Mechaniczny instykt elektryczny* (1922), a więc te, które powstały i zostały wydane przez Czyżewskiego w czasie jego wielkiej przygody z formizmem, np. *Oczy tygrysa, Miasto w jesienny wieczór (Niesielanka), Miasto, Katedra, Melodia tłumy, Noc – dzień, Mechaniczny ogród, Śpiewające domy*.

Z tematem i metodą formistyczną zastosowaną w *Pejzażu formistycznym* il. 25, 24 (1920), jak i po części w *Orce* (1918) współgra umieszczony przez artystę w *Zielonym oku. Poezjach formistycznych* wiersz *Śpiewające domy*, który pod względem zastosowanych w nim środków można nazwać poetyką kontestacją hasła „słów na wolności” Filippo Tommaso Marinettiego. Tematem wiersza jest ruch, rytm, ekspresja form (budynków) i barw, a więc próba przedstawienia względności w postrzeganiu statyki i kinetyki, relacji pomiędzy światem ludzi i rzeczy. Treścią wiersza są idące domy, ale to podmiot liryczny zmienia swoje położenie względem nich, o czym dowiadujemy się dopiero na końcu wiersza. „Minąłem / Z dała słyszę [...]”³⁶³.

Istotnym zagadnieniem wydaje się także w wierszu próba skonstruowania, zaprezentowania kompozycji ruchu – barwy – dźwięku oraz wydobycia symultanicznego, wzajemnego oddziaływania tych zjawisk. Zgodnie z podstawowym założeniem współczesnej (czyli futurystycznej) poezji w wierszu wyeliminowano „słowo z niewolnictwa logicznego zdania i składni”³⁶⁴ „i nadano mu wartość autonomiczną, oczyszczoną z pseudowartości”³⁶⁵. Maksymalne skupienie się na stronie formalnej, dyscyplinie i syntezie formy, a jednocześnie chęć wydobycia jej istoty – formy wewnętrznej zbliżają ten wiersz do *Pejzażu formistycznego*, pejzaży aeroplanicznych lub krajobrazu wielopłaszczyznowego. Tę koncentrację osiągnął poeta przez:

a) posłużenie się wierszem 7-głoskowym i krótszym, co wzmacnia intensywność, skupienie na pojedynczym słowie,

b) wykorzystanie w 90 procentach trzech podstawowych, samodzielnych części mowy: rzeczowników, czasowników (pierwiastek dynamizacji opisu), przymiotników (pierwiastek dźwięku i ekspresji),

c) poddanie tych części mowy zrytmizowaniu poprzez powtórzenia, zwielokrotnienia i autonomizację pól semantycznych (anarchizację).

³⁶³ Idem, *Śpiewające domy*, s. 50.

³⁶⁴ Idem, *O odlogicznieniu poezji*, s. 286–287.

³⁶⁵ *Ibidem*.

Idą ulicą domy
 Śpiewające
 Dom zielony
 Smutny
 Idą ulicą drugą
 Domy śpiewające
 Wesołe
 Dom biały
 Skacze z radości*³⁶⁶.

Na 49 słów występujących w wierszu – 12 to rzeczowniki, w tym wyraz „dom” jest słowem kluczem i powtarza się 8 razy. „Dom” jest językowym desygnatem formy (realnej fizycznej płaszczyzny, umieszczonej w określonej czasoprzestrzeni, ograniczonej kształtem i linią, w wierszu również barwą), tak jak w *Pejzażu formistycznym*, *Pejzażu z samolotu* czy *Widoku z samolotu*. Powtórzenia 8-krotne słowa dom (również powtórzenia innych słów) rytmizują kompozycję, zwielokrotniają, potęgują, nawarstwiają formy. Dzięki zastosowanym operacjom następuje dynamizacji pejzażu (poprzez stopniowe uaktywnianie i włączenie czasowników, ich zintensyfikowanie na końcu); przedstawione formy domów skupiają uwagę na zjawisku symultanicznych przeobrażeń, zmienności i względności w ich postrzeganiu.

Inne bardzo ważne przeprowadzone w wierszu zabiegi konstrukcyjno-semantyczne: asceza językowa (ograniczenie zasobu leksykalnego do trzech głównych i samodzielnych części mowy: rzeczownika (wykładnik formy), czasownika (wykładnik ruchu) i przymiotnika (wykładnik ekspresji);

- powtórzenia tych samych wyrazów (rzeczownik dom powtarza się 8 razy),
- kontaminacje semantyczne, rozbijanie kontekstów i umieszczanie tych samych słów w zmienionym kontekście,

Idą ulicą domy	Dom biały
Śpiewające	Skacze z radości
Dom zielony	Z dala słyszę śpiewają
Smutny	Domy*

- stopniowanie (gradację) pojęć i związków nacechowanych emocjonalnie i antynomie pól semantycznych (form).

1. domy śpiewające – idą
 dom zielony
 smutny

³⁶⁶ T. Czyżewski, *Śpiewające domy*, s. 50.

- 2. domy śpiewające wesołe
dom biały
skacze z radości
- 1. dom fioletowy
Niski ton
- 2. dom żółty smukły
Wysoki ton

– wreszcie zmiana położenia podmiotu względem przestrzeni (ulicy) i znajdujących się w niej form, czy też, jeśli przyjąć odwrotną, dosłowną perspektywę, zmiana położenia domów, które „idą, pędzą i patrzą, śpiewają,” również zmiana nastroju, dynamizacja sytuacji lirycznej.

Wszystkie te zabiegi techniczne, analogiczne wobec stosowanych w analizowanych wcześniej pejzażach formistycznych, służą wyodrębnieniu i ekspresji formy. Tak jak w pejzażach, artysta zaznacza wyraźnie emocję również poprzez ujawnienie swojego „ja” w zakończeniu wiersza. Ten moment zupełnie odwraca, relatywizuje postrzeganie sytuacji lirycznej. To nie domy idą, pędzą, patrzą, skaczą, śpiewają, ale podmiot liryczny, jak nocni przechodnie w obrazie Czyżewskiego *Spacer* (1913), oddaje się władzy zmysłów i uczuć, o czym świadczy intensywność doznań barwnych i antropomorfizacja przedmiotów i przynależnych im form, kształtów, kolorów: domy śpiewające, dom zielony, smutny, domy śpiewające, wesołe, dom fioletowy niski ton, dom żółty smukły, domy pędzą, patrzą, śpiewają. Zatem ten poruszony, idąco-skacząco-pędząco-śpiewający obraz miasta (dwóch ulic) nie tylko ilustruje konstrukcyjny pejzaż zdynamizowanych form, ale projektuje również formę wewnętrzną, zagęszczoną emocję dzięki synestezji wrażeń dźwiękowych (domy śpiewają, szyby dźwięczą, niskie i wysokie tony), wzrokowych (intensywność kontrastujących barw – dom zielony, biały, fioletowy, żółty, czerwony) oraz animizacji przedstawionego krajobrazu (kolorowe domy jak kwiaty w ogrodzie).

Najpełniej ideę harmonii między formą (konstrukcją) a emocją (wizją), czyli formą wewnętrzną, wyraził artysta w pejzażach Francji i Hiszpanii. Hiszpański pejzaż poetycki zamknięty w ośmiu wierszach zaskakuje bogactwem semiotycznym. Szczególnego znaczenia nabiera w tym kontekście opinia Joanny Pollakównej – „poezja notatnikiem malarza”. Poetyckie obrazy z Hiszpanii urzekają nie tylko bogactwem zgromadzonych kontekstów kultury i elementów topiki krajobrazu, ale także specyficzną, niewymuszoną, spontaniczną, choć bardzo zintensyfikowaną ekspresją istoty hiszpańskości, której źródło tkwi w charakterystycznym ukształtowaniu i skonstruowaniu tego pejzażu.

Za podstawę jego rozumienia należy przyjąć założenie wynikające także z koncepcji dotyczącej relacji między sztuką i naturą. Sztuka jest harmonią, tak

jak natura, „a malarz dźwięki tworzy i formę wybiera z bogatego ogrodu kwiatów i tworzy świat nowy”³⁶⁷.

Poetycki pejzaż Hiszpanii łączy obydwie konteksty: natury i kultury (sztuki). Znaki kultury przenikają świat przyrody. Za symboliczną ikonę, która egzemplifikuje istotę rozumienia przez artystę pejzażu hiszpańskiego, można uznać Alhambrę (1248–1273) w Grenadzie wraz z przylegającą do niej letnią rezydencją sułtanów Grenady – Generalife (1319). Ten kontekst przywołuje Czyżewski w wierszu *Grenada*:

Brzęczą harfy wśród gajów
 Generalife
 muzyka górskich ruczajów
 Kwiaty ogrodu
 Kalifa
 mury czerwone jak pożar Wschodu
 cyprisy
 Albaicynu [...]
 brzęczy sznur ambry
 na łonie Aiszy
 gwiazdy haremu
 Alhambry³⁶⁸.

Świat ogrodów Generalife (gaje, kwiaty, ruczaje) harmonizuje z arcydziełem architektury arabskiej – Alhambrą. Sztuka przenika naturę (brzęczą harfy wśród gajów), przyroda niemal wschodzi do pałacu Kalifa. Opozycja między naturą a kulturą jest całkowicie zniesiona. Na takim fundamencie konstruuje Czyżewski stereoskopowy pejzaż, który projektuje istotę przeżycia przez artystę hiszpańskości. Na charakter i intensywność tego przeżycia miał wpływ nie tylko fizyczny pobyt w tym kraju, ale również doświadczenie z 1908 roku – obejrzenie retrospektywnej wystawy El Greca. Hiszpański świat opisuje, wyraża i przeżywa Czyżewski na płaszczyźnie treści (semantycznej) i formy (kompozycyjnej), a także pod względem metod konfigurowania (łączenia) poszczególnych elementów – znaków.

Pojawiają się w wierszach hiszpańskich charakterystyczne dla Czyżewskiego elementy ikonografii, związane z ogrodem: kwiaty (róże, fiołki, jaśmin, goździk, rezeda, mimozy), motyle, pszczoły, świerszcze polne, ptaki, cyprisy.

tańczą na bruku róże
 a włosy kwitną rezedą³⁶⁹.

³⁶⁷ Idem, *Wiersz o malarstwie*, s. 234.

³⁶⁸ Idem, *Grenada*, [w:] idem, *Poezje...*, s. 243.

³⁶⁹ Idem, *barkarola z sewilli*, [w:] *ibidem*, s. 238.

A w Andaluzji róże zakwitły
róże zakwitły w płomieniach³⁷⁰.

miłość rodzi się w kwiatach
miłość zbiera się z kwiatów
bądźcie pszczołami señoritas
a motylami señores³⁷¹.

Z topiką ogrodu – świata, ogrodu – Hiszpanii korespondują motywy morza (oceanu) i słońca, które dopełniają arkadyjskości i poczucia nadmiaru piękna tego świata.

Kotłem miedzianym słońca
Dzwoniąc grałem symfonię
i morze z rybami na próżno
rzuca swe fale przejrzyste³⁷².

Słońce ubrane w trykoty
kąpie się w morzu porannym
a miłość motyl skrzydlaty
szuka rozkoszy wśród kwiatów³⁷³.

Obrazy słońca, morza, kwiatów i motyli przenikają się wzajemnie, nakładają, personifikacje i animizacje zagęszczają ich semantykę, wpływają na psychizację krajobrazu, który przestaje być tylko opisem pewnej rzeczywistości, a zyskuje wymiar studium psychologicznego podmiotu, jego ekspresji. Charakterystyczna poetyka nadmiaru, wyróżniająca się nie tylko w ilości i różnorodności przywołanych motywów pejzażowych, lecz także w ich nakładaniu się, przenikaniu, wzajemnej transpozycyjności, nie tylko ilustruje swoisty nadmiar piękna hiszpańskiego krajobrazu, ale projektuje i sublimuje przeżycie – osobiste i artystyczne. To przeżycie, z jednej strony, wyraźnie służy odkryciu i uwolnieniu wszystkich, posługując się językiem psychologii, zasobów psychologicznych, a więc wolności ekspresji, we wszystkich jej formach. Wyraża się w odblokowaniu emocjonalnym, wyobrażeniu zmysłowych pragnień, marzeń, w możliwości ukrycia się w naturze oraz poddaniu się naturalnemu jej rytmowi.

To dążenie do harmonii w przeżywaniu świata w sobie i siebie w świecie widać w sposobie operowania frazą, która płynie miękko, spokojnie, czasem wręcz leniwie, melodyjnie, czasem zmysłowo, nieumiarkowanie, to wyciszając, to wzmac-

³⁷⁰ Idem, *Róże Andaluzji*, [w:] *ibidem*, s. 241.

³⁷¹ Idem, *Kwiaciarka z Sewilli*, [w:] *ibidem*, s. 246.

³⁷² Idem, *barkarola z sewilli...*, s. 237.

³⁷³ Idem, *Wstążki gitary...*, s. 242.

niając emocjonalne nacechowanie i nastrój tajemniczości, a nawet dramatyzmu jak z hiszpańskiej romancy, np. we *Wstążkach gitary*, *Kwiaciarce z Sewilli*, *barkaroli z sewilli*, *Grenadzie* lub w *Zaragozie*.

Nie ma tu charakterystycznych dla artysty znaków nerwowości, lęku, niepokoju przed życiem, światem, ograniczeniem, słabością, ułomnością czy własnym „ja”. Dominuje (oprócz *barkaroli z sewilli*) liryka pośrednia, a więc podmiot liryczny ukrywa się w świecie przedstawionym, ale ten świat daje mu poczucie bezpieczeństwa, pozytywną informację zwrotną na temat wzajemnych relacji między nim (artystą) a naturą. Ta monistyczna koncepcja człowieka i przyrody, odzwierciedlona w wierszach poprzez określenie relacji między światem przedstawionym (sytuacją liryczną) a podmiotem lirycznym przekłada się na dominację narracyjności i opisowości, zbliżającej do prozy poetyckiej hiszpańskiej romancy. Z tym że narracja prowadzona jest jakby wieloma torami jednocześnie, co tworzy wrażenie symultaniczności światów. Wyraża się to w paralelnym przedstawianiu obrazu Saragossy i twarzy Madonny (oczu, policzków, dłoni) oraz fresków Goyi, prawdopodobnie z tej samej katedry Nuestra Señora del Pilar, w wierszu *Zaragoza, Zaragoza*.

W obrazie *Pejzaż hiszpański czy Hiszpania* Czyżewski osiąga ten efekt poprzez il. IX, XVIII
jednoczesne podkreślanie barwy i formy (płaszczyzny) i zintensyfikowanie tych dwóch środków artystycznego wyrazu. W wierszach można mówić o stereoskopowej, wielokierunkowej narracyjności fraz (często odległych asocjacyjnie, autonomicznych) i zderzaniu ich ze sobą, tworzeniu asocjacyjno-semantycznych łańcuchów, tak jak w wierszu *barkarola z sewilli*:

Latorośl myśli poczwarką
barwy motyli gąsienic
pełnie ścieżką jak auto
limuzyn na kołach z jedwabiu³⁷⁴.

Refleksja nad złożonym procesem kreacji artystycznej została skojarzona z fizjologicznym procesem rozwoju motyla od poczwarki, gąsienicy aż do formy dorosłej. Trzeci poziom narracji formy to wprowadzenie pierwiastka mechaniczno-dynamizującego (auto, limuzyna, koło), mającego prawdopodobnie odnosić się do zmienności procesów intelektualnych, wyrażać istotę ruchu, myśli, jego wielowymiarowość. Zagęszczenie pól znaczeniowych, nawarstwienie i kontaminacja odległych asocjacyjnie fraz, charakterystyczna poetyka nadmiaru i zagęszczania, a więc metaforyzacji rzeczywistości w sposób bardzo przypominający operacje surrealistów – te środki i formy artystycznego wyrazu służą przeżyciu,

³⁷⁴ Idem, *barkarola z sewilli...*, s. 237.

ekspresji, określeniu relacji między sztuką a naturą i właściwego w nim miejsca dla artysty. Alicja Baluch zwróciła uwagę, że w wierszach Czyżewskiego inną funkcję pełni też metafora. Rozpatrywana sama w sobie jest tylko mniej lub bardziej udaną grą słów, związkiem, w którym „słowa dziwią się sobie”; natomiast „metafora, traktowana z zachowaniem ciągu znaczeniowego na przestrzeni całego utworu, odślania swoje związki konieczne, tworzące wspólnie nową rzeczywistość”³⁷⁵.

Wielopłaszczyznowość czy stereoskopowość nowej rzeczywistości realizuje się także w innym wymiarze semantycznym – w kontekście znaków kultury. Przeżycie hiszpańskości w sztuce Czyżewskiego jest nie tylko uwarunkowane walorami krajobrazu, ale w równym stopniu specyfiką kultury, obyczajowości i religijności hiszpańskiej. Te motywy są harmonijnie wpisane w południowy, śródziemnomorski pejzaż, współtworzą ikonę, której Czyżewski poszukiwał, a która wyrażała jego koncepcję sztuki, osadzoną pomiędzy naturą i kulturą, między ekspresją a konstrukcją, między formą a kolorem, między mimetyzmem a kreacją, między liryzmem a groteską. Nieprzypadkiem artysta umieścił w jednym tomiku poezji *Lajkonik w chmurach* (1936) programowy *Wiersz o malarstwie*, manifest *Od koncepcji przyrody – do przyrody samej*, autobiograficzny wiersz *Podróż*, wiersze hiszpańskie i szkic *O odlogicznieniu poezji*.

Konteksty kultury wprowadzają już tytuły wierszy, zawierające nazwy własne – nazwy krain, regionów, miast – lub odnoszące się do tradycji, folkloru i obyczajowości hiszpańskiej: *Zaragoza, Zaragoza (Saragossa), barkarola z sewilli, Róże Andaluzji, Grenada, Corrida, Kwiaciarka z Sewilli czy Wstążki gitary*, które mogą kojarzyć się np. z hiszpańskim flamenco: „struny rozbrzęczone / szumiącej wstążkami gitary”³⁷⁶.

Motywów muzycznych, a także związanych z tańcem jest więcej, w tytule wiersza pojawia się barkarola – rodzaj pieśni weneckich gondolierów o płynnej linii melodycznej: „brzęczą harfy wśród gajów Generalife”³⁷⁷ i rozbrzmiewa muzyka ciszy, która „jest matką rozkoszy”³⁷⁸. W *barkaroli z sewilli* „syczą struny gitary”, „róże tańczą na bruku” Sewilli³⁷⁹. Pojawia się także motyw dzwonów: „dzwony z wieży miasteczka, [...] już dawno dzwonili na wieczór”³⁸⁰, „zamilknie miasto, przemówi dzwonem [...] Zaragoza”³⁸¹.

³⁷⁵ A. Baluch, *op. cit.*, s. LXXII.

³⁷⁶ T. Czyżewski, *Wstążki gitary*, s. 242.

³⁷⁷ Idem, *Grenada...*, s. 243.

³⁷⁸ *Ibidem*, s. 243.

³⁷⁹ T. Czyżewski, *barkarola w sewilli...*, s. 238.

³⁸⁰ *Ibidem*, s. 237–238.

³⁸¹ T. Czyżewski, *Zaragoza, Zaragoza*, [w:] idem, *Poezje*, s. 235.

Czyżewski wielokrotnie wykorzystuje synestezję, eufonię i onomatopeizację:

gdy słońce morzem żegluje
 gdy góry dymiące gasną
 i kadzielnice kwiatów
 i struny rozbrzęczone
 szumiącej wstążkami gitary
 między ulice białe
 toreador księżyc wejdzie
 gitarą zaszeleści
 otworzy okiennice
 napoi kwiaty trucizną
 wstążki przemieni w węże
 rozbudzi sowy – motyle³⁸².

Elementy świetlne (słońce, księżyc), elementy zapachowe (kadzielnice kwiatów), elementy muzyczne (szum, szelest gitary), elementy barwne (iluminacja bieli ulic) – wszystkie te motywy sublimuje i przetwarza w imaginacyjny nadrealny pejzaż analizowany już znak – motyw okna (księżyc otworzy okiennice). Słowa „gitarra i toreador” dodatkowo określają, wzmacniają kontekst, a także dopełniają klimatu hiszpańskiego sentymentalnego pejzażu, muzyki flamenco, erotyzmu, zmysłowości, często graniczącej z fantasmagorią lub dramatyzmem. Podobny nastrój i ten sam kontekst hiszpańskości przywołuje Czyżewski w cytowanym już wierszu *barkarola w sewilli*

żegluj na morzu tęsknota
 wyśmiany sentyment romansu
 i czarna donia w mantyli
 w klatce roje motyli
 czerwone szare różowe
 drogi w górach tańczące³⁸³.

Liryzm wyrażono w przepychu form, barw motylich skrzydeł, w motywie tańca górskich dróg, w urodzie doni w zwiewnej czarnej mantyli, a także w obrazie sentymentalnej, romansowej tęsknoty żeglującej na morzu. Pojawia się jednak ważny znak – słowo, które zaznacza dystans między podmiotem lirycznym (artystą) a opisywanym światem: „wyśmiany sentyment”. Elementy ironii, żartu, groteski powtarzają się w dalszej części wiersza:

romantyzm wylazi z baszty [...]
 myśli co gryzą kwiaty [...]

³⁸² Idem, *Wstążki gitary*, s. 242.

³⁸³ Idem, *barkarola w sewilli...*, s. 238.

świerszcze polne płają [...] w kostiumach marionetek³⁸⁴.

Świat – pejzaż hiszpański z całym jego nadmiarem, przepychem natury i sztuki – wydaje się zbyt irrealny, baśniowy. Z jednej strony fascynuje, z drugiej uświadamia ograniczenia i potrzebę pokory, tak jak *Hiszpania* (1925–1926) – obraz, „który stanowi próbę własnego, opartego na dawniej wypracowanym warsztacie sposobu uchwycenia sedna hiszpańskości, przy użyciu żartu i groteski”³⁸⁵.

Tło obrazu wypełniają trzy formistyczne, uproszczone, zgeometryzowane, zautonomizowane, a jednak pozostające wyraźnie wobec siebie w ważnych relacjach, przedstawienia bardziej figur (form) niż konkretnych postaci: hiszpańskiej donny z wachlarzem, fantastycznej, baśniowej formy drzewa z koroną kwiatomotyli. Obydwa te elementy wręcz przygniatają przesytem urody, bogactwem form, kształtów, linii, kolorów, irrealno-baśniowym klimatem.

Piękna donna z wachlarzem, tak jak „czarna donia w mantyli” (obydwie występują z rekwizytem, który jest znakiem – symbolem hiszpańskiego tradycyjnego stroju ludowego) ewokuje treści odnoszące się do sztuki i kultury hiszpańskiej. Wyniosłość donny, jej majestatyczność, a jednocześnie zmysłowość i liryzm (wyrażające się m. in. w otwartym wachlarzu, ale także w sposobie ujęcia smukłej, wyniosłej sylwetki) egzemplifikują duchowość, głębię, poetyckość tej kultury.

Fantasmagoryczne, surrealistyczne drzewo (o związkach z nadrealizmem może świadczyć połączenie formy pnia drzewa – wieszak, noga stołu i korony drzewa – kwiaty, motyle), tonące w roju motyli, kwiatów, w dojrzałych owocach jest ikoną hiszpańskiego pejzażu – „bogatego ogrodu kwiatów”.

Na pierwszym planie (jeśli w ogóle można mówić o planach), najniżej, pod wyniosłą donią i pod koroną drzewa umieścił artysta ascetycznie, turpistycznie przedstawioną postać karła, błazna z osłem, który w swojej brzydocie, nieporadności bardzo kontrastuje z urodą świata. Ten kontrast dystansuje, uświadamia też antynomię hiszpańskości:

Jedna Hiszpania: barokowa, ciemna, duszna od mistycznej żarliwości. Ale jest też Hiszpania ludowa, hałaśliwa nadmiarem barw, czasem festynowo beztroska, czasem po prostu pogodna, czasem w przepychu swej urody – ironiczna³⁸⁶.

Tę antynomię, dualizm podkreśla również kontrast pomiędzy tłem – bardziej realistycznym, rzeczywistym pejzażem mimetycznym ukazującym góry a formi-

³⁸⁴ *Ibidem*, s. 238.

³⁸⁵ S. Stopczyk, *Tytus Czyżewski...*, s. 63.

³⁸⁶ J. Pollakówna, *Spełnienia dwoiste*, s. 43.

stycznymi geometrycznie „uproszczonymi sylwetkami, kontrastującymi swoją marionetkową sztywnością z rzeczywistym pejzażem”³⁸⁷.

Głębia przeżycia hiszpańskości wyraża się także w nieustannym tropieniu znaków historii, kultury, religii – w odczytywaniu kodu kulturowego. Czyżewski ze szczególnym sentymentem opisuje Andaluzję, utrwala klimat jej stolicy, Sewilli, a także Grenady.

W Sewilli na plac Ferdynanda
nadjeżdża tramwaj zielony
kwiaciarka niesie bukiety
fiołków i jaśminu³⁸⁸.

Pełna życia, kwiatów i emocji przywołuje Sewilla reminiscencje przeszłości, być może powraca w wierszu wspomnienie wyprawy Kolumba z Palos de la Frontera, po której stała się głównym portem handlowym z Ameryką. Grenada andaluzyjska zaświadcza o arabsko-muzułmańskich korzeniach obecnością najstarszych zabytków, arcydzieł architektury arabskiej: Alhambry (1248–1273) i ogrodów Generalife (1319). Znaków ducha tamtych czasów i tamtej kultury w Grenadzie, ostatniej twierdzy muzułmańskiego panowania (1491), jest więcej:

Kościół to strzały seledynowe
W łuku giaura napięte
Koranu słowa święte
Wryte na murach twierdzy
Zbrodni i grozy
Półksiężyc i krzyż mendozy³⁸⁹.

Drugą ważną krainą hiszpańską, której Czyżewski poświęca swoje refleksje, jest Aragonia i jej (od 1118 roku) stolica Saragossa, zdobyta przez Arabów w 712 roku.

W Andaluzji róże zakwitły [...]
róże zakwitły w płomieniach
burze je nocą szarpały
deszcze je zmyły ze krwi
serca były w kamieniach
na skałach orły jak sny
dziobami wywszały swe pióra
by pisać z królestwem pakt

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ T. Czyżewski, *Kwiaciarka z Sewilli*, s. 246.

³⁸⁹ Idem, *Grenada...*, s. 243.

Aragonii dumnej królowej
 Maurowie siedli na zamkach
 i głaszczą piersi fontanny³⁹⁰.

Potęgujący się dramatyzm sytuacji lirycznej i nastroju wiersza może odsyłać do długiej historii ekspansji Aragonii na południe, być może poeta nawiązuje do zawartego w 1469 roku małżeństwa Ferdynanda II Katolickiego i Izabeli I Katolickiej, które miało charakter unii i zapowiadało powstanie zjednoczonej Hiszpanii. Może więc „Maurowie, którzy siedli na zamkach” to aluzja do ostatniej fortecy islamu w andaluzyjskiej Grenadzie.

Wiersz w końcowej części egzemplifikuje treści o religijnej, mistycznej, chrześcijańskiej proveniencji. Zapowiada przyszłe zdarzenia w historii Hiszpanii – ekspansję chrześcijaństwa. I ten kontekst funkcjonuje w wierszach w szczególnie sposób, ponieważ katalizują go przeżycia artystyczne, wywołane obecnością wieków sztuki chrześcijańskiej i jej duchowości.

Zaragoza, Zaragoza (Saragossa) inspirowane barokową katedrą *Nuestra Señora del Pilar* (1681) z freskami Francesca Goyi i twarzą Madonny:

Zaragoza, Zaragoza
 różową falą
 pasmem kadzidła
 twarzą Madonny
 jagodą czarną
 Zaragoza, Zaragoza
 Goya z portretu
 wojny dalekiej
 dalekiej trumny
 śmierci we fraku
 Zaragoza, Zaragoza³⁹¹.

Paralelizm refrenów pogłębia nastrój tajemniczości, zapowiada treści mistyczne. Podobnie jak w wierszu *Róże Andaluzji*, gdzie „róża – krew z rany cierniowej, pnie się po drzewie krzyża”, tu także pojawia się motyw krwawiącej róży:

Krwawiące róże
 rzesy motyle
 oczy Madonny

W wierszu *Ptaki* pojawia się jeden z najważniejszych motywów w ikonografii chrześcijańskiej: stabat Mater Dolorosa. Toledo, kastylijskie miasto El Greca

³⁹⁰ Idem, *Róże Andaluzji...*, s. 241.

³⁹¹ Idem, *Zaragoza, Zaragoza...*, s. 235.

i znajdująca się w nim gotycka katedra z 1227 roku stają się świadkami mistycznych, metafizycznych zdarzeń:

Podniosła koronę Matka utrapiona
i zakrwawione ciernie przyciska do łona
głęboko w piersi ciernie się wbijają
czerwone krople na ziemię padają.
Zobaczyły gołębie piersi zakrwawione
i w białych piersiach ciernie zagłębione,
wleciało do kościoła stado gołębiowe,
by z ran wydobyć sztylety cierniowe*³⁹².

Uduchowionej, mistycznej, żarliwej religijnej tonacji i powadze, patosowi tematu odpowiada majestatyczna i klasycyzująca forma. Widać w wierszu dążenie do wyrównania liczby głosek w każdym wersie, zachowanie klasycznych żeńskich rymów dokładnych w układzie aa bb, tradycyjną interpunkcję, stylizację na balladę ludową, nawiązującą do formy ballady romantycznej.

Tak więc w widzeniu i przeżywaniu hiszpańskiego krajobrazu (zresztą odnosi się to także do wierszy i obrazów będących zapisem francuskich i włoskich podróży) Czyżewski uwalnia się od wszelkiej systematyczności, przynależności (ograniczoności) wobec któregośkolwiek z nurtów czy konwencji estetycznych. Pozwala sobie w szczególny sposób na wolność zmysłową, emocjonalną i intelektualną. Z upodobaniem poddaje się bodźcom i podnieciom płynących ze świata przepelnionego bogactwem sztuki, historii, religii i przyrody. Sublimuje, przetwarza doznania oraz doświadczenia. Istotę wydobywa raz to dzięki ironii, grotesce, żartowi, tak jak w *Hiszpanii* czy *barkaroli z sewilli*, innym razem poprzez kontestację przepychu, różnorodności, bogactwa natury i kultury. Sięga wtedy także po adekwatną wobec tej wizji świata barokową poetykę nadmiaru.

Pejzaż hiszpański (1929) należy potraktować jako syntezę poszukiwań idei – il. IX ikony krajobrazu hiszpańskiego, który projektuje i wyzwala ekspresję, a także wyraża, określa główne założenia dotyczące koncepcji pejzażu i sztuki Czyżewskiego. W tym przedstawieniu artysta uwolnił, oczyścił swoją wizję ze zbędnych elementów, zarówno w zakresie treści, jak i formy. Wyeliminował przytłaczające znaczeniami historycznymi, symbolicznymi, konteksty kultury, zrezygnował z motywów religijnych i mistycznych. Poza kilkoma elementami architektonicznymi w obrazie jednak dominuje natura.

Płaszczyznę obrazu, przedstawiającego zapewne fragment andaluzyjskich gór (niepoprawnie, łudząco przypominających beskidzkie), można podzielić na trzy plany. Pierwszy plan, położony najniżej (około 1/3) płaszczyzny, znajduje się

³⁹² Idem, *Ptaki...*, s. 239.

poniżej linii wzroku odbiorcy. Jego granicę na dole wyznacza rama obrazu, na górze to wyraźnie obwiedziony czarną linią kontur – górna granica nasypu, zbocza, wyznaczająca główny punkt odniesienia dla wszystkich elementów ikonograficznych, co dodatkowo podkreślają wzdłuż tego poziomu rozciągające się i zbiegające diagonalnie w jednym punkcie delikatne wzniesienia terenu. Najniżej znajduje się, niemal wypływa poza ramy obrazu, rozlewisko-jezioro, staw, może sztuczny zbiornik o nieregularnych brzegach. Na uwagę zasługuje głębia koloru – zielony granat, granatowa zieleń. Mroczna, ciemna i niepokojąca wydaje się płaszczyzna zaznaczająca powierzchnię i granice tego jeziora. Z lewej strony górską ścieżka dla pieszych (kontrastująca z barwą akwenu – żółcienie, delikatne czerwienie, rozświeconione punkciki zieleni traw, wszystkie oświetlone słońcem) pośredniczy między pierwszym planem (konotującym tajemnicę, nerwowość, niepokój) a drugim planem, którego najważniejszą dominantą ikonograficzną są trzy budynki, domy na tle łagodnych zboczy górskich. Drugi plan, środkową część obrazu, wyznacza linia wzroku widza, a przedstawia on liryczny pejzaż górski.

Górną część planu zamyka linia horyzontu, na którego tle widnieją romantyczne ruiny zamku, intensywna duża plama zieleni, w dalekiej perspektywie może wzniesienie, wzgórze porośnięte lasem i drobniejsze formy – również intensywnie zielone – drzewa, kępy krzewów. Trzeci plan to płaszczyzna nieba. Ta symboliczna, trójdzielna, piętrowa kompozycja rodzi skojarzenia z obrazami El Greca (w jedynym pejzażu El Greca znajduje się podobne zestawienie motywów ikonograficznych – zbiornika wodnego, rzeki Tag, elementów architektonicznych budynków i zamku).

Przeciwwagą dla ciemnej granatowej zieleni wody jest ostra, rdzawa czerwień masywów ziemi wokół domków i na dachu jednego z nich. Obok budynków ciemna plama zieleni – kompleks leśny. To forma, która, oprócz rozlewiska wody, kształtuje iluzję głębi w obrazie, głębi nie tylko w rozumieniu perspektywy, ale i w pojęciu głębi semantycznej tego przedstawienia. Ostra czerwień wzniesień wokół domów, zielona plama drzew, krzewów i światło słońca, które wyraźnie skupiło swoje oddziaływanie na frontowej części środkowego budynku, współtworzą syntezę barwną – syntezę emocji, która realizuje, przekłada się na barwne tonacje górskich zboczy – pasmowo zaznaczone czerwienie, żółcienie, zielenie i brązy. Wszystkie te wrażenia świetlnokolorystyczne częściowo odbijają się, a częściowo są pochłaniane przez płaszczyzny górskich zboczy. Zdecydowanym kolorom odpowiadają zdecydowane i dość mocne pasmowo układające się pociągnięcia pędzla. Tło gór sublimuje barwy i łągodzi emocje, ale nie rozprasza ich, wręcz przeciwnie – skupia uwagę na jasności i czystości przekazu semiotycz-

nego. Centralną część można odnieść do poetyckich obrazów pogodnej, słonecznej Hiszpanii, pełnej radości życia, muzyki, tańca i sentymentalnych uczuć. Ostrość zestawień kolorystycznych (czerwień, głęboka zieleń i światło słoneczne), subtelność i delikatność form (łagodna falistość terenu, finezyjność układu architektonicznego), zdecydowana płaszczyznowość, podkreślenie syntetycznej, autonomicznej formy (ciemne kontury, charakterystyczna asceza formalna) – wszystkie te zabiegi wyrażają, z jednej strony, dualizm w postrzeganiu i przeżywaniu hiszpańskości, z drugiej, uświadamiają, że harmonia wyraża się właśnie w antynomii i znoszeniu przeciwieństw.

Ważnym elementem są również położone w najwyższym punkcie wzniesienia – na linii horyzontu – poetyckie, romantyczne ruiny zamku lub twierdzy – znak kultury, historii, tradycji. Podobnie jak w pejzażach poetyckich, na różnych prawach współlistnieją tu natura i kultura, zmysłowość (witalizm) i duchowość (mistycyzm), przestrzeń i czas, liryzm i dramatyzm. Trzeci plan interpretacji – niebo, dalekie od wyobrażeń pogodnej i słonecznej Hiszpanii. Nierównomiernie nasycone kolorem-emocją, miejscami niemal tak mroczne jak w *Pejzażu z Cagnes*, il. X dramatyczne i mistyczne, gdzieś rozjaśnione poświatą słoneczną, spokojniejsze, cieplejsze, jak w *Pejzażu z Collioure*. Zwraca uwagę nieregularność pociągnięć il. XI pędzla (czasem półokrągłe, łagodniejsze, czasem wydłużone, ostrzejsze).

Z symboliką ruin zamku (przecież każdy zamek ma swoją tajemnicę lub legendę) koresponduje symbolika nieba, bo niewątpliwie ten pejzaż, choć wydaje się czystą syntezą koloru i formy, implikuje treści symboliczne i poetyckie (liryczne). Jeśli niebo odnosi się do poziomu transcendencji, ewokuje treści metafizyczne, to ciemna tafla jeziora (symetryczna wobec intensywnych pasm granatu nieba) wyraża subiektywne źródło ekspresji – jednostkowe indywidualne przeżycie (motyw lustra). Symboliczne elementy ikonografii zostały podkreślone nie tylko układem trzech planów, ale również poprzez podkreślenie semiotyki obrazu w układzie diagonalnym (zwłaszcza od górnej lewej strony do dolnej prawej). Wzdłuż tej linii rozmieszczone zostały trzy najważniejsze elementy ikonograficzne pejzażu – jezioro, domki na tle wzgórz i ruiny zamku na tle nieba.

Liryzm pejzażu został osiągnięty poprzez synkretyczne, harmonijne połączenie, wyeksponowanie formy, koloru i bardzo oszczędnych, ale wyrazistych elementów ikonograficznych. Czyżewski jeszcze raz zaznaczył swój indywidualizm. Zrezygnował ze stałych rekwizytów i dotychczas stosowanych sposobów ich eksponowania. Wyeliminował przesadną ikonizację, nadmiar symboliki na rzecz narracyjności, panoramiczności, poetyki opowieści i nastrojowości, porzucił wyrafinowane, awangardowe środki wyrazu, takie jak żart, ironia, groteska; ograniczył się do czystej gry formy i koloru.

Idea harmonii formy i barwy dojrzewała w artyście wraz z upływem czasu spędzonego na europejskich podróżach do Francji i Włoch. „A każdy pejzaż to nowy koloryt, nowe rodzaje i układy form, nowe światło”³⁹³. Kult formy i związaną z nim racjonalną, intelektualną interpretację świata i natury Czyżewski pielegnował w swojej twórczości. Ważną rolę w kontestacji tej postawy odegrał Cézanne, ale też klasycyzm pejzaży Nicolasa Poussina, neoklasyczne, ale zabarwione już liryzmem, melancholią i marzeniem obrazy Camille’a Corota. Nieprzypadkowo przecież programowy *Wiesz o malarstwie* opatrzył mottem zaczerpniętym z pism Renoire’a: „Całe malarstwo od malowideł greckich w Pompei, aż do Corota przez Poussina – jest takie, jakby pochodziło z jednej palety”³⁹⁴.

Pejzaże Poussina – *Pejzaż z Diogenesem* (1648), *Cztery pory roku* (1660–1664) i Corota *Efekt poranka lub kąpiel Diany* (1855), *Wiejski koncert* (1844–1857), *Wspomnienie z Mortefontaine* (1864) – projektują nie samą naturę, ale raczej jej ideał, pejzaż, o którym marzymy.

Za prekursora dyscypliny formalnej Czyżewski uznawał Cézanne’a, doceniał intelektualizm i konstruktywizm kubistów: „Przezwrot został dokonany i w historii sztuki jako następcę impresjonizmu – umieszczono kubizm”³⁹⁵ – pisał w 1931 roku, uzasadniając przełomowy charakter 1907 roku.

Nowoczesna idea budowy w dziele Czyżewskiego miała swoje logiczne uzasadnienie we współdziałaniu formy z barwą. Czasami tylko przychodzi tu do głosu linia, jako znak napięcia dynamicznego, ale wówczas działanie jej jest tutaj ściśle po malarsku sprecyzowane. Głównym jednak elementem konstruującym jest w obrazie forma jako wolumen, bryła mająca swą objętość i ciężar gatunkowy. [...] Jest to malarstwo trudne i przerastające czasami chłonność wrażeniową przeciętnego widza, zwłaszcza że kwestia treści nie gra tutaj żadnej roli, a wyobrażone na płótnie formy są treścią samą w sobie, jak każda inna treść czy anegdota obrazu³⁹⁶.

Konrad Winkler rzeczywiście trafnie spostrzegł dominantę formy. *Pejzaż hiszpański* jest najlepszym tego przykładem. Jednak nie można zgodzić się z drugą częścią wypowiedzi Winklera, kwestionującą funkcję treści w obrazie. Nasycone barwą formy masywów, uskoków, zboczy górskich, nieba, nieliczne formy architektoniczne projektują istotną treść, której źródło z łatwością można odnaleźć w osobowości samego artysty. To pasja poznawania, poszerzania wiedzy na temat historii i kultury oraz zdolność rozumienia języka sztuki. Świadomość dziedzictwa

³⁹³ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, s. 34.

³⁹⁴ T. Czyżewski, *Wiersz o malarstwie*, s. 233.

³⁹⁵ T. Czyżewski, *O nową rzeczywistość w malarstwie*, „Pamiętnik Warszawski”, 1931, z. 4, s. 92.

³⁹⁶ K. Winkler, *Tytus Czyżewski jako malarz*, „Droga” 1931, nr 7–8, s. 584–585.

kultury i potrzeba nieustannego odczytywania i przeżywania nie ograniczały Czyżewskiego artystycznie, czyniąc go niewolnikiem konwencji lub cytatów, ale rozwijały w nim indywidualizm i poczucie niezależności artystycznej. O tej samej idei całej sztuki – „świecie wewnętrznej harmonii”, którą artysta „odczuwa i która w nim żyje”³⁹⁷ – trzydzieści pięć lat później pisał, wspominając swoją podróż do Lascaux, Zbigniew Herbert, jeden z najwybitniejszych poetów XX wieku:

Mimo, że spojrzalem, jak to się mówi w przepaść historii, nie miałem wcale uczucia, że wracam z innego świata. Nigdy jeszcze nie utwierdziłem się mocniej w kojącej pewności: jestem obywatelem Ziemi, dziedzicem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności. To jest właśnie ludzka duma i wyznanie rzucone obszarom nieba, przestrzeni i czasu. [...] Żadna wielkość nie da się oddzielić od tego, co ją podtrzymuje [...]³⁹⁸.

W tym kontekście plastyczne i poetyckie obrazy ekspresji zainicjowanych podróżami Czyżewskiego do Francji, Hiszpanii i Włoch projektują podróż w głąb ducha sztuki, na nowo odczytują jej genezę i sens. Jeśli nawet nazwać je w części powrotem do sztuki tematu, anegdoty lub cytatu – jest to powrót nie tylko do zapamiętanych, ale przeżytych obrazów, do uczuć i myśli, które one wywoływały. Stąd znany kulturowy topos skrzydeł i skrzydlatego rumaka – symbolizujący duchową i intelektualną ewolucję, dynamizm, natchnienie, wyzwolenie sił twórczych, wreszcie samą sztukę: „Niezwykłe i potężne uniosą mnie skrzydła / Mnie, poetę-łabędzia w powietrzne przestworza”³⁹⁹.

Skrzydła – znak przetworzenia, rozprzestrzeniania się wyobraźni i ekspresji, a jednocześnie symbol intelektualnej i artystycznej wolności – pojawiają się w różnych kontekstach, prawie zawsze jako ważny element pejzażu, tak jak w wierszu *Akwarium*:

z gniazda chmur które
kryje się za słońcem
wzleciały
trzepocące się skrzydła
objęły
śnieżne pole nieba⁴⁰⁰.

Autotematyczny wiersz *Akwarium* współtworzy z *Wierszem o malarstwie*, *Podróżami* i *Koniem w chmurach* syntezę artystycznej i duchowej biografii Czyżewskiego. Występują w nim niemal wszystkie elementy imaginacyjnego pejzażu:

³⁹⁷ T. Czyżewski, *Wiersz o malarstwie*, s. 233.

³⁹⁸ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wrocław 1997, s. 24.

³⁹⁹ Horacy, *Wybór poezji*, Wrocław 1975, Pieśń 20, (ks. II), s. 87.

⁴⁰⁰ T. Czyżewski, *Akwarium*, s. 231.

motywy słońca, chmur, zielone okiennice otwartych domów, mieszkańcy podmorskich miast. To ci sami przechodnie paryskiej czy sewilskiej ulicy: „bulwarem płynąca rzeka, [...] nerwowe światła, [...] klaskające okna”⁴⁰¹.

W wierszu *Akwarium* poeta przywołuje nazwiska artystów patronujących jego twórczości: A. Rimbauda i G. Apollinaire’a. Wprowadza także elementy groteski i ironii: postaci „miniaturowych grzeszących aniołków, oczy archanioła Gabriela o pudrowanych skrzydłach”⁴⁰².

Analogiczny motyw znajduje się w wierszu *Podróż*:

I wszedłem wreszcie do wielkiego miasta,
Gdzie w ciżbie ludzkiej oszukano aniołów
Dla kraciastych fuarów na wielkich bulwarach.
Był to konkurs aniołów upadłych,
Którym dawano skrzydła-protezy
I uczono latać w sztucznych obłokach⁴⁰³.

Motywy pudrowanych skrzydeł, skrzydeł-protez dowodziły świadomości i dojrzałości artysty, który zdawał sobie sprawę z ograniczeń i niebezpieczeństw: ucieczki w sztuczne (zastępcze, odtwórcze) światy lub popadnięcia w infantyizm emocjonalny. Rutyna, schemat (systemowość) i pretensjonalny sentymentalizm niszczą istotę sztuki: „A o to właśnie chodzi mi w mej twórczości pisarza i malarza, aby dać syntezę chwil autentycznie przeżytych” – pisał Czyżewski w 1945 roku, tuż przed śmiercią⁴⁰⁴.

Artysta potwierdził jeszcze raz tą wypowiedzią ideę harmonii i jedności sztuki oraz instynktowne, wręcz „pierwotne” przekonanie, że tylko z tej „nerwo-sytuacji / w malarstwie nowy kierunek się stwarza, / idąc za wzorem / innych wielkich przodków / praszczurów”⁴⁰⁵. Mocno osadzony w kulturze śródziemnomorskiej motyw skrzydeł otwiera na tle bardziej rodzimych lub egzotycznych pejzaży przestrzeń refleksji nad sensem sztuki. W *Misterium* wśród ciszy zimowego górskiego pejzażu:

Jak struny
Harfy wyniosłej zagrały
Chóry krasnych śpiewaków,
Ptaków o skrzydłach słonecznych [...]
I chór motyli – aniołów⁴⁰⁶.

⁴⁰¹ Idem, *Melodia tłumu*, s. 56.

⁴⁰² Idem, *Akwarium*, s. 231.

⁴⁰³ Idem, *Podróż*, s. 223.

⁴⁰⁴ Cyt. za J.J. Lipski, *O poezji T. Czyżewskiego*, „Twórczość” 1960, nr 6, s. 79.

⁴⁰⁵ T. Czyżewski, *Zegarek*, s. 131.

⁴⁰⁶ Idem, *Misterium*, s. 273.

Nad gór ustami i czaszką
 Nad lasów pierścieniem i snem
 Nad lokami brzoź, jaworów i lip
 Spośród nieba stajen i wrót
 Galopował mój pegaz mój łosz
 Na białym dzwoniącym bruku chmur[...]⁴⁰⁷.

Nietoperz szumi skrzydłem po liściach olszyny
 Cisza z nieba, pełna światła
 płynie na ziemię w doliny[...]
 A w dolinach, pod górami
 pod wierchami, nad otoczą
 lasy jedliny się mroczą,
 A tam szalaś pełen blasków[...]
 A w szalacie tym jest Matka...
 A szalaś pełen jest ptaków,
 Pełen aniołów skrzydlatych⁴⁰⁸.

Autobiograficzne wspomnienie rodzinnych zakątków przeplata się z autotematyczną refleksją i uduchowioną, niemal religijną, ekspresją. Podobny żarliwy, prawie mistyczny klimat można odnaleźć w wierszu *Ptaki*. W toledańskiej katedrze bijące skrzydłami ptaki stały się świadkami i bohaterami cudu.

Motyw skrzydeł często koresponduje z biomorficznymi elementami pejzażu (skrzydła ptaków, skrzydła motyli) i egzotyczno-fantastyczną poetyką (skrzydła kwiatowo-owoco-motyle w *Hiszpanii*, motylo-rośliny, motylolistne kwiaty w *Kompozycji z motylami* ok. 1920). Formy skrzydłokształtne pojawiają się z zastanawiającą częstotliwością w pracach Czyżewskiego. Można tu wymienić: *Salome* (1909), *Salome – obraz wielopłaszczyznowy* (1915–1917), przywoływaną już *Martwą naturę z motylami* (1920–1921), *Obraz wielopłaszczyznowy* (1920–1921), *Akt z kotem* (1920), *Portret Magdaleny Potworowskiej*, (ok. 1935), *Portret pani Czirinda-Ładoszowej* (ok. 1943–1944), dwa akty – *Kobieta przy toalecie* (po 1938) i *Akt leżący* (1938–1940), wreszcie *Autoportret z motylami* czy surrealistyczne *Obłoki* (1925). Artysta w bardzo różnorodny, często zaskakujący sposób przywołuje ten motyw: raz, zwracając się ku źródłu jego pochodzenia, podkreśla jego immanentne, wręcz biologiczne zespolenie z pejzażem, np. w *Portrecie mężczyzny na tle dekoracji w ptaki* czy w *Kompozycji z motylami*. Innym razem inspiruje go metaforyka i różne sposoby funkcjonowania toposu. Przetwarza więc go bardzo swobodnie we wszystkich kategoriach tematycznych: portretach, aktach, martwych naturach. Powołuje do życia skrzydło-obłoki, skrzydło-kwiaty, skrzydło-

⁴⁰⁷ Idem, *Koń w chmurach...*, s. 175.

⁴⁰⁸ Idem, *Kantyczka (Misterium)*, s. 175.

zasłony. Formy wewnątrz i faktury mebli (kanap, foteli, kurtyn, ścian) wirują, unoszą się, falują, tworząc pejzaż emocji i wyobraźni artysty.

Sięganie po motyw skrzydeł uzasadnia i obrazuje ważne w twórczości Czyżewskiego zagadnienia: przemiany (metamorfozy), artystycznego przetwarzania emocji, słów, obrazów, sytuacji – ich syntezy we własnym dziele dla wyrażenia formy wewnętrznej. Dlatego trudno w obrazach Czyżewskiego (nie odwołując się do kontekstu biograficznego) doszukiwać się łatwych do odczytania cytatów, przytoczeń, bezpośrednich nawiązań artystycznych. Stąd zapewne wynikały opinie czy to krytyków, czy samych malarzy na temat porzucenia przez artystę treści, lekceważenia tematu i wszelkich trudności interpretacyjnych.

Nie można również tak ważnych zagadnień dla całej teorii sztuki Czyżewskiego jak pejzaż, a szczególnie wybrane jego elementy (biomorficzne motywy kwiatów, ptaków, motyli), sprowadzać jedynie do przemyśleń na temat malarstwa ludowego:

Kwiaty, ptaki, motyle przydane są tym pogodnym, milczącym wizerunkom jako ozdoba, a także trochę (tak jak to się dzieje w ludowym obrazie) jako ilustracja „urody duszy i wyraz wdzięcznych uczuć”⁴⁰⁹.

Istotą sztuki według Czyżewskiego była ekspresja – duchowy dialog z tradycją, jej przeżycie, a nie jej naśladownictwo. Podniety, inspiracje, bodźce artystyczne w rozumiały tylko dla artysty sposób przenikają się, łączą, przekształcają realne, namacalne miejsca w krajobrazy myśli, uczuć i wyobraźni. Do nich z pewnością il. X trzeba zaliczyć *Pejzaż z Cagnes* (1925), w którym wznoszącej się ku niebu formie architektonicznej miasta odpowiada zagęszczenie kontekstów interpretacyjnych.

Joanna Pollakówna podkreśliła hiszpańskie konteksty oraz zagadnienia malarzskie, które w latach 1925–1931, jej zdaniem, szczególnie interesowały Czyżewskiego:

Światło przenikające formę [...] Wizja takiej właśnie świetlistej materii kształtuje pejzaż z Cagnes i Cannes. Ten ostatni zadziwia szczególnie; żyje w nim reminiscencja elgrecowskiego *Toledo*: mroczne, kipiące niebo, zastygła nieruchomość spiętrzonego ku górze miasta. Budowle – oschłe sześciany pierwszego planu, i te pnące się ku górze, poza pasem niespokojnie postrzepionych drzew – promieniują wewnętrznym, nieokreślonym blaskiem⁴¹⁰.

Stanisław Stopczyk pisał o nim: „nowoczesny w sposobie budowania przestrzeni przez swoją jaskrawą kolorystykę przywodzi na myśl ekspresję El Grecowskiego *Toledo*”⁴¹¹.

⁴⁰⁹ J. Pollakówna, *Malarz i poeta*, [w:] *Tytus Czyżewski, Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1974, s. 7.

⁴¹⁰ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, s. 37 i 38.

⁴¹¹ S. Stopczyk, *Tytus Czyżewski*, s. 76.

Rzeczywiście istotną dominantą interpretacyjną jest skontrastowanie cezannowskich, zgeometryzowanych, czystych, uproszczonych form architektonicznych oraz biomorficznych i pasmowe ich ułożenie (pierwszy – plan budynków, drugi – pasmo lasu, trzeci – płaszczyzna wypełniona formami domów i wreszcie tło krajobrazu z widokiem gór). Kontrast został osiągnięty i wzmocniony również poprzez grę barwy i światła. Barwa, jak spostrzegł Stopczyk, jest zdecydowana, ostra. Pasma granatowo-ciemnozielonych drzew koncentrują, skupiają oko widza na ukrytych sensach, zamykają przestrzeń, uspokajają i wyciszają. Świetliste i spiętrzone, pocięte siecią linii (dodatkowo rytmizujących płaszczyznę) formy pasm budynków przedstawionego miasta (Cannes – Toledo?) promieniują światłem, jasnością, otwierają i dynamizują przestrzeń. Irracjonalne światło, które z nich emanuje, przetwarza i odrealnia ten krajobraz. Piętrowa i spiętrzona kompozycja form, paralelizm, ale jednocześnie migotanie (zaciemnianie i rozjaśnianie) płaszczyzn oraz wyraźne zdynamizowanie przestrzeni (zaznaczenie układów horyzontalnych, diagonalnych i wertykalnych): wszystkie te zabiegi ujawniają chęć artystycznego uogólnienia tematu, wyrażenia, poprzez tak ujętą, przetworzoną przestrzeń i ikonografię – idei wolności i niezależności artysty, potrzebę twórczego dystansu.

Dzięki wyraźnemu obniżeniu linii wzroku widza, podkreśleniu diagonalno-wertykalnego układu linii i form, miasto – cała przestrzeń odrywa się od ziemi i unosi w górę, przecinając mroczne pasmo nieba (zetsknięcie z absolutem?). Motyw lotu, perspektywy wznoszenia potęgują ułożone naprzemianległe barwne pasma przypominające ruch skrzydeł w górę (jasne pasmo) i w dół (ciemne pasmo) i wyłaniające się zza unoszonego miasta dwie ogromne masywne formy – skrzydła gór. Fakt wznoszenia się przestrzeni podkreśla chęć zobiekttywizowania przekazu, poszukiwania uniwersum, spojrzenia na sztukę z innej perspektywy, wyjścia poza tradycyjne pojęcia czasu i przestrzeni. Poetycką ilustracją przedstawionego pejzażu jest wiersz pochodzący z tomiku *Robespierre. Rapsod. Cinema* (1927), a więc korespondujący z pejzażem nie tylko poprzez tytuł i temat, ale również pod względem czasu ich powstania. Obydwa teksty kultury wykazują wiele analogii, łączy je ta sama idea przezwyciężenia realistycznej czasoprzestrzeni i wyrażenia, jeżeli to możliwe, syntezy przeżyć artystycznych, wydobywania głębi wieloczasoprzestrzennej (lub pozaczasoprzestrzennej). Z tym że w wierszu artysta zastosował odwrotny mechanizm konstruowania przestrzeni. W pejzażu zastosowano ujęcie z dołu ku górze (w efekcie nastąpiło uproszczenie, sprowadzenie obrazu miasta do wertykalnie i diagonalnie zamykającej się geometrycznej formy). W wierszu wprowadzono „napowietrzną perspektywę”. Podmiot liryczny spogląda na Cagnes z góry. Ta perspektywa pozwala na jednoczesne ukazywanie wielu

wymiarów czasoprzestrzennych, ujawnienie ich związków, symultaniczne zagęszczenie widzianych obrazów, przeżywanych emocji, drażących świadomość myśli. Napowietrzne „skrzydlate” ujęcie krajobrazu pozwala na ujawnienie bogactwa, różnorodności, wielości światów inspirujących artystę. Najważniejsze z nich to:

– motywy rimbaudowskie, fantastyczne pejzaże morskie:

Krzyk białych skrzydeł obłoków:
Skrzydeł rozwianych łzami: i włosy
włosy głosów syren i statków podwodnych,
Różowych pomarańcz i cytryn⁴¹².

– motywy impresjonistyczne, obrazy ciepłych i romantycznych zachodów słońca:

słońce zachodzi -
Słońce, które kochałem brodzące,
Przez morze płynie ku ziemiom i dniom⁴¹³.

– motywy ekspresjonistyczne, inspirowane van Goghem: obrazy wyrażające lęk, niepokój:

Cyprisy cmentarne,
krzyk o upiorach
Dzwony kołysać i rzucić lęk ich⁴¹⁴.

Wreszcie pejzaż współtworzą liczne konteksty kulturowe: „Rzymskie kolumny na górach”, „bogowie i świątynie przystrojone w róże i ruń”, „bosa Artemis w łóżu”⁴¹⁵ i motyw Erytrei⁴¹⁶.

Przywołanie odległych semantycznie elementów pejzażu, ich bardzo luźne asocjacyjne zestawienie przywodzi na myśl surrealistyczne zagęszczone lub rozszczerzone inne wymiary świata, jak w obrazach Giorgio de Chirico, Maxa Ernsta czy René Magritte’a:

Krzyk białych skrzydeł obłoków;
Skrzydeł rozwianych łzami; i włosy,
Włosy głosów syren i statków podwodnych,
Różowych pomarańcz i cytryn, stoków
Brązowych piersi, szumiących kaskadą rosy,
I głosy muzyki, fal pierwotnych

⁴¹² T. Czyżewski, *Skrzydła nad Cagnes...*, s. 207.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ Mare Erythraem (łac.) – to starożytna nazwa Morza Czerwonego.

Jak Wenus wybrodzi się morzem,
Kule i bańki mydlane myślące
Morzem się prują i zorze,
Ku brzegom rwą [...] ⁴¹⁷.

Za konfiguracją nakładających się obrazów-pejzaży realistycznych i odrealnionych (będących projekcją wyobraźni, snu, podświadomości) kryje się wielość artystycznych światów, które kształtowały osobowość Czyżewskiego w tym czasie. Z łatwością można odczytać znaki podróży do źródeł kultury europejskiej (mitologia grecka i rzymska), fascynacje włoskimi, francuskimi i hiszpańskimi krajobrazami i kulturą, wpływy Reverdy'ego, Apollinaire'a i Rimbauda, inspiracje impresjonizmem, ekspresjonizmem i surrealizmem. Syntezą tej wielości światów, ich artystycznego przetworzenia i uniwersalizacji, jest wielokrotnie powracający motyw skrzydeł (lotu) – symbol procesu twórczego i w ogóle refleksji nad istotą sztuki. Właśnie spojrzenie z góry pozwala na ukazanie głębi i wielowymiarowości przeżywanego świata. W wierszu, odwrotnie niż w obrazie, przestrzeń została ujęta z góry do dołu, a więc z innej perspektywy (z lotu „białych skrzydeł obłoków”). Jednak i tam, i tu chodziło o ogarnięcie, o syntezę całości: wpisanie simultanicznie nakładających się na siebie przestrzeni (w obrazie paralelnych pasm) w perspektywę mitu, sacrum, absolutu, „wiecznego dziania się”. W wierszu efekt został wzmocniony przez podkreślenie i zobiektywizowanie kategorii czasu – użycie form czasownikowych we wszystkich możliwych kategoriach czasu. Zastosowano w nim trzydzieści pięć czasowników, w tym osiemnaście razy formy bezosobowe (bezokolicznik), dwanaście razy formy czasu teraźniejszego, dwa razy czasownik w czasie przeszłym, pięć razy w czasie przyszłym. Ten symultанизm czasowy ze szczególnym uwzględnieniem mało poetyckiej kategorii, jaką jest bezokolicznik (ponieważ forma bezokolicznika neutralizuje relację podmiot – świat przedstawiony), obiektywizuje czas, wytrąca z namacalnej rzeczywistości i wpisuje w beczas. Nadaje światu charakter uniwersum. Poza tym fleksyjny wykładnik bezokolicznika (ić, ać) podkreśla wertykalizm i hiperbolizuje pejzaż (stanać, rozdmuchać, roztworzyć, rozniecić, zapalić, kołysać itp.). Spiętrzaniu form w obrazie odpowiadają w wierszu spiętrzenia formantów słowotwórczych, wykładników znaczeń w wyrazach: („rozharmonić harmonię”), zderzanie odległych znaczeniowo, ale eufonicznie, atonalnie współbrzmiących wyrazów („skrzydlone struny”, „rudopłomienne przedudzie”, „czarnopąsowe lustrzane łuny”), poetyka nadmiaru gradacji, zabiegi hiperbolizacyjne. Wspólną dominantą w obydwu przekazach jest światło i barwa. W obrazie te elementy zostały poddane większej

⁴¹⁷ T. Czyżewski, *Skrzydła nad Cagnes...*, s. 208.

dyscyplinie formalnej, artysta ograniczył paletę do dwóch kolorów, a właściwie do jednego, drugi wyraził światłem. W wierszu kolory krzyczą, odrealniają, uwalniają ten pejzaż z ograniczającego go podobieństwa i iluzji rzeczywistości: „krzyk białych skrzydeł”, „różowe pomarańcze i cytryny”, „miasta czerwieni niecić”, „czarność i czerwień”, „ziemia czerwieni”, „rudopłomienne przedudzie”, „czarnopasowe lustrzane łuny”, „brązowe piersi”, poza tym róże, bluszcze, poranne gaje, śnieg, zorze, słońce, kule i bańki mydlane, kaskada rosy, cyprysy cementarne.

W tym dążeniu do uchycenia i zobiektywizowania istoty sztuki Czyżewski zawsze pamiętał o prawdzie ekspresji twórczej i oddaniu autentyzmu przeżyć, dlatego na chwilę, na moment (dokładnie w jednym wersie) zapomniał o aeroplanicznej perspektywie i dystansie intelektualnym i, jak we fragmencie z dziecięcych wspomnień, napisał: „słońce zachodzi – słońce które kochałem brodzące”.

Takie zsubiektywizowanie podmiotu lirycznego i jego przeżyć poprzez zastosowanie pierwszej osoby liczby pojedynczej czasu przeszłego, pojawia się tylko raz i odnosi się do reminiscencji związanych z obrazem słońca-symbolu ekspresji artystycznej. Zresztą motyw słońca występuje w każdej z trzech części minipoe-matu *Rapsod*, do którego należą *Skrzydła nad Cagnes*. Słońce-źródło światła i barwy, forma doskonała, symbol sztuki staje się jednocześnie metaforą odwiecznego porządku świata: „Przez morze płynie ku ziemiom i dniom”. Autotematyzm utworu łączy się z dyskursem na temat przenikania się czasoprzestrzeni: makrokosmosu świata i mikrokosmosu osobowości artysty.

- il. X W obrazie *Pejzaż z Cagnes* również mamy do czynienia z refleksją autotematyczną, a głównym środkiem jego wyrażenia jest sposób skonstruowania przestrzeni i perspektywy – od dołu ku górze, co daje wrażenie unoszenia się miasta, odwrotnie niż w wierszu. Dodatkowym elementem dynamizującym jest gra barwy i światła. Ich paralelny układ potęguje wrażenie wznoszenia, lotu ku górze, przywodząc skojarzenie ruchu skrzydeł. Tak więc obydwie teksty kultury pomimo zastosowania różnych stylistyk (w obrazie poetyka ascezy i syntezy, w wierszu poetyka nadmiaru i analizy, rozluźniania znaczeń) można nazwać polifonicznym poematem artystycznym na temat źródeł i sensu sztuki oraz roli artysty w procesie twórczym, którego symbolem, znakiem jest powtarzający się w obu pracach motyw lotu, skrzydeł, metamorfozy. Alicja Baluch zauważyła, że „podobieństwo pojedynczych motywów podsuwa niekiedy myśl, by fragmenty wiersza traktować jako swoisty „podpis” pod obrazem. [...] Takie podobieństwa tematyczne mogą być jednak łudzące: znany *Krajobraz z Cagnes* i wiersz *Skrzydła nad Cagnes* są utworami o całkowicie odmiennej stylistyce”⁴¹⁸.

⁴¹⁸ A. Baluch, *op. cit.*, wstęp, s. XXVII.

Rzeczywiście, gdyby intertekstualny i intersemiotyczny dialog kulturowy w twórczości Czyżewskiego ograniczyć do płaszczyzny poetyk, stylistyk i konwencji, niewiele, poza tytułem, łączyłoby te dwa teksty, jednak w przypadku Czyżewskiego to z gruntu błędne założenie. Zindywidualizowana osobowość, charakterystyczny, nawet czasem natrętny egocentryzm twórczy, wrażliwość i silna ekspresja w sposobie przeżywania świata i sztuki, gruntowna wiedza na temat kultury i literatury europejskiej oraz „europejska perspektywa wobec własnych wyborów artystycznych”⁴¹⁹ – te wyróżniki osobowości Czyżewskiego prowadzą ku nowej koncepcji artysty. Jest to sztuka polifoniczna, wielowymiarowa, której źródłem jest zawsze przeżycie, pierwotna emocja, stan ducha twórcy.

Różnorodność kontekstów, w których artysta przywołuje autotematyczny motyw skrzydeł, najlepiej obrazuje odmiennosc i wielosc stanów ducha i wyobraźni: skrzydła chmur, aniołów, Pegaza, motyli, skrzydła żagli: „w spokojnym morzu trzy chmury / trzy statki o żaglach z purpury”⁴²⁰, „płyną okręty olbrzymy / transatlantyckie / kochające podmuch wiatru”⁴²¹.

Reminicencje związane ze wspomnieniem mórz, portów, statków i falującego w ich żaglach powietrza Czyżewski utrwalił również w pejzażu *Port w Collioure* il. 23 (1825–1829). W ten sposób kolejne autentyczne przeżycie stało się podróżą w głąb sztuki. Czyżewski kilkakrotnie odwiedzał Collioure (koło Perpignan), portowe miasteczko na południu Francji. Przedstawił je również w innym obrazie: *Pejzaż. Widok z Collioure*. To miejsce zainspirowało artystę swoim rzeczywistym urokiem, ale także jako emblemat sztuki – miasto symbolizujące nową formację artystyczną, bardziej duchową niż programową wspólnotę artystów. Latem 1905 roku przyjechał do Collioure André Derain, w tym samym czasie przebywał tam także Henri Matisse. Wtedy namalował on pejzaż przedstawiający port w Collioure *Suszenie żagli*, którego tematem było życie portowego miasteczka, a głównym motywem suszące się barwne, mieniące się w słońcu sieci rybackie oraz wielkie skrzydła żagli, rzeczywiste i te odbijające się w wodzie. il. XI

Obraz został wystawiony na III Salonie Jesiennym w 1905 roku w Paryżu. Wystawiono 1625 dzieł prawie 400 artystów. Kto mógł przypuszczać, że to właśnie obrazy artystów wystawiających w sali nr 7 staną się powodem skandalu. Były tam prace Deraina, Camoina, Manguina, Marqueta, Matisse’a. Krytycy byli bezlitośni. Louis Vauxcelles nazwał autorów *fauves*, czyli dzikimi bestiami. Jednak właśnie te prace zapowiadały nowe poszukiwania i tendencje w sztuce – fowizm.

⁴¹⁹ M. Wyka, *Tytus Czyżewski*, „Twórczość” 1978, nr 1, s. 98 i 99.

⁴²⁰ T. Czyżewski, *barkarola z sewilli...*, s. 237.

⁴²¹ Idem, *Akwarium*, s. 232.

Z tego samego roku pochodzą trzy inne obrazy podejmujące tę samą tematykę: A. Deraina *Port w Collioure, Biały koń* (1905) i *Port w Collioure* oraz Henriego Matisse'a *Otwarte okno, Collioure* (1905).

Fowiści manifestowali absolutną dominację koloru, uproszczenie formy i perspektywy, wreszcie odrzucenie przestrzeni, światła i naturalizmu impresjonistów. Wyraźnie nawiązywali do van Gogha oraz Gauguina. Wielu kształciło się w pracowni Gustave'a Moreau (1826–1898) – malarza-symbolisty, profesora École des Beaux-Arts.

Urokowi i atmosferze Collioure ulegali także polscy malarze: Piotr Michałowski, Józef Pankiewicz, Jan Cybis. Znamienne, że wszyscy oscylowali wokół koloru jako głównego środka ekspresji. Collioure można więc uznać za centrum artystycznego fermentu spod znaku *fauves*. Czyżewski wpisuje się w ten kontekst nie tylko poprzez autentyzm odbytych podróży na południe Francji, do Collioure i tytuły obrazów do nich bezpośrednio nawiązujące. Joanna Pollakówna pisała:

Poza podróżami do Hiszpanii były jeszcze wyjazdy na południe Francji do Collioure, miasteczka z którego widać już nieodległe Pireneje z górującym szczytem Canigou, w kościele złoci się patetyczny, barokowy, bardzo już „hiszpański” ołtarz, a skałki nadmorskie mają czerwony kolor⁴²².

Pobyt w Collioure to przede wszystkim podróż do źródeł inspiracji, z których można do woli czerpać i smakować. To atmosfera bohemy, która tworzyła kontrowersyjne zjawiska artystyczne i wyznaczała nowy kierunek w sztuce kilkanaście lat wcześniej. Czyżewski w latach 1924–1930 koncentrował się na zagadnieniach formy i koloru. Obydwa pejzaże powstały prawdopodobnie podczas jego drugiej il. IX podróży na południe Francji i do Hiszpanii w 1929 roku. I podobnie jak analizowany *Pejzaż hiszpański*, należy je odczytywać jako syntezę podejmowanych wtedy problemów artystycznych.

Obraz przedstawia kameralną, nieco senną, melancholijną rzeczywistość niewielkiego portowego miasteczka u podnóża Pirenejów. To wrażenie spokoju, a nawet pewnej surowości wynika z przyjęcia rygorystycznej kompozycji i skupienia się artysty na oddaniu syntezy form ilustrujących morze, zwartą płaszczyzną domów i gór. Nie ma tu tak charakterystycznego dla pejzaży impresjonistycznych – związanych z tematyką portów, plaż, nabrzeży – rozproszenia drobiazgów, oddania ulotności migocącej w słonecznych błyskach wody, sieci rybackich, a nawet falujących na wietrze żaglówek. Impresjoniści wprawdzie odrzucili tradycyjną przestrzeń i perspektywę (linearną, jednooczną), lecz i oni dostrzegali

⁴²² J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski. Katalog wystawy*, s. 7 i 8.

sentymentalne, błahe, ale urokliwe obrazy życia nadmorskich i nadrzecznych miasteczek, plaż i portów. Można tu przywołać impresjonistyczne pejzaże: *Taras w Sainte – Adresse* (1867), *Regaty w Argenteuil* (1872) Claude Moneta, *Argenteuil* (1874) Édouarda Maneta oraz neoimpresjonistyczne: *Kąpiel w Asnieres* (1883–1884), *Wejście do portu Honfleur* (1886) Georgesa Seurata.

Port w Collioure Czyżewskiego swoim bezruchem, surową ciszą zbliża się raczej il. 23 w nastroju melancholii, nostalgii do *Małego Fortu* Georgesa Seurata (1890), *Barek na plaży w Saintes Maries-de-la-mer* (1888) Vincenta van Gogha, ale przede wszystkim do dwóch wersji *Zatoki Marsylskiej od strony Estaque* Paula Cézanne'a (1878–1879). Wprawdzie pejzaże Czyżewskiego i Cézanne'a przedstawiają inne miasta, jednak blisko siebie położone, a poza tym Cézanne przebywał również czasowo w Collioure i znał to miasto. Podobieństwo w kompozycji i operowanie formą jest zdumiewające. W obydwu obrazach Cézanne'a widać tak charakterystyczne dla niego zainteresowanie przeobrażeniami kompozycji pod wpływem zmiany kąta obserwacji lub przemieszczenia punktu widzenia. Na pierwszym planie w obrazie Cézanne'a zgeometryzowany obraz miasta kontrastuje nieregularnymi i bardziej lirycznymi formami gór (linie proste przechodzą w łamane). Przestrzeń między płaszczyzną jednego i drugiego łądu wypełnia mocno skontrastowana przez barwę i syntetyczną formę tafla wody. Całość ujęta z góry, jakby ze wzgórza, sprawia wrażenie odrealnienia tego pejzażu. Budynki są porównywalne z góorskimi masywami, a góry wydają się bardziej liryczne, kruche. Dwie syntetyczne płaszczyzny: nieba i wody podkreślają koncept w tych obrazach. Intensyfikują kontrast między obrazem miasteczka a oddalonym o przestrzeń Zatoki Marsylskiej góskim pejzażem. Obydwa pejzaże są bardzo syntetyczne, skupione na jednorodnej kompozycji, formie i barwie.

W *Porcie w Collioure* widać wyraźnie inspiracje malarstwem Cézanne'a. Na pierwszym planie obraz portu i zwarta, piętrząca się w górę w układzie diagonalnym, zabudowa miasta. Chociaż Czyżewski już daleko odszedł od geometryzacji, jak np. w *Pejzażu z Cagnes*, to wciąż bliska mu jest, co widać w sposobie przedstawienia budynków i ich wzajemnych relacji – idea syntezy formy. Wyraźnie zaznaczone, lekko geometryzowane, ściśle przylegające do siebie, skoncentrowane po lewej stronie, wznoszące się do góry różne elementy architektoniczne (latarnia miasta, kamieniczki domów, wieża) skupiają oko odbiorcy dzięki przesunięciu (jak u Cézanne'a) punktu obserwacyjnego i delikatnym ujęciu z góry. Ten zabieg łagodzi jednocześnie ostrość, surowość pejzażu. Pionowe linie wyznaczające krawędzie ścian budynków, a pionowe maszty dwóch łodzi zostały złamane wyraźnie zaznaczonymi liniami ukośnymi i poziomymi. Układ horyzontalny wyznaczają: granica wody i brzegu portu, pozioma belka pomiędzy masztami

dwóch łodzi, na dalszym planie poziomo zaznaczona (mierzeja), przecinająca płaszczyznę zatoki oraz granice pomiędzy zatoką a pasmem gór na dalszym planie. Pejzaż dodatkowo rytmizuje układ diagonalny (wyznaczony przez architekturę miasta i portu, która dzieli go po przekątnej na dwie części – od prawej do lewej strony pnie się w górę układ urbanistyczny). Pasma gór i nieba, obejmujące górną powierzchnię płótna, ustępuje miejsca w dolnej części obrazu płaszczyźnie wody wcinającej się ukośnie w prawy dolny róg. Diagonalny układ linii brzegowych współgra z opadającymi skośnie dachami domków. Jak u Cézanne'a pejzaż wypełnia bezludna cisza, która potęguje ekspresję formy, skupia na niej uwagę.

Pomimo rygorystyki kompozycji, syntetyczności form i pozornej surowości w przedstawieniu tematu, zarówno dwa wspomniane obrazy Cézanne'a, jak i pejzaż Czyżewskiego przenikają: liryzm, nostalgia, nieokreślony, ale wyczuwalny pierwiastek duchowy. Dla Cézanne'a jest to liryzm wynikający z odkrycia nowego świata artystycznego, wzbicia się ponad impresjonizm. Eksperymentalne zabiegi to: porzucenie tradycyjnej perspektywy, spłaszczenie form, wprowadzenie nowych ujęć i motywów ikonograficznych (kominów fabrycznych na pierwszym planie), nagłe kontrasty, intensywne barwy. Trzeba przyznać, że w roku 1879 takie zabiegi techniczne miały charakter nowatorski i mogły wzbudzać uczucia podobne do tych, które wywołuje zetknięcie z baśnią. Liryzm pejzażu Czyżewskiego ma inny charakter. To już nie „tworzenie światów”, ale raczej ich przeżywanie i przetwarzanie „mocą wizji twórczej”. Dlatego zamiast kominów fabrycznych na pierwszym planie pnie się w górę romantyczna latarnia, dwie małe łódki kołyszą się na wodzie, jak w pełnych witalnego uroku pejzażach Collioure Mattise'a: *Otwarte okno, Collioure* (1905) i Deraina: *Port w Collioure* (1905). Nieprzypadkowy też wydaje się motyw, dających wrażenie głębi, masztów, które współgrają z pionowymi liniami innych elementów architektonicznych. W ten sposób dodatkowo rytmizują i podkreślają układy wertykalne w obrazie, które koncentrują się na zwartej konstrukcji architektonicznej miasta. Obraz Collioure przywodzi na myśl wzbijające się w niebo świetliste Cagnes i hiszpańskie reminiscencje z paryskiej wystawy El Greca w 1908 roku, jednak w przypadku Collioure jest to ujęcie z góry, z dystansu, spojrzenie na czas zastygły. Duchowe i liryczne treści tego pejzażu nie odnoszą się już do pierwiastków mistycznych, ale są wyrazem bardzo osobistej ekspresji naznaczonej nostalgią i coraz bardziej pogłębiającą się samotnością.

Subiektywne przeżycie jeszcze raz znalazło swój wyraz w malowniczym pejzażu, przedstawiającym uliczkę Collioure (1929). Radość, witalizm emanują dzięki zastosowaniu ciepłych, fowistycznie zestawionych kolorów: czerwonego, pomarańczowego, żółtego i zielonego. Intensywna czerwień dachów budynków

przypomina *Czerwone dachy, zakątek wsi, efekt zimy* (1877) Camille'a Pissarra. Interesująca geometryczna kompozycja tego obrazu Pissarra zdradza wyraźne wpływy Cézanne'a. Zresztą Cézanne'a i Pissarra łączyła wieloletnia przyjaźń i szczególne porozumienie artystyczne. To Pissarro odkrył przed Cézannem ideę malarstwa w plenerze. Między rokiem 1872 a 1874 ci dwaj artyści spotykali się codziennie w Auvers-sur-Oise, położonym na północny zachód od Paryża i tam obydwaj intensywnie malowali. Cézanne mieszkał wtedy u doktora Gacheta, tego samego, który szesnaście lat później, 21 maja 1890 roku, spotkał się w Auvers z Vincentem van Goghem. Miał zapewnić malarzowi opiekę lekarską i pomóc mu w przezwyciężeniu coraz bardziej nasilających się ataków halucynacji i epilepsji. Van Gogh wielokrotnie portretował Gacheta, Cézanne w dowód wdzięczności za gościnność namalował liryczny obraz *Dom doktora Gacheta w Auvers* (1873). il. XI

W *Pejzażu z Collioure* Czyżewskiego w przedziwny sposób wszystkie te intertekstualne tropy biograficzne i artystyczne, wzajemnie się inspirujące, przenikają, splatają i współtworzą harmonię emocji wyrażonych przez formę i barwę. Atmosferę i pejzaż południowego krajobrazu śródziemnomorskiego, oddaną intensywnymi czerwieniami, rudościami, oranżami piasku, skałek, kamieni, nieba i soczystą zielenią, przenika gwałtowność przesywana jakąś niewidzialną siłą nieba. Pociągnięcia pędzla są ostre, wibrujące. Chmury, na przemian, to zasłaniają, to otwierają ciemną, prawie granatową przestrzeń nieba. Monumentalny, ciemnozielony kompleks krzewów i drzew otulający, pogodny i pełen życia (jego mieszkańców zapewne) dom, unosi się ponad czerwonym dachem ku rozwibrowanym pasmom nieba. Gałęzie, jak płomień ognia, jakby tańczą i wyginają się niepokornie na tle nieba, przywodząc na myśl pejzaże van Gogha *Cyprysy* (1890) i *Droga z cyprysem i z gwiazdą* (1890).

Pomimo tak ciepłej kolorystyki i bardzo racjonalnej kompozycji (symetryczne rozplanowanie poszczególnych elementów, dążenie do czystości formy) w obrazie wyczuwa się poczucie lęku i osamotnienia. Granatowe przebłyski „otwierającego się nieba”, ciemnozielone języki gałęzi oplatających budynek, wreszcie postać samotnej kobiety w czarnym stroju z koszem owoców na głowie – skłaniają do refleksji nad pogłębiającą się samotnością artysty. Syntetyczna, ale jednocześnie w swej prostocie harmonijnie piękna sylwetka kobiety na pierwszym planie przywodzi na myśl lirycznie przedstawione bretońskie kobiety z obrazu Paula Sérusiera *Piorące w Laïcie* (1892). Na pejzaż romantycznej uliczki w Collioure uosabiający urodę życia, pochwałę sztuki i piękna śródziemnomorskiej kultury nakłada się obraz nacechowany smutkiem, przemijaniem, nostalgią.

W 1929 roku Czyżewski zdawał sobie sprawę z nieuchronności powrotu do kraju. Nie był już tym samym bezkompromisowym awangardowym artystą.

W Polsce też dawno ucichło burzliwe życie artystyczne. Tadeusz Kłak o tym okresie w życiu Czyżewskiego pisał:

Czyżewski niedawno powrócił z Paryża po ośmioletnim tam pobycie. Wspólnota formistów i futurystów należała już do przeszłości, poszli oni później własnymi drogami, a sam Czyżewski, zwłaszcza jako poeta, popadł już trochę w zapomnienie. Malarstwo jego również nie otrzymało pełnej aprobaty, zwłaszcza ze strony artystów i krytyków starszego pokolenia, szukał więc Czyżewski oparcia u młodych⁴²³.

- il. XI Na pozór optymistyczny i witalny *Pejzaż z Collioure* wyraża głęboko trwający i nie zawsze może uświadamiany niepokój, lęk, poczucie upływającego czasu, czasu na spełnienie, chyba nie tylko w wymiarze artystycznym. Dlatego *Pejzaż z Collioure* przywodzi na myśl refleksyjny i nostalgiczny obraz Cézanne'a *Dom doktora Gacheta w Auvers* (1873). Wprawdzie obraz Cézanne'a utrzymany jest w zupełnie odmiennej, chłodnej kolorystyce, ale budzi podobne skojarzenia. Podobieństwo obrazu jest uderzające: uliczka podparyskiego Auvers z geometrycznie zaznaczoną architekturą, wibrujące, niespokojne niebo i gałęzie drzew, szarpane wiatrem i przecinające powietrze. Powtarzający się w obydwu pracach motyw drzewa piętrzącego się po lewej stronie nad formami budynków wyraża głęboką ekspresję duchową, staje się metaforą samotnego i niespokojnego losu artysty.

Lata trzydzieste przyniosły Czyżewskiemu uspokojenie:

Teraz to przychodzi szeroki czas koloru. Lata warszawskie są okresem stabilizacji twórczej – i wreszcie – względnej stabilizacji materialnej. Mając za sojuszników możny i dominujący w polskim życiu klan Kapistów, Czyżewski wiele wystawia, wiele drukuje. Staje wreszcie na tym progu życiowym, którego osiągnięcie jest konieczne, by los ludzki nie zamykał się gorzkim, ujemnym bilansem – progu rozpoczynającym bardziej zaciszny okres potwierdzeń i z zewnątrz płynącej aprobaty. Obraz Czyżewskiego nasycy teraz migotliwa substancja barwna. [...] Malarz tworzy obraz świata. Więc już nie światów tworzenie, nie „kontynuacja dzieła bożego bez brania go na serio”, jak w latach młodości. Teraz nadeszła pora harmonijnego odtwarzania zjawisk i rzeczy, w doskonałym z nim zjednoczeniu, branie w siebie, zachwyty. [...] A w miarę lektury twórczości pisarskiej Czyżewskiego z lat trzydziestych i jego wynurzeń na temat spraw sztuki, zarysowuje się coraz wyraźniej sylwetka człowieka szukającego pewności⁴²⁴.

- Tę pewność świata i sztuki odzwierciedlają pejzaże z lat trzydziestych. Powracają uniwersalne i stale obecne w polskiej sztuce toposy, a wśród nich najważniejszy – arkadia, postrzegana przez pryzmat rodzinnego pejzażu: *Pejzaż polski* il. XIII (1934–1936), *Pejzaż* (II połowa lat 30.), *Pejzaż* (po 1930). Treści innych prac il. XV, XIV można się tylko domyślać, śledząc tytuły, niestety, zaginionych obrazów Czyżew-

⁴²³ T. Kłak, *Listy Tytusa Czyżewskiego do Wandy Markiewicz-Piwowarowej*, „Ruch Literacki” 1984, R. XXV, z. 4, s. 286.

⁴²⁴ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski. Katalog wystawy*, s. 9.

skiego: *Krajobraz z Wiśniowej, Dworek w Ostałowie, Dworek w Grębaninie, Krajobraz z wozem*. Źródeł inspiracji jest wiele, ale wśród nich najważniejsze miejsce zajmują Rudki i Grębanin:

W tym czasie jeździ Czyżewski na miesiące letnie do Rudek w Wielkopolsce, gdzie zamieszkał po powrocie z Paryża Tadeusz Potworowski. Rudki, a później Grębanin, do którego przeniósł się, Potworowski, stały się według określenia Taranczewskiego, polskim Barbizonem. [...] Bywało barwnie i wesoło – wyprawy bryczką do sąsiednich dworów, polowania, przejażdżki konne. Pan Tytus lubił powozić, lubił sobie „postrzylać”, miłe mu były zawsze uroki drobnoszlacheckiego życia. W Rudkach i Grębaninie powstawały [...] najlepsze pejzaże Czyżewskiego⁴²⁵.

Rzeczywiście, lata trzydzieste przyniosły Czyżewskiemu popularność, uznanie i wysoką pozycję wśród malarzy dwudziestolecia międzywojennego. Niestety, ceną, jaką płacił Czyżewski za popularność, był kompromis życia i sztuki, o czym pisał w liście do Wandy Markiewiczowej w 1934 roku:

Wyobrażam sobie, jakie Pani ma o mnie wyobrażenie, że nie pisałem i nie odpisałem Pani na kartkę z Paryża. Byłem szalenie zmęczony i bardzo zapracowany, malowałem bowiem i pisałem dużo, aby zarobić forsy⁴²⁶.

Pejzaże unaoczniały pożądaną wizję, projektowały wyobrażenie świata harmonijnego, tak jak w obrazie *Pejzaż polski* (1934–1936), przedstawiającym w mocno il. XIII rozbielonej, pastelowej tonacji fragment, być może, beskidzkiego strumienia, otoczonego z obydwu stron aleją rosochatych, romantycznie ku niemu pochyłych drzew. Malarskie reminiscencje przekładały się na poetyckie ballady:

Skloniły się góry, wierzchołki skaliste,
Sklaniały się świerki, jawory strzeliste,
Hej! nie było, nie było jak górską swoboda
Pieni się po skałach dunajecka woda⁴²⁷.

Powstawały również obrazy bardziej sentymentalne, jak pejzaż z lirycznym, nawetikliwym, arkadyjskim motywem polskiej wsi (chata, płoty, kwitnące drzewo). Jasna paleta barw, subtelność i miękkość pociągnięć pędzla świadczyły o wewnętrznym wyciszeniu dawnych, czasem skrajnych, może nadmiernie intensywnych, ale prawdziwych emocji, które niegdyś powoływały świat artysty do istnienia.

Poprzez pejzaż Czyżewski wypowiadał się nie tylko jako malarz, ale także jako teoretyk. W tym gatunku plastycznym realizował założenia, poglądy artystyczne,

⁴²⁵ A. Osęka, *O malarstwie...*, s. 16.

⁴²⁶ T. Kłak, *Listy...*, s. 291.

⁴²⁷ T. Czyżewski, *Drzewiej (ballada)*, [w:] idem, *Poezje*, s. 257.

własną koncepcję sztuki. Jego obrazy zawierające motywy krajobrazowe lub będące samodzielnymi pejzażami wynikały wprost z jego tekstów programowych, traktujących o istocie malarstwa i plastyki. W większości prac teoretycznych Czyżewski odwoływał się do fundamentalnej, jego zdaniem, zasady tworzenia artystycznego: określenia stosunku lub też relacji między twórcą a naturą. Jego poglądy na sztukę i obrazy znajdują w sobie wzajemnie przełożenie i stanowią dziś, jak sądzę, klucz do zrozumienia jego twórczości.

Rozdział III

Wobec tradycji i współczesności. O krytyce artystycznej Tytusa Czyżewskiego na tle epoki

...Każdy człowiek rodzi się ze stygmatem swego zawodu. Stygmat ten jest często w początkach życia człowieka ukryty głęboko, na dnie drzemiącej jeszcze duszy. Z biegiem lat z wolna się wykluwa, aby niekiedy za-błysnąć nagle płomieniem i objąć całą jego istotność⁴²⁸.

Życiowe i artystyczne wybory Tytusa Czyżewskiego, wielość „sprawdzanych światów”, intersemiotyczny charakter sztuki, bezkompromisowość w kształtowaniu postawy twórczej oraz złożoność samej osobowości „mistrza Tytusa”⁴²⁹ – te zagadnienia zawsze sprawiały wiele trudności interpretacyjnych zarówno historykom sztuki, jak i historykom literatury. Dodatkowym, a może kluczowym problemem była właśnie „wielojęzyczność” i wszystkie współzależne jej konteksty (np. siatka pojęć w obrębie teorii, historii sztuki i literatury, wzajemne paralele semantyczne, kompozycyjne itd.). W 1963 roku sygnalizowała ten problem Joanna Pollakówna:

Malarz, poeta, krytyk, współtwórca nowego kierunku w malarstwie i poezji. Kim jest człowiek ukrywający się poza tymi formułami [...]. Próba odpowiedzi jest sprawą ryzykowną i niełatwą⁴³⁰.

Piętnaście lat później z jeszcze większą determinacją i wyrzutem, skierowanym w stronę elit artystycznych i literackich odpowiedzialnych za kreowanie życia kulturalnego, ciągłość tradycji i sztuki Marta Wyka pisała:

Wszystkie bodaj awangardowe nurty, a także ich czołowi przedstawiciele przeszli już dzisiaj na tereny historii literatury przynależne, zostali uporządkowani, opisani, a przede wszystkim porządnie wydani. Ale nie Czyżewski. On, który był jedynym z pierwszych, nie ma dzisiaj

⁴²⁸ T. Czyżewski, *W słońcu dziecięcej wiosny*, s. 9.

⁴²⁹ Cyt. za M. Wyka, *Tytus Czyżewski*, „*Twórczość*” 1978, nr 1, s. 101.

⁴³⁰ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski – formista*, s. 241.

żadnego zbiorowego wydania, o krytycznym już nie wspominam. Przyjaciele powołują się na Tytusa, cytują, chwala – ale w świadomości czytelniczej jest prawie nieobecny. Ten znakomity malarz i niezwykle różnorodny (właśnie: różnorodny) poeta może więc liczyć wyłącznie na wspaniałomyślność wykładawców literatury oraz autorów zbiorowych opracowań. Narzekania? Nie tylko – albo raczej narzekanie docelowe. Tkwi bowiem w postaci i twórczości Czyżewskiego pewien rys, będący jednocześnie jego niezawinioną skazą, rodzajem niechcianej ofiary, która często staje się udziałem tych, co tworzyli forpocztę⁴³¹.

Niewątpliwie jednym z tych wspaniałomyślnych gestów, o których pisała Wyka, było zbiorowe wydanie w 1992 roku przez Bibliotekę Narodową *Poezji i prób dramatycznych* ze wstępem Alicji Baluch. W bogatym opracowaniu biografii i twórczości artysty zwrócono także uwagę na interdyscyplinarny charakter jego sztuki, powołując się między innymi na opinię Zdzisława Jarosińskiego, który słusznie spostrzegł, że „choć historykowi literatury wydaje się raczej piszącym malarzem niż malującym poetą, on sam równo dzielił zainteresowania między literaturą a plastyką i do swej twórczości w obu dyscyplinach przywiązywał jednakową wagę”⁴³².

Według Alicji Baluch „współczesna historia literatury i sztuki, podkreślając najsilniejszy związek poezji malarza z malarstwem poety (Wyka, Pollakówna), ceni jednak wyżej jego twórczość malarską od poetyckiej”⁴³³. W uzasadnieniu powoływała się na wiele argumentów, m.in. fakt, że „formizm w malarstwie miał swoich teoretyków, rychło przeszedł do legendy i stosunkowo szybko doczekał pierwszych opracowań”⁴³⁴ autorstwa zarówno samych formistów, przyjaciół Czyżewskiego – Witkacego, L. Chwistka, K. Winklera, jak i późniejszych twórców i krytyków. O formizmie pisał także J. Czapski, a J. Cybis poświęcił zarówno grupie, jak i kierunkowi w 1938 roku cały numer „Głosu Plastyków”. Zdaniem Baluch, pozwoliło to formistom podsumować swoje osiągnięcia i zdystansować się wobec nich jednocześnie.

Jednak lektura recenzji z wystaw, zamieszczanych na łamach ówczesnej prasy oraz analiza złożonej sytuacji politycznej i społecznej, w jakiej przyszło formistom walczyć o nową koncepcję sztuki, demitologizują, a raczej urealnijają tę, trzeba przyznać, wyidealizowaną historię recepcji formizmu w Polsce. Jeśli dziś mówić o rychłej legendzie, której doczekali się formiści, to trzeba przypomnieć dwa funkcjonujące w polskiej historii i kulturze mechanizmy mitotwórcze: pierwszy oparty na akceptacji społecznej, hiperbolizacji, sakralizacji, apologii;

⁴³¹ M. Wyka, *Tytus Czyżewski*, s. 90.

⁴³² Z. Jarosiński, Wstęp, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, s. XIX.

⁴³³ A. Baluch, Wstęp, [w:] T. Czyżewski, *Poezje i próby...*, s. V.

⁴³⁴ *Ibidem*.

drugi – realizujący się poprzez negację, syndrom odrzucenia, samotności i deheroizację.

Formistom, a więc i Czyżewskiemu, przyszło zmierzyć się z tą drugą sytuacją: społecznej dezaprobaty, krytycyzmu, ignorancji, a nawet drwiny. W 1918 roku lwowska „Gazeta Wieczorna” opublikowała interesującą ankietę „Ekspresjonizm w sztuce plastycznej”, która, jak informowała jej redakcja, miała „dać sposobność wypowiedzenia się o najnowszym kierunku, tzw. ekspresjonizmie, a przez to zapoznać czytelników swoich z tym kierunkiem w sztuce plastycznej”. Swoje opinie na ten temat przedstawili: Jan Bołoz-Antoniewicz, Kazimierz Chłędowski, Leon Piniński, Stanisław Przybyszewski, Artur Schröder, Władysław Witwicki, Roman Zrębowicz i Władysław Kozicki, który tak „rekomendował” formizm (jeszcze pod nazwą ekspresjonistów)⁴³⁵:

Któż bowiem uprawia u nas tzw. ekspresjonizm? Dwaj bracia, Andrzej i Zbigniew Pronasz-kowie, Jacek Mierzejewski, Leon Chwistek, Leon Dołżycki, Tytus Czyżewski, Jan Hrynkowski – artyści krakowscy, skupiający się około *Masek* i członkowie poznańskiego *Buntu* zamieszczający reprodukcje swych pomysłów w *Zdroju*, jak i Hulewicz, Skotarek, Zamojski, Kubicki, Szmaj – oto wszystko [...]. Ilość nazwisk byłaby zapewne wystarczająca do stworzenia i utrzymania zdecydowanego kierunku, gdyby nie to, że dotychczasowy dorobek „ekspresjonistyczny” tych artystów, a więc to, co dali poza swymi pracowniami „passeistycznymi”, jest tak szczupłe, iż nie może być uważane za dostateczny kapitał zakładowy nowego wojującego bractwa malarskiego⁴³⁶.

Artur Schröder – krytyk i recenzent artystyczny „Gazety Wieczornej”, związany z Krakowskim Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych (sekretarz), nazwał pierwsze wystąpienia formistów we Lwowie „chorobliwym majaczeniem”⁴³⁷, a rok później tak o III Wystawie Formistów, zorganizowanej w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, pisał:

⁴³⁵ J. Bołoz-Antoniewicz, *Ankieta Gazety Wieczornej Ekspresjonizm w sztuce plastycznej*, s. 1, por. P. Łukaszewicz, J. Malinowski, *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*. Ankieta lwowskiej „Gazety Wieczornej” była ważnym wydarzeniem artystycznym, ale też faktem społeczno-publicystycznym. Trzeba ją również odbierać w kategoriach manifestu, potwierdzenia programu artystycznego. Była to również pierwsza próba sformułowania przez grupę Polskich Ekspresjonistów (późniejszych Formistów) dystansu wobec własnej twórczości, świadectwa refleksyjnej i świadomej postawy wobec stawianych sobie celów i sprostania formułowanym wymaganiom artystycznym (awangardyzmu, stylotwórczości, oryginalności). O randze tego wydarzenia świadczył również fakt powtórzenia podobnego „eksperymentu” w 1968 roku w związku z przygotowaną przez Janusza i Marię Boguckich wystawą „Przypomnienie formistów polskich”. Ankieta miała nawiązywać do tej z 1918 roku.

⁴³⁶ W. Kozicki, *O tzw. ekspresjonizmie „polskim”*, „Gazeta Wieczorna” 1918, nr 4276, s. 4.

⁴³⁷ A. Schröder, *Chorobliwe majaczenie, a nie życiodajny prąd*, „Gazeta Wieczorna” 1918, nr 4276, s. 7.

Ludzie zwiedzają tę salkę, przy wejściu milkną, potem wzajemnie się przypatrują jakimś dziwnym wzrokiem, jak ktoś, kto nie jest pewny, czy sam zwariował, czy też jego towarzyszy. Słychać wybuchy śmiechu, głosy oburzenia, najbardziej końcowe domysły („to nie pejzaż, tylko żaba rozduszona z pomidorem”), głosy oburzenia („chodźmy, bo mi niedobrze!”) [...]. Prąd ten z pięknem i sztuką nie ma nic wspólnego [...]. Przeważna część pp. formistów nie zna zupełnie abecadła malarskiego, nie potrafi rysować, a nieudolność nazywa objawieniem. To nie jest „dążenie do czystego piękna”, tylko tego piękna zaprzeczenie, wyszydzenie go i zniekształcenie, zabicie radości życia, płynącego z tego piękna!

Pomimo patetycznego zapowiadania nowych dróg tego kierunku, nie ma w nim nic nowego, bo wszystko to już zachód widział dawno i wydał swój sąd [...]. Przeważna część formistów (z małymi wyjątkami!) pojęcia nie ma o autonomii, nie potrafi uczciwie namalować ręki lub nogi, nie zna perspektywy powietrznej i linearnej⁴³⁸.

W dalszej części recenzji można przeczytać o „spekulantach na naiwności ludzkiej, którzy wypaczają, niszczą bez logicznego wytłumaczenia sztukę i piękno, o nieudolno-dziecinno-chorobliwym mamrotaniu, które chcąc być uznanym za objawienie wsiada na wielkiego konia, drapuje się w togi augurów, kiedy zza krótkich majteczek wygląda jeszcze chusteczka”⁴³⁹.

„Kultem nieudolności plastycznej”⁴⁴⁰ określił sztukę ekspresjonistów Władysław Witwicki, dając w treści artykułu ujście swojej niechęci czy wręcz wrogości wobec tej grupy artystycznej, ale jednocześnie sugerując dyletanctwo i niewiedzę:

Tak rysować, jak nasi i nie nasi ekspresjoniści, futuryści, kubiści itd. każdy potrafi bez akademii i studiów prywatnych, bez nauki anatomii i perspektywy i bez kopiowania starych mistrzów. Na parkanach przedmiejskich i w kabinach łazienek publicznych widzieć można latem szkice równego poziomu artystycznego, podobnie „wielopłaszczyznowe” i podobnie nieliczące się z przestarzałymi dogmatami estetyki, podobnie uzupełniane liczbami, poprzekreślane złośliwie lub niedorzecznie. Nie potrzeba się więc uczyć, ani umieć czegokolwiek, żeby zostać adeptem „najnowszego” kierunku⁴⁴¹.

Tak więc, nawet jeśli w późniejszych latach, także powojennych, powracano do refleksji nad twórczością formistów, zawsze te myśli naznaczone były piętnem traumatycznych doświadczeń: odrzucenia, niezrozumienia, samotności. Legendę, o której pisała Alicja Baluch, formiści zawdzięczali w dużej części Konradowi Winklerowi⁴⁴², „pierwszemu dziejopisowi ruchu, który był za to znakomitym nasłuchiawcem Nowego Słowa i uniósł je żarliwie dalej, przystępnie wykładając.

⁴³⁸ Idem, *Z podwawelskiego grodu*, „Gazeta Lwowska” 1919, nr 213, s. 2.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ W. Witwicki, *Kult nieudolności plastycznej szkodzi kulturze ogółu*, „Gazeta Wieczorna” 1918, nr 2476.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² K. Winkler był autorem pierwszej monografii o formistach (*Formiści polscy* 1927).

Obrazy formistyczne malował do końca (umarł w 1961 roku). Formizm był przygodą jego życia. Któż nadawałby się bardziej na twórcę legendy?⁴⁴³ A jednak nawet w tonie Winklera pobrzmiwała nuta goryczy: [...] „niektórzy z naszych krytyków i teoretyków dotychczas nie zdają sobie sprawy ani z szerokości wpływów, jakie dzieło formistów wywołało, ani ze znaczenia wyłomu, jaki spowodowało”⁴⁴⁴.

Joanna Pollakówna w *Formistach* również zwróciła uwagę na pewien rys, pęknięcie w budowaniu legendy formizmu, którego źródło tkwiło w negatywnym lub lekceważącym stosunku zarówno krytyki artystycznej, innych malarzy (zwłaszcza starszego pokolenia), jak i samych odbiorców sztuki. Jako przykład podała recenzję Jana Kleczyńskiego z wystawy formistów z 1927 roku, który określił ich prace jako „przeważnie dyletanckie próby, w których nie uświadomiono sobie dostatecznie swych celów”⁴⁴⁵. Gorką puentę na temat rozwianych marzeń o wielkim micie formizmu jako narodowego kierunku w sztuce zawarł w 1938 roku Leon Chwistek – jeden z duchowych patronów grupy:

Wielki wstrząs, jaki wywołał w sztuce polskiej formizm, posiadał jedynie znaczenie lokalne, po prostu dlatego, że jego twórcy nie potrafili oprzeć się fali sceptycyzmu i lekceważenia płynącej z zewnątrz⁴⁴⁶.

Czyżewski doskonale zdawał sobie sprawę z przyczyn rozpadu grupy. W 1928 roku w komentarzu do *Formistów* K. Winklera dla „Kuriera Polskiego” pisał:

Z powodu dużych wartości artystycznych tego kierunku utworzyła się u nas znaczna liczba przeciwników, chociaż można by dowieść, że najzagorzalszymi przeciwnikami formizmu są właśnie ci (artyści), którzy z niego najwięcej wartości pobrali, inni załamali się w połowie drogi – jak zwykle ludzie słabi. Niestety w Polsce obecnie chcąc „zarobić” malarstwem na życie, trzeba malować naturalistyczne szkice, krowy lub konie, bitwy lub fotograficzne portrety wysoko położonych osobistości. Formizm za dużo ma intencji prawdziwie artystycznych – za bardzo jest nowatorski, aby mógł zdobyć sobie tani poklask u szerokich mas publiczności⁴⁴⁷.

Cztery lata później Czyżewski, w jednym z felietonów z cyklu *List z Warszawy*, drukowanym w „Głosie Plastyków”, z ironią i właściwym sobie sarkastycznym poczuciem humoru tak konstatował:

Polski formizm wpłynął wprawdzie dodatnio na współczesną naszą sztukę i artystów, ale nie wzbudził u szerszej publiczności ani entuzjazmu, ani chociażby nikłego uznania. Nowa sztuka

⁴⁴³ J. Pollakówna, *Formiści*, s. 10.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ J. Kleczyński, *Formiści w „Zachęcie”*, „Kurier Warszawski” 1927, nr 78, s. 19–20.

⁴⁴⁶ L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce...*, s. 124.

⁴⁴⁷ T. Czyżewski, *Monografia o formizmie*, „Kurier Polski” 1928, nr 201, s. 7.

polska stanęła przed publicznością jak Fryne przed bezzębnymi impotentnymi starcami... a ci starcy to „miłośnicy” z Zachęty, krytycy z różnych podstarzałych stołecznych Kurierków i inni różni „zbawcy” ducha ojczystego pradziadów – różne kraczące „Kraki” i inne pokraki⁴⁴⁸.

Powracając do argumentacji Alicji Baluch, powołującej się na „rychłą legendę formizmu”, trzeba w tym względzie zachować daleko idący sceptycyzm badawczy i pokorę wobec faktów, które jeśli już współtworzyły legendę formizmu, to poprzez odwrócenie, opartych na aprobacie i akceptacji, mechanizmów mitotwórczych.

Czyżewski nie poprzestawał na formizmie, z którym czuł się bardzo związany, choćby przez określenie subiektywnego, pozytywnego do niego stosunku, któremu dał wyraz w 1938 roku w „Głosie Plastyków” (w całości poświęconemu formizmowi):

[...] mimo wielokrotnych pogrzebów, które sprawiali formizmowi „przychylni” zawsze, a tak liczni grabarze u nas rzeczy wielkich i mocnych, formizm żyje dotychczas i wywiera w dalszym ciągu ogromny wpływ na sztukę, a nawet literaturę naszą powojenną. I chociaż wiem, że moi koledzy formiści, z którymi jako pierwszy i bezwzględny „formista” współpracowałem, nie zawsze może będą zgadzali się ze mną, [...] byłem jednym z pierwszych jego założycieli⁴⁴⁹.

Nawet w okresie formistycznym zachował swoje poczucie niezależności, akcentował indywidualizm i dystans twórczy, który wielokrotnie m.in. w *Moim Futuryzmie* podkreślał. Joanna Pollakówna w monografii Czyżewskiego zwróciła uwagę na przełomowy charakter 1922 roku i nowe tendencje w sztuce, kiedy „przebrzmiały ostatnie echa kubizmu, z którego konstruktywizm i suprematyzm zdążyły wyciągnąć ostatnie wnioski. Rewolty dadaistów i surrealistów przeorały grunt artystycznej świadomości. Malarze europejscy skłaniają się ku formom uspokojonym, klasycznym. Układ sił artystycznych w Polsce zmienił się wyraźnie⁴⁵⁰. Przedstawiła mapę nowych zjawisk i kierunków artystycznych, reprezentujących tzw. awangardę (w tym również formizm), wskazując równocześnie pewne związki, m.in.: od 1924 roku z działalnością *Bloku*, od 1926 roku *Præsensu*. Narodowy aspekt formizmu znalazł kontynuację w twórczości klasycyzującego *Rytmu*.

Czyżewski w tym czasie, będąc wciąż emocjonalnie i artystycznie zaangażowany w sprawy malarstwa i literatury, w których „rozchodzi się nie o to co dana rzecz *prawdziwie przedstawia*, ale jak ona jako *prawda artystyczna działa*”⁴⁵¹,

⁴⁴⁸ Idem, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1932, nr 4, s. 55–56.

⁴⁴⁹ Idem, *Mój formizm*, s. 11.

⁴⁵⁰ J. Pollakówna, *Formiści*, s. 9.

⁴⁵¹ T. Czyżewski, *Prawda w historii i sztuce*, „Epoka” 1928, nr 166, s. 7.

poszukiwał optymalnej dla własnej osobowości – wolnej, inspirującej przestrzeni artystycznej. W czasie swojego drugiego pobytu w Paryżu zetknął się z polskimi malarzami, którzy wnioski na temat sztuki wyciągnęli z analizy koloru i wokół rozwiązań kolorystycznych oscyloowało ich rozumienie sztuki. Kiedy Kapiści (bo oczywiście o nich mowa) powrócili w 1931 roku do kraju, „Czyżewski, ich paryski przewodnik, miał w tym środowisku ugruntowaną pozycję”⁴⁵².

Lata trzydzieste wreszcie przyniosły Czyżewskiemu popularność i uznanie. Podejmował wtedy „problemy formy ściśle sprzęgniętej z kolorem i kolorem budowanej, ściślej kompozycji i tej wielkiej dyscypliny i porządku obrazu, jakiej w otoczeniu swoim niestety nie widziało się, a co tak zachwycało i zastanawiało w muzeach przed obrazami wielkich mistrzów prymitywu czy odrodzenia”⁴⁵³. Wystarczy przypomnieć nasycone barwą i syntetyczne w formie pejzaże z Francji i Hiszpanii.

Powracając do głównego wątku rozważań nad współistnieniem światów i „wielojęzycznością” sztuki Czyżewskiego oraz do refleksji Alicji Baluch nad problemami badawczymi w dotarciu do ich istoty, trzeba podkreślić również złożoną i trudną sytuację, w jakiej znajdował się Czyżewski jako poeta-autor dwóch pierwszych tomików: *Zielone oko. Poezje formistyczne* (1920) i *Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny* (1922). Rzeczywiście o formistach pisali również formiści, a więc tworzyli przeciwagę dla programowej i bezwzględnej krytyki. Pod tym względem miejsce poezji formistycznej (futurystycznej) było o wiele bardziej zagrożone. Baluch zauważyła, że „jego wczesna poezja miała wielu zdecydowanych krytyków, których, nawet jeśli byli przeciwnikami pewnych form nowatorstwa artystycznego, nie sposób uznać za dyletantów (Karol Irzykowski, Stanisław Baczyński, Marian Szykowski)”⁴⁵⁴.

Tak więc opinie krytyków na temat malarstwa formistycznego („chorobliwe majaczenie, nieudolno-dziecinno-chorobliwe mamrotanie”) znajdowały adekwatne przełożenie w języku krytyki literackiej (np. „słomiana barykada formizmu”)⁴⁵⁵. Ten bilans równoważyły recytacje wierszy Czyżewskiego przez zawodowych aktorów na charakterystycznych dla ówczesnego życia artystycznego „poezjowieczorach”, przychylne zainteresowanie nimi, szacunek i uznanie innych poetów i teoretyków z kręgu futuryzmu: Brunona Jasińskiego, Aleksandra Wata, Stanisława Młodożeńca:

⁴⁵² J. Pollakówna, *Formiści*, s. 12.

⁴⁵³ Z. Pronaszko, *Jak to było właściwie*, „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12, s. 32.

⁴⁵⁴ A. Baluch, *op. cit.*, s. VII.

⁴⁵⁵ Tak nazwał eksperymenty ortograficzne Czyżewskiego Stanisław Baczyński, znany krytyk literacki dwudziestolecia międzywojennego.

Tumanią mię, tumanią
 rude oczy nad otchłanią –
 przykucnięta postać kusa
 z buzią
 papuzią mistrza Tytusa
 Hi – hi
 nad otchłanią
 [...]

 Strach – gra –
 Gra kolorami tęczowego oka
 Hi – hi –
 Głos proroka...
 [...] ⁴⁵⁶.

Takim szacunkiem cieszył się artysta tylko w wąskim gronie przyjaciół-poetów, malarzy formistów i futurystów. Czyżewski nie ukrywał swojego rozżalenia. Uważał siebie „za pomijanego nowatora”⁴⁵⁷:

[...] Po odpływie awangardowej fali pierwszych lat dwudziestych, w poezji polskiej zapanowała sytuacja, która wczesną twórczość ekspresjonistów, formistów, futurystów spychała na dalszy plan. Szerokim powodzeniem czytelniczym cieszyła się twórczość Skamandra, synonimem nowatorstwa stała się twórczość i program Awangardy Krakowskiej⁴⁵⁸.

Ocenie tej sytuacji poświęcił artysta obszerny fragment wspomnieniowego szkicu *Mój formizm* (1938):

[...] Prawie w tym samym czasie, kiedy powstało Tow. Formistów, powstał równocześnie wielki przewrót w poezji polskiej. Tytus Czyżewski, Bruno Jasiński, Stanisław Młodożeniec, Aleksander Wat i Anatol Stern byli w Polsce pierwszymi, którzy odrodzili poezję po uwiędzenie starczym Młodej Polski. Doniosłość tego ruchu poetyckiego jest takiej siły i ważności – jaką swego czasu miał romantyzm polski. Ani „Skamandryci”, którzy są nieudałymi epigonami Staffa i Tetmajera, ani ponurzy i nudni doktrynerzy z „Awangardy” z hiszpańskimi bródkami nie posiadali ani tego entuzjazmu, ani tego nowego instynktu poetyckiego, który stworzyliśmy tylko my futurysty, a raczej poeci-formiści. Był to ruch spontaniczny, bezinteresowny i brutalny jak każdy wielki odnawiający epokę czyn. Awangardziści czy inni skamandrycko-awangardowi kompilatorzy są tylko naszymi epigonami, a wpływy, a często i przerobione fragmenty moich wierszy i pomysły konstrukcji poetyckich z mojego *Zielonego oka* (1919), i *Nocy i Dnia* (1922) znaleźć można u wielu „wynalzców i nowatorów”.

Stara to historia: „Okradają nas, ale przemilczają nas”⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ S. Młodożeniec, *Otczłani*, [w:] *Futuro-gamy i futuro-pejzaże*, Warszawa 1934, cyt. za A. Baluch, *op. cit.*, s. VIII.

⁴⁵⁷ A. Baluch, *op. cit.*, s. IX.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ T. Czyżewski, *Mój formizm*, s. 14.

Czyżewski w swym radykalizmie i subiektywizmie na pewno posunął się zbyt daleko. Dotyczy to zwłaszcza Skamandrytów, którzy pierwsze swoje tomiki publikowali albo wcześniej (J. Tuwim, *Czyhanie na Boga* (1918), Kazimierz Wierzyński, *Wiosna i wino* (1919), Jarosław Iwaszkiewicz, *Oktostychy*, J. Lechoń, *Karmazynowy poemat* (1920), A. Słonimski, *Sonet* (1918)), albo równoległe z futurystami. Jednak w kwestii rywalizacji o pierwszeństwo czy prekursorstwo można dyskutować. Awangarda Krakowska rzeczywiście swój program sformułowała dopiero w latach 1922–1923, kiedy to ukazało się sześć numerów pisma „Zwrotnica”, a więc wtedy gdy formiści-poeci futuryści już mieli za sobą debiuty poetyckie i manifesty teoretyczne: *Gga* (1920), *Jednodniówka futurystów. Manifesty futuryzmu polskiego* (1921) oraz *Nuż w bżuhu, 2 jednodniówka futurystów. Wydanie nadzwyczajne* (1921). „Nową Sztukę” – czasopismo futurystyczne – wydawano w Warszawie w latach 1921–1922, „Formistów” od 1918 roku, *Kreski i futureski* – ten debiut poetycki Stanisława Młodożeńca odbył się w 1921 roku, debiutancki tomik *But w butonierce* Brunona Jasińskiego także wyszedł w 1921 roku, *Nagi człowiek w śródmieściu*, *Futuryzje* Anatola Sterna w 1919, nie wspominając już o debiucie Tytusa Czyżewskiego w roku 1920. Tak więc porównując to z okresem działalności Awangardy Krakowskiej (J. Przyboś, debiut – *Śruby* (1925), *Miasto, masa, maszyna* Tadeusza Peipera (1922)) bezwzględnie należy przyznać pierwszeństwo formistom-futurystom⁴⁶⁰. Wpływy futuryzmu włoskiego, rosyjskiego (manifest F.T. Marinettiego – 1909) i twórczości polskich futurystów w poezji Awangardy Krakowskiej są bezsprzeczne, choćby w zakresie wspólnych tematów i motywów literackich, takich jak: kult cywilizacji, fascynacja przestrzenią miasta, czy też w zakresie poszukiwań nowego języka poetyckiego, zdolnego te światy opisać i zinterpretować.

Czyżewski zdawał sobie w pełni sprawę z przyczyn „niedocenia wartości i zdobyczy futuryzmu polskiego”⁴⁶¹. Był artystą dojrzałym, tym bardziej świadomym wartości swojej sztuki. Zachowywał intelektualny dystans i racjonalny krytycyzm w ocenie zjawisk artystycznych, nie rezygnując jednocześnie z pasji polemicznej i nonkonformistycznej postawy, które to cechy charakteryzowały jego samego jako artystę i człowieka. W 1932 roku w *Liście z Warszawy* pisał:

U nas stał się bolszewik chorobą nagminną. Gdy ktoś np. nie ukloni się dość uprzejmie na ulicy, gdy pożyczyci pięć złotych lub gdy nosi np. czerwony krawat albo żółte buty i w ogóle, gdy ktoś się drugiemu czy z powierzchowności czy z zachowania nie podoba, mówi się o nim,

⁴⁶⁰ Pominięto tu kwestię debiutów na łamach prasy tzw. juveniliów, np. Przyboś za swój debiut poetycki uważał publikację wiersza *Cieśle* w „Skamandrze” w 1922 roku.

⁴⁶¹ J. Śpiewak, *Jak się kształtował polski futuryzm? Rozmowa z Tytusem Czyżewskim*, „Czas” 1939, nr 187, s. 6.

że to „bolszewik”. O malarzu, który np. maluje trawę na niebiesko, a nie na zielono (jak to ogólnie i normalnie jest przyjęte), mówi się, że jest „bolszewikiem”. W takim wypadku przychodzi się jeszcze słowo „futurysta”. I w ten sposób powstaje „futurystyczny bolszewik” lub „bolszewicki futurysta” [...]. Ciemnota jest przykrą i hańbiącą, ale ciemnota nieuczciwa i podstępna jest o wiele gorszą.

Wyzywanie po „gazetach” [...] od „bolszewików” i „futurystów” i granie w ten sposób, jak na fortepianie, na ciemnocie narodowej, wychwalając jednocześnie „na drugiej stronie” złotem wyszywany frak akademicki u futurysty Marinettiego lub mało samokrytyczne „wrażenia” z podróży do Sowieców jest co najmniej niską hipokryzją. Ale u nas podobny „tartufizm” jest najpewniejszą drogą do synekurki, gdzie porasta się w tłuszcz i pierze⁴⁶².

Za przykład takiej hipokryzji mogło posłużyć Czyżewskiemu nazwanie Juliana Tuwima w 1919 roku, podczas odczytu wygłoszonego przez Emila Haeckera, „pierwszym polskim futurystą”. Czyżewski przedstawił krótko historię i założenia futuryzmu, podkreślając jednocześnie rewolucyjny charakter zjawiska – odrzucenie „starej techniki wiersza w poezji, a dawnego poczucia formy w sztukach plastycznych”⁴⁶³. W tym kontekście nazwanie Tuwima pierwszym polskim futurystą, zdaniem Czyżewskiego, było nadużyciem. Zwracając uwagę na niepodważalne literackie wartości poezji Tuwima, polemizował z tezą Haeckera w „Gońcu Krakowskim” w 1918 roku:

Poezja jego, jakkolwiek niepozobawiona zmodernizowanej formy, daje wyraz jednak przeczytanej i przemyślanej literatury filozoficznej – jego stosunku do świata, do natury, do sztuki. Tuwim określa to w formie bezpośredniej i szczerzej, lecz jest to jeszcze „literatura” – literatura ze starymi rekwizytami szkoły symbolików francuskich [...], Wyspiańskiego i trochę impresjonizmu. Recytowane przez p. Haeckera poezje Tuwima „o wietrze, który hula po pustych izbach” lub o „Żydach” są napisane z dużym talentem, „ale to jeszcze czosnek starej kuchni”, jakby powiedział Verlaine. Nie róbmy z Tuwima rewolucyjnego futurysty, bo cóż poczniemy z prawdziwymi futurystami-poetami, gdy tacy u nas się zjawiają⁴⁶⁴.

W latach trzydziestych Czyżewski konsekwentnie ujawniał mechanizm „fałszywego estetyzmu, umiarkowania i filisterstwa”⁴⁶⁵, którego ilustracją i potwierdzeniem były „protesty i krzyki [...] Skamandrytów – najwierniejszych epigonów Młodej Polski”⁴⁶⁶, którzy zapożyczali z jednej strony od L. Staffa, z drugiej od futurystów.

⁴⁶² T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1932, nr 7–8, s. 102–103.

⁴⁶³ Idem, *Pierwszy polski futurysta?*, „Goniec Krakowski” 1919, nr 96, s. 2. J. Tuwim w wydany w 1918 roku tomiku *Czyhanie na Boga* sam określił się mianem futurysty. W 1977 roku Wiktor Weintraub, inspirując się wpływami futuryzmu (zwłaszcza rosyjskiego) w twórczości J. Tuwima, opublikował szkic *Pierwszy w Polsce futurysta*, [w:] *Od Reja do Boga*, Warszawa 1977, s. 386–389.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ T. Czyżewski, *O malarstwie i poezji bez literatury*, „Sygnały” 1936, nr 18, s. 6–7.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

Analogiczne sytuacje, zdaniem Czyżewskiego, występowały w środowisku plastycznym:

Zarzucono mnie i moim kolegom spod znaku formizmu, że jesteśmy „ślepymi naśladowcami” (tak!) paryskiego kubizmu i niemieckiego ekspresjonizmu. Już to nasi panowie krytycy [...] zawsze coś słyszeli gdzieś, że dzwonią, ale nie wiedzieli, w którym kościele. W [...] czasach rewolucji formistycznej, a także i teraz, słowa i terminy jak impresjonizm, neoimpresjonizm i fowizm, kubizm, nadrealizm, neoplastycyzm etc. [...] dla tych panów były [...] skarbem, którym szastali na prawo i lewo, a także lasem dżungli, w których błąkali się jak świętojańskie robaczki w podzwrotnikowej nocy [...]. Jeszcze w roku 1903 jako uczeń Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, narysowałem i namalowałem głowę Chrystusa w prostych liniach, trójkątach i kwadratach. Nikt nie przeczuwał wówczas w Krakowie, że był to pierwszy obraz kubistyczny na pięć lat przed kubizmem Picassa. Kontynuowałem ów „sposób” w szkolnej pracowni pewnego profesora. Tak moi koledzy z „kursu”, jak i sam profesor pokładli się ze śmiechu. Nie przeszkadzało to jednak kilku właśnie z tych moich kolegów w dziesięć lat potem, po przyjeździe do Paryża, rzucić się w objęcia picassowskiego kubizmu, który nazwali naturalnie rewelacją w sztuce⁴⁶⁷.

Rzeczywiste zasługi oraz przyczyny zlekceważenia, a nawet odrzucenia poezji formistycznych (futurystycznych) Czyżewskiego, a także futuryzmu jako kierunku w poezji i malarstwie trafnie zdiagnozował Jan Śpiewak w komentarzu wstępnym do wywiadu z Tytusem Czyżewskim w krakowskim „Czasie” w 1939 roku:

Tragedią [...] futuryzmu polskiego było to, że zjawił się w nieodpowiednim dla siebie momencie, wskutek czego nie natrafił na podatny grunt i nie mógł spełnić tej roli, jaką odegrał w innych krajach. Mimo to zdobycze tego kierunku są znaczne, złamał on bowiem dotychczasową poetykę i estetykę, wprowadził nową tematykę i jeszcze przed *Zurotnicą* odkrył dla poezji miasto.

[...] Pokusił się o zbadanie psychiki powojennego pokolenia. Cały szereg wydawnictw i wieczorów autorskich zaznajamiało publiczność z założeniami nowej sztuki. Jeśli nie był to przełom, to w każdym razie przyczynił się znacznie do zwycięstwa późniejszych ruchów awangardowych. Nie wyobrażam sobie owocnej działalności Tadeusza Peipera, gdyby przed nim nie było paruletniego okresu futurystycznego.

Na fałszywy sąd o futuryzmie złożyło się wiele przyczyn; był za silną dawką i wywołał reakcję, nie zrozumiano jego założeń artystycznych, dla przeciętnego widza czy też czytelnika to wszystko czego nie rozumiał, było „futurystyczne”⁴⁶⁸.

Zdaniem Jana Śpiewaka, winę ponosili także krytycy – „nadworni chwalcyswego podwórka”⁴⁶⁹. Zdecydowanie przyznawał futurystom priorytet i rangę prekursorów prądów awangardowych w sporze z Awangardą Krakowską Peipera. Sam Czyżewski we wspomnianym wywiadzie nakreślił pierwotne tło artystycz-

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

⁴⁶⁸ J. Śpiewak, *Jak się kształtował polski futuryzm?...*, s. 6.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

nego fermentu i dementował opinie krytyków na temat naśladowczego, odtworczego charakteru polskiego futuryzmu:

Zarzucają nam [...] że futuryzm polski powstał pod wpływem futuryzmu rosyjskiego, ja np. wcale nie znam języka rosyjskiego, [...] byłem natomiast bodajże pierwszym w Polsce, który poznał i przejął się twórczością Apollinaire'a, [...] jeszcze w roku 1908–1909⁴⁷⁰.

Zarówno formizm w malarstwie, jak i formizm (futuryzm) poetycki nie spełniały wówczas, czyli w latach 1918–1939, warunków najważniejszego kryterium oceny wartości dzieła – kryterium narodowego (choć formizm przecież pretendował do miana stylu narodowego w sztuce!). Nie udało się, „zrzucić z ramion płaszcz Konrada”⁴⁷¹.

Te rany wielkiej dumy, inne wielkie rzeczy,
W których tyle jest prawdy, ile się złorzeczy.
Wszystkie cnoty parszywe – to nas nie przejedna.
To pustką zarażona Polska jeszcze jedna⁴⁷².

Czyżewski wielokrotnie, zarówno w swoich tekstach programowych, jak i krytyczno-artystycznych, poruszał ten temat. Częstotliwość podejmowania tych zagadnień oraz jego intelektualne i emocjonalne zaangażowanie potwierdzały tezę o autentycznym zainteresowaniu artysty koncepcją współczesnej polskiej sztuki.

Refleksja, jakiej poddawał stan polskiej sztuki w latach trzydziestych, trafnie puentowała mechanizmy kształtujące antylegendę formistów i futurystów:

Nasze społeczeństwo i naszą sztukę owładnęła ciężka choroba, zwana przeciętnością. Półśrodki, półśłówka, półnamietności, małe zakłamania, małe ostrożności, zapobiegliwa mała sztuczka spokojna, nikogo nierażąca estetyka [...] „Sztuka” plastyczna jest u nas dla jednych „wypięknieniem” się zbałamuconych konwencjonalną estetyką (swojego chowu) lub mieszaną o ingrediencjach patriotyczno-politycznej koniunktury.

Poszukiwanie przez niektórych naszych artystów dobrych wpływów i wzorów, u dobrej współczesnej sztuki, nazywają nasi zbawcy i koryfeusze sztuki od rozmaitych bractw i przytułków [...] „naśladowaniem zgniłego zachodu”. Z pośpiechem i bezkrytyczną manią analfabetów – chcą wynaleźć koniecznie sztukę narodową i to w ten sposób, w jaki znajduje się pastę do obuwia lub tanią margarynę dla narodowej kuchni [...].

„Sztuka” narodowa! – Kto już o niej nie pisał?⁴⁷³.

Na specyfikę legendy futuryzmu miało wpływ wiele czynników. Grzegorz Gazda w książce *Futuryzm w Polsce* za najważniejsze uważał: „niewielkie nakłady

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁷¹ A. Słonimski, *Czarna wiosna*, [w:] T. Wroczyński, *Literatura polska dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1994, s. 77.

⁴⁷² K. Wierzyński, *Ojczyzna chochołów*, [w:] *ibidem*, s. 49.

⁴⁷³ T. Czyżewski, *O malarstwie i poezji bez literatury*.

nie nazbyt obfitej twórczości, czasopisma efemerydy, skandalizującą krzykliwość manifestów, ataki prasy codziennej; krótkotrwałość tego ruchu [...]. Indywidualizm i autobiografizm futurystów zdecydowały o konwencjach modelu bohatera lirycznego w ich twórczości. Życie bohaterów poetyckich stało się życiem ich twórców. I odwrotnie⁴⁷⁴. I to zapewne Czyżewskiemu futurystyce odpowiadało – bycie pomiędzy maską a twarzą, nieustanne sprawdzanie światów, poszukiwanie autentyczności. Gdy kierunek ten coraz bardziej oddalał się od twórczości artystycznej i zmierzał do autodestrukcji, wewnętrznego wypalenia, Czyżewski odsunął się od futuryzmu, czemu dał wyraz, pisząc w jednym z programowych artykułów: „nie miałem zamiaru ani nie mam zamiaru futuryzowania poezji i malarstwa polskiego”⁴⁷⁵.

Gazda we wspomnianej monografii poświęconej polskiemu futuryzmowi pisał:

Futurysty jako skrajne skrzydło awangardy literackiej (sami tak siebie widzieli) nie znajdowali punktów oparcia w równoległe rozwijających się zjawiskach poetyckich (pomijając krótkotrwałe mecenat T. Peipera).

Usiłowali ustalić dla siebie odrębne pozycje w ramach rozwijających się tendencji. Taką rolę miały odegrać manifesty. Zawarte w nich arbitralne nakazy i hasła, obrazoburcze i stricte nonsensowne sformułowania dystansowały je w oczach publiczności literackiej. Manifesty zaczęły funkcjonować poprzez wyrwane z kontekstu hasła. Do dziś w rozmaitych „wspomnieniach z przeszłości” interpretuje się je w kategoriach ludycznych, zabawowych [...]. Na powierzchni wydobywa się to, co uduziwiało ówczesne życie literackie: edytorskie ekstrawagancje jednodniówek, reformę ortografii, ubiór Jasieńskiego, atmosferę i przebieg spotkań autorskich, procesy sądowe i represje cenzury. A zatem wszystko to, co brało swój początek lub było „prostą konsekwencją programowej futurystyki” życia⁴⁷⁶.

W konsekwencji musiało to doprowadzić do bezprzedmiotowości i wyjąłowania intelektualnego, do samoistnej autodestrukcji twórczości, rozumianej jako literatura, poezja futurystyczna.

Czyżewskiemu na pewno takie postrzeżenie działalności artystycznej i własnej sztuki nie wystarczało. Jego wiedza, dojrzałość intelektualna, zindywidualizowana osobowość – przejawiające się w poglądach na temat teorii, historii sztuki i literatury, jego europejska perspektywa, ale też szczególna wrażliwość na poszukiwanie pierwiastków autentycznych w sztuce (ekspresji, wizji, emocji) – sprawiały, że miał świadomość ograniczenia estetyki futuryzmu. Miał też ściśle sprecyzowane poglądy na temat źródeł inspiracji sztuki. A te wykraczały zdecydowanie poza „programową futurystykę życia”:

⁴⁷⁴ G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, s. 127.

⁴⁷⁵ T. Czyżewski, *Mój futuryzm*, s. 185.

⁴⁷⁶ G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, s. 127 i 128.

Ideałem dla mnie w malarstwie jest wydobycie wizji, o której wiem, że we mnie istnieje, ale która jest ogromnie nieuchwytną i mało skondensowaną. Gdyby ta wizja plastyczna była zarysowana w moim mózgu zupełnie konkretnie i zdecydowanie, nie miałbym już nic w malarstwie ani w poezji do powiedzenia, sztuka nie byłaby dla mnie owym krajem nieznanym, który mam tak ogromną chęć zdobyć i poznać⁴⁷⁷.

Jednak ten podbój nieznanego kraju nie był możliwy, zdaniem Czyżewskiego, bez znajomości metody technicznej i bez troski o formę:

Jak w każdym innym rodzaju sztuki, tak i w malarstwie pierwszą najgłówniejszą zasadą tworzenia jest metoda. Metoda techniczna, czyli metoda realizowania dzieła malarskiego nie jest tylko funkcją techniczną czy mechaniczną, ale jest przede wszystkim ośrodkiem i ogniskiem, około którego artysta skupia swą twórczą pracę⁴⁷⁸.

W cytowanym tekście Czyżewski poddawał refleksji grecką kulturę i teorię sztuki opartą na poczuciu harmonii i odczuwaniu piękna proporcji klasyków renesansu (Leonarda da Vinci, Rafaela, Michała Anioła), „dziwnego malarza, prymitywisty florentyńskiego Paolo Uccello, który do wszelkich form malarskich stosował metodę geometryczną”⁴⁷⁹, Tintoretta i barokowych mistrzów metody kolorystycznej – El Greca, Velázqueza, Rubensa. Podkreślał rolę metody w procesie twórczym, inspirację sztuką mistrzów w twórczości Eugène Delacroixa, francuskich impresjonistów, kubistów i Cezanne’a. Sztukę pojmował jako dialog kulturowy. Ze swoim szacunkiem wobec tradycji, metody w malarstwie i kultem ekspresji twórczej zdecydowanie nie mieścił się w konwencji futuryzmu. Futuryzm akceptował w stopniu, w jakim ten dostarczał mu podniecie artystycznych, autentycznych inspiracji. Dopóki był źródłem emocji, prawdy o sobie jako twórcy, dopóty był „najistotniejszą formą”⁴⁸⁰ jego samego. Dlatego uważał „sztukę futuryzmu za nową epokę i nowe objawienie”⁴⁸¹. A jednak w tym samym tekście Czyżewski podkreślał kilkakrotnie swój dystans, odzegnując się od futuryzowania poezji i malarstwa polskiego, akcentując wyraźnie swoją niechęć wobec wszelkich futurystycznych programofobii.

W 1922 roku Czyżewski wycofał się ostatecznie z „płonącej budowli”⁴⁸² futuryzmu. W tym samym mniej więcej czasie rozpadła się grupa formistów, z którą czuł się bardzo emocjonalnie związany. Przecież zarówno w stosunku do

⁴⁷⁷ T. Czyżewski, *Plastycy o sobie (z powodu wystawy zbiorowej w Krakowie)*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12, s. 133.

⁴⁷⁸ Idem, *O potrzebie harmonii w malarstwie*, „Głos Plastyków” 1932, nr 5–6, s. 61.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ T. Czyżewski, *Mój futuryzm*.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² L. Chwistek, *Twórcza siła formizmu*, „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12, s. 6–10.

futuryzmu, jak i do formizmu użył w tytule tekstu programowego tego samego zaimka dzierżawczego „mój” (*Mój futuryzm* (1923), *Mój formizm* (1938)). To nie tylko gest artystyczny, ale świadectwo samoświadomości artysty, który zdawał sobie sprawę, że sztuka jest „wiecznym wahaniem się między konwencjonalizmem przyjętych form a podświadomą wizją malarza”⁴⁸³. Szaleństwo, emocja, wizja, niepoddane dyscyplinie intelektualnej, formalnej analizie spychały, zdaniem Czyżewskiego, polską sztukę do poziomu taniej sensacji pseudoartystycznej lub zwyczajnego kiczu. W ocenie stanu polskiej kultury i polskiej sztuki reprezentował stanowisko negatywne, krytyczne:

Mało jest na świecie tak komicznych historii jak polska sztuka [...]

Ten *Monsalwat* patefonowy, te święte obrzędy odprawiane przez spasionego rentiera w świąteczne nudne popołudnie, ten sentymentalizm „lejący przez rozłogi i pola”, to karykaturalne ogrywanie mazurka Szopena, to tak „nad wyraz polskie” tandeciarskiego patriotyzmu – idzie w obchodowy dzień – przez ulice – do Panteonu blagi⁴⁸⁴.

Ten oraz inne teksty traktujące o stanie polskiej kultury lat dwudziestych i trzydziestych, pomijając ich polemiczny charakter, uświadamiają dziś, jak bardzo Czyżewski był zdeterminowany i owładnięty ideą polskiej sztuki nowoczesnej, tzn. takiej, która będzie rozumiana, która samą siebie będzie postrzegała w kategoriach europejskiego, a nawet światowego dziedzictwa:

Zdobywanie w sztuce współczesnej – syntetycznej formy jest jednak tak silne i instynktowne, że pod jego naciskiem przewracają się wszystkie pionki zestarzałego obskurantyzmu. I u nas w Polsce pod naciskiem garstki ludzi o dobrej woli, inicjatywie i talencie – pewna część słuchaczy i widzów poczyna przecierać sobie oczy i widzieć cały bałagan nierządu i niezgulstwa kulturalno-artystycznego. Przyjdzie zapewne czas, że przedstawiciele starego porządku, starej estetyki i maniera bałagulsko-warszawsko-kiczarsko-zachęcająco lub impresjonistyczno-brownowicko-etnograficzno-naturalistyczno-olejnego malarstwa – nie zdołają wzbudzić w widzu dreszczu sztuki – a wtedy przyjdą naprawdę do głosu ci, którzy mają lub będą mieli coś do powiedzenia⁴⁸⁵.

Czy marzenie Czyżewskiego okazało się prorocctwem...? Jedno jest pewne. Troska o rozwój, wizerunek i odbiór polskiej sztuki współczesnej, determinacja i bezkompromisowość, które określiły jego postawę twórczą i osobistą wobec tych zagadnień, coraz częściej w ocenie historyków sztuki i literatury wyznaczają mu należne miejsce prekursora modernizmu, obrońcy wartości artystycznych w sztuce, artysty przemawiającego żywą ekspresją, autentyzmem, doświadczeniem, prawdą artystyczną, które stanowiły fundament jego życia i działalności.

⁴⁸³ T. Czyżewski, *Plastycy o sobie*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12, s. 133.

⁴⁸⁴ Idem, *Monsalwat czy Lupanar*, „Zwrotnica” 1922, nr 2, s. 22.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

I choć według Czesława Miłosza „awangardziści raczej się mylili”⁴⁸⁶, a za wyróżniającego się szczególnie Miłosz uznawał J. Przybosa, to Czyżewskiemu przypisywał indywidualną rangę, dwukrotnie poświęcając mu fragment swojego *Traktatu poetyckiego* z 1957 roku: „Tytus Czyżewski powtarza zaklęcie / Pasterzy dmących w dudki Jezusowi”⁴⁸⁷.

W innym miejscu Miłosz cytował obszerny fragment *Pastorałek* i puentował ważną refleksją na temat uniwersalizmu tej poezji:

Wiele, tak wiele już spraw przeminęło
I kiedy żadne nie wspomaga dzieło
Tytus Czyżewski wrócił nam kolędą.
Jako buczały basy, buczec będą⁴⁸⁸.

Tak jak w przypadku poszukiwań plastycznych Czyżewski nie poprzestał na formizmie, tak i w dziedzinie poezji wciąż poszukiwał nowych inspiracji i środków wyrazu. W 1925 roku w Paryżu wydał *Pastorałki* – reminiscencje podtrzańskiej wsi rodzinnej (z lat dzieciennych), na którą spadł obfity śnieg grudniowy⁴⁸⁹. *Pastorałki* ilustrował znakomitymi drzeworytami Tadeusz Makowski. To było największe zbliżenie twórczości tych dwóch artystów, niemal jedność nastrojów baśni, ludowego obrzędu⁴⁹⁰. Trzy pastorałki umieścił już w *Nocy – Dniu* (1922), co potwierdzało głębokie rozumienie przez artystę idei ciągłości i polifonii kultury. W *Pastorałkach* najmocniej chyba ujawniła się kontaminacja dwóch tradycji i światów artystycznych – polskiej, góralskiej obrzędowości i europejskiej tradycji dadaizmu. Kazimierz Wyka pisał:

Pastorałki zarówno są nowoczesne, jak też sięgają do źródeł aryzmu ludowego. Ich nowoczesność wyraża się w pojmowaniu ludowości jako inspiracji artystycznej, dalekim od etnograficznego folkloryzmu, wyraża się też w bliskim pokrewieństwie z dadaizmem. Ich ludowość zawiera się w swoistej technice obróbki słowa, wersetu, obrazu, refrenu. Podobnie jak elementy i plamy malowidła na szkle, tak i werset, obserwacje, refreny Czyżewskiego powtarzają się w ograniczonej ilości – świadomie nieporadne, prymitywne. Z nieporadności ludowego warsztatu czerpią wdzięk najbardziej autentyczny⁴⁹¹.

I to dopiero zespolenie elementów pobranych ze złóż ludowej poetyki, zespolenie ich z własnym humorem oraz pogłosem nowatorskich współczesnych poglądów poetyckich nadaje *Pastorałkom* ich niełatwy do przedstawienia, oczywisty w przeżyciu artystycznym wdzięk⁴⁹².

⁴⁸⁶ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 218.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

⁴⁸⁹ T. Czyżewski, *Tytus Czyżewski o Zielonym oku i o swoim malarstwie*, [w:] idem, *Poezje*, s. 270.

⁴⁹⁰ A. Osęka, *O malarstwie Tytusa Czyżewskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1956, nr 4, s. 15.

⁴⁹¹ K. Wyka, *Czyżewski – poeta*, [w:] *Z pism Kazimierza Wyki*, s. 23.

⁴⁹² K. Wyka, *Pastorałki Czyżewskiego*, [w:] idem, *Czyżewski – poeta*, s. 32.

Kłopotliwa i fascynująca zarazem „dwujęzyczność” czy też interdyscyplinarność sztuki Czyżewskiego (tak charakterystyczna przecież dla sztuki modernistycznej, a jednocześnie będąca intuicyjną zapowiedzią XX-wiecznego postmodernizmu) miała w *Pastorałkach* jeszcze inną, równie interesującą realizację:

Spotkały się w tym niezwykłym wydawnictwie i dopełniły dwie pokrewne indywidualności, pokrewne w jakimś lirycznym rdzeniu, pokrewne we fraszolowej radości dzieci o oczach szeroko rozwartych na świat – wielce dziwny i pełen czułych tajemnic. Obydwie indywidualności wysoce poetyckie, nie wyłącznie malarskie, chociaż tylko jeden z nich dzielił siebie między pióro a pędzel. Osobowość Tadeusza Makowskiego, podobnie liryczna co osobowość Czyżewskiego, spotkała się w *Pastorałkach* w harmonii, której w poprzednim pokoleniu zdają się powtarzać liryzm Wyspiańskiego, groteskowy i bardziej ironiczny liryzm Wojtkiewicza⁴⁹³.

Rzeczywiście sztukę Czyżewskiego należy odczytywać nie tylko w kontekście miejsc, przestrzeni, ale także osób, ważnych spotkań, znajomości i przyjaźni. Wystarczy wspomnieć pierwszych mistrzów Czyżewskiego, których przywoływał w swoich reminiscencjach zaczarowanej, słonecznej wiosny dzieciństwa:

Pamiętam, że pracował u nas góral, którego wszyscy nazywali Florkiem. Był to domorosły rzeźbiarz, bardzo zdolny i pomysłowy. Wyrzeźbił na polecenie mojego ojca figurę św. Floriana, która następnie umieszczona została w tzw. ulicy, czyli wjeździe do dworu. Postawiono ją na ociosanym pniu między dwoma grubymi drzewami [...]. Cała ta rzeźba pomalowana była jaskrawymi kolorami, które mnie wówczas zachwyciły [...].

Drugim artystą w naszym dworze był góral spod Nowego Targu i nazywał się Michał Sopała [...]. Był inteligentny, dowcipny, złośliwy. Uczył mnie żołnierskich piosenek, chociaż nie wszystkie z nich nadawały się dla małych dzieci. Ale nade wszystko jego specjalnością było rysowanie żołnierzy. Z kancelarii mego ojca wykradliśmy kolorowy ołówek [...]. Tym ołówkiem Sopała rysował na białym papierze, skradzionym memu ojcu, niezwykle historie, [...] żołnierzy, krwawe bitwy, pochody całych szwadronów kawalerii, indywidualne postacie austriackich generałów [...] etc., etc. Wszystkie te rysunki wprowadzały mnie w zachwyt [...]. On nauczył mnie strzelania, wszelkich tajemnic myśliwskich, tajemnic pochodu zwierzyny górskiej i dalszych stanowisk na zasadzkach na lisa lub rogacza⁴⁹⁴.

Później przyszły krakowsko-warszawskie znajomości i przyjaźnie z formistami i futurystami: Andrzejem i Zbigniewem Pronaszkami, Jackiem Mierzejewskim, Leonem Chwistkiem, Tymonem Niesiołowskim, Henrykiem Gotlibem, Konradem Winklerem, Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, Stanisławem Młodożeńcem, Brunonem Jasińskim, Aleksandrem Watem i Anatolem Sternem. Wcześniej jeszcze, w czasie studiów, powstały więzi koleżeńskie, studenckie z Tadeuszem Makowskim i Jerzym Hulewiczem, z którymi później połączyły go porozumienie i duchowe-podobne poglądy na sztukę. A Paryż? To nie tylko urok miejsc, magia

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ T. Czyżewski, *W słońcu dziecięcej wiosny*, s. 10 i 11.

przestrzeni, fascynacja atmosferą bohemy artystycznej. Bohemę tworzą przecież ludzie: „Choćby znajomość z Maurice A. Loutreuillem. Skupiała się wokół niego grupa artystów-przyjaciół i uczniów: André Masson, Kazimierz Zieleniewski, Chotin, Caillard”⁴⁹⁵. Pollakówna podkreślała także życie artysty ze świadomością paryskiej Polonii artystycznej:

Jest częstym gościem w domu znanego grafika Franciszka Prochaski, portretuje jego żonę, panią Marię (*Portret Marii Prochaska*, 1923 – od aut.). Na fotografii grupy polskich artystów zebranych na tarasie kawiarni *La Rotonde* znajdujemy Czyżewskiego z tamtych lat; są tu jeszcze Jacek i Ludwik Pugetowie, Wacław Zawadowski, Henryk Gotlib, Eugeniusz Zak z żoną, August Zamoyski i inni. Żywo ku sobie wzajemnie zwrócenie, zatopieni w rozmowie, zadamowieni w tym legendarnym już dziś miejscu spotkań⁴⁹⁶.

Inni niewymienieni, a znajdujący się na wspomnianym przez Pollakównę zdjęciu m.in. artyści: Henryk Hayden, Roman Kramsztyk, Leopold Zborowski, Witold Hulewicz, Gustaw Gwozdecki. Drogi artystyczne malarzy współtworzących w Paryżu środowisko polonijne, w tym również i Czyżewskiego, aż do 1939 roku wielokrotnie się przecinały.

Czyżewski w Paryżu pracował w Bibliotece Polskiej. Współpracował z „Życiem Polskim”, redagowanym przez Stanisława Szpotańskiego⁴⁹⁷, gdzie w 1924 roku opublikował artykuł o malarstwie Tadeusza Makowskiego. Z Makowskim łączyła go przyjaźń (choć Makowski w swoim pamiętniku nie napisał o niej ani słowa). Joanna Pollakówna tak o niej pisała: „Dwaj świetni malarze odnajdują w sobie wzajem wspólne cechy i zainteresowania, między innymi żywy i osobisty stosunek do sztuki ludowej”⁴⁹⁸. Spośród innych kontaktów paryskich na szczególną uwagę zasługuje pierwsze spotkanie Czyżewskiego jesienią 1925 roku w kawiarni de La Rotonde z przybyłymi do Paryża krakowskimi malarzami-uczniami Józefa Pankiewicza: Arturem Nacht-Samborskim, Józefem Jarema, Tadeuszem Piotrem Potworowskim, Józefem Czapskim, Janem Cybisem, Hanną Rudzką-Cybisową, Marianem Szczyrbułą, Zygmuntem Waliszewskim i innymi. Przyjaźń z młodymi malarzami, późniejszymi kapistami, nie oznaczała jednak identyczności postaw artystycznych.

⁴⁹⁵ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, s. 29.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, s. 26.

⁴⁹⁷ Stanisław Szpotański – historyk literatury, pisarz, autor powieści historycznej „Prometeusz” (1947), ukazującej trudne i wymagające poświęceń życie Polaków na emigracji, autor książki „Adam Mickiewicz i jego epoka” (1921), biografii Andrzeja Towiańskiego „A.T.” (1938) oraz Maurycego Mochnackiego. Był redaktorem naczelnym „Życia Polskiego” – dziennika o charakterze społeczno-kulturalnym, wychodzącego w Paryżu w latach 1921–1924, publikował także w czasopiśmie społeczno-kulturalnym „Tęcza”, wydawanym w latach 1927–1939.

⁴⁹⁸ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, s. 27.

To spostrzeżenie można odnieść do całego życia i twórczości Czyżewskiego. Artysta chłonał atmosferę, klimat, doświadczenia międzyludzkie, przepuszczał przez własną osobowość jak medium, czerpał wartości duchowe, wzory artystyczne, przeżywał osobiste i twórcze zauroczenia, ale ich nigdy nie naśladował. Dlatego tak trudno odnaleźć bezpośrednio cytaty artystyczne w jego twórczości. Stąd nadmiar światów inspirujących artystę, które przenikały jego ludzką i twórczą wrażliwość, stymulowały aktywność, sprawiały, że jego twórczość ujmowała różnorodnością i głębią kontekstów interpretacyjnych, ale jednocześnie zniechęcała wielością wymagań wobec tych, którzy tej interpretacji się podejmowali.

Sztuka Czyżewskiego ma podmiotowy, autobiograficzny charakter, należy więc na nią patrzeć także przez pryzmat złożonej osobowości artysty jako człowieka i twórcy. Sam także szczególnie traktował ją jako „najistotniejszą fizjologiczną funkcję organizmu psychicznego”⁴⁹⁹. Malarz-poeta zdawał sobie sprawę, że ta wielowymiarowość nie uczyni odbioru jego dzieł łatwiejszym, bardziej przychylnym i zachowywał wobec tej sytuacji właściwy dystans i poczucie humoru:

Różni krytycy pisali o zielonym oku różne rzeczy.

Krytycy piszący w gazetach o „poezji” zgadzali się prawie wszyscy na jedno – że moje poezje są złożone z minimum „talentu”, natomiast malarstwo moje uważali za rzecz „epokową”.

Na odwrót – krytycy piszący w gazetach o „sztukach plastycznych” zgadzali się prawie wszyscy na jedno, że poezje moje są „epokowe” (!!), a malarstwo moje jest niedołążne, bez „rysunku” i „koloru”.

Wiedząc jednak z doświadczenia, że w polskiej prasie najlepsze artykuły o polityce piszą inżynierowie i muzycy, o rolnictwie i ogrodnictwie – generałowie, o handlu – poeci, o poezji – prawnicy i lekarze, o medycynie – profesorowie języków starożytnych (greka, łacina), o grece i łacinie – profesorowie rysunków, o sztukach plastycznych – doktorowie weterynarii, geologii i nauk politycznych. Z tego powodu jestem o moje „Zielone oko i o moje malarstwo” zupełnie spokojny⁵⁰⁰.

Dystans potrzebny jest każdemu artyście, który stara się tworzyć sztukę autentyczną, opartą na emocji. Do takich twórców z pewnością należał Tytus Czyżewski. Postawę wobec własnej twórczości scharakteryzował, posługując się słowami Johanna Wolfganga Goethego: „Gdy mówi ktoś o rzeczach bez stronniczego zapachu i miłości – w ogóle nie warto, aby mówił o tych rzeczach”⁵⁰¹. Obsesyjne wręcz podkreślanie niezależnej postawy wobec sztuki, ale także wobec życia budowało w nim jednocześnie opozycyjną potrzebę zachowania dystansu wobec własnej twórczości, przewyciężania subiektywizmu i „stronniczego zapa-

⁴⁹⁹ T. Czyżewski, *Mój futurizm*, s. 185.

⁵⁰⁰ Idem, *O Zielonym oku i swoim malarstwie*, s. 72.

⁵⁰¹ J.W. Goethe, cyt. za: T. Czyżewski, *O najnowszych prądach w sztuce polskiej*, „Wianki” 1919, nr 1, s. 6.

łu". To dążenie znalazło pełne odzwierciedlenie w jego teorii sztuki i krytyce artystycznej. O ile zagadnienia dotyczące koncepcji sztuki i teksty programowe na ten temat były (choć w rozproszeniu traktowane instrumentalnie jako uzasadnienie twórczości) publikowane i przytaczane (choćby wspomnieć przywoływane tu: monografię J. Pollakówny i zbiór poezji pod red. K. Karaska), to krytyka artystyczna do tej pory pozostaje zupełnie nieznana. Nie mówiąc już o tym, że do tej pory nie ukazało się żadne jej opracowanie zbiorowe czy choćby wybór.

Tytus Czyżewski uprawiał krytykę artystyczną od samego początku swojej aktywności twórczej przez całe życie. Dzięki niej można spojrzeć na twórcę z zupełnie innej perspektywy – jako na człowieka aktywnie uczestniczącego w życiu społecznym i kulturalnym swojej epoki, odważnego i polemicznego krytyka, bezkompromisowego w reprezentowanych przez siebie poglądach na polską sztukę i kulturę, czasem cynicznego, ironicznego szydercę, czasem refleksyjnego, zatroskanego o przyszłość kultury obywatela, Polaka, artystę.

Zagadnienia podjęte w pierwszej części pracy – refleksje nad złożoną wieloaspektową tożsamością artystyczną, interdyscyplinarnym charakterem twórczości Czyżewskiego, odsłoniły problem, który nurtował artystę ze szczególną intensywnością i przenikał wszystkie dziedziny jego działalności – stosunku wobec tradycji, przeszłości, sztuki polskiej i europejskiej, a nawet światowej i próbę określenia własnego w nich miejsca, a jednocześnie określenia postawy artysty wobec różnorodnych zjawisk i nurtów w sztuce współczesnej (tj. I połowy XX wieku).

Artysta podejmował te zagadnienia z charakterystyczną dla siebie determinacją i pasją. Czynił je ośrodkiem i osią problemową wszystkich refleksji, ocen i opinii przedstawionych w bogatej, interesującej krytyce artystycznej. Malarz i poeta przeglądał się w lustrze krytyka sztuki, człowieka o ogromnej wiedzy z zakresu teorii, historii plastyki i literatury, posiadającego szczególną wrażliwość i smak artystyczny, ukształtowany w czasie studiów i podróży. Nie tylko Czyżewski – poeta, malarz przeglądał się w tym lustrze. Odbijała się w nim cała polska i europejska sztuka. Warto więc poświęcić temu zagadnieniu kilka uwag i zastanowić się, jaką rolę odegrała w jego twórczości krytyka artystyczna, a także określić należne jej miejsce.

W latach 1918–1939 w Polsce nastąpił gwałtowny proces komercjalizacji kultury, która w tym okresie wykazywała szczególną różnorodność w zakresie form i podejmowanych tematów. Wystarczy wymienić: rozwój literatury i czasopism, a co za tym idzie rozkwit publicystyki, krytyki literackiej i artystycznej, nowoczesnego dziennikarstwa, działalność grup artystycznych i środowisk twórczych, nobilitację teatru, zachwyty kinem, a szczególnie nowym wynalazkiem, jakim było radio, życie kulturalne, artystyczne przeniesione do kawiarni, kaba-

retu, zmianę statusu widza, publiczności etc. etc. „Kultura” nie przestawała być sztuką, a jednak powoli przekształcała się w towar. Zaistniała również w innym wymiarze, w życiu społecznym, politycznym, a nawet w aspekcie moralnym, wychowawczym. Czasopismo (literackie, artystyczne) stało się w równym stopniu, co tradycyjnie uznawane za elitarne formy sztuki, tj. książka, teatr, ważnym i bardzo interesującym elementem życia kulturalnego.

Każda znana grupa literacka, lub artystyczna, wydawała własne pismo np. poznańscy ekspresjoniści należący do Buntu – „Zdrój” (1917–1922) pod red. Jerzego i Witolda Hulewiczów, Awangarda Krakowska wydawała „Zwrotnicę” (1922–1923, 1925–1927), gdzie publikowali również konstruktywiści, np. Władysław Strzebiński i Mieczysław Szczuka oraz byli formiści, np. Leon Chwistek czy Czyżewski, później była to „Linia”. Blok Kubistów Suprematystów i Konstruktywistów wydawał redagowane przez Henryka Stażewskiego, Teresę Żarnowerównę, M. Szczukę i E. Millera pismo „Blok. Czasopismo Awangardy Artystycznej”. Awangardzie Wileńskiej patronowało piśmiśko „Żagary” (1931–1934) – dodatek do wileńskiego „Słowa”. Futuryści mieli „Nową Sztukę” (1921–1922), a później „Almanach Nowej Sztuki” (1924–1925). Formiści wydawali pismo o tej samej nazwie. W latach 1919–1921 ukazało się sześć numerów pisma. Pisali też w innych periodykach: w „Maskach” (wychodziły od 1918 roku) i w „Wiankach” (wychodziły od 1919 roku). Buntowcy mieli już wspomniany „Zdrój”; Blok – ugrupowanie awangardy konstruktywistycznej (1924–1926) redagował pismo pod nazwą „Blok – Czasopismo Awangardy Artystycznej” (ukazało się 11 numerów), publikował również na łamach „Zwrotnicy”. Po rozpadzie Bloku powstał Praesens, który także miał własne pismo „Praesens. Kwartalnik Modernistów” (wychodziło od 1926 roku). W rok po ukazaniu się ostatniego numeru „Bloku” M. Szczuka zaczął wydawać nowe pismo komunizujące „Dźwignię”, a grupa a.r. „Bibliotekę a.r.” i L'Art. Contemporain – „Sztukę Współczesną” (1929–1930). Chyba jedynie powstałe w 1929 roku lwowskie Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes nie wydawało własnego pisma programowego.

Czasem było odwrotnie: to czasopismo inicjowało powstanie charakterystycznego środowiska, grupy literackiej lub artystycznej. Tak było w przypadku historii grupy Skamander, której działalność zainicjowano pierwszym pismem „Pro Arte et Studio”, założonym w 1916 roku w murach świeżo reaktywowanego Uniwersytetu Warszawskiego. Pismu patronował Juliusz Kleiner, a redagowali je studenci Mieczysław Grydzewski i Władysław Zawistowski. Akademicki periodyk dał początek późniejszej grupie Skamandra, miesięcznikowi „Skamander”.

Istniało także miejsce dla pism propagujących estetyki pośrednie i umiarkowane postawy. Jednym z nich była „Kwadryga” (1926–1931), w której często

publikował swoje teksty m.in. Konstanty Ildefons Gałczyński. Warto wymienić jeszcze „Pion”, który był główną trybuną Karola Irzykowskiego (największego chyba krytyka twórczości literackiej Czyżewskiego), tygodnik narodowo-konserwatywny „Prosto z Mostu” (od 1935 roku) pod red. Stanisława Piaseckiego, warszawski kwartalnik humanistyczny „Marchoń” (1934–1938), redagowany przez krytyka Stefana Kołaczkowskiego, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego. Podstawą tego pisma była krytyka literacka i ogólna problematyka kultury współczesnej. Podobny charakter miał kwartalnik kulturalno-religijno-filozoficzny „Verbum” (1934–1939). Wśród innych warto wymienić „Ateneum” Stefana Napierskiego (1938–1939), „Studio” (1936–1937) czy poetycki kwartalnik „Pióro” (1938–1939), wydawany przez Józefa Czechowicza. Charakterystyczną cechą tych pism (ale też tego okresu) było to, że pisali i zamieszczali na ich łamach swoje prace nie tylko pisarze, poeci, krytycy literaccy, ale malarze, graficy, krytycy sztuki, teatru, filmu. Ten synkretyzm form, estetyczny eklektyzm były wyróżniającymi i charakterystycznymi cechami kultury dwudziestolecia międzywojennego.

Do najważniejszych czasopism o wąskim profilu artystycznym należał „Głos Plastyków”, wydawany oficjalnie jako miesięcznik (w rzeczywistości wychodził nieregularnie) od 1930 roku w Krakowie przez niezależnych artystów, zrzeszonych w Związku Artystów Plastyków. Pismo redagowali m.in. J. Czapski (od 1937 roku redaktor naczelny), M. Samlicki, J. Jarema, Z. Pronaszko, C. Rzepiński, J. Wolff, L. Chwistek i inni. W „Głosie Plastyków” pisali wybitni artyści: T. Czyżewski, H. Gotlib, S. Szczepański, W. Strzeмиński, K. Winkler, S. I. Witkiewicz, a także literaci i krytycy, np. T. Peiper. „Głos Plastyków” propagował nowoczesną kulturę plastyczną, ukierunkowywał czytelnika na odbiór przede wszystkim malarstwa postimpresjonistycznego. Ostatni numer wyszedł w 1938 roku; w latach 1947–1949 edycję pisma wznowiono⁵⁰².

Czasopisma artystyczne były naturalnym środowiskiem zarówno dla twórców, jak i dla krytyki. Ogromna różnorodność tematyczna, gatunkowa pism i periodyków wpływała na wzbogacenie kulturalnego i intelektualnego życia międzywojennego. Za mistrzów krytyki literackiej, teatralnej i artystycznej trzeba uznać: Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Karola Irzykowskiego, Antoniego Słonimskiego, Karola Zawodzińskiego, Emila Breitera, Wilama Horzycę, Aleksandra Wata, Mariana Czuchnowskiego, S. I. Witkiewicza, a do tzw. środowiska krytyków

⁵⁰² Informacje zgromadzono i opracowano m.in. na podstawie: T. Kłak *Czasopisma awangardy* część I i II, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978; *Polskie życie artystyczne*, część I i II pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, Z. Baranowicz, *Polska Awangarda Artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1979.

uniwersyteckich trzeba włączyć: Wacława Borowego, Stanisława Baczyńskiego, Leona Pomirowskiego, Bolesława Micińskiego, Jana Kotta i wielu innych.

Naturalnym przejawem życia kulturalnego okresu międzywojennego była interdyscyplinarna aktywność środowisk twórczych: literackich i artystycznych. I tak nie dziwił zupełnie fakt zajmowania się krytyką literacką przez historyków literatury, krytyków literackich i teatralnych (np. Jan Kott), poetów (M. Czuchnowski, A. Słonimski), dramaturgów (S. I. Witkiewicz), filozofów (B. Miciński). To zacieranie granic między poszczególnymi dziedzinami twórczości, a także pomiędzy formami kultury, sztuki, tak charakterystyczne dla początku XX wieku, a w Polsce właśnie dla dwudziestolecia międzywojennego, stało się jednym z najważniejszych syndromów czy znaków sztuki XX wieku. W pewnym sensie, już wtedy było jednym z czynników przygotowujących intelektualne zaplecze późniejszego postmodernizmu.

Czyżewski harmonijnie wpisywał się w obraz życia artystycznego tamtych lat. Poprzez swoją osobowość i działalność w zakresie teorii sztuki i krytyki artystycznej, a nawet literackiej i teatralnej, współtworzył wizerunek modernistycznego, twórczego artysty i intelektualisty I połowy XX wieku. Zajmował się krytyką artystyczną równoległe z twórczością literacką i malarską. Pierwsze teksty programowe, teoretyczne i krytyczne pojawiły się w periodykach formistów: w „Wiankach”, „Maskach” i w piśmie „Formiści”. Przez cały okres swojej twórczości intensywnie, systematycznie współpracował z wieloma czasopismami artystycznymi, przede wszystkim: z „Formistami” (od początku powstania, był jego współzałożycielem), ze „Zwrotnicą” (od 1922 roku), ze „Zdrojem” (od 1917 roku), z „Wiadomościami Literackimi”, ale także z gazetami, tygodnikami, dziennikami o bardziej ogólnym profilu, takimi jak: „Nowości Ilustrowane” (1916), „Głos Narodu” (1917), „Goniec Krakowski” (1919), „Epoka” (1927–1928), „Kurier Polski” (1927–1928, 1930–1931, 1938–1939), „Kurier Poznański” (1937), „Dziennik Poznański” (1934–1936), „Prosto z Mostu” (1935–1939). Okazyjnie zamieszczał swoje teksty w: „Scenie Polskiej”, w „Naokoło Świata” (1939), w „ABC”, w lwowskich „Sygnałach” (1936), w „Ateneum” (1939) czy w „Kronice Polski i Świata” (1939). Na szczególną uwagę zasługują te pisma, w których zamieszczał swoją twórczość artystyczną (plastyczną i literacką). Oprócz już wspomnianych: „Zdroju”, „Formistów”, „Zwrotnicy”, „Wianków” i „Masek” trzeba wymienić „Drogę”, gdzie opublikował w 1932 roku znakomity esej o El Grecu *Upiór Toledo*. Za szczególnie ważny należy uznać fakt ukazania się na łamach „Wiadomości Literackich” w 1935 roku fragmentów pierwszej i jedynej powieści Czyżewskiego *Skorpiony*, która nigdy nie została wydana, a której rękopisy zaginęły w czasie wojny, najprawdopodobniej spłonęły w Powstaniu War-

szawskim. Tak więc zamieszczone w „Wiadomościach” fragmenty to jedyny dostępny dowód twórczości powieściowej artysty⁵⁰³.

Styl, w jakim uprawiał Czyżewski krytykę artystyczną, oraz postawa, którą reprezentował (choć można przypuszczać, że działalność publicystyczna również była częścią jego autokreacji), świadczą o jego spójnej osobowości, konsekwencji w głoszeniu poglądów na sztukę, potwierdzają raz jeszcze autentyczność postawy artysty. W krytyce artystycznej przedstawił swoją wiedzę, erudycję i pasję poznawczą. Jego krytyczne spojrzenie i refleksję charakteryzowały: panoramiczna perspektywa i europejski dystans wobec przedstawionych zjawisk i faktów z jednej strony, pasja polemiczna, odważny subiektywizm, nonkonformizm, zindywidualizowany styl i język z drugiej. Zaskakiwał różnorodnością tematyczną i gatunkową, z łatwością sprawdzał się w różnych odmianach felietonu, w recenzji, polemice, szkicu krytycznym, manifestie, tekście programowym, wspomnieniu, a nawet w formach bardziej literackich, jak esej czy szkic literacki.

Z pewnością poglądy, które przedstawiał, powinny być uznane za swoiste dopełnienie czy też przedłużenie jego twórczości artystycznej. Uzupełniają, wzbogacają jego koncepcję sztuki, eksponują, uwydatniają walor jego osobowości, a przede wszystkim przez fakt ujęcia z „trzeciej perspektywy” uniwersalizują jego sztukę, pozwalają spojrzeć na nią z góry, z większym dystansem, sceptycyzmem badawczym i we właściwych proporcjach określić jej rangę i wartość. Postawę dystansu wobec swoich spostrzeżeń wyznaczały artyście dwa kryteria, które przyjmował i uznawał za najważniejsze, zarówno w twórczości, jak i działalności publicystycznej: stosunek wobec tradycji europejskiej (a nawet pozaeuropejskiego dziedzictwa kulturowego) i polskiej oraz ocena sztuki współczesnej (tj. lat 1917–1945) i próba odnalezienia, określenia należnego jej miejsca.

Czyżewski wierzył w sens swojej działalności publicystycznej, nie traktował jej wyłącznie w kategoriach materialnych, zarobkowych, choć te motywy odgrywały na pewno bardzo ważną rolę. Wierzył w medialny wydźwięk, w możliwość oddziaływania na czytelników i kształtowania kultury artystycznej w Polsce międzywojennej, przez co również wpisywał się w krąg intelektualistów, twórców, artystów nowoczesnych, świadomych potrzeby zmian w sztuce, a także w budowaniu nowego do niej stosunku. W 1932 roku w „Głosie Plastyków” pisał:

⁵⁰³ Oprac. na podst. J. Wiercińska, M. Liczbińska, *Polska bibliografia sztuki 1801–1944* (t. I, cz. I i II *Malarstwo polskie*; t. II *Rysunek, grafika sztuka książki i druku*; t. III *Rzeźba*), Wrocław 1975–1986.

Dobrze jest dla sztuki, obyczajów i literatury, gdy w tych kwestiach tworzy się polemika. Jest ona dowodem zainteresowania się bądź sztuką czy literaturą, bądź kwestiami społecznymi. Martwota i obojętność są atrybutami bezładu i śmierci⁵⁰⁴.

Coraz bardziej daje się u nas odczuć brak, a względnie słabość niezależnej, a nowoczesnej krytyki artystycznej. Warszawscy krytycy są to ludzie albo zanadto związani stosunkami i „stosuneczkami”, lub nie orientują się zupełnie w nowoczesnej sztuce, lub wreszcie są to stare i złośliwe „przekory”, które z cynizmem i zjadliwością tępią młode i śmiałe poczynania nowej sztuki. Zdaje mi się, że u nas (i nie tylko u nas) tak było zawsze. Ale gdy w krajach kulturalnych starzy zjadają młodych, wszyscy wiedzą, że jest to walka dwóch kulturalnych epok, czy dwóch szkół. Tak było z Ingresem i romantyczną szkołą Delacroix, tak było z impresjonistami i paryskimi „pompiernikami”.

Gdy tymczasem u nas toczy się walka nie wiadomo o co, lub w ogóle nie toczy się żadna walka. U nas wszystko przychodzi 50 lat później niż gdzie indziej [...]. Taki zaspany mieszczuch przeczyta kronikę artystyczną lub z wystaw w „Zachęcie”, gdzie dokładnie i z precyzją opisane jest, jak Kasia ubrana „ładnie” po łowicku wiesza polską bieliznę na płocie, ma katar i ma zamiar kichnąć lub ile ułańskich chorągiewek jest na ostatnim obrazie mistrza Wojciecha. Bogobojny mieszczanin warszawski przy ostatnich literach tej krytyki zasypia. I tak jak mówi przysłowie jest: „wilk syty i koza cała”. Zarobiła gazeta, pochwalona została „kultura” i artysta i uspiońy został czytelnik-prenumerator. Ale nich Bóg broni, gdyby jakiś krytyk ośmielił się mieć swoje zdanie, napisać ujemnie o jakimś uznanym, narodowym mogole, który posiada tabu nietykalności; dlatego że 3000 beznamiętnych baranów kiwnęło głowami przyznając mu laury (u nas laury nie rosną, ale kapusta) – a wtedy oburzy na siebie całe kulturalne społeczeństwo.

Błaga u nas jest także mania klik i koteryjek, trzymające się mocno pod stołem rączki, niedopuszczające do swej miseczki nikogo obcego [...]. Kilku wybitnych krytyków i wybitnych artystów rozdziela między siebie (według swych zasług) synekury, nagrody, konkursy. [...] Wtedy optymistyczne pisma i ich optymistyczni krytycy śpiewają peany: że pojawił się nowy, niezwykły etc., etc. Gdy tymczasem ta część społeczeństwa, która chciałaby się dowiedzieć czegoś konkretnego, a o sztuce współczesnej polskiej w szczególności, stoi na tym samym punkcie niewiedzy i ignorancji, na jakim pozostawała przed 50 laty⁵⁰⁵.

Jednocześnie sceptycznie odnosił się do środowiska warszawskiej krytyki artystycznej. Dostrzegał brak merytorycznej, opiniotwórczej polemiki, kształtującej świadomość artystyczną, brak wiedzy na temat europejskiej i polskiej sztuki współczesnej, ignorancję, filisterstwo.

Opóźnienie, anachroniczność polskiej sztuki w stosunku do kultury europejskiej bardzo niepokoiły Czyżewskiego, który do 1930 roku (do powrotu na stałe do kraju) w Europie (tj. we Francji, Hiszpanii, Włoszech) spędził jedenaście lat, czyli połowę czasu, który poświęcił swojej działalności artystycznej, przyjmując za jej początek 1910 rok. Wtedy to miał pierwszą wystawę w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Pobyt w ówczesnej stolicy świata – Paryżu, wchłonięcie atmosfery bohemy artystycznej, kontakty ze środowiskiem

⁵⁰⁴ T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1932, nr 4, s. 55.

⁵⁰⁵ Idem, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1932, nr 1, s. 9.

twórczym, intelektualne i emocjonalne przeżycie wielkiej wystawy retrospektywnej Cézanne'a, El Greca, podróże na południe Francji, do Hiszpanii, śladem mistrza z Toledo, przełom kubistyczny, rewolucja futurystyczna F.T. Marinettego, a później surrealistyczny manifest A. Bretona – te nowe zjawiska artystyczne, doświadczenia, inspiracje ukształtowały jego artystyczną osobowość i prekursorские, odważne, nowoczesne poglądy na sztukę.

W tekstach krytycznych równoległe potwierdzał i rozwijał teorię sztuki, którą sformułował (zob. rozdz. II). Swoją twórczość także postrzegał i umieszczał w szerszym kontekście zjawisk i kierunków artystycznych, które istniały w Europie. Również na polską sztukę patrzył z właściwym sobie europejskim dystansem. Poddawał ją krytycznej refleksji i racjonalnej analizie. Poszukiwał analogii i związków pomiędzy różnymi systemami czy szkołami artystycznymi. Zawsze podkreślał ideę polifonii i dialogu kultury. Odważnie formułował koncepcję polskiej sztuki nowoczesnej. Wtedy bardzo ryzykowną. Parafrazuąc wypowiedź Gombrowicza w *Dzienniku*, można powiedzieć o Czyżewskim, że był głęboko polski, a jednocześnie przeciwko Polsce zbuntowany. Chciał „oderwać się uczuciowo i intelektualnie od Polski po to, aby uzyskać w stosunku do niej większą swobodę działania, aby móc ją stwarzać”⁵⁰⁶. Taka perspektywa pozwalała mu na przewyciężenie sentymentalnej manieri dominującej, jego zdaniem, w sztuce polskiej i na poszukiwanie nowych inspiracji dla wyrażenia wartości najważniejszej – prawdy artystycznej w dziele.

Marta Wyka tak charakteryzowała postawę artysty. Choć jej komentarz dotyczył tylko literatury, to można go odnieść do całej jego działalności artystycznej:

Czyżewski dzieli [...] los wszystkich klasycznych outsiderów literatury [...]: z pozoru zgodny ze swoją epoką, widzi jej ograniczenia, które napawają go lękiem; związany z jej „nowoczesnym” obliczem poszukuje również poza nią artystycznej samorealizacji i utwierdzenia⁵⁰⁷.

Widział ograniczenia własnej epoki i rodzimej sztuki, ponieważ był artystą dojrzałym, rozumiejącym istotę ciągłości kulturowej, potrzebę intelektualnego porozumienia między tradycją a współczesnością, między sztuką europejską a polską:

Kto zna dobrze historię sztuki i studiował ją w muzeach europejskich, wie dobrze, że żadna sztuka bez obcego wpływu się nie obeszła – czy renesans (sztuka Greków i Rzymian) – czy wspaniała obecnie sztuka francuska, która podlegała i podlega wpływom Holendrów, Włochów, Hiszpanów czy Anglików. A wreszcie ci sami – artyści starego typu, którzy zarzucają młodym wpływy – sami brali swego czasu na pomoc wiele różnych izmów od klasycyzmu (monachijskiego!) aż po impresjonizm⁵⁰⁸.

⁵⁰⁶ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1988, s. 163.

⁵⁰⁷ M. Wyka, *Tytus Czyżewski*, s. 101.

⁵⁰⁸ T. Czyżewski, *Salon Modernistów*, „Epoka” 1928, nr 78, s. 10.

Inspiracja i kontynuowanie tradycji powinny wyrażać się w twórczym ewoluowaniu zagadnień formy, w zgłębianiu i wzbogacaniu źródeł ekspresji artystycznej („podświadomej wizji malarza”)⁵⁰⁹, a tym samym w osobowości twórcy. Świadomość bycia artystą autentycznym wręcz zobowiązywała do podejmowania nieustannego dialogu z kulturą. Dialog nie oznaczał jednak biernego kopiowania gotowych wzorów, wręcz przeciwnie, miał wzbogacać sztukę o nowe poglądy i emocje młodych artystów. Imitacja, naśladowanie, mimetyzm, zdaniem Czyżewskiego, to metody „na wskroś mylne w sztuce. Od wiek wieków sztuka jest i była nie naśladowaniem i odtwarzaniem naszego świata, ale tworzeniem całości artystycznej – sposobami czysto artystycznymi: [...] Zapatrywanie się na obraz, rzeźbę, utwór muzyczny, budowę architektoniczną etc.etc. jako rzecz tylko odtworzoną z chęci imitowania lub „ulepszania” natury jest z gruntu mylnym i fałszywym”⁵¹⁰.

Czerpanie inspiracji z natury nie powinno prowadzić do naturalistycznego, fotograficznego odtwarzania rzeczywistości, ale do „tworzenia nowej wyobraźni plastycznej”⁵¹¹. Mistrzostwo w tej ostatniej dziedzinie Czyżewski przyznawał sztuce francuskiej, gdy pisał: „Współczesną sztukę francuską uważam za najbardziej ludzką, najbardziej zbliżoną do nas współczesnych i najlepiej wypowiadającą się plastycznie”⁵¹². Zdaniem artysty, dzięki XIX i XX-wiecznej sztuce francuskiej nastąpiło odrodzenie idei plastycznej wielkich mistrzów renesansu:

Odrodziła ją (czyli sztukę renesansową) sztuka francuska XIX i XX wieku: Delacroix, Courbet, Corot, impresjoniści z Cézanne’em i kubizm. Czy potrafił kto z malarzy tak liberalnie patrzeć na kolor i używać go tak współcześnie na płótnie – przed Cézanne’em?

Czy kubiści nie kontynuują wielkich wynalazków w konstrukcji formy – które rozpoczęli Leonardo da Vinci, Michał Anioł, Paolo Uccello i inni [...]. Wielcy malarze francuscy jak Poussin, Ingres, Corot jeździli niegdyś do Rzymu i Florencji i korzystali z dobrych wzorów włoskiego renesansu⁵¹³.

W jego opinii sztuka francuska zawierała i skupiała najczystsze wartości artystyczne do których „dopiero [...] przez tak długi czas nabywaną tradycją – przez eliminację, doszło malarstwo francuskie do tego współczesnego, tak subtelnego, a swoistego poczucia smaku [...]. Współczesne malarstwo francuskie [...] jest przede wszystkim kwintesencją smaku. Prostota środków, skromność, zupełny brak gadulstwa, zdążanie prosto do celu w środkach plastycznych, brak efekciarstwa, poczucie rzeczywistości, poczucie plastycznej wizji – to obecnie rezultat tyłowiekowej

⁵⁰⁹ Idem, *Tytus Czyżewski (z powodu...)*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12, s. 133.

⁵¹⁰ Idem, *Krajobrazy Teodora Niemiry*, „Epoka” 1928, nr 98, s. 10.

⁵¹¹ Idem, *Prawda w historii i w sztuce*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 166, s. 7.

⁵¹² Idem, *Tytus Czyżewski (z powodu...)*, s. 134.

⁵¹³ *Ibidem*.

kultury – eliminacji, doboru doskonałych wzorów [...] ten delikatny smak współczesnego malarstwa, którego działanie nie każdy może zrozumieć, i do rozumienia którego trzeba być przygotowanym [...] przez oglądanie obrazów, przez porównywanie, przez twórcze myślenie, przez sympatię i przyzwyczajenie”⁵¹⁴.

To Francja wydała najwybitniejszych artystów ostatnich czasów, których twórczości poświęcał wiele miejsca i czasu w swoich tekstach krytycznych. Podkreślał przełomowy charakter malarstwa francuskiego w połowie XIX wieku „po klasycyzmie i pseudoklasycyzmie Davida i Ingresa oraz nudnym i skostniałym akademizmie ich naśladowców”⁵¹⁵. Za głównych przywódców tej artystycznej rewolucji uznawał szczególnie E. Delacroixa (twórcę romantyzmu) i G. Couberta (twórcę realizmu) – „bezpośredniego poprzednika rewolucji impresjonistycznej, która miała w drugiej połowie XIX wieku głęboko wstrząsnąć malarstwem francuskim”⁵¹⁶, E. Maneta, C. Moneta – współtwórcy szkoły impresjonistów, ale także kubistów. Za przełomowego i najbardziej rewolucyjnego uznawał Paula Cézanne’a, który odkrył fenomen twórczości El Greca. „Całe malarstwo współczesne z kubizmem włącznie opiera się na tych dwu malarzach na El Grecu i Cézannie”⁵¹⁷ – pisał Czyżewski.

Kultura i sztuka francuska były mu szczególnie bliskie, co wielokrotnie potwierdzał w swojej krytyce artystycznej, podejmując tematy również spoza kręgu plastyki. W „Scenie Polskiej” pisał o swoich zainteresowaniach teatrem francuskim:

Pod kilkurazowych wizytach w teatrach paryskich wrażenie zupełnie nowe i odosobnione. Ani za grosz szwungu niemieckiego, ani żałośliwego pseudopatosu polskiego. Na pierwszy rzut oka dużo niedbałości, ale zarazem wiele niewymuszonej swobody. Dobry aktor francuski czuje się na scenie tak swobodnie i naturalnie, jak na bulwarach czy w kawiarni paryskiej⁵¹⁸.

W 1925 roku w „Naokoło Świata” opublikował interesujący szkic historyczno-wspomnieniowy na temat paryskich katakumb. Tekst powstał pod wpływem osobistych przeżyć w czasie zwiedzania „podziemnego miasta cieniów”⁵¹⁹, w czerwcu 1925 roku. Poza historią paryskich podziemi przedstawił w tekście własne refleksje, do jakich skłoniła go ta „przedziwna wycieczka”. Świadome zastosowanie zasady kompozycyjnej opartej na kontraście wielokrotnie siłą

⁵¹⁴ T. Czyżewski, *Kilka słów o wystawie malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Głos Plastyków” 1937, nr 1–7, s. 84.

⁵¹⁵ Idem, *U przyjaciół, a po troszę... kuzynów*, „Kurier Poznański” 1937, nr 125, s. 8.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ T. Czyżewski, *Brak zachęty w „Zachęcie”*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 8, s. 7.

⁵¹⁸ Idem, *Teatralne ambicje*, „Scena Polska” 1930, nr 7, s. 11.

⁵¹⁹ Idem, *Katakumby paryskie*, „Naokoło Świata” 1925, nr 19, s. 76.

oddziaływania tej reminiscencji. Czyżewski przyjął dwie perspektywy czasowe: Pierwsza to „majowy poranek wiosenny, kiedy na bulwarach rozwijały się i kwitły drzewa – kiedy życie pulsowało w całej swej sile – to piękne wiosenne życie paryskie, tak pełne słońca”⁵²⁰. Drugi wymiar retrospektywny – czas długiej historii katakumb i ludzkich doświadczeń, które współtworzyły legendę i atmosferę tego miejsca: „Stosy kości, trumien, zwłok [...] wydobywano z wielkich cmentarzyk paryskich [...] i na specjalnych wozach w otoczeniu uroczystych kościelnych procesji, zwożono te marne szczątki ludzkie do podziemi, gdzie układano je w stosy [...]. Przyszła Wielka Rewolucja, bitwy i gilotynowania. Podziemia Montrouge zapełniły się jeszcze bardziej [...]”⁵²¹.

Osobliwość miejsca i wrażenie, jakie ono wywarło na Czyżewskim, skłoniły go do historiozoficznych przemyśleń na temat roli kultury oraz sztuki:

Pandemonium – powtarzają Francuzi – i ze wstrętem ludzi żywych odwracają głowy! Jest to „Państwo cieniów” – królestwo śmierci, zaprzeczenie życia [...]. Te miliony kości ludzkich, które są tutaj; w tych otchłaniach – stosem śmieci, kupą czerepów i odpadków, świadczą dobitnie o przeznaczeniu wszystkich istot żyjących: o śmierci. Nigdzie dobitniej nie zaznacza się ten odwieczny dramat człowieka, jego nieskończona walka z przeznaczeniem, jego tęsknota do wiecznego życia – niż w tej świątyni śmierci.

Paryż – jego blask – jego przeczulone kulturą życie, jego orgie ciał i dusz, mają jakoby ujście, zakończenie, zarazem tajemnicę w swych katakumbach. Te miliony spróchniałych kości: to wielki „taniec śmierci”, to – symbol współczesnego świata⁵²².

Motywy pandemonicznego, panoptycznego tańca życia–śmierci stale powracały w twórczości Czyżewskiego. Choćby wspomnieć omawiane już obrazy tańczącej Salome czy poetyckie, wizyjne przedstawienie pochodów tańczącej, „manekinizującej” się ludzkości w *Transcendentalnym panopticum*. Taniec, poprzez swój dynamizm, możliwość wyrażenia transformacji, czyli przejścia od tego co materialne do tego co nieuchwytnie, od profanum do sacrum, od piękna ciała do głębi przeżyć wewnętrznych, od życia do kreacji – odzwierciedlał tak bliską Czyżewskiemu ideę sztuki odczytywanej przez pryzmat autentyzmu osobowości artysty. Jego zdaniem, sztuka francuska w najpełniejszym wymiarze realizowała to założenie:

Malarstwo francuskie doby obecnej to przede wszystkim poczucie ludzkości – to zbliżenie do najgłębszego instynktu plastycznego każdego człowieka. [...] Dlatego właśnie ta ludzka dostępność i łatwość porozumienia się (dla tych naturalnie, którzy chcą zrozumieć) między widzem i malarzem – jest najważniejszym punktem w malarstwie francuskim⁵²³.

⁵²⁰ *Ibidem*.

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ Tytus Czyżewski, *Kilka słów o wystawie malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Głos Plastyków” 1937, nr 1–7, s. 85.

Autentyzm i prostota sztuki francuskiej przenikały się z bogactwem wpływów i jej wielowymiarowością. Uważał, że w malarstwie francuskim od jego początków przepływały cztery wielkie prądy, tj.: malarstwo włoskie, malarstwo holendersko-flamandzkie, malarstwo hiszpańskie i styl galicko-francuski (tj. Clouet i bracia Le Nain z niewielkimi wpływami obcymi). Wielkość sztuki francuskiej miała się wyrażać właśnie w przejściu od teorii nadmiaru wpływów do teorii eliminacji, zarówno pod względem treści, jak i formy, czego wyrazem było, według niego, współczesne malarstwo francuskie, tj. neoimpresjonizm, fowizm, kubizm, futurizm, nadrealizm.

Czyżewski, mocno zaangażowany w propagowanie francuskiej kultury plastycznej oraz umocnienie wszelkich związków polskich i francuskich środowisk artystycznych, skrupulatnie rejestrował ważne wydarzenia, takie jak np. światowa wystawa francuskiej „sztuki żyjącej”, w Petit Palais w 1938 roku⁵²⁴, czy rok wcześniej zorganizowana wystawa malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie, o której pisał:

Wielkie zainteresowanie, jakie wzbudziła wystawa malarstwa francuskiego w Warszawie, było oznaką jej zapotrzebowania przez publiczność i artystów polskich, a także jej dodatkiego działania na naszą kulturę plastyczną. Wystawa ta była bardzo potrzebna dla rozrostu i kształtowania się naszego życia artystycznego i niestety żalować, że musieliśmy tak długo na nią czekać. Kwestia ważności dla nas sztuki francuskiej współczesnej nie jest jeszcze w Polsce całkowicie rozwiązana ani rozumiana⁵²⁵.

Przyczyny tego niezrozumienia leżały w braku dostatecznej wiedzy na jej temat oraz w szkodliwym, w opinii artysty, proniemieckim nastawieniu krytyki, artystów, a nawet samej publiczności. W tym samym artykule konstatował:

Malarstwo francuskie dla naszej publiczności i dla pewnego odłamu naszej krytyki, a także dla wielu naszych artystów jest ową „ziemią nieznaną”, pełną dziwów, egzotycznych potworów i pozaziemskiej atmosfery. Wiele powodów składa się na fałszywe pojęcia, jakie panują u nas o sztuce francuskiej. Najgłówniejsze chyba i zasadnicze to przyzwyczajenie się i wżycie w kategorię myślenia i pojęć o sztuce na sposób niemiecki. Nie darmo bowiem przez dziesiątki lat karmiono artystów i publiczność różnymi „historiami sztuki” pisanymi przez profesorów Niemców – różnymi „estetykami niemieckimi” i „filozofiami sztuki”⁵²⁶.

Czyżewski współuczestniczył w edukacji plastycznej i kształtowaniu gustów artystycznych. Zapoznawał polskich czytelników i odbiorców z najwybitniejszymi przedstawicielami sztuki francuskiej, z ich twórczością na tle bogatej histo-

⁵²⁴ Obszerny artykuł pod tytułem *Francuska sztuka żyjąca w Petit Palais (wspomnienia z paryskiej wystawy światowej)* opublikował Czyżewski w nr 1 „Głosu Plastyków” z 1938 r.

⁵²⁵ T. Czyżewski, *Kilka słów...*, s. 83.

⁵²⁶ *Ibidem*.

rii kultury europejskiej. Pisał o klasykach malarstwa francuskiego, takich jak: F. Clouet, J. Fouquet, N. Poussin, C. Lorrain, J.B. Chardin, F. Boucher, J. H. Fragonard, J. L. David, E. Delacroix, G. Courbet, C. Corot. „Ojcem współczesnego malarstwa francuskiego jest Eugeniusz Delacroix. Bez jego głębokiego racjonalizmu, a zarazem jego wielkiej poezji, nie do pomyslenia jest współczesne malarstwo” – pisał w komentarzu do wystawy sztuki francuskiej w Warszawie w 1937 roku. Wielokrotnie podkreślał związki i wzajemne kontakty polskich i francuskich artystów. Zabiegał o jak największą promocję polskiej sztuki w Paryżu. W 1934 roku w „Dzienniku Poznańskim” dywagował:

Od kilku tygodni chodzą tutaj tajemnicze słuchy i szeptaki między artystami i mecenasami sztuki, że w niedługim czasie propagandowe sfery oficjalne mają zamiar urządzić w Paryżu wielką wystawę retrospektywną sztuki polskiej. [...] Jest to zadanie bardzo trudne – wobec tego względu, że Paryż zna dość niedokładnie nasze malarstwo i rzeźbę – a także i z tego względu, że urządzający tę wystawę musieliby się dobrze orientować w wielkim smaku i wybredności w sztuce Francuzów.

W rzeczywistości mielibyśmy Paryżowi z naszej sztuki dużo do pokazania: obrazy Orłowskiego, braci Gierymskich, Piotra Michałowskiego, Rodakowskiego, Kotsisa, Władysława Ślewińskiego, Szermentowskiego i jeszcze kilku, którzy wprawdzie u nas nie cieszą się zbyt dużą popularnością dla wielkich wartości plastycznych (czysto malarskich) znalazłyby na pewno uznanie kulturalnego Paryża. Przypomnieliby sobie zapewne Francuzi naszego Rodakowskiego, o którym w takim wzruszeniu pisał w swych pamiętnikach jeden z największych malarzy Francji Eugeniusz Delacroix lub Władysława Ślewińskiego, przyjaciela Gauguina⁵²⁷.

Cytowany fragment felietonu z cyklu *Kronika Warszawska* z „Dziennika Poznańskiego” nie tylko prezentował stanowisko Czyżewskiego wobec sztuki francuskiej oraz potrzebę nawiązania współpracy między polskim i francuskim środowiskiem artystycznym, ale również odważne poglądy na polską plastykę. Uważał, że dyskusja o polskiej sztuce powinna być przedłużeniem dyskusji o sztuce europejskiej. Postrzegał ją wyłącznie w kontekście europejskości, odrzucał jej zaściankowy konserwatyzm, hermetyzm, szkodliwe polskie „umiarkowanie”, niechęć wobec wszystkiego co nowe (obce). Dlatego przywoływał nazwiska malarzy w Polsce albo zapomnianych, albo świadomie odrzucanych ze względu na nowoczesność w traktowaniu zagadnień malarskich. Przywołani przez Czyżewskiego malarze, jak pisał również o sobie, przebrnęli „sentencję sentymentalizmu i weszli w życie”, gdyż wyprzedzali swój czas i przygotowali intelektualne zaplecze dla artystycznego przełomu: «Sztuka» współczesna wchodzi obecnie w epokę przełomu – szczególnie malarstwo (Polska, Francja i Europa). (Także poezja)⁵²⁸.

⁵²⁷ Idem, *Kronika Warszawska. Wystawy i projekty*, „Dziennik Poznański” 1934, nr 54, s. 2–3.

⁵²⁸ Idem, *Od koncepcji przyrody do przyrody samej*, s. 2–3.

Rolę forpocząty spełniała, zdaniem artysty, sztuka francuska. Jednak przy całym szczególnym uznaniu jej nowatorskich osiągnięć sceptycznie odnosił się do akademizmu tzw. sztuki pompierskiej. Ten dystans wynikał zapewne z założeń indywidualnej teorii sztuki Czyżewskiego, w której kładł nacisk na zerwanie z mimetyzmem, zwrot ku kreacyjności i ku wartościom artystycznym dzieła, które, według niego, akademicy raczej bagatelizowali. Poglądy Czyżewskiego są w tym kontekście nadrzędnym i najważniejszym kryterium oceny dzieła sztuki, a nie kryterium narodowe.

To dziwne, że wszyscy ci, którzy u nas tak odzęgnują się od sztuki francuskiej, ciągle o niej mówią, ciągle o niej piszą i wreszcie malują ją na swoich obrazach. A zresztą, co to jest szkodliwe naśladowanie sztuki francuskiej? Nasze malarstwo od Matejki do p. Pruszkowskiego⁵²⁹ jest bliższym lub dalszym odbłaskiem sztuki francuskiej. Ale jakiej? Ja osobiście, chociaż lubię sztukę francuską, nie mógłbym nigdy brać sobie za wzór obrazów Cabanela, Bouguereau lub Meissoniera, lub wreszcie innego pompiera o fałszywym stylu. Ale w ostateczności wołałbym jeszcze ich, niż tych tak dotąd lubianych w Polsce: Kaulbacha, Hansa Thomy lub rosyjskiego pseudoakademika Szuchajewa, którzy są zresztą dalekim i lichym odbłaskiem akademickiej sztuki francuskiej⁵³⁰.

Czyżewskiego w sztuce interesowała tylko prawda artystyczna. Inne jej interpretacje (prawda historyczna, prawda moralna lub wzniosła racja patriotyczna) uważał za sprzeczne z istotą dzieła. Szczególnie cenił twórczość tych artystów, którzy łamali tradycyjne kanony i wkraczali „odważnie na wody oceanu sztuki wolnej”⁵³¹. W 1934 roku, w interesującym artykule poświęconym malarstwu Piotra Michałowskiego, pisał:

Na zachodzie, we Francji robią dziś obrachunki z wielkimi wartościami plastycznymi. Jestem przekonany, że w całym świecie plastyki powstaje ten zdrowy prąd odnajdywania i stawiania wartości istotnych [...]. W malarstwie doktryna, demagogia i modernistyczna, geometryczna literatura zbankrutowały. Współczesny instynkt plastyczny tworzy się ustawicznie w walce i selekcji. Malarstwo powraca do tego, czym było przed wiekami: objawieniem się plastycznego instynktu koloru, który (podobnie jak instynkt muzyki) kultywowali starożytni Grecy⁵³².

⁵²⁹ Tadeusz Pruszkowski – malarz, pedagog, krytyk artystyczny. W latach 1922–1939 profesor SSP, a potem ASP w Warszawie (pełnił też funkcję rektora). Współzałożyciel *Rytmu*, inicjator powstania kilku złożonych z własnych uczniów grup plastycznych; Bractwo św. Łukasza, Łoża Wolnomalarska, Szkoła Warszawska, Grupa Czwarta. Należał do Rady Instytutu Propagandy Sztuki, współtworzył Blok Zawodowych Artystów Plastyków. W publicystyce często polemizował z Czyżewskim, manifestował niechęć do sztuki nowoczesnej, zwłaszcza francuskiej. Był zwolennikiem tradycjonalizmu w sztuce. Za przykład polemiki można podać artykuł T. Pruszkowskiego *Wariacje na temat Bractwa św. Łukasza* („Kultura” 1932, nr 6) i odpowiedź Czyżewskiego w *Liście z Warszawy* („Głos Plastyków” 1932, nr 2).

⁵³⁰ T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1932, nr 2, s. 30.

⁵³¹ Idem, *Francuska sztuka żyjąca w Petit Palais*, „Głos Plastyków” 1937, nr 1, s. 58.

⁵³² Idem, *Malarstwo Piotra Michałowskiego*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12, s. 111.

Obecność zagadnień kolorystycznych w twórczości plastycznej, teorii i krytyce Czyżewskiego również wynikała z zainteresowań sztuką francuską. Uważał, że:

[...] najnowsze malarstwo z Zachodu, a przede wszystkim francuskie po rewolucji i przesycie kubistycznym, zwróciło się ku zagadnieniom barwnej płaszczyzny obrazu i budowania formy tylko za pomocą koloru. Powrócono do założeń Cézanne'a, owego znakomitego kolorysty z epoki najbujniejszego rozkwitu impresjonizmu, który głosił zasadę, że kolor zapładnia wszelką formę⁵³³.

W malarstwie francuskim odnajdywał to, czego szukał i co chciał wyrażać również w swojej twórczości: emanację osobowości, ekspresję ducha, żywą autentyczną emocję, zmaterializowaną w dziele poprzez ideę formy wewnętrznej (stąd tak ważny w sztuce Czyżewskiego problem autokreacji):

Współczesna epoka malarstwa francuskiego to nie tylko odcinek historii współczesnej kultury plastycznej, ale to także współczesna psychologia – jeden z ważnych objawów współczesnego ludzkiego uczucia i kwintesencja obecnego istnienia. Malarstwo współczesne francuskie to nie tylko „radość oczu”, to także główny punkt ośrodka najważniejszej i najgłębszej egzystencji prawdziwego dzisiejszego człowieka, który potrafił najdoskonalej, najwierniej, najbardziej po ludzku wypowiedzieć się plastycznie⁵³⁴.

Artysta starał się promować kulturę francuską w różny sposób. Recenzował interesujące wystawy sztuki francuskiej. W 1935 roku w *Liście z Warszawy* pisał:

Jednym z ważnych wypadków w życiu artystycznym Warszawy była wystawa rzeźby francuskiej współczesnej, zainicjowana i urządzona przez Instytut Propagandy Sztuki i przez p. Pierre Francastela, profesora historii sztuki Instytutu Francuskiego w Warszawie. Wystawa ta była rewelacją w naszym życiu artystycznym i przyczyniła się u nas zapewne do zrozumienia rzeźby francuskiej i w ogóle rzeźby [...]. Wystawa rzeźby francuskiej była dla nas doskonałą lekcją nie tylko wiedzy technicznej, ale i zrozumieniem głębokości kultury i stałości tradycji rzeźbiarskiej. Rzeźby Rodina czy Despiau to nie powierzchowne efekty i blagowanie widza „faramuszkami” lub genialnymi (z gipsu) odruchami słowiańskiego (psiakrew!) rozmachu, ale dzieła umiejętnie przeprowadzone i doskonale zrealizowane⁵³⁵.

Postulował również utworzenie w Muzeum Narodowym w Warszawie, obok działu współczesnej sztuki polskiej, sekcji najnowszej sztuki francuskiej, o czym pisał:

Byłoby to ze strony Miasta i Prezydenta⁵³⁶ wielkim dobrodziejstwem dla naszej sztuki i naszych artystów, a wydanie paruset chociażby tysięcy złotych na najlepsze obrazy i rzeźby tych artystów

⁵³³ Idem, *Malarstwo pod znakiem zagadnień kolorystycznych*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 145, s. 2.

⁵³⁴ Idem, *Kilka słów...*, s. 90.

⁵³⁵ Idem, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6, s. 82.

⁵³⁶ Prezydent Warszawy Stefan Starzyński podjął decyzję o gromadzeniu zbiorów najmłodszej sztuki polskiej.

francuskich przyczyniłoby się do rozjaśnienia tych ciemności kulturalnych i usunięcia na bok ignorancji i ignorantów i ich niedorzeczności, jakie wygłaszają ex professa o współczesnej sztuce Zachodu⁵³⁷.

Osobne i równie ważne miejsce zajmowała w poglądach na sztukę oraz w samej twórczości Czyżewskiego Hiszpania i kultura hiszpańska. O artystycznych, malarsko-poetyckich konsekwencjach tych zainteresowań była mowa w poprzednim rozdziale. Jednak podejmował ten temat również jako krytyk artystyczny. To interesujące, że pierwsze spotkanie, a jednocześnie znamienne przeżycie duchowe, związane ze sztuką hiszpańską, również odbyło się w Paryżu, kiedy Czyżewski pierwszy raz przekroczył granice kraju, ale też symboliczną granicę wolności twórczej. Tak o tym przełomowym dla jego postawy intelektualnej momencie opowiedział w wywiadzie udzielonym Janowi Śpiewakowi w „Czasie” (1939):

Byłem bodajże pierwszym w Polsce, który poznał i przejął się twórczością Apollinaire’a, mianowicie jeszcze w roku 1908–1909, kiedy to po wydaniu swego pierwszego utworu poetyckiego *Śmierć fauna* po raz pierwszy byłem w Paryżu. Przebywałem wówczas w towarzystwie Zaka, Baslera, Ligockiego. Tam też poznałem się z nieznanym wówczas w Polsce przedwojennym kubizmem, którego twórcami byli Picasso i Apollinaire, idealny spiritus movens tego prądu⁵³⁸.

Urzeczenie hiszpańskością pogłębiły dodatkowo: atmosfera Paryża, który katalizował i stymulował emocje, wrażenia, oraz ranga osobowości, przeżyć artystycznych, z którymi zetknął się Czyżewski podczas pierwszego tam pobytu. Przede wszystkim Picasso:

[...] jest malarzem zdecydowanie zmysłowym i wszelkie jego obrazy nienaturalistyczne są właściwie dążeniem do wyszukania nowego wyrazu rzeczy widzialnych. Jego obraz *Trzy maski* [...], to zmontowanie różnej wielkości barwnych (a raczej zabarwionych) płaszczyzn, które przez asocjację i przypominanie sobie rzeczywistości, mają dać rzeczywistość nową. Po malarstwu, technicznie obrazy Picassa są zaprzeczeniem malarskości i materiału formy malarskiej [...]. Geneza twórczości plastycznej Picassa pochodzi może stąd, że jest on jako Hiszpan na poły Arabem, Semitą, którego instynkt plastyczny jest zupełnie różny od poczucia plastycznego aryjczyka, np. Greka czy ras romańskich. Picasso przez rzeźbę murzyńską trafił do odkrycia swego instynktu, który ma dużo w sobie specjalnego mistycyzmu. Niepokój i rzucanie się tego malarza (epoka à la Toulouse-Lautrec, epoka niebieska, epoka pseudoingresowska, nadrealizm, nadromanizm etc.) to tylko borykanie się Araba z kulturą romańską [...] Picasso nadto ma z młodych lat znakomite wykształcenie rysunkowo-graficzne i stąd w jego obrazach przewaga elementu graficznego nad czysto malarskim⁵³⁹.

⁵³⁷ T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6, s. 82.

⁵³⁸ J. Śpiewak, *Jak kształtował się polski futuryzm...*, s. 6.

⁵³⁹ T. Czyżewski, *Francuska sztuka żyjąca...*, s. 64 i 65.

Czyżewski był jednym z pierwszych malarzy z Polski, mieszkających na stałe w kraju, którzy zetknęli się z kubizmem już w przełomowym momencie rewolucji artystycznej. Podkreślał złożony przez uwarunkowania historyczno-kulturowo-biograficzne instynkt plastyczny Picassa. Zwracał uwagę na jego odrębność, pewien egzotyzm w stosunku do sztuki opartej na wzorach greckich, romańskich czy też aryjskich. Ale właśnie to, jego zdaniem, oraz otwarcie na odmienną pozaeuropejską kulturę ukształtowało interesującą, dojrzałą osobowość Picassa, z której emanował, obecny w jego sztuce, pierwiastek mistycyzmu. Właśnie wpływom takich artystów hiszpańskich ulegał Czyżewski – z jednej strony podkreślających perfekcjonizm metody twórczej, formy, z drugiej – otwartych na tajemnicę i wizję, inne, utajone światy twórczej ekspresji.

Właśnie tajemnica, mistycyzm i wizyjność malarstwa El Greca, z którym zetknął się już w czasie pierwszego pobytu w Paryżu w 1908 roku (Czyżewski trafił na otwarcie wielkiej retrospektywnej wystawy tego malarza), wywarły największy wpływ na polskiego artystę. Biorąc pod uwagę kolejne etapy kształtowania się jego twórczości i przeniknięcie jej duchem toledońskiego wizjonera, można z pewnością użyć określenia – iluminacja. Obecności elgrecowskich znaków w twórczości plastycznej i poetyckiej wiele miejsca poświęcono w poprzednich rozdziałach. O wyjątkowym stosunku Czyżewskiego do sztuki El Greca świadczył również fakt, że rozważania nad jego twórczością zamknął nie w formie czysto publicystycznej, którą zazwyczaj stosował (felietonu, recenzji, polemiki, artykułu), ale w kunsztownej, wyrafinowanej formie eseju literacko-artystycznego. I nie chodziło tylko o zachowanie zasady decorum, ale o wyrażenie całej namiętności, ekspresji, fantazji, bogactwa myśli i emocji, które, zdaniem Czyżewskiego, emanowały z obrazów mistrza z Toledo. Siła tego olśnienia doprowadziła go do starej Kastylii i Toledo:

Castilla wieja – Stara Kastylija – ojczyzna feudalizmu hiszpańskiego i hiszpańskiej rasowej dumy. Te monotonne równiny, posępne i dumne jak ich mieszkańcy, mają na sobie piętno gryzącej melancholii, nawet i w tym złotym, uśmiechniętym słońcu.

Pociąg zbliża się ku samotnym górcom i skałom, które majaczej w oddali i znów nikną jak zapadające się wyspy [...]. Nagle wśród tych spieczonych słońcem równin zamajaczyło coś w oddali jak olbrzymi zwal granitu, położonego na zielonej szarej tafli szklanej. Zwał ten, albo raczej samotna góra, rośnie coraz bardziej w oczach [...] Majaczej w dali wieże kościołów i domy miast ściśnięte w gęstą gromadę [...] i roją się czarne cienie domów, rzucane na szaro żółte, oświecone słońcem wąskie i kręte ulice.

Toledo z oddali w blasku porannego słońca miało charakter groźny i zestarzały równocześnie. Od dworca kolei malownicza droga pnie się w zakrętach ku miastu. Tag, który ją opasuje, to nie rzeka, lecz czarny błyszczący wąż. Namiętnie, groźnie wijąc się wśród skał, chce zdusić w uścisku skalistą górę i miasto⁵⁴⁰.

⁵⁴⁰ Idem, *Upiór Toledo*, „Droga” 1932, nr 1, s. 65–67.

Impresjonistycznymi reminiscencjami pejzażowymi rozpoczął Czyżewski jeden ze swoich najbardziej interesujących tekstów literackich – esej poświęcony twórczości El Greca. Toledo – „matecznik tyрана fantazji”⁵⁴¹ – urzekło artystę niepowtarzalnym nastrojem melancholii i grozy, bogatą historią, duszną, mistyczną atmosferą katedr i innych zabytków. Jednak największe wrażenie wywarł na nim pobyt w domu El Greca. Doświadczył tam emocji, które pozwoliły mu zrozumieć styl jego obrazów, wczuć się w zjawiskowość, tajemniczość i dramatyzm, przenikające jego dzieła. Interesujące, że te doznania, tak jak w twórczości artystycznej (plastycznej i poetyckiej), tak i tu, w nastrojowym esej, znalazły przełożenie w fascynacji przestrzenią, konkretnym miejscem, pejzażem:

Od Santo Tome schodzę w dół małą uliczką Samuel Veci do Casa el Greco. [...] Jest to miły dom, zapadający się w ziemię. Boazeria hiszpańska, kilka odwiecznych mebli, kilka przedmiotów z toledańskiej stali, wielkie amfory, z których snuje się i pnie po ścianach kwitnący powój, jakieś tajemnicze drzwi, jakieś tajemnicze okna, wszystko to tworzy nastrój słodki, liryczny, a ponuro-melancholijny zarazem. W starych komnatach błakają się [...] resztki dźwięków muzyki, która według podania, przygrywała podczas posiłków i do snu znużonemu pustką i smutkiem toledańskiemu malarzowi.

Ale główny charakter i ważność tego domu pojmuje się dopiero wtedy, gdy wejdzie się na taras. Jest to niby „patio”, niby ogród zarosły gdzieniegdzie kwiatami [...]. Schodzę kilkanaście kroków w dół i patrzę. Przede mną na dnie kamienistej przepaści wije się mętna wstęga Tagu. [...] Przy brzegach ponurej rzeki jakieś kubistyczne budowle częścią w ruinach, świecące silnie prostokątnymi bokami zwróconymi do słońca. Przypominają pierwsze kubistyczne obrazy Braque’a i Picasso. Są to szczątki dawnych młynów arabskich. A na drugim brzegu Tagu piętrzą się, cisną i łamią potworne diabelskie skały i olbrzymie bloki kamienne. Wszystko to w oświetleniu niezwykłym szaro-złotym z czarnymi, ciemnofioletowymi i granatowymi cieniami. Patrząc na tę ponurą rzekę, na te skały, na te ekspresjonistyczno-kubistyczne ruiny, na ten krajobraz gwałtowny w liniach i brutalny w kontrastach barwnych, zrozumiałem w zupełności styl obrazów El Greca. Zrozumiałem, że kto przez kilkadziesiąt lat codziennie kontemlował owo diabelskie zjawisko, mógł przejść się podobnymi formami⁵⁴².

Czyżewski snuł refleksję na temat fenomenu malarza wizjonera. Według niego, kluczem do jego zrozumienia było poznanie złożonych uwarunkowań biograficznych i kulturowych. El Greco (Domenicos Theotokopulos), urodzony około 1545 roku na Krecie, uczeń weneckich mistrzów: Jakuba de Ponte zwanego Bassamo, Tycjana, Tintoretta, zafascynowany malarstwem bizantyjskim z niewiadomych właściwie powodów zjawił się ok. 1575 roku w Toledo:

⁵⁴¹ *Ibidem.*

⁵⁴² *Ibidem.*

W tej ciężkiej, dusznej, afrykańskiej, melancholijnej atmosferze arabsko-żydowskiego Toleda, w dawnej żydowskiej dzielnicy, w starym domu sławnego milionera Żyda toledańskiego Samuela Levi, ów niepojęty zdziwaczał człowiek snuje swe myśli i tworzy upiorne fantazje w swych obrazach⁵⁴³.

W swoim eseju Czyżewski z pietyzmem i wnikliwością odsłaniał krok po kroku tajemnicę biografii El Greca. Wspomnienia rzeczywistej wyprawy przenikały reminiscencje podróży w przeszłość i wyobraźnię, a raczej w wyobrażoną przeszłość, śladami „wariata demente”, jak nazywali malarza jemu współcześni, o czym również wspominał. Podkreślił, że już pierwsi biografowie hiszpańscy Pacheco i Palomino dostrzegali niezwykłość pochodzenia, życia, a także niepokojące wizjonerstwo i skłonność do deformacji w obrazach El Greca. Odrzucenie, niezrozumienie – zwłaszcza przez elity duchowne, ale również przez malarzy i rzeźbiarzy ówczesnej Hiszpanii, „którzy ze złośliwością i zawiścią patrzą na tego dziwnego przybłędę”⁵⁴⁴ – oraz niespełnienie się marzeń artysty o zostaniu nadwornym malarzem króla Filipa II – te doświadczenia jeszcze bardziej odsunęły malarza od świata rzeczywistego i od „ludzi zawistnych i głupich [...] i króla wyniosłego i dokuczliwego, który nie rozumiał, czy nie chciał rozumieć płomienistej duszy malarza”⁵⁴⁵.

Poetycki, impresjonistyczno-ekspresjonistyczny styl i język dodatkowo wzmacniały odczucie tajemnicy i mroczności legendy. Fakty z historii miasta i życia malarza, które stopniowo odsłaniał Czyżewski, przenikały się z licznymi obrazami wspomnieniowymi i reminiscencjami na temat kontemplowanych dzieł. Siła ekspresji, autentyzm postawy duchowej i artystycznej, zdaniem Czyżewskiego, zwróciły oczy całego świata na toledańskiego malarza. Ów „demente”, ów enigmatyczny twórca *Pogrzebu*, *Snu Filipa II* i *Modlitwy w ogrodzie oliwnym* z katedry toledańskiej stanął nad malarstwem dwudziestego stulecia jak „straszliwy upiór, zarazem prekursor nowej sztuki: nerwowy, przeczulony, wybredny i mózgowo deformujący [...] wysubtelnił nasze pojęcie o rzeczywistości odkrywając tym samym nowe punkty zbliżenia”⁵⁴⁶.

Zainteresowanie sztuką El Greca, zapoczątkowane już w 1908 roku, kiedy Czyżewski pierwszy raz zobaczył jego obrazy, wynikało nie tylko z emocjonalnej i duchowej głębi, ale również ze zrozumienia jej prekursorstwa, nowoczesności. Dostrzegł w niej plastyczność formy, niezwykle wycucie kolorów, które miały wartość i głębokość czysto malarską, a nigdy nie były efektami powierzchownie

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

dekoracyjnymi oraz deformację jako świadomą, głęboką, indywidualną właściwość stylu.

Za równie prekursorską i inspirującą w malarstwie hiszpańskim uznawał Czyżewski twórczość Francisca Goyi Lucientesa, któremu w setną rocznicę śmierci poświęcił szkic krytyczny *Zmartwychwstały Goya*. Ten „malarz okropności i tajemnic Madrytu”⁵⁴⁷ zasługiwał, zdaniem artysty, obok El Greca na rehabilitację i wydobyć z zapomnienia. Tak pisał:

Goya był malarzem młodym. Poza Murillem i Velazquezem podniósł wysoko sztukę malarzką i temu też zawdzięcza, że za prekursora wybrali go sobie impresjoniści i Manet. Dziś – pisał Czyżewski odnosząc się do współczesnej mu rzeczywistości [od aut.] – Goya jest przede wszystkim malarzem nerwów – jego obrazy są tworzone nerwami i wytwarzają sugestię nerwów swą niespokojną formą – swym wysubtelnionym kolorem. [...] Jego *Caprichos* czy *Desartres* to gmatwanina kompozycji wzrokowo-nerwowych, ale przemawiających silnie swą bogatą wizją często „satanizmu” do widza. [...] Wpływ jego na malarstwo modernistyczne jest ogromny⁵⁴⁸.

Konsekwencję, z jaką przedstawiał w krytyce artystycznej osobiste preferencje i orientacje artystyczne będące przedłużeniem czy też uzupełnieniem poglądów teoretycznych na sztukę oraz samej twórczości plastycznej i poetyckiej, podkreślały spójność, harmonijność osobowości i sztuki Czyżewskiego. Analiza stosunku artysty do kultury francuskiej i hiszpańskiej, reprezentujących „galicko-romańskie pojęcie i rozumienie sztuki”⁵⁴⁹, potwierdziła najważniejsze założenia jego teorii, opartej na priorytecie wartości artystycznych i autentyzmie postawy twórczej.

Zupełnie odmienne stanowisko reprezentował wobec sztuki niemieckiej, a zwłaszcza Szkoły Monachijskiej:

Sztuka niemiecka, a przede wszystkim malarstwo niemieckie, ten surogat pseudo-akademizmu francuskiego, patrz: Kaulbach, Schwind, Peter v. Cornelius, Menzel etc., którym odpowiadali: Gérôme, Bouguereau, Delaroche etc., zepsuli do reszty u nas i tak już niepewny, podejmowanej wartości smak i poczucie formy i koloru.

Przyszło Monachium – ten owczy pęd naszych malarzy! – ta supremacja niemieckiej logiki i psychiki w sztuce sprawiły, że nasze malarstwo i nasza krytyka plastyczna zgermanizowały się zupełnie. [...]

Ta kochankowa prawie słabość do wszystkiego, co monachijskie, kaulbachowskie, böcklinowskie, to już wrodzone u naszych malarzy starej generacji⁵⁵⁰.

⁵⁴⁷ T. Czyżewski, *Zmartwychwstały Goya*, „Epoka” 1928, nr 139, s. 9.

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

⁵⁴⁹ T. Czyżewski, *Kilka słów...*, s. 84.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

Niechęć artysty do niemieckiego malarstwa i „niemieckiej logiki” wynikały prawdopodobnie z przyczyn programowych i artystycznych. Czyżewski nie akceptował dominujących w niej tematów historiozoficznych, batalistycznych, historycznych i literackich. Niemiecka sztuka, szczególnie ta spod znaku Szkoły Monachijskiej i tamtejszego Kunstvereinu, odsuwała, zdaniem artysty-krytyka, malarstwo od zagadnień czysto plastycznych i artystycznych i przenosiła środek ciężkości na problematykę polityczną, społeczną, historyczną. Negatywnie oceniał silny wpływ monachijskiej kolonii artystycznej na twórczość polskich malarzy.

W tekstach krytycznych często pojawiały się – w kontekście oceny polskiej sztuki i środowisk związanych z krytyką artystyczną – negatywne, a często ironiczno-żartobliwe uwagi na temat proniemieckiego nastawienia niektórych polskich twórców, swoistego „germanofilstwa, karmienia artystów i publiczności różnymi historiami sztuki pisanyymi przez profesorów Niemców, różnymi estetykami niemieckimi i filozofiami sztuki”⁵⁵¹.

Bezkompromisowość postawy i konsekwentne manifestowanie niechęci wobec wszystkiego co niemieckie przybierały czasem formę skrajnie subiektywną, o sarkastyczno-groteskowym nacechowaniu, jak np. w kontekście rozważań o twórczości Michałowskiego uwaga o „modzie pisania polemicznych artykułów o sztuce”⁵⁵², na podstawie „jakieś tam historii sztuki (niechby to była chociażby nawet Kunstgeschichte nudnego zatabaczonego Niemca Woermana”⁵⁵³). Kontakty polskich środowisk artystycznych ze „sztabem monachijskim” Czyżewski konstatował jako „wpływ wylizanych kiczów niemieckich, głoszenie wielkości Kaulbacha, Defreggera czy Hansa Thomy przez znanych kiczarzy jeżdżących na studia do Monachium”⁵⁵⁴.

W felietonie poświęconym głównie wystawie malarstwa Wojciecha Gersona i Józefa Chełmońskiego Czyżewski za wielką zaletę tego pierwszego uważał studia w Paryżu i dystans wobec „złego smaku secesji wiedeńskiej lub szlafmycarstwa [...] monachijsko-berlińskiego, które do dziś dnia włóczą się po polskiej sztuce jak upiory – to doktrynerstwo niemieckie – niegdyś zwane Kaulbachem i sztimungiem, dziś ekspresjonizmem, maszynizmem”⁵⁵⁵.

W innym felietonie, recenzując interesującą, w opinii Czyżewskiego, wystawę obrazów z Jerozolimy Benciona Cukiermana⁵⁵⁶, którą otwarto w 1928 roku

⁵⁵¹ *Ibidem*, s. 83.

⁵⁵² Idem, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1933, nr 5–6, s. 62.

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ T. Czyżewski, *Malarstwo Piotra Michałowskiego*, s. 114.

⁵⁵⁵ Idem, *Od wartości do wartości*, „Epoka” 1927, nr 228, s. 9.

⁵⁵⁶ Bencion Cukierman [Ben Zion Zuckerman], (Wilno 1890–Samarkanda 1944), malarz i grafik. Naukę rozpoczął w Szkole Rysunkowej w Wilnie, następnie wyjechał do Berlina i Paryża,

w Żydowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych w Warszawie z nieskrywanym dystansem odnosił się do prac, które jego zdaniem „zalatują ogromnie berlińskim ekspresjonizmem, a to w połączeniu z pewnym tkliwym literackim sentymentalizmem nie działa budująco na widza”⁵⁵⁷.

Nieprzejednane stanowisko wobec sztuki niemieckiej, a szczególnie malarstwa, trzeba chyba tłumaczyć nie tylko uwarunkowaniami artystycznymi, ale również biograficznymi. Czyżewski nigdy nie zetknął się bezpośrednio z niemieckimi akademią sztuki, nie studiował w Niemczech, nawet ekspresjonizm niemiecki poznawał z perspektywy Paryża i Krakowa. Z drugiej jednak strony trzeba pamiętać o związkach Czyżewskiego z ekspresjonistami, szczególnie we wczesnej fazie jego twórczości. To właśnie późniejsi formiści, T. Czyżewski, A. i Z. Pronaszowie, 4 listopada 1917 roku otwierali wystawę pierwszego w Polsce awangardowego ugrupowania malarzy, którzy przyjęli nazwę Ekspresjonistów Polskich i pod tym hasłem odbyła się w Krakowie ich pierwsza wystawa. Czyżewski wystawił wtedy 21 swoich prac, a wśród nich po raz pierwszy obrazy wielopłaszczyznowe, które powstawały od 1915 roku. Recenzentem debiutanckiego tomiku poetyckiego *Noc – dzień* był przecież ekspresjonista Jerzy Hulewicz. Pierwsze wiersze artysty zawierały wiele elementów poetyki ekspresjonistycznej (np. *Półsen, Lęk, Strach, Miasto, Bunt*), podobnie jak jego obrazy z wczesnego okresu twórczości (np. *Salome* 1917, *Głowa* czy dwa autoportrety (1920 i 1921).

Podobnie złożone stanowisko zajmował Czyżewski wobec wpływu na polskich malarzy, m.in. na Henryka Siemiradzkiego, środowiska Akademii petersburskiej. Postrzegał Siemiradzkiego jako utalentowanego artystę, „obdarowanego wielkimi zdolnościami, które właściwie [...] poszły na marne”⁵⁵⁸. Uważał, że petersburscy akademicy zaszczyli mu „zasady pedantyzmu akademickiego oraz mylne i fałszywe pojęcie natury i zrealizowania obrazu”⁵⁵⁹. W ten sposób, zdaniem Czyżewskiego, Siemiradzki zatracił wartości artystyczne swoich dzieł, własną indywidualność i poddał się „słodkiej, grzecznej [...] i niezmiernie rażącej poprawności”⁵⁶⁰, przez co jako twórca odsunął się od istotnych wartości w sztuce.

gdzie zapisał się do pracowni Fernanda Cormona w École des Beaux Arts i gdzie w 1913 r. miał wystawę indywidualną. W czasie I wojny światowej przebywał w Moskwie, następnie powrócił do Wilna. W latach 1923–1927 przebywał w Jerozolimie. Wystawiał w Wilnie, Warszawie, Lwowie i Krakowie. Malował przede wszystkim pejzaże, z Wilna i okolic Paryża, a po podróży do Palestyny również wschodnie, a także portrety i martwe natury. W różnych okresach w malarstwie Cuiermana dostrzec można wpływy postimpresjonizmu, ekspresjonizmu, a również formizmu.

⁵⁵⁷ Idem, *Obrazy z Jerozolimy*, „Epoka” 1928, nr 67, s. 7.

⁵⁵⁸ T. Czyżewski, *Henryk Siemiradzki w „Zachęcie”*, „Kurier Polski” 1939, nr 184, s. 9.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

Wydaje się więc, że o preferencjach i sympatiach decydowały nie tyle kryteria narodowe, ile czynniki artystyczne i wspólny lub podobny sposób myślenia o sztuce. Ekspresjonizm niemiecki interesował artystę na tyle, na ile podnosił zagadnienia czysto plastyczne i poprzez wprowadzanie pierwiastków silnej emocji, instynktu zapowiadał nowe kierunki sztuki europejskiej i światowej.

Ideę plastycznego wyrazu uczuć sformułowali, zdaniem Czyżewskiego, starożytni Grecy:

Rzeźbiarze greccy posiadali tajemnice, które streszczały się w pojęciu *kanonu*, czyli plastycznego *schematu* budowy ciała ludzkiego. Ciało kobiety czy mężczyzny w klasycznej rzeźbie greckiej jest ideałem nie tylko piękna, harmonii, ale jest zarazem ideałem doskonałej metody, za pomocą której harmonia ta została osiągnięta⁵⁶¹.

W greckiej kulturze antycznej dostrzegaliśmy zatem artysta początek sztuki europejskiej, opartej na poczuciu harmonii i na ekspresji uczuć:

Harmonia [...] w malarstwie greckim pojęta jest w ten sposób, że element barwy (kolor) nie jest traktowany autonomicznie, ale związany jest z rzeźbiarską formą, przedstawioną na obrazie⁵⁶².

Oczywiście miał świadomość ewoluowania pojęć, kanonów, teorii. W tekście programowym w 1919 roku pisał:

Przyszła sztuka staro-chrześcijańska [...] dalej sztuka romańska i gotycka. [...] Przyszły następnie czasy Odrodzenia, powrót do formy greckiej i znów człowiek-widz począł patrzeć oczami Donatella, Michała Anioła lub Leonarda da Vinci⁵⁶³.

Dojrzała i nowoczesna postawa artystyczna Czyżewskiego wynikała m.in. z wszechstronnej wiedzy oraz głębokiego rozumienia tradycji i kultury europejskiej. Tylko z pokory wobec nich mogła narodzić się i ukształtować omówiona już idea formy wewnętrznej i harmonii w sztuce oraz dążenie do ich odzwierciedlenia we własnej twórczości.

Przeważającą część krytyki artystycznej Czyżewski poświęcił jednak polskiej kulturze, a zwłaszcza plastyce. Można chyba mówić o kompleksowej ocenie czy też diagnozie sztuki i środowisk artystycznych. Sformułował program naprawy i promocji polskiej kultury w Europie. Określił własne stanowisko wobec przeszłych, jak i współczesnych zjawisk w niej obecnych. Osobne miejsce zajmowało zagadnienie stosunku do polskiej tradycji malarstwa. Tym istotniejsze, że w malarstwie, poezji czy w tekstach teoretycznych artysta odnosił się przede wszystkim do tradycji europejskiej bądź do zjawisk artystycznych, obecnych w sztuce polskiej

⁵⁶¹ Idem, *O potrzebie harmonii w malarstwie*, s. 61.

⁵⁶² *Ibidem*.

⁵⁶³ T. Czyżewski, *O najnowszych prądach w sztuce polskiej*, s. 10.

i obcej jemu współczesnej lub oddalonej o niewielki dystans czasowy. Poglądy na rodzimą tradycję, szczególnie w zakresie malarstwa wynikały z jego teorii sztuki i kontynuowały jej założenia. Czyżewski miał świadomość zagrożeń wynikających z mylnego i powierzchownego rozumienia tradycji, dystansował się, o czym już była mowa, wobec martyrologicznych, nazbyt sentymentalnych jej przejawów:

Nasza idea płaczu patriotycznego (skądinąd bardzo wzniosła i szlachetna) tak zasłoniła nam bystrość patrzenia na rzeczywistość i tak zamazała nam (wtedy) wizję plastyczną – jak maże deszcz jesiennej pluchy szyby okien, przez które wyglądamy na świat. Widzieliśmy lży patriotycznego deszczu⁵⁶⁴.

W podobny sposób o sytuacji i atmosferze, w jakich kształtowało się polskie życie artystyczne w początkach XX wieku, pisał Karol Estreicher w monografii Leona Chwistka: „Od artystów polskich wymagano twórczości nastrojonej na ton Matejki. W sztuce chciano widzieć busołą narodowego bytu”⁵⁶⁵. Czyżewski nie akceptował takiego rozumienia tradycji i sztuki. Krytykował kult kaulbachizmu, „ciężki niemiecki sentyment do tematów historycznych”⁵⁶⁶ – „polską historiomanię”⁵⁶⁷. Gdy w 1907 roku rekomendował swoim kolegom przyszłym formistom (m.in. K. Winklerowi) twórczość P. Cézanne’a, a w 1910 roku, po powrocie z Paryża, opowiadał o kubizmie, nie mógł przecież liczyć na zainteresowanie (nie mówiąc już o akceptacji) ze strony środowisk akademickich, plastycznych czy krytyków sztuki. Pierwsze oficjalne informacje o kubizmie pojawiły się w Krakowie i w Warszawie około roku 1912–1913. Czyżewski miał już paryską perspektywę, prawdopodobnie wtedy zaczęła się kształtować jego osobista wizja polskiej sztuki.

Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem tak uznanych wtedy malarzy, jak: J. Mehoffer i S. Wyspiański. W latach 1903–1907 zdobył więc tradycyjne, klasyczne wykształcenie, a jednocześnie osobiście angażował się w propagowanie nowych prądów i nurtów artystycznych, m.in. kubizmu. Ta ambiwalencja postawy odzwierciedlała jego artystyczną świadomość. Kształtowanie ciągłości tradycji warunkowało, jego zdaniem, jej rozwój. Jednak o jej wartości i ocenie nie powinny decydować kryteria ideologiczne, utylitarne, ale wyłącznie wartości plastyczne i autentyczność postawy twórcy, które przekładały się na treść i formę artystyczną dzieła. Za dowód egzemplifikujący powyższą tezę można uznać przychylną ocenę przez Tytusa Czyżewskiego ważnego przedsię-

⁵⁶⁴ Idem, *Impresjonizm i symbolizm Leona Wyczółkowskiego*, „Głos Plastyków” 1932, nr 7–8, s. 90.

⁵⁶⁵ K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty 1884–1944*, Kraków 1971, s. 72.

⁵⁶⁶ T. Czyżewski, *Impresjonizm i symbolizm Leona Wyczółkowskiego*, s. 90.

⁵⁶⁷ *Ibidem*.

wzięcia artystycznego autorstwa Jana Matejki. Chodziło o realizację polichromii prezbiterium Kościoła Mariackiego w latach 1889–1891. Mimo zasadniczo krytycznego stosunku do malarstwa historycznego Jana Matejki, we wspomnianym projekcie plastyczno-architektonicznym, Czyżewski podkreślał „twórczą oryginalność polichromii mariackiej i jej wybitnie nowoczesny charakter”⁵⁶⁸.

Krytycznie oceniał metody twórcze, oparte na odtwarzaniu „fotograficznej dokładności przedmiotów widzianych w przyrodzie”⁵⁶⁹. W „Dzienniku Poznańskim” pisał:

Naśladowanie muzealnej starzyzny jest dla malarstwa bardzo niebezpieczne. [...] Tam gdzie malarz stara się o estetyczny i archaiczny wygląd obrazu, a zapomina o swym temperamentie i walorach malarskich, tam wszystko musi się skończyć tragicznie⁵⁷⁰.

Stąd wynikał jego sceptyczny stosunek do grupy plastycznej Bractwo św. Łukasza, powstałej pod kierunkiem profesora warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych Tadeusza Pruszkowskiego. Zarzucał większości artystów do niego należących: odtwórczość, archaiczność, mimetyzm, manierę biernego kopiowania. „Ich zagadnienia malarskie opierają się na starej sztuce holenderskiej i flamandzkiej, co czasem nadaje ich pracy wygląd stary i muzealny”⁵⁷¹. Z tych samych powodów dość sceptycznie oceniał program artystyczny Bloku Zawodowych Artystów Plastyków, dostrzegając pewien rodzaj fałszu w prezentowanej przez artystów tego stowarzyszenia postawie. Blok był związkiem kilku ugrupowań, m.in. Bractwa św. Łukasza, Szkoły Warszawskiej, Łoży Malarskiej, Czwartej Grupy, Formy, Rytu, Czerni i Bieli i innych, a więc charakteryzowała go różnorodność ideologii artystycznych, co według Czyżewskiego mogło stanowić interesujący aspekt w kontestacji artystycznej tego związku grup plastycznych. Jednak Blok, według niego, nie uznał różnorodności za swój walor, a jednocześnie nie sformułował jednej ideologii estetycznej, dlatego konsekwencją okazała się pułapka tzw. umiarkowania, przeciętnej estetyki i mechanicznej stylizacji wzorów europejskich.

Zagadnieniu naśladownictwa czy też wpływów obcych w polskiej sztuce Czyżewski poświęcał dużo czasu i miejsca na łamach wielu pism. Uważał, że wielu polskich artystów nie rozumie, na czym polega twórcza inspiracja, indywidualna interpretacja tradycji. Niezrozumienie tego istotnego aspektu teorii i historii sztuki powodowało infantyлизację lub zakłamanie postawy artystycznej:

Unikanie obcych wpływów jest wielką pomyłką. Nie było chyba w historii sztuki takiego artysty, który by mógł dowieść, że jego dzieła są bez wpływów, że wyskoczyły „z głowy Jowisza”.

⁵⁶⁸ J. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973, s. 29.

⁵⁶⁹ T. Czyżewski, *Krajobrazy Teodora Niemiry*, s. 10.

⁵⁷⁰ Idem, *Wystawa „Bloku” w warszawskim IPS-ie*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 65, s. 6–7.

⁵⁷¹ Idem, *Najmłodsze malarstwo polskie*, „Kultura” 1932, nr 2, s. 2.

Gdy ktoś twierdzi, że jego praca jest bez wpływów, jest albo nieuczciwym, albo nie orientuje się w tym, co mówi⁵⁷².

Każdą wypowiedź na temat sztuki konkretnego artysty rozpoczynał od podkreślenia źródeł inspiracji, szkoły lub środowiska, które ukształtowały jego osobowość. Zdaniem Czyżewskiego, to właśnie osobowość twórcy, a nie jego dzieło, podlega wpływom, zarówno w sferze intelektualnej, jak i emocjonalnej. W tym wyrażała się podmiotowa koncepcja sztuki, a zarazem główna idea polskiej plastyki nowoczesnej. Często bronił młodych artystów przed zarzutami krytyki: „zawsze jedne i te same procesy w łonie naszego życia kulturalnego. Szczuje się artystów śmiałych, którzy wnoszą do sztuki elementy szczerze i nowe, a głaszcząc się kabotynów schlebiającym parweniuszowskim gustom”⁵⁷³. Niechętnie, a czasem nawet wrogie traktowanie nowych zjawisk i kierunków postrzegał jako stały mechanizm w polskim życiu artystycznym, rodzaj doświadczenia traumatycznego, które w dalszej perspektywie czasowej pozwalało na przystanie do panteonu „wielkich zapomnianych”.

Lektura krytyki artystycznej Tytusa Czyżewskiego pozwoliła potwierdzić wcześniej już po części prezentowaną tezę dotyczącą jego wizji odrodzenia polskiej sztuki. Biorąc pod uwagę liczbę poświęconych temu zagadnieniu tekstów, można sądzić o jego priorytetowym znaczeniu w całym dorobku artysty. Czyżewski nie poprzestawał na diagnozowaniu sytuacji i krytycznej ocenie, przede wszystkim miał konstruktywny plan naprawy, nowoczesną i dojrzałą wizję rozwoju polskiej plastyki XX wieku.

Za pierwsze jej założenie trzeba uznać rewizję (reinterpretację) tradycji, a właściwie potrzebę określenia na nowo jej istoty i głównych funkcji. Nowego znaczenia nabierała w tym kontekście kwestia – chyba najbardziej poruszająca osobiście Czyżewskiego – rehabilitacji wielkich zapomnianych artystów.

Felietony i szkice, recenzje z wystaw i polemiki składają się na żywą i bogatą kronikę historii polskiego życia artystycznego (a szczególnie malarstwa). Ich spontaniczny, wyznaczony rytmem poszczególnych dat i wydarzeń układ uwiarygodnia dokumentalną wartość, wzmacnia autentyzm prowadzonych zapisów, a jednocześnie tworzy spójny program polskiej, czyli narodowej – europejskiej XX-wiecznej sztuki.

Odnosząc się do niego, należy podkreślić, że za początek historii nowoczesnego malarstwa, a zarazem za źródło tradycji Czyżewski uznawał XVIII-wieczną warszawską szkołę malarstwa, której twórców często przywoływał w swoich

⁵⁷² Idem, *Wystawa „Bloku” w warszawskim IPS-ie*, s. 6–7.

⁵⁷³ Idem, *Reprezentacyjna wystawa Związku Zawodowego Artystów Plastyków, „Epoka”*, Częstochowa 1928, nr 2, s. 12.

felietonach. Nazwiska Marcelego Bacciarellego, Jana Piotra Norblina, Zygmunta Vogla, Aleksandra Kucharskiego pojawiały się prawie zawsze w konstatacji, „że jednak wówczas w Polsce istniało malarstwo o dużej kulturze, a nawet tradycji”⁵⁷⁴.

Sztuka polska, a przede wszystkim malarstwo mimo krótkiego stosunkowo istnienia (mam tu na myśli tylko malarstwo polskie XIX i początku XX wieku), może jednak już wykazać się pewną „ciągłością linii”, charakterystyczną dla jej stylu⁵⁷⁵.

Czyżewski podkreślał rolę „XVIII-wiecznej szkoły polskiego malarstwa, ewoluującej ku nowoczesności już od Smuglewicza do Marcina Zalewskiego”⁵⁷⁶. Uważał jednak, że „malarstwo polskie uformowało się stylowo dopiero w połowie zeszłego stulecia dzięki dwu wybitnym szkołom: tj. szkole Jana Matejki w Krakowie i szkole Wojciecha Gersona w Warszawie. Z tych dwu [...] szkół [...] wywodzi się cały szereg nazwisk malarzy, którzy bardzo rozszerzyli poglądy i *zeuropeizowali malarstwo polskie*”⁵⁷⁷. Tradycja i kultura plastyczna narodu nie powinny jednak ograniczać się do kultu „grobowców czy kurhanów, pamiątek i popiołów, ofiar niezrównanej a tragicznej walki”⁵⁷⁸, ale być obrazem życia, zapisem autentycznych przeżyć, myśli i działań ludzi, którzy tworzyli swoją epokę. Reinterpretacja historii malarstwa powinna obejmować przede wszystkim XIX wiek, w którym żyło wielu „znakomitych malarzy, grafików i rzeźbiarzy o wielkich talentach, o dużej indywidualności i nieprzeciętnym poczuciu smaku, którzy wpadli w zapomnienie, zlekceważenie i niedocnienie przez współczesnych”⁵⁷⁹.

Lista nazwisk wielkich zapomnianych powtarzała się systematycznie w różnych dziennikach i pismach artystycznych: Aleksander Orłowski, Henryk Rodakowski, Piotr Michałowski, Aleksander Gierymski, Józef Chełmoński, Aleksander Kotsis. Każda wystawa, czy to malarzy XIX wieku, czy to sztuki współczesnej (gdy wspominał o zasługach współczesnego malarstwa dla odkrycia XIX-wiecznej tradycji sztuki), stanowiła odpowiedni kontekst do refleksji nad przyczyną ich odrzucenia, nad ich indywidualnym, twórczym traktowaniem zagadnień sztuki. Recenzje i felietony z wystaw malarstwa współczesnego Czyżewski umiejętnie wykorzystywał do podkreślenia roli młodych malarzy w propagowaniu twórczości „malarzy polskich wieku XIX, których dzieła zawsze są na wysokim poziomie

⁵⁷⁴ Idem, *Ostatnie wystawy warszawskie*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 206, s. 9.

⁵⁷⁵ Idem, *Twórcy czy naśladowcy*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 46, s. 7.

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

⁵⁷⁷ T. Czyżewski, *Polskie malarstwo w Muzeum Narodowym*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 44, s. 7.

⁵⁷⁸ Idem, *Skarbiec pamiątek narodowych. Zbiory rapperswilskie*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 43, s. 10.

⁵⁷⁹ Idem, *Kilka słów o „Głosie Plastyków”*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 110, s. 5.

artystycznym, a którzy często są niesłusznie zapomniani i lekceważeni przez współczesnych”⁵⁸⁰. Największe zasługi przypisywał w tym względzie formistom i polskim kolorystom. Ci pierwsi – pisał w kontekście rewizji twórczości Piotra Michałowskiego – „wydobyli go z kurzu i zapomnienia”⁵⁸¹.

Mimo dziennikarsko-publicystycznego charakteru, stylu i języka, Czyżewskiemu udało się usystematyzować, unowocześnić kategorie myślenia o malarstwie poszczególnych epok. Jego wypowiedzi, refleksje i komentarze tworzą wprawdzie subiektywną, ale bogatą, różnorodną kronikę historii malarstwa XIX wieku. Odnosząc się do założeń artystycznych wcześniej już analizowanej koncepcji sztuki, wybór artystów w jego kronice nie zaskakiwał. Spośród malarzy przełomu XVIII i XIX wieku wysoko cenił twórczość ucznia Piotra Norblina – Aleksandra Orłowskiego:

Obrazy Orłowskiego są trochę graficzne, ostre i brutalne w technice. Jednak ta jego brutalność jest często bardzo oryginalna i trzeba z wolna przyzwyczaić się do niej, a wtedy Orłowski dużo zyskuje. Orłowski kładzie większy nacisk na stronę graficzną obrazu, zestawianie kolorów robi często oryginalnie i szczęśliwie i łączy to często brutalnie z grafizmem [...]. Jego malarstwo jest bardzo interesujące [...]”⁵⁸².

Nieokreślony bliżej niepokój, ekspresyjność emanujące z jego obrazów, połączone z romantyczną intensywnie przeżywającą świat osobowością znalazły przełożenie w twórczości najwybitniejszego, zdaniem Czyżewskiego, malarza romantycznego oraz najwybitniejszego malarza XIX wieku – Piotra Michałowskiego. Jego twórczości poświęcił najwięcej tekstów krytycznych. Na szczególną uwagę zasługuje artykuł zamieszczony w „Głosie Plastyków” w 1934 roku *Malarstwo Michałowskiego (z powodu wystawy w Warszawie)*, w którym pisał:

Główną cechą życia Michałowskiego było wyprzedzanie swej epoki. Wyprzedzał ją inteligencją, instynktem konstrukcji, jasną obserwacją, widzeniem bez ogródek świata zewnętrznego i pozbywaniem się z wolna fałszywego romantyzmu – realistycznym patrzaniem i zrozumieniem idei plastycznej”⁵⁸³.

Czyżewski wnikliwie omówił twórcze inspiracje i wpływy europejskich mistrzów w malarstwie Michałowskiego: Charleta, przyjaciela Géricaulta – E. Delacroixa, H. Daumiera, C. Corota, czy artystów hiszpańskich – El Greca, Velazqueza. Podkreślał, że Michałowski zawsze wymykał się tym, którzy wprawdzie

⁵⁸⁰ Idem, *Wielcy malarze polscy XIX wieku i wystawa w IPS-ie w Warszawie*, „Dziennik Poznański” 1934, nr 221, s. 2–3.

⁵⁸¹ Idem, *Warszawskie wystawy*, „Dziennik Poznański” 1934, nr 168, s. 2.

⁵⁸² Idem, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1933, nr 3–4, s. 37.

⁵⁸³ Idem, *Malarstwo Piotra Michałowskiego*, s. 111.

ożywiali i wpływali na jego wyobraźnię i umiejętności, ale nie mogli zawładnąć jego osobowością.

Michałowski jako pierwsze zagadnienie w swej pracy stawiał właściwości czysto plastyczne, bez literackiej, kaznodziejskiej lub historiozoficznej pretensjonalności. Jego szerokie, pełne temperamentu, a jednak umiejętne traktowanie powierzchni, jego osobiste, a tak malarskie poszukiwanie formy, światła, koloru i kompozycji na obrazie czynią z niego pierwszorzędneho malarza nie tylko w polskiej sztuce, ale i w sztuce europejskiej. Zaslugą Michałowskiego jest „[...] to, że jest naprawdę malarzem eksperymentatorem i twórcą”⁵⁸⁴.

Michałowski, według Czyżewskiego, doceniał malarstwo T. Géricaulta, ale nie poddawał się nadmiernie rozbudowanej w jego obrazach anegdocie, literackości, manierze przerysowywania. Wyciągnął wnioski z lekcji hiszpańskiej, kładąc duży nacisk na „materiał, tj. na powierzchnię farby na obrazie, na charakter uderzeń pędzla, który u wielkich mistrzów malarstwa tak daje indywidualną materię, z której budowany jest obraz”⁵⁸⁵. W sztuce szukał prawdziwej emocji, harmonii wyrażonej przez formę plastyczną i wiedzę malarską:

Jego dyskretna a umiejętna i głęboko odczuta harmonia barwna, jego śmiały pełen delikatnego rytmu rysunek, użyty zawsze tylko dla zaakcentowania formy, silnie związanej z kolorem, i wreszcie materiał i uderzenie (tusze) malarskie szlachetne i pełne wykwiutnego i dyskretnego smaku [...]”⁵⁸⁶.

Niestety, zdaniem Czyżewskiego, Michałowski nie został w kraju doceniony, nie tylko ze względu na kult obowiązującego „taniego patriotyzmu”⁵⁸⁷ w sztuce, ale przede wszystkim z powodu braku kultury plastycznej i podstawowych wiadomości o sztuce malarskiej. W tym samym artykule poświęconym Michałowskiemu z zażenowaniem konstatował:

Sprawa Michałowskiego jest sprawą przykrą i kompromitującą naszą kulturę plastyczną [...]. Malarstwo olejne Michałowskiego uważano u nas za „studia” – za niewykończone „próby pędzla”, a w istocie ten wielki malarz uważany był (i do dziś jest jeszcze) za możnego a zdolnego pana, bawiącego się po dyletancku malarstwem. Jego forma malarska, jego poszukiwanie i eksperymenty w dziedzinie formy i koloru uważane były za „niedokończone” i niedołączone próby malarskie [...].

Jestem przekonany, że Michałowski był zbyt wielkim malarzem, zbyt wielkim artystą i nadto Europejczykiem, aby mógł być uznany przez krytykę i publiczność w owych czasach chłopodemonomanii, w czasach secesyjnej „Sztuki” i Polskiej Sztuki Stosowanej⁵⁸⁸.

⁵⁸⁴ Idem, *Warszawskie wystawy*, s. 2.

⁵⁸⁵ Idem, *Malarstwo Piotra Michałowskiego*, s. 112.

⁵⁸⁶ Idem, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1933, nr 3–4, s. 36–37.

⁵⁸⁷ Idem, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1932, nr 1, s. 9.

⁵⁸⁸ Idem, *Malarstwo Piotra Michałowskiego*, s. 111.

Aleksander Kotsis, Józef Szermentowski i Wojciech Gerson – malarze tworzący przez całą drugą połowę XIX wieku, zdaniem Czyżewskiego, odważnie stawiali problem relacji między wartościami ideowymi a czysto plastycznymi w sztuce i bezwzględnie opowiadali się za priorytetem tych drugich. Wszyscy trzej poszukiwali inspiracji w polskim pejzażu. Koncentrowali się nie na zasadzie prawdopodobieństwa i iluzji rzeczywistości, ale raczej na wydobyciu prawdy emocjonalnej, szczególnego klimatu i walorów polskiego krajobrazu. Poza tym Czyżewski podkreślał umiejętności techniczne, warsztatowe tych malarzy. Szermentowskiego uznawał za jednego „z najlepszych pejzażystów polskich zeszłego wieku”⁵⁸⁹. W 1934 roku opublikował w „Wiadomościach Literackich” interesujący szkic *Wielki zapomniany – Józef Szermentowski*, w którym przedstawił genezę artystyczną biografii malarza. Podkreślił twórcze wpływy, np.: inspirację twórczością Corota, Barbizyńczyków oraz jego indywidualizm i poczucie niezależności. Pisał o nim:

Szermentowski malował krajobrazy, często nawet w Paryżu krajobraz polski, ale pojmował swą pracę często po malarsku, nie dla tematu. Harmonia i delikatność koloru jego krajobrazów – światło, które z takim mistrzostwem umiał wprowadzić do obrazu, stawiają go na równi z wielkimi Holendrami. Drzewa mają rację bytu w całości kompozycji i swoją indywidualną formę⁵⁹⁰.

W malarstwie Wojciecha Gersona dostrzegaliśmy „wielką czułość i umiejętność ustosunkowania tonów – wielkie bogactwo koloru bez efekciarstwa – siłę wyrażania się kolorem, jak najskromniejsze dążenie do skomponowania obrazu przez kolor, dużą spójność i piękność sposobu użycia materiału”, które nazywał wielkimi zaletami malarskimi Gersona.

A temat [...]. Tematu Gerson nie szukał nigdy, nie był kłiwym poetą tematów ani sentymentalnych madrygałów, temat wychodził z jego życia, z jego stosunku do życia i natury [...]. Gerson wiedział, że malarstwo jest sztuką, która za pomocą walorów barwnych i materiału barwnego (chemicznego) daje od siebie zależną, w sobie samej żyjącą całość i istotę, która nazywa się obrazem⁵⁹¹.

Krytyczne nastawienie wobec „malarstwa skocznej anegdoty i efekciarско-fotograficznego impresjonizmu”⁵⁹² nie oznaczało odrzucenia przez Czyżewskiego, czy też odmówienia istotnych wartości twórczości tych malarzy, którzy uprawiali malarstwo tematu, idei, literatury. Chodziło raczej o sposób ich rozwiązywania na płótnie. Przecież wspomniany już Gerson także podejmował tematykę histo-

⁵⁸⁹ Idem, *Wielki zapomniany – Józef Szermentowski*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 30, s. 4.

⁵⁹⁰ Idem, *Wielcy malarze polscy XIX wieku i wystawa w IPS-ie w Warszawie*, s. 2–3.

⁵⁹¹ Idem, *Od wartości do wartości*, s. 9.

⁵⁹² Idem, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1933, nr 3–4, s. 37.

ryczną, patriotyczną, wykorzystywał poetykę dydaktyzmu i moralizatorstwa, a jednak to nie podważyło jego pozycji w opinii Czyżewskiego. Podobnie postrzegali twórczość Maksymiliana Gierymskiego i Juliusza Kossaka. O tym pierwszym pisał:

Zdawałoby się, że Maks Gierymski jest malarzem „tematowym” i kokietującym militarną żyłką, widza batalisty. Tak nie jest. Gierymski za pretekst do obrazu bierze przemarsze wojsk lub polowania „par-force”. Ale światło, głębia, rozplanowanie i użycie przestrzeni obrazu, koloryt, chociaż szary – lecz lekki, przejrzysty o niezwykle delikatnych stonowaniach i ta mądrość, skromność i delikatność uczucia, to wszystko przemawia do nas z obrazu Gierymskiego⁵⁹³.

W malarstwie J. Kossaka „mimo kardynalnych błędów malarskich”⁵⁹⁴ dostrzegał uczuciowość, prostotę, nieporadność, która sprawiała „wrażenie szlachetnej szczeroci”⁵⁹⁵. Ostrożne, zdystansowane, ale jednak zasadniczo przychylnie refleksje dotyczące M. Gierymskiego i J. Kossaka świadczyły o bardziej złożonym stosunku Czyżewskiego do tych malarzy, podobnie zresztą jak i do Józefa Chełmońskiego. Na pewno wpływało na tę ocenę i to, że wszyscy trzej wymienieni w mniejszym lub większym stopniu doksztalcali się w Monachium, utrzymywali kontakty z tamtejszym środowiskiem polskiej kolonii artystycznej. Juliusz Kossak, który przebywał w latach 1856–1860 w Paryżu, pięć lat przyjaźnił się m.in. z H. Rodakowskim, w 1868 roku studiował u Adama Franza – niemieckiego malarza koni i scen batalistycznych. U tego samego malarza i u Wagnera doksztalcał się w 1867 roku Maksymilian Gierymski. Wreszcie Chełmoński, któremu Czyżewski poświęcił kilka zajmujących tekstów, również studiował w Monachium, w latach 1871–1874, a następnie na kilkanaście lat wyjechał do Paryża. Do Chełmońskiego Czyżewski miał chyba najbardziej złożony i niejednoznaczny stosunek. Z jednej strony w jednym z felietonów w „Epoce” w 1927 roku zarzucał mu „złamanie swego malarstwa historią [...], odsunięcie wiedzy i środków malarskich (artystycznych) na plan drugi, [...] malarstwo sentymentalnych nastrojów polskiego konia, krajobrazu, wsi”⁵⁹⁶. W pejzażu Chełmońskiego krytykował „zbyt mały nacisk na walory barwy i kompozycji”⁵⁹⁷. W cztery lata później Czyżewski, recenzując monografię Chełmońskiego autorstwa Pii Górskiej, zwracał uwagę na bogatą, interesującą osobowość artysty, podkreślał wręcz przełomowy charakter jego malarstwa, zweryfikował ocenę w kwestii pejzażu, pisząc o Chełmońskim, „który

⁵⁹³ *Ibidem*, s. 37.

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

⁵⁹⁶ T. Czyżewski, *Od wartości do wartości*, s. 9.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

otworzył okno na przyrodę polską⁵⁹⁸. Porównywał jego obrazy z dziełami francuskiego pejzażysty C. Corota. Za szczególny walor osobowości artysty uważał nieustanne jego dążenie do wolności – w życiu i w sztuce:

Chelmoński był przede wszystkim wolnym człowiekiem, a potem artystą. Cała jego rzekoma „dziwaczność” zachowania się i jego dziecinna malarska „naiwność”, która wcale nie jest dziecięcą „naiwnością” – ale prostotą i bezpośredniością uczuć, [...] jego prawie pierwotny i „dziewiczy” stosunek do przyrody – wszystko to wskazuje, że Chelmoński był człowiekiem wolnym albo raczej wyzwolonym z prowincjonalnego kłamstwa, obłudy i „komedianctwa” gestów, tak właściwego społeczeństwu polskiemu⁵⁹⁹.

Dość znamienita ewolucja poglądów wynikała prawdopodobnie z poszerzenia i pogłębienia wiedzy, w dużej mierze za sprawą wspomnianej monografii na temat życia i twórczości Chelmońskiego. Kilkakrotne podkreślenie szczególnego stosunku malarza do przyrody pozwala przypuszczać, że Czyżewski zapoznał się i w sposób szczególnie zainspirował późnym okresem w twórczości Chelmońskiego, po 1886 roku, w którym dominował nurt realistyczny, ale przede wszystkim „nurt czystego pejzażu”⁶⁰⁰.

Za artystę, który konsekwentnie rozwijał własny temperament i nie obawiał się, nawet za cenę samotności i niezrozumienia, pójścia w stronę niezależnego rozwoju artystycznego, uważał Aleksandra Gierymskiego. Jego talent naznaczony silną emocjonalnością, związany ze szlachetnym poczuciem smaku i rozsądku ewoluował w kierunku zagadnień koloru, silnie sprzężonych ze światłem i formą plastyczną w obrazie:

Gierymski, czuły, przesubtelniejszy, wybredny i grymaśny wielki artysta, ze swym niespokojnym poszukiwaniem formy plastycznej, ze swym odrażającym wstrętem do wszystkiego co niskie i wulgarne [...]. Gierymski jako człowiek i jako artysta był jednostką o wybitnym indywidualizmie. Każdy odruch obcy, każdą falę światła czy cienia z zewnątrz odczuwał i transponował w swym wnętrzu na swój indywidualny sposób [...]. Cały świat zewnętrzny, cały świat barwy i formy obserwował i pojmował jako malarz nadzwyczaj intensywnie [...]. Jego sztuka była związana silnie z tymi jego stronami duchowymi, a jego niezwykła [...] uczuciowość artystyczna była przyczyną męki twórczej⁶⁰¹.

Poetyka „czystego pejzażu” znalazła swoją realizację w twórczości Leona Wyczółkowskiego, w latach 1895–1911 profesora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, którego studentem był także autor *Zbójnika*. Czyżewskiego intere-

⁵⁹⁸ T. Czyżewski, *Legenda o Chelmońskim*, „Kurier Polski” 1931, nr 313, s. 4.

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

⁶⁰⁰ J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, s. 193.

⁶⁰¹ T. Czyżewski, *Jak Aleksander Gierymski zdobywał kolor*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 30, s. 4.

sował szczególnie wpływ impresjonizmu na późniejszy okres twórczości L. Wyczółkowskiego, który trwał od ok. 1885 roku (*Rybak przy zachodzącym słońcu* – 1885). Uważał, że „ten właśnie impresjonizm przybyły z Paryża ocalił Wyczółkowskiego od patriotycznego zamazania i od historiozofii”⁶⁰². W monograficznym szkicu zamieszczonym w 1932 roku w „Głosie Plastyków” pisał:

Wyczółkowski [...] pod wpływem impresjonistów maluje szereg doskonałych obrazów jak cały cykl „Kopania buraków”, „Rybaków” i „Połowu raków”. [...] Zetknąwszy się z impresjonizmem i ze światłem wolnych, szerokich przestrzeni, tworzy intuicyjnie zapewne, żywy i intensywny koloryt, który często szczęśliwie i dobrze zharmonizowany, daje kilka bardzo dobrych obrazów⁶⁰³.

Czyżewski określał ten najbardziej kreatywny okres mianem pseudoimpresjonistycznego, gdyż więcej dostrzegł w nim wpływów intuicji, „dobrej chwili i tzw. natchnienia”⁶⁰⁴ niż znajomości metody impresjonistycznej. Zresztą tę cechę pracy czy postawy artystycznej odnosił do większości polskich malarzy. Z powodu niedoceny metody, umiejętności technicznych, rozumianych jako „zharmonizowanie indywidualne obrazu w kolorze i w formie, a nie wylizane i retuszowane, co u nas zwykle mylnie nazywają techniką. [...] Wyczółkowski [...] zamiast kontynuować uparcie i pogłębiać indywidualnie [...] swą technikę przerzuca się nagle na inne pole. Poczyna malować symbole i trupy”⁶⁰⁵. Tak konstatował Czyżewski zbliżenie się Wyczółkowskiego do symbolizmu, którego polskiej realizacji nie akceptował. „Całe to straszne, pełne literatury malarstwo”⁶⁰⁶, jak określał dzieła S. Wyspiańskiego i J. Malczewskiego – wybitnych polskich symbolistów – tak silnie wpłynęło na Wyczółkowskiego, że z prawdziwego temperamentu pozostał później tylko ten rozmach czy gest powierzchowny, który nie pozwolił mu skupić się na formie i kolorze i bardziej zagłębić się w wartościach malarskich. Pomimo rezygnacji z twórczej ewolucji artystycznej i sposobów transponowania impresjonizmu na indywidualną twórczość, w opinii Czyżewskiego, Wyczółkowski pozostał „jednym z tych, którzy mimo błędów, niedopowiedzeń i niezdolności wydobyć z siebie wszelkich możliwości plastycznych – w pewnej epoce torowali drogę prawdziwemu malarstwu polskiemu i w ogóle malarstwu [...]”⁶⁰⁷.

Symbolizm interesował Czyżewskiego w głębszym, niż tylko ideowy, aspekcie, co zostało zanalizowane w pierwszym rozdziale książki. Nieprzypadkiem więc,

⁶⁰² Idem, *Impresjonizm i symbolizm Leona Wyczółkowskiego*, „Głos Plastyków” 1932, nr 7–8, s. 90.

⁶⁰³ *Ibidem*.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

wśród tekstów krytycznych znalazły się również tytuły zadedykowane wyżej wspomnianym polskim symbolistom: Jackowi Malczewskiemu i Stanisławowi Wyspiańskiemu. W Malczewskim przede wszystkim widział wielką osobowość, indywidualność, dojrzałość artystyczną, które ten znakomity malarz potrafił twórczo wykorzystać dzięki „sprawności i doskonałej technice malarskiej”⁶⁰⁸. W nastrojowym felietonie Czyżewski wspominał swój pobyt w pracowni Jacka Malczewskiego, gdzie poznał bliżej i zrozumiał go, jak sam pisał, jako człowieka i jako technika:

Malczewski żyje całkowicie swym własnym, różnym od innych życiem duchowym i dopiero bliższe poznanie tego życia naprowadzić może na istotną drogę poznania twórczości [...]. Od duszy artysty i jego indywidualności zależy jego technika artystyczna, mocą której on się wywnętrza i całym szeregiem swych utworów wypowiada jako artysta-twórca [...]. Malczewski jest znakomitym malarzem nie dlatego, że maluje niezrozumiałe czasem symbole i rebusy, ale dlatego, że technika jego sztuki jest w zupełności odbiciem jego bogatej duszy malarskiej. Malczewski ma charakter malarski. Pojmuje rysunek uczciwie – i stąd wynika, że rysunek jego jest czasem przeciążony szczegółami. Koloryt jest kolorytem impresjonisty – który przy stylizacji rysunkowej często bywa z całością w niezgodzie. Wynika to także z tego, że Malczewski jako silna indywidualność musi we wszystkim przesadzić. Te wszystkie „Introdukcje, Melancholie, Improwizacje” [...] to nie tylko liryczne poematy – to także dzieła malarskie mówiące dużo przez rysunek, koloryt, ułożenie liniijne kompozycji i ekspresję swego indywidualnego życia⁶⁰⁹.

Czyżewski cenił także Malczewskiego jako znakomitego pejzażystę, powołując się również na opinię Stanisława Witkiewicza. Podkreślił, że wypracował on charakterystyczny typ pejzażu – „ideał sentymentalny naszego polskiego krajobrazu [...] malując pejzaże naturalistyczne i formując je następnie w pewne linie stylizowane”⁶¹⁰. Podziwiał u Malczewskiego jego wyobraźnię literacką, jego nonkonformistyczną postawę wobec sztuki i to „że nie dał zabić swej indywidualności”⁶¹¹. Określił autora *Melancholii i Błędneho koła* mianem „malarza syntetycznej stęsknionej myśli polskiej, która nie dała mu spokoju”⁶¹². Ten niepokój, zdaniem autora felietonu, wynikał ze świadomości ograniczeń polskiej kultury i braku tradycji sztuki, czemu Malczewski dał wyraz w rozmowie z Czyżewskim-krytykiem: „Francuzi to naród z wielką tradycją sztuki. U nas niestety brak tej tradycji [...]. To przekleństwo być polskim artystą”⁶¹³.

⁶⁰⁸ *Ibidem*.

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

⁶¹¹ T. Czyżewski, *Jacek Malczewski (1855–1929). Wystawa w Krakowskim Pałacu Sztuki*, „Kurier Polski” 1939, nr 213, s. 9.

⁶¹² Idem, *W pracowni Jacka Malczewskiego*, „Goniec Krakowski” 1919, nr 47, s. 4 i 5.

⁶¹³ T. Czyżewski, *Życie a sztuka w twórczości Wyspiańskiego*, „Głos Plastyków” 1932, nr 9–10, s. 110. Felieton miał formę wywiadu, w którym rozmówcą Czyżewskiego był Jacek Malczewski.

Czyżewski doskonale rozumiał te słowa, przecież sam zmagał się z polską tradycją i domagał się jej rewizji. Podobny zamiar przyświecał mu, gdy w 1932 roku w „Głosie Plastyków” opublikował syntetyzujący szkic *Życie a sztuka w twórczości Wyspiańskiego*. W ten sposób poniekąd rozprawił się z indywidualnością artystyczną twórcy „Wesela” „promieniującym egzotyzmem słowiańskim, jego namiętnością a poetycką polemiką w sprawie bolącego patriotyzmu i dekoracyjno-polonezową posuwistością i emfazą w użyciu środków i efektów, za pomocą których objawił nam swą sztukę”. Zwracał uwagę na złożony charakter twórczości malarza-poety-dramaturga-reżysera, z czego wynikała „charakterystyczna [...] różnorodność pomysłów dekoracyjnych, [...] owa celowość dekoracyjna, która zawładnęła całą formą jego sztuki”. Priorytet „czynników dekoracyjnych” obniżał wartość czysto malarską, ponieważ prowadził do spłylenia drugiego planu „owej wgłębionej przestrzeni”⁶¹⁴, w którą wchodzi, w której się obracają postacie czy formy w dziełach innych twórców.

„Wyspiański nie rozumiał” – pisał Czyżewski – „nie uznawał zdecydowanej dalszoplanowości w swej sztuce”⁶¹⁵. „Mistyka symbolizmu”⁶¹⁶, która tak silnie wpłynęła na Wyspiańskiego, zaczęła odsuwać, zdaniem Czyżewskiego, artystę od życia. Od współczesności, od społeczeństwa, które widział „tylko przez okna swego antycznego, muzealnego Krakowa”⁶¹⁷. Jego sztuka i on sam stali się więc anachroniczni, żyjący własnym życiem, z dala od człowieka i od natury. Idea dekoracyjności paradoksalnie odsunęła go od sztuki, od malarstwa, rozumianych jako nieustanne określanie się w relacji artysta-natura-życie. Uczyniła go samotnikiem zmagającym się odrealnioną rzeczywistością, nie znajdującą żadnego przełożenia w otaczającym świecie. Pisał:

Malarstwo Wyspiańskiego, a właściwie barwny rysunek pastelowy nie jest w istocie malarstwem. Jest to stylizowana, dekoracyjna sylwetka, obrysowana ostrym, gnicionym konturem. Postaci [...], samotne wśród czystego papieru, często bez tła, bez przestrzeni, jakby wycięte z jakiej wielkiej niezrealizowanej kompozycji. Postacie powyginane o zmanierowanej formie, a właściwie jako tylko naznaczenie miejsca na formę, nierealne i nieludzkie (portret żony i dzieci, portret własny). Czyli, że brak w dziełach Wyspiańskiego bezpośredniego ludzkiego stosunku do formy, światła i przestrzeni.

To dziwne malarstwo, [...] jest bardzo dalekie od owego humanizmu – tego zbliżenia człowieka do życia, które zwykle otacza go w świetle i przestrzeni⁶¹⁸.

⁶¹⁴ *Ibidem.*

⁶¹⁵ *Ibidem.*

⁶¹⁶ *Ibidem.*

⁶¹⁷ *Ibidem.*

⁶¹⁸ *Ibidem.*

Dlatego, zdaniem Czyżewskiego, mimo pewnego podobieństwa, nie można odnaleźć głębszej analogii między figurami z dzieł Wyspiańskiego a postaciami świętych i portretami El Greca, u którego mimo dusznego, ciemnego mistycyzmu odczuwało się życie. W dramacie Wyspiańskiego obowiązywały podobne zasady. Każda z postaci symbolizowała ideę – określała myśl patriotyczną lub społeczną. Postacie „są za mało ludźmi, a za dużo ideami, aby mogły w swym działaniu nosić piętno przeznaczenia losu żywych ludzi” – pisał Czyżewski. Zestawiał w swej refleksji bohaterów Wyspiańskiego z szekspirowskimi:

Człowiek Szekspira jest ludzki, ma wady, zalety, zbrodnie i sympatie człowieka żywego, często żyjącego pozornie przypadkiem. Człowiek z dramatu Wyspiańskiego to idea autora przewidziana z góry i wcielona w teatralną dekorację i obracająca się w dekoracji⁶¹⁹.

Cztery lata później Czyżewski recenzował wystawę malarstwa Wyspiańskiego zorganizowaną w Warszawie. Podkreślił przede wszystkim wszechstronność, bogactwo osobowości twórcy i artystyczne inspiracje (m.in. J. Matejko, P. Gauguin), ale przede wszystkim sztukę Wyspiańskiego jako znakomitego dekoratora i świadomego artysty.

Najważniejszą rolę w programie odrodzenia polskiej sztuki przypisywał Czyżewski młodej plastyce polskiej, która – jak pisał – „rozrasta się przez nowe i młode talenty i dzięki temu stanie się może kiedyś jedną z pierwszych w plastycznej kulturze europejskiej”⁶²⁰. Rzeczywiście pokładał duże nadzieje w twórczości młodych artystów. Propagował w swojej krytyce nowe kierunki i grupy plastyczne, informował o interesujących wydarzeniach nie tylko z kręgu malarstwa (opublikował kilka tekstów na temat polskiej rzeźby, architektury, a nawet plakatu), promował interesujące wystawy w środowiskach lokalnych, pozawarszawskich, zapoznawał z najnowszymi tendencjami i założeniami współczesnego malarstwa. W 1932 roku w „Kulturze” opublikował artykuł pod znamienym tytułem *Najmłodsze malarstwo polskie*, w którym przedstawił „obraz działań najmłodszych malarzy polskich w ostatnim dziesięcioleciu sztuki plastycznej polskiej”⁶²¹, a więc od rozłamu pierwszej awangardowej grupy formistów. O złożonych uwarunkowaniach tamtego okresu pisał:

Po założeniu Towarzystwa *Formistów* [...] po kreowaniu *Rytmu* [...], którego idee plastyczne oscyływały między formizmem a klasycyzmem – najmłodsze malarstwo polskie znalazło się wobec najnowszych prądów malarstwa europejskiego (Francja, Holandia, Niemcy, włoski futurizm) – pod znakiem zapytania.

⁶¹⁹ *Ibidem*.

⁶²⁰ T. Czyżewski, *Polska plastyka przeżywa kryzys, ale w znaczeniu dodatnim. Uwagi na marginesie wystaw warszawskich*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 161, s. 2.

⁶²¹ Idem, *Najmłodsze malarstwo polskie*, „Kultura” 1932, nr 2, s. 2.

Kubizm [...] nie wpłynął w takim stopniu na najmłodsze malarstwo polskie – jak np. na malarstwo francuskie, włoskie, angielskie, rosyjskie, a szczególnie niemieckie. W niektórych punktach tylko potrafił o kubizm nasz polski formizm [...]. Rytmicy również nie podlegali wpływowi kubizmu, a inne towarzystwa jak np. *Wileńskie Tow. Art. Plastyków* i krakowski *Jednoróg* zwrócili się całkowicie ku stylizowanemu naturalizmowi, zaprzeczając w zasadzie ideom plastycznym kubizmu⁶²².

Tymczasem wkroczyły do Polski najnowsze postulaty i metody malarstwa Zachodu. Profesor Józef Pankiewicz kreował filię krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu. W Paryżu dochodzili do sławy światowej Mojżesz Kisling, Tadeusz Makowski, Louis Marcoussis (Markus). Kubizm, puryzm, surrealizm, neoplastycyzm i szkoła paryska (*École de Paris*) stały się hasłami nie tylko artystycznego snobizmu, ale i prawdziwej sztuki. Nazwiska Matisse'a, Picassa, Derain'a i innych mistrzów najmłodszej „wolnej sztuki [...] działały na najmłodsze umysły malarzkie jak zapalone głównie rzucane na stóg siana”⁶²³. Często bronił młodych polskich artystów przed zarzutami krytyki:

Dowodem niskiej kultury były recenzje niektórych naszych krytyków o obrazach polskich modernistów w IPS i krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Obrazom Strzebińskiego, Stażewskiego, Łunkiewiczowej, Grabowskiego, Kryńskiego, Potworowskiego zarzucano naśladowictwo (!), nieuctwo (!), brak rysunku (ha, ha), a przede wszystkim to, że malarstwo już dawno było tam? – naturalnie w zgniłym Paryżu! Lecz ani jednego rzeczowego słowa w tych krytykach o tym, co tam było w Paryżu i w jakim do tego stosunku jest nasze młode malarstwo⁶²⁴.

W takiej atmosferze około 1922 roku kształtowało się polskie życie artystyczne, zarówno w kraju, jak i w środowisku Paryża. Czyżewski wspominał wielu młodych malarzy, którzy związali swoją drogę twórczą z ówczesną kulturalną stolicą świata: m.in. Zygmunta Menkesa – reprezentanta *École de Paris*, „malarza o wielkiej wirtuozerii technicznej i subtelnym poczuciu kolorów”⁶²⁵, ale też mniej dziś znanych: Zofię Bornstein, Dawida Seiferta, Rajmunda Kanelbę, Zygmunta Olesiewicza i Alfreda Aberdama. W artykule najwięcej miejsca zajęło Czyżewskiemu jednak nakreślenie interesującej i autorskiej mapy artystycznej kraju. Podkreślił znaczenie środowisk akademickich w kształtowaniu współczesnej polskiej plastyki: zreformowanej warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych i starej pełnej tradycji krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz profesorów tych uczelni: Felicjana Szczęsnego Kowalskiego (1923–1930 – wykładowca krakow-

⁶²² *Ibidem*.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ Idem, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1933, nr 3–4, s. 41.

⁶²⁵ *Ibidem*.

skiej ASP, od 1930 roku do śmierci profesor katedry malarstwa i rysunku ASP w Warszawie), Władysława Skoczylasa (od 1918 roku wykładowca na warszawskiej Politechnice, od 1922 roku – profesor grafiki na warszawskiej SSP i ASP) oraz Tadeusza Pruszkowskiego (1922–1939 – profesor ASP w Warszawie). Wprawdzie Tadeusz Pruszkowski kilkakrotnie polemizował na łamach prasy z Czyżewskim, to jednak autor *Klucza wiolinowego* potrafił wzbic się ponad osobiste ambicje i rozdzielić kwestie indywidualnego gustu od rzeczywistych kompetencji, wiedzy i zasług wykładowcy warszawskiej ASP dla rozwoju polskiej sztuki współczesnej.

Do grup i zrzeszeń artystów, które kształtowały, jego zdaniem, wizerunek polskiego malarstwa w latach 1922–1932, należały: Bractwo św. Łukasza – grupa złożona z uczniów Tadeusza Pruszkowskiego, której „muzealność” i archaiczność Czyżewski zasadniczo krytykował, oraz związane z tym stowarzyszeniem – Szkoła Warszawska, Towarzystwo Malarek „Kolor”, Łoża Wolnomalarska i Grupa Czwarta. Priorytet przyznawał zdecydowanie oscylującym wokół szeroko rozumianego koloryzmu grupom: Pryzmat, Zwornik i Jednoróg, a przede wszystkim Komitetowi Paryskiemu (Kapistom). Czyżewski świadomie pominął milczeniem inne awangardowe ugrupowania zbliżone do konstruktywizmu: Blok (1924–1926), Praesens (1926–1930), a.r. (1929–1932), artes (1929–1936) i I Grupę Krakowską. W całej krytyce artystycznej znalazło się zaledwie kilka wzmianek na temat wystaw malarzy konstruktywistów lub abstrakcjonistów, jak ta umieszczona w zakończeniu felietonu w „Dzienniku Poznańskim” w 1936 roku na temat najnowszych tendencji w polskiej plastyce, w kontekście zorganizowanego przez IPS Salonu Plastyków:

Osobną salę na swe eksponaty otrzymali malarze „abstrakcyjniści”. Widzimy tutaj prace: Strzeмиńskiego, Andrzeja Pronaszki, rzeźby Kobro-Strzeмиńskiej. Z malarzy warszawskich Jerzy Wolff, Bielska i St. Polański mają na tej wystawie prace charakterystyczne i wykazujące dużo talentu⁶²⁶.

Jednocześnie w tym samym felietonie bardzo pozytywnie wypowiadał się:

[...] o młodych i najmłodszych w sztuce polskiej, którzy tworzą nową współczesną ideę plastyczną [...]. – kilku wybitnych *przedstawicieli powrotu do koloru*. Są nimi przede wszystkim młodzi malarze *Rytmisici* jak Wacław Taranczewski, Pękalski, Jeschke, Tomorowicz, a także obok nich członkowie krakowskiego związku, a często dawni *formiści*: Zbigniew Pronaszko, Henryk Gotlib, Hrynkowski, Geppert, Schinagel, Rzepiński. Jako *kolorystów* już bardzo *po- usse* wymienić należy członków grupy *kapistów* tworzących w dużej mierze pod wpływem współczesnych kolorystów francuskich (Bonnard), a nie pozbawionych często dużej oryginalności i samoistnego talentu jak: Jan Cybis, Z. Waliszewski, Rudzka-Cybisowa, Strzałecki,

⁶²⁶ T. Czyżewski, *Polska plastyka przeżywa kryzys...*, s. 2.

Dorota Seydenman i Potworowski. Z grupy poznańskiej wyróżniają się tutaj prace Dołżyckiego, Mrozińskiego i Krzyżańskiego⁶²⁷.

Czyżewski-krytyk artystyczny dostrzegał awangardowe tendencje w sztuce I połowy XX wieku, odmienne od zagadnień, które nurtowały Czyżewskiego artystę. Znał te zjawiska i programy artystyczne: suprematyzm Kazimierza Malewicz, konstruktywizm Władimira Tatlina, neoplastycyzm Pieta Mondriana. Nigdy nie oddziaływały na niego w takim stopniu, jak ekspresjonizm, kubizm czy fowizm. Z pewnej obcości i dystansu wobec kultury rosyjskiej tłumaczył się Janowi Śpiewakowi w wywiadzie nieznaną znajomością języka rosyjskiego i brakiem wiedzy na jej temat. Być może do neoplastycyzmu zniechęcało go zbyt daleko idące uporządkowanie matematyczne, wykluczające obszar oddziaływania emocji na artystę. Czyżewski miał zdecydowanie niechętny stosunek do kierunków ewoluujących w stronę abstrakcjonizmu. Żył i tworzył w harmonii wewnętrznej ze sobą jako twórcą i krytykiem. W publicystyce pozostał wiernym zwolennikiem i propagatorem „twórczego fermentu, nowej wizji plastycznej”⁶²⁸, wywiedzionej z impresjonizmu, rozumianego jako „powrót do tradycji supremacji koloru w obrazie”⁶²⁹.

Chętnie pisał o artystach najmłodszego pokolenia, akcentując indywidualizm, artystyczną świeżość, autentyczność postawy, ale także umiejętności techniczne, tzw. „metodę plastyczną”. O Wacławie Wąsowiczu – formiście, a od 1923 roku członku stowarzyszenia *Rytm*, oscylującym również wokół koloryzmu, pisał:

Wąsowicz to malarz o bardzo zdecydowanym charakterze formy, nie pogardzający wpływami współczesnej sztuki francuskiej, a także zapatrzony w ostatnie obrazy [...] Tadeusza Makowskiego. Wąsowicz [...] poszukuje zdecydowanej uproszczonej formy, poszukuje jej energicznie i często zbyt schematycznie, stąd czasem forma na jego obrazach jest cokolwiek konwencjonalna i powierzchownie uproszczona. Jego *Chłop w kuźni* lub *Pasterz z krowami* mają dużo zdecydowanej siły, tak w rozmieszczeniu płaszczyzn na płótnie jako formy – jak i w umiejętnie stonowanym szaro-brudnym kolorystyce. Ten sentyment lubowania się siłą wyrażania plastycznego – jest charakterystyczny dla indywidualności Wąsowicza. Przy tym solidna zwartość barwna jego obrazów i szlachetny materiał, który wydobywa za pomocą umiejętnej soczystości barwnej – czynią z Wąsowicza jednego z czołowych malarzy naszego pokolenia⁶³⁰.

W 1936 roku Czyżewski opublikował szkic monograficzny o Zygmuncie Waliszewskim, w którym prześledził ewolucję osoby i sztuki tej, jak sam pisał, „jednej z głównych postaci ruchu modernistycznego”⁶³¹. W osobowości artystycz-

⁶²⁷ *Ibidem*.

⁶²⁸ *Ibidem*.

⁶²⁹ *Ibidem*.

⁶³⁰ T. Czyżewski, *Warszawskie wystawy*, s. 2.

⁶³¹ Idem, *Zygmunt Waliszewski*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 47, s. 5.

nej Z. Waliszewskiego skupiły się, zdaniem krytyka, wszystkie cechy nowoczesnego, bezkompromisowego malarza: inteligencja, impulsywność, temperament, śmiałość, niepokój twórcy oraz indywidualność. Pisał:

Nie uznawał kompromisu ani w życiu ani w sztuce. [...] Nie znosił fałszu i sztuki przerobionej i dla wszelkich karierowiczów i snobów miał nieskończenie wielką pogardę. W pracy był zaciętkły do maniactwa⁶³².

Kreśląc sylwetkę Wacława Zawadowskiego – jednego z założycieli Cechu Artystów Plastyków Jednoróg, podkreślał jego paryski rodowód, przyjaźń z Modiglianem, J. Pascinem i jego wpływ na środowisko École de Paris. Zauważył, że mimo „tak licznych przyjaźni i wpływów Zawadowski nie zatracił w Paryżu swej własnej osobowości w malarstwie, a w jego obrazach [...] uderza [...] duża harmonia i świeżość kolorytu”⁶³³.

Wydaje się, że Czyżewskiemu udało się stworzyć nieformalny katalog polskich (lub polskiego pochodzenia) artystów, którzy w istotny sposób wpłynęli nie tylko na obraz polskiej kultury plastycznej w I połowie XX wieku, ale kształtowali jej wizerunek w Paryżu, współtworzyli paryskie, europejskie środowisko artystyczne, skupione przede wszystkim wokół Szkoły na Montparnassie (École de Montparnasse lub École de Paris) i sami pozostawali pod jego wpływem. Na liście tej znajdowały się takie nazwiska, jak: wspomniani Władysław Ślewiński, Eugeniusz Zak, Tadeusz Makowski, Tymon Niesiołowski, Wacław Zawadowski, Wacław Wąsowicz, Zygmunt Menkes, Zygmunt Waliszewski, malarze z kręgu kapistów z Józefem Pankiewiczem na czele, Artur Nacht-Samborski, Tadeusz Potworowski, August Zamojski, Konstanty Brandel. Tego ostatniego polskiego grafika, mieszkającego na stałe od 1903 roku we Francji, nie dającego się zakwalifikować do żadnego nurtu, samotnego w zindywidualizowanej twórczości, Czyżewski określił mianem „osobistości znanej wśród artystów paryskich, [...] i znakomitego grafika”⁶³⁴.

Czyżewskiemu interesowało nie tylko malarstwo. Często pisał o grafice, którą traktował równorzędnie z malarstwem. W 1939 roku, recenzując wystawę Towarzystwa Polskich Artystów Grafików Ryt, pisał:

Po wszelkie czasy grafika w rękach wielkich mistrzów była obok malarstwa jednym z najsilniejszych sposobów wypowiedzenia się plastycznego. Często wielcy malarze byli też i wielkimi grafikami i zdaje mi się, że drzeworyty i sztychy Dürera, Rembrandta, Holbeina i Goyi były właściwie dopełnieniem ich wielkiego malarstwa. Bo grafika tworzona przez wielkiego artystę

⁶³² *Ibidem*.

⁶³³ T. Czyżewski, *Warszawskie wystawy*, s. 2.

⁶³⁴ Idem, *Wrześniowe wystawy*, „Epoka” 1927, nr 263, s. 9.

może stać się sztuką bardzo skondensowaną, a nawet o podłożu głęboko filozoficznym i społecznym. Wtedy to drzeworyt, litografia lub sztych nie są już elementem zdobniczym ani ilustratorskim, ale sztuką samą w sobie – jej kwintesencją⁶³⁵.

Spośród polskich grafików wyróżniał Stefana Mrożewskiego i Stanisława Ostoję-Chrostowskiego, jednocześnie podkreślając coraz większe zainteresowanie w kraju tą jedną ze sztuk plastycznych. Chętnie podejmował zagadnienia z innych dziedzin sztuki, a nawet odmiennych obszarów kultury, np. z kręgu architektury⁶³⁶ i sztuki afisza (plakatu)⁶³⁷. Interesujące, w jak nowoczesny sposób prezentował założenia teoretyczne afisza (plakatu), który traktował w kategoriach artystycznych jako osobną dziedzinę sztuki nowoczesnej XX wieku. Pisał:

Afisz musi mieć przede wszystkim założenie dekoracyjne, interesujący motyw dekoracyjny, barwny i tę pewną logikę przedstawienia widzowi po prostu i widoczność, o co właściwie w tej reklamie chodzi. Bo przecież afisz jest właściwie plastyczną reklamą i przede wszystkim musi być do tego zastosowany. W obecnych czasach reklama plastyczna odgrywa pierwszorzędną rolę. W wielkich centrach zachodu Europy czy w Ameryce istnieje w wysokim stopniu przemysł reklamowy połączony ze sztuką, jako wyzwolicielem obecnej formy plastycznej⁶³⁸.

Dostrzegał nowe zjawiska, np. zbliżenie grafiki do reklamy, afisza, plakatu, których efektem często stawały się prace o prawdziwej wartości artystycznej⁶³⁹.

Rzeźbie poświęcił chyba zaraz po malarstwie i grafice najwięcej uwagi w swoich recenzjach i felietonach.

Rzeźba jest sztuką może najmniej efektowną ze wszystkich sztuk plastycznych. Daje ona istotę formy samą w sobie i skondensowaną. Dlatego też często jest ona trudna do zrozumienia i nie wszystkich pobudza do delektowania się nią; przystępna jest przede wszystkim ludziom, którzy posiadają specjalne odczucie ładu i równowagi form. Ta równowaga form rzeźby działa na nas często harmonią rytmu, podobnie jak działają muzyka i architektura. Można powiedzieć, że rzeźba jest kwintesencją kultury plastycznej i dlatego też dobrą kulturę rzeźby posiadają przede wszystkim narody o wielkiej równowadze duchowej⁶⁴⁰.

Pierwszymi doskonałymi rzeźbiarzami w historii kultury byli, zdaniem Czyżewskiego, starożytni Grecy, którzy „nie tylko rozumieli równowagę i stosunek wzajemny form rzeźbiarskich, ale także umieli podkreślić i wydobyć ich związek z życiem i otaczającym nas światem. Dlatego ich rzeźby szczególnej piękności nagiej postaci człowieka są tak harmonijne, a zarazem ludzkie”⁶⁴¹. Spośród

⁶³⁵ Idem, *Wystawa „Rytu”*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 17, s. 6.

⁶³⁶ Idem, *Wystawa architektów polskich w salach Reduty*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 180, s. 8.

⁶³⁷ Idem, *Wystawa afiszów w Zachęcie*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 18, s. 6.

⁶³⁸ *Ibidem*.

⁶³⁹ Idem, *Graficy w Zachęcie i inne wystawy*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 54, s. 7.

⁶⁴⁰ Idem, *Rzeźba i grafika w salonie IPS-u*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 52, s. 7.

⁶⁴¹ *Ibidem*.

nowożytnych rzeźbiarzy europejskich najbardziej cenili mistrzów włoskiego odrodzenia oraz francuskich twórców XVIII i XIX wieku z Augustem Rodinem na czele.

Osobiście angażował się w ideę tworzenia tradycji rzeźbiarskiej w Polsce, gdyż jak pisał:

O ile malarstwo polskie ma już pewną tradycję i pewien nawet odrębny rys charakteru, w porównaniu z malarstwem innych narodów, to rzeźba nasza cierpi na brak kultury i tradycji. [...] Mamy i mieliśmy kilku wybitnych i zdolnych rzeźbiarzy, ale nie mieliśmy ani nie mamy wielowiekowej tradycji rzeźbiarskiej tak, jak ją mają np. Włochy i Francja⁶⁴².

To, że w Polsce rzeźba nie ma tak wielkiej tradycji, nie cieszyła się popularnością oraz szczególnym zainteresowaniem zarówno ze strony odbiorców, krytyków sztuki, jak i samych artystów, wynikało według niego z następujących przyczyn: „apatii maltretowanego niewolą społeczeństwa, braku podniety dla artystów i w ogóle braku szerszego u nas zbytu i zamówień”⁶⁴³. Wśród wybitnie utalentowanych polskich rzeźbiarzy XIX wielu wymieniał: Piusa Welońskiego, Antoniego Kurzawę, Walerego Gadomskiego, Cypriana Godebskiego, Tadeusza Barączka, Teodora Rygiera i Wacława Szymanowskiego (malarza i rzeźbiarza), o którego twórczości tak pisał:

Duża jego kultura i wykształcenie artystyczne odebrane w Paryżu łatwiej pozwoliło mu orientować się w szukaniu formy. Pod wpływem Alfreda Kowalskiego w Monachium Szymanowski studiuje malarstwo (początkowo kształcony przez Cypriana Godebskiego w rzeźbie). Maluje kilka znakomitych rodzajowych obrazów, które przynoszą mu paryskie złote medale i sławę. Ale nie tutaj jeszcze znalazł siebie Szymanowski. Tęsknota za bryłą, za uplastycznieniem rzeźbiarsko-architektonicznym swych wizji zwraca go znów do rzeźby. Wtedy powstają pomnik Grottgera w Krakowie i pomnik Słowackiego w Krzemieńcu. Szymanowski swą techniką i monumentalnym ujęciem rzeźby zdobywa uznanie zagranicą⁶⁴⁴.

Wśród współczesnych twórców najwyżej cenili: Antoniego Madeyskiego, Konstantego Laszczkę, Jerzego Mazurczyka, Alfonsa Karnego, Julię Keilową, Karola Tchoraka, Jana Rykałę, Józefa Klukowskiego, Marię Jareme, Stanisława Majchrzaka, Karola Muszkieta. Ponadto, według Czyżewskiego, w Polsce tworzyli znakomici, często bezimienni, rzeźbiarze ludowi.

Nowoczesne, otwarte spojrzenie Czyżewskiego na sztukę wyrażało się także w osobistym zaangażowaniu w promocję polskiej plastyki za granicą, i to nie tylko w kulturalnych centrach i stolicach Europy, ale również w krajach skandy-

⁶⁴² Idem, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6, s. 82.

⁶⁴³ Idem, *Wacław Szymanowski*, „Goniec Krakowski” 1919, nr 47, s. 2.

⁶⁴⁴ *Ibidem*

nawskich czy w Europie wschodniej, o czym m.in. pisał, recenzując wystawę polskiej sztuki, zorganizowaną przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych w 1927 roku w Helsingforsie i Sztokholmie:

Oddano na cześć naszej sztuki możliwie jak najgłośniejsze salwy pochwał i zachwyków [...] naprawdę cieszyć się należy, że wyszły one od tak kulturalnych dwu narodów, jakimi są Szwedzi i Finowie⁶⁴⁵.

Czasem było odwrotnie i to naszym odbiorcom przybliżał interesujące zjawiska artystyczne i twórców innych krajów europejskich poza Francją i Hiszpanią. Pisał np. o sztuce estońskiej⁶⁴⁶, czesko-słowackiej⁶⁴⁷, węgierskiej⁶⁴⁸ czy angielskiej⁶⁴⁹.

W życiu i w twórczości artystycznej, ale również w założeniach teoretycznych, o czym była już mowa, podkreślał organiczny związek ze sztuką ludową. Sztuka – jak pisał – to namiętność, a prawdziwą namiętność i spontaniczność wyrażanych emocji znajdował w dziele artysty ludowego. W krytyce artystycznej również umieścił ten temat i nadał mu właściwą rangę. Uwagi o sztuce ludowej, choć czasem rozproszone, z pewnością trzeba włączyć do omawianej w tym rozdziale idei odrodzenia i przyszłości polskiej plastyki. Za jedną z najważniejszych wypowiedzi na ten temat należy uznać refleksje, które umieścił w autobiograficznym szkicu *W słońcu dziecięcej wiosny*:

Podhalańscy górale posiadają od urodzenia duży zmysł plastyczny i poczucie koloru. Jest to lud, który jak żaden chyba inny w Polsce ma ogromne instynktowne poczucie kolorowej formy i dekoracyjności. Już nie mówiąc tutaj o prymitywnych obrazach na szkle i „świętkach”, które często mimo owej wartości artystycznej są bardzo odległymi reminiscencjami włoskiego malarstwa i barokowej rzeźby widzianej w kościołach w polskich miasteczkach. Lecz oryginalna, impulsywna chęć tworzenia rzeczy pięknych i zabawnych jest wrodzoną każdemu góralowi⁶⁵⁰.

To zastanawiające, że Czyżewski, który tak silnie podkreślał organiczny związek własnego życia i twórczości ze sztuką ludową, poświęcił jej raczej niewiele tekstów krytycznych. Właściwie opublikował tylko jeden artykuł podejmujący w całości zagadnienie kultury ludu – „wielkiego bezimiennego artysty”⁶⁵¹. Wydaje się, że tego zagadnienia nie traktował jako tematu literackiego czy motywu

⁶⁴⁵ Idem, *Wystawa polskiej sztuki zagranicą*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 194, s. 8.

⁶⁴⁶ Idem, *Sztuka estońska w IPS-ie*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 23, s. 4.

⁶⁴⁷ Idem, *Dwie wystawy – Wlastimil Hofman i Ferdysz Dusza*, „Epoka” 1928, nr 118, s. 10.

⁶⁴⁸ Idem, *Sztuka węgierska w Zachęcie*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 22, s. 4.

⁶⁴⁹ Idem, *Wystawa sztuki angielskiej w IPS-ie*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 7 s. 7.

⁶⁵⁰ Idem, *W słońcu dziecięcej wiosny*, s. 10.

⁶⁵¹ Idem, *Wielki bezimienny artysta: lud polski*, „Kurier Polski” 1937, nr 258, s. 7.

dekoracyjnego, a więc ikonograficznie, ideowo, ale jako immanentną, organiczną i przynależną niektórym artystom z powodu ich pochodzenia, zakorzenienia części ich życia psychicznego, duchowego. Dlatego o wpływach i inspiracjach ludowych wspominał zawsze w kontekście twórczo spełnianych lub niestety zagubionych artystycznych biografii, tak jak w przypadku Jana Wałacha – malarza, rysownika i grafika, który „będąc z pochodzenia śląskim górale, zamiast iść wzorem wielkiej sztuki ludowej, która w Polsce, a szczególnie na Podhalu i Podgórzu Karpackim, wydała tyle arcydzieł – zwrócił się do niemieckiego pseudo-akademizmu zatracając może swój talent i inwencję twórczą”⁶⁵². Opinia na temat Jana Wałacha, choć może nazbyt krytyczna i jednostronna, miała odzwierciedlać nie tyle negatywną postawę Czyżewskiego wobec wpływów niemieckiego akademizmu, co raczej podkreślać wręcz kultowy stosunek wobec podhalańskiej sztuki, którą autor *Zbójnika* traktował jako sacrum. Za wzór spełnienia artystycznego poprzez ludowe inspiracje uznawał natomiast twórczość L. Wyczółkowskiego, w tym serię jego krajobrazów z charakterystycznym „motywyem z Podhala”. W 1936 roku Czyżewski recenzował zorganizowaną przez Polskie Towarzystwo Krajoznawcze *Wystawę Świętokrzyską* w dziesiątą rocznicę śmierci Stefana Żeromskiego. Tak o niej pisał:

Wystawa ta interesująca jest przede wszystkim ze względu na jej działy folkloru, sztuki ludowej i zabytków architektury [...]. Widzimy tutaj wiele pięknych przedmiotów sztuki stosowanej, które wykonali artyści ludowi, zamieszkali w świętokrzyskich górach. „Sztuka” ludowa, która w Polsce objawiła się z taką siłą i indywidualnością, tutaj w tych okolicach ma uzdolnionych przedstawicieli⁶⁵³.

Dwa lata później, w artykule powstałym z okazji otwarcia Muzeum Archidiecezjalnego na Kanonii w Warszawie, pisał o interesujących związkach pomiędzy historią sztuki religijnej a tradycją ludową w Polsce. Tematyka religijna – tak charakterystyczna dla tej twórczości – znalazła swój wyraz m.in. w rzeźbie cechowej i ludowej.

Naiwność, niewyrobinienie techniczne połączone dziwnie z wielkim zrozumieniem rzeźbiarskiej frazy i wrodzonym smakiem i poczuciem harmonii [...] czynią z polskiej rzeźby ludowej zjawisko piękne i niezwykle, niespotykane chyba w żadnym kraju Europy⁶⁵⁴.

„To zawsze najszczęsza sztuka każdego narodu”⁶⁵⁵, jak określił twórczość ludową w jednej ze swych recenzji, rodzi się z emocji i namiętności, dlatego „w utworach naiwnego prawdziwie artysty ludowego obok nieporadności istnieje

⁶⁵² Idem, *Warszawske wystawy*, s. 2.

⁶⁵³ Idem, *Wystawa Świętokrzyska*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 78, s. 6.

⁶⁵⁴ Idem, *Muzeum Sztuki Religijnej*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 42, s. 7.

⁶⁵⁵ Idem, *Sztuka estońska w IPS-ie*, s. 4.

je wielka bezpośredniość, zachwycenie i urok nowości – w dziełach cywilizowanego artysty, który *robi czy naśladowuje* ludową naiwność widać często ten nieszczerzy przymus i rzeczy połowicznie niezwiązane często z jego charakterem artystycznym⁶⁵⁶.

Być może dlatego Czyżewski stopniowo odszedł od malowania obrazów inspirowanych folklorem góralskim, co zresztą według niektórych krytyków było zasadniczym błędem⁶⁵⁷, ponieważ jego zainteresowania i doświadczenia artystyczne także zmieniały się, ewoluowały. Mechaniczna stylizacja, być może, spełniałaby dalej istotną funkcję ozdobnika, motywu dekoracyjnego, ale jednocześnie odsuwałaby Czyżewskiego od sztuki rozumianej jako emocja, wizja twórcza, spontaniczne i szczere przeżycie.

Według mnie – pisał Czyżewski – „nie doskonałość techniczna jest szczytem sztuki, ale siła twórczej emocji. Gdy emocja ta jest poparta dużą wiedzą techniczną – może stworzyć naprawdę dzieła zasadnicze i szczytowe. [...] Wielcy artyści dążyli przede wszystkim przez poznanie przyrody do emocji twórczej⁶⁵⁸”.

Prawdziwa sztuka musi więc wynikać z harmonii między doświadczeniem prawdy, m.in. emocjonalnej (autentycznej postawy, stanu ducha artysty), a wyrażeniem jej poprzez wartości plastyczne w dziele (prawdy artystycznej). Ta niezłomna postawa znajdowała odzwierciedlenie w działalności społeczno-publicystycznej Czyżewskiego, mającej na celu propagowanie życia artystycznego i kultury plastycznej w Polsce.

Wypowiadał się na łamach prasy w kluczowych dla polskiej kultury sprawach jak: idea muzealnictwa (a w szczególności powstania nowoczesnego Muzeum Narodowego), finansowanie kultury i artystów, otwarcie na Europę, propagowanie polskiej sztuki najmłodszej w kraju i za granicą, kwestia edukacji kulturalnej społeczeństwa. Diagnoza polskiej kultury, którą sformułował Czyżewski w krytyce artystycznej, miała rzeczowy, merytoryczny i wnikliwy charakter. Koncentrował się w niej przede wszystkim na akcentowaniu tych zjawisk i osobowości, które, jego zdaniem, powinny kształtować pozytywny wizerunek rodzimej, narodowej kultury. Jednak pojęcie narodowy w rozumieniu Czyżewskiego nabierało zupełnie innego znaczenia. Narodowy – to autentyczny, nowoczesny, europejski, przeciwstawiający się „sentymentalnemu i cikliwemu patriotyzmowi”.

⁶⁵⁶ Idem, *Dwie wystawy – Wlastimil Hofman i Ferdysz Dusza*.

⁶⁵⁷ Stanisław Piasecki uważał, że Czyżewski niepotrzebnie odszedł od sztuki inspirowanej folklorem i *wyraźnym odczuciem polskim*, powołując się m.in. na przykład *Madonny*; S. Piasecki, *Tytus Czyżewski w IPS-ie*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 4, s. 7.

⁶⁵⁸ T. Czyżewski, *Brak zachęty w „Zachęcie”*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 8, s. 7.

Krytycyzm Czyżewskiego przejawiał się w różnych formach i miał wielu adresatów: środowiska artystyczne, akademickie, krytyczno-dziennikarskie, wreszcie samych odbiorców sztuki. Piętnował „obskurantyzm i zacofanie w dziedzinie naszej kultury, marazm i nietolerancję, [...] zasklepienie pewnych przestarzałych już grup artystycznych”⁶⁵⁹. Najbardziej raziły go: dyletanctwo, brak wiedzy i kompetencji, połączone z demagogią i populizmem. Te zarzuty kierował nie tylko w stronę recenzentów i krytyków, ale również samych środowisk twórczych, które dzielił na dwie grupy: artystów „starych, umarłych”, reprezentujących tzw. nurt narodowo-patriotyczny, zachowawczy i artystów młodych, którzy „wnoszą do sztuki wiele walorów nowych, osobistych i żywotnych [...], a rozwój ich talentu odbywa się po linii bardziej oryginalnej i świeżej”⁶⁶⁰.

Czyżewski w swojej publicystyce świadomie kreował atmosferę polemiki, mając nadzieję na pewne zmiany w polskiej zaniedbanej kulturze plastycznej. Negatywnie oceniał działalność „Zachęty”, zarzucał jej konserwatyzm, niedopuszczanie do głosu nowej polskiej sztuki i atakowanie młodych malarzy, propagowanie „ciemnoty, kołtunerii i warcholstwa polskiego”⁶⁶¹. Atakował także pisma, które „zapraszają do pisania recenzji artystycznych panów niemających o sztuce żadnego pojęcia”⁶⁶².

Jednym z głównych sposobów kreowania artystycznej atmosfery było, zdaniem Czyżewskiego, nawiązywanie współpracy z ambitnymi, liczącymi się pismami o profilu literacko-artystycznym i w ten sposób pozyskiwanie nowych odbiorców i zwolenników. Z wyraźną wdzięcznością pisał o użyczeniu swej kolumny plastykom przez „Wiadomości Literackie” i jej redaktora naczelnego Mieczysława Grydzewskiego:

Mogą wypowiadać się tam bezpośrednio młodzi artyści polscy, wypisywać się ze swych irytacji i żalów – ot, po prostu pokazywać naszej „czytającej” publiczności, co im leży na sercu z powodu zaniedbania naszej kultury plastycznej, ciemnoty i zacofania niektórych naszych krytyków⁶⁶³.

W „Wiadomościach Literackich” w kolumnie plastyki publikowali, o czym również informował Czyżewski: Józef Czapski, Jan Cybis, Stanisław Szczepański, Władysław Strzemiński, Władysław Lam, Henryk Stażewski. Czyżewski podkreślał w tych tekstach profesjonalizm, rzeczowość i gruntowną wiedzę autorów na

⁶⁵⁹ Idem, *Salon Modernistów*, s. 10.

⁶⁶⁰ *Ibidem*.

⁶⁶¹ Idem, „Zachęta” i krytyka, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 98, s. 9.

⁶⁶² Idem, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1933, nr 3–4, s. 41.

⁶⁶³ Idem, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1934, nr 7–8, s. 89.

temat sztuki polskiej i zagranicznej. Niewątpliwie za jedno z najważniejszych zadań dla poprawienia niskiego poziomu życia kulturalnego i artystycznego w Polsce uważał reformę samych środowisk artystycznych. Reforma powinna oznaczać zmiany wewnętrzne. Chodziło przede wszystkim o stworzenie pozytywnego nastawienia, atmosfery otwartości i tolerancji wobec artystów reprezentujących nurty uznane po 1918 roku za awangardowe, eksperymentalne oraz podniesienie poziomu edukacji artystycznej i dostosowanie go w miarę możliwości do standardów europejskich. Otwarcie pisał o tych barierach i ograniczeniach dla najnowszej sztuki polskiej:

Spółczesność polska wie jednak, że poza niechęcią i zasklepieniem się pewnych przestarzałych już grup artystycznych w Polsce istnieje cały legion artystów, którzy tworząc nową sztukę, tym samym bronią się przed uśnięciem, zanikiem i marazmem. „Sztuka” lat ostatnich weszła w epokę gorączkowych poszukiwań i eksperymentów. Jak każde odrodzenie poszukiwań o podłożu nowych idei i nowych wartości – ruch wzbudził sprzeciw w ludziach o starej i konserwatywnej idei artystycznej⁶⁶⁴.

Poza tym Czyżewskiego, który na pierwszym miejscu zawsze stawiał wartości artystyczne i plastyczne dzieła, raziło kultywowanie w polskiej sztuce anegdoty, literatury, polskiej mitologii narodowo-martyrologicznej, tzw. malarstwa historyczno-batalistycznego, taniego, cikliwego pseudopatriotycznego sentymentalizmu. W recenzji na temat wystawy w Zachęcie pt. *Żołnierz i koń w malarstwie polskim* konstatował:

Kultywowanie konika i batalizmu w polskim malarstwie doszło do tego stopnia, że lada kiczarz, byle tylko malował ustawicznie potyczki lub konne zajazdy, niedługo potrzebował czekać na sławę i pieniądze [...]. Dziś czasy się zmieniły, nie ma już amatorów na podobną manufakturę, ale mimo to niektórzy nasi mistrzowie batalistyki nie przestali nagminnie i z przyzwyczajenia tworzyć krwawe, [...] a zabójcze bitwy⁶⁶⁵.

W całym swoim sceptycyzmie potrafił zachować umiar i dystans, również wobec swoich poglądów. Nie uogólniał, nie tworzył spiskowej teorii dziejów, nie ulegał postawie krytykanctwa i negatywizmu. To z pewnością jedna z dominujących cech jego publicystyki obok autentyzmu, postawy zaangażowanej intelektualnie, jak również emocjonalnie w rozwój polskiej sztuki, prawdziwej żarliwości i pasji polemicznej, odważnego krytycyzmu i głębokiego przekonania o sensie swoich działań. Czyżewski potrafił, choć subiektywnie, to jednak rzeczowo, używając merytorycznych argumentów, przedstawić swoje poglądy i za pomocą racjonalnej perswazji oddziaływać na czytelnika, odbiorcę.

⁶⁶⁴ Idem, *Salon Modernistów*, s. 10.

⁶⁶⁵ Idem, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1933, nr 3–4, s. 36.

Reforma wewnętrzna, tzn. inspirowana przez same środowiska artystyczne, była konieczna, ale w jego przekonaniu niewystarczająca do uzdrowienia polskiej sztuki i podniesienia poziomu kultury plastycznej w Polsce. Domagał się gruntownych, radykalnych zmian w zakresie polityki kulturalnej państwa, sformułowania programu naprawczego, jasnego określenia priorytetów. Z zaangażowaniem polemisty i obywatela pisał:

Wiemy, że u nas w rzeczach sztuki nagromadziło się dużo chamstwa, niezgulstwa i lekceważenia artystów, ale to musi się skończyć – gdy zrozumiemy, że bagatelizowanie sztuki jest zdradą i zbrodnią wobec narodowej kultury. Tak jak ja, myśli wielu naszych [...] artystów i tych, którzy chcieliby widzieć rozrastającą się naszą kulturę artystyczną. I wierzę – że polskie malarstwo, polska rzeźba i polskie muzea będą wielkie, gdy, jak w szekspirowskim *Śnie nocy letniej*, ci niektórzy spośród nas zamienieni w osłów, staną się znów cywilizowanymi i normalnymi ludźmi⁶⁶⁶.

Analiza krytyki artystycznej Czyżewskiego dowodzi nie tylko talentu publicystycznego, erudycji i wiedzy jej autora, ale przede wszystkim wyobraźni i kompetencji w zakresie budowania wizji przyszłej – dwudziestowiecznej, nowoczesnej sztuki polskiej.

Najważniejsze założenia tej koncepcji:

1. Odbudowanie tradycji i świadomości ciągłości polskiej sztuki.
2. Określenie miejsca polskiej sztuki wobec tradycji i zjawisk współczesnych oraz wobec tradycji europejskiej.
3. Wpisanie polskiej sztuki w dziedzictwo europejskie.
4. Rehabilitacja i propagowanie twórczości wielkich zapomnianych lub odrzuconych artystów.
5. Sformułowanie najważniejszych kierunków rozwoju polskiej sztuki współczesnej.
6. Promocja polskiej sztuki, zwłaszcza współczesnej, za granicą.
7. Określenie funkcji, zadań instytucji kulturalnych, stowarzyszeń i grup artystycznych.
8. Rozwiązanie kwestii kolekcjonerstwa, mecenatu i rynku dzieł sztuki.
9. Realizacja idei muzealnictwa, a w szczególności powstania Muzeum Narodowego na najwyższym europejskim poziomie.
10. Edukacja kulturalna społeczeństwa.

Czyżewski postrzegał polską kulturę jako część europejskiego dziedzictwa i chciał, aby za granicą też tak ją widziano. Sytuacja lekceważenia sztuki i muzealnictwa spychała, jego zdaniem, Polskę do roli kulturalnego zaścianka Europy,

⁶⁶⁶ *Ibidem*.

czemu zdecydowanie się sprzeciwiał. Dlatego polska sztuka, oprócz liczenia się z twórczymi wpływami europejskimi (zwłaszcza Francji), powinna „mieć na myśli lub może w swym instynkcie ów zaczynający się *styl polski* ową polskość uczucia twórczego i twórczej koncepcji”⁶⁶⁷, „a dzięki temu – jak pisał w „Dzienniku Poznańskim” w 1936 roku – stanie się może kiedyś jedną z pierwszych w plastycznej kulturze europejskiej”. Wokół tej idei skupiała się przez całe życie myśl Czyżewskiego, a on, jak sam kiedyś napisał o „duszach twórców wrażliwych na każdy sprzeciw”, żył tylko „samotnym życiem swych wizji, które krążyły wokół niego jak stado upiórów”⁶⁶⁸.

⁶⁶⁷ Idem, *Brak zachęty w „Zachęcie”*, s. 7.

⁶⁶⁸ Idem, *Wacław Szymanowski*, s. 2–3.

Zakończenie

Interdyscyplinarną twórczość Tytusa Czyżewskiego należy dziś oceniać i postrzegać w kilku różnych aspektach, podkreślając jednocześnie ich wzajemne uwarunkowania i związki. Sam artysta we wszystkie dziedziny swojej działalności artystycznej angażował się równie autentycznie i głęboko. Nie traktował ich jako kolejnych etapów, szczebli samorealizacji, ale jako wewnętrzną, psychiczną potrzebę opowiadania siebie, czyli „osobistego życia twórczego”⁶⁶⁹, którą sam artysta określał „ideą formy wewnętrznej”.

Autobiografizm i autotematyzm, jedne z najważniejszych wyróżników jego postawy artystycznej i samej twórczości, realizowały się i potwierdzały jednocześnie w stawianych nieprzerwanie i konsekwentnie pytaniach: o źródła inspiracji, o tożsamość artystyczną, o sposoby, ale i cele twórczego spełnienia się w sztuce. Stąd tak liczne i kluczowe dla interpretacji całokształtu twórczości powtarzające się motywy, związane z autokreacją poety i malarza: motyw maski, błazna, gry, tańca, szaleństwa, oderwania od rzeczywistości, rozszczępienia osobowości, wędrówki (podróży), Salome i inne. Wszystkie, w różny sposób, ale z jednakowo silną ekspresją podkreślają zindywidualizowany, zsubiektywizowany charakter tej twórczości.

A jednak to właśnie bezkompromisowość w dążeniu do ideału, oparta na autentyzmie przeżyć, doprowadziła Czyżewskiego do własnej koncepcji sztuki, polegającej na poszukiwaniu harmonii między twórcą a naturą. Ta idea znalazła swoją pełną realizację w pejzażu Czyżewskiego, zarówno plastycznym, jak i poetyckim, przy czym warto tu podkreślić bogactwo uwarunkowań, kontekstów i źródeł inspiracji dla tego zagadnienia (biograficznych, ideowych i artystycznych). Nowatorskie, często bezpośrednio uderzające w dotychczasowe i archaiczne w stosunku do przemian zachodzących w Europie, zasady twórczości oraz poglądy Czyżewskiego stawiają go dziś w rzędzie nowatorów, animatorów polskiej sztuki współczesnej i współtwórców radykalnych przemian w polskim życiu ar-

⁶⁶⁹ T. Czyżewski, *O najnowszych prądach w sztuce polskiej*, s. 11.

tystycznym dwudziestolecia międzywojennego. Dał temu wyraz w swojej krytyce artystycznej. Nie tylko jednak jako teoretyk i krytyk Czyżewski zasłużył sobie na miano prekursora polskiej sztuki awangardowej, twórcy nowoczesnych poglądów artystycznych, które odkrywały na nowo wartość wolności artystycznej, ekspresję, wyobraźnię, emocję twórcy, a jednocześnie podkreślały znaczenie formy, konstrukcji, metody, środków artystycznego wyrazu.

Tytus Czyżewski najpełniej wyraził sens sztuki we własnej twórczości, którą trzeba dziś postrzegać i interpretować na szerokim tle życia artystycznego I połowy XX wieku, a szczególnie awangardowych nurtów i zjawisk artystycznych tego okresu.

Z dzieciństwa jeszcze wyniósł kult i szczerą podziw dla twórczości ludowej, odebrał staranne, klasyczne wykształcenie akademickie, szanował tradycję, przeszłość, miał świadomość potrzeby współtworzenia i współkształtowania polskiego dziedzictwa kulturowego, a jednak, jak nikt inny, zdawał sobie sprawę z ograniczeń tej postawy intelektualnej i artystycznej. Taka perspektywa zdecydowanie mu nie wystarczała, tak jak nie wystarczał mu jeden artystyczny świat. Jego horyzonty intelektualne, ambicje artystyczne i zainteresowania zdecydowanie wykraczały poza dotychczasowe granice, wyznaczone przez polski symbolizm i kult sztuki narodowej.

Czyżewski jako jeden z pierwszych polskich artystów tamtego okresu, mieszkających i tworzących w kraju, miał europejską perspektywę. W 1908 roku był naocznym świadkiem rewolucji artystycznej, która dokonywała się wtedy w Paryżu. Poznawał rodzące się wówczas nurty artystyczne, które radykalnie zmieniły myślenie o sztuce i wyznaczyły kierunek rozwoju światowej sztuki współczesnej: kubizm, futurizm, ekspresjonizm, dadaizm, surrealizm.

„W praktyce artystycznej pierwsze prace deformowane w duchu bliskim kubizmowi powstały około 1915 roku. Wszystkie one były autorstwa Tytusa Czyżewskiego”⁶⁷⁰. Kolejno artysta rozwijał w swojej twórczości elementy ekspresjonizmu, futurizmu, dadaizmu, surrealizmu. W szczególny sposób łączył ekspresjonizm z kubizmem i innymi pierwiastkami artystycznymi, podkreślając nieustanne poszukiwanie harmonii między emocją, prawdą przeżyć duchowych a formą

⁶⁷⁰ A. Turowski, *Czym był kubizm w Polsce?*, [w:] *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 62. Spośród artystów i krytyków polskich zamieszkałych w kraju, którzy jako pierwsi zetknęli się z kubizmem, Turowski najpierw wymienia Czyżewskiego (1908–1909), Witkacego (1911), J. Mierzejewskiego, L. Chwistka, L. Dołżyckiego i T. Niesiołowskiego. Pierwszym – pisał Turowski – który poświęcił kubizmowi więcej uwagi był Alfred Basler – krytyk zamieszkały w Paryżu i przysyłający korespondencje artystyczne do prasy polskiej. W 1912 roku w Krakowie wygłosił dla studentów ASP pierwszy odczyt o kubizmie *Malarstwo francuskie od Cezanne’a do kubistów*.

i wartościami czysto plastycznymi w dziele. Widać to w analizie prac literackich i plastycznych poświęconych tematyce pejzażowej, autoportretach, portretach, ale również w obrazach z wyobraźni.

Czyżewski był odważnym i nowoczesnym w swojej postawie intelektualnej artystą, który nie zatracając niczego ze swojej polskości, potrafił – harmonijnie i twórczo uwspółcześniając – rozwinąć polską sztukę, zakorzeniając ją w dziedzictwie kultury europejskiej.

Współtworzył najważniejszą awangardową formację artystyczną dwudziestolecia międzywojennego – grupę Formiści, ale też duchowo jej patronował, aż do wygaśnięcia jej aktywności. Angażował się we wszystkie dodatkowe formy działalności Formistów – wystawy, teksty programowe, redagowanie pisma „Formiści” i udział w wieczorach artystycznych. Z pasją i bezpretensjonalną spontanicznością angażował się w artystyczny, twórczy ferment polskiego futuryzmu w poezji. Publikował teksty programowe, uprawiał żywą, barwną, interesującą krytykę artystyczną, wydawał tomiki swoich wierszy, współpracował ze środowiskiem eksperymentalnego teatru krakowskiego „Cricot”, podróżował, tworzył między Krakowem, Paryżem a Warszawą. Był człowiekiem swoich czasów, a jednocześnie je przerażał. Nieustannie podkreślał immanentny związek z nurtami awangardowymi. Kreatywnie, inspirująco przeniósł ich założenia do własnej twórczości, ale jednocześnie wciąż podkreślał własną wobec nich niezależność i świadomość ciągłego poszukiwania i spełniania siebie w sztuce. W krytyce artystycznej również bronił tych artystów, którzy za swoją niezależność zapłacili cenę niezrozumienia, odrzucenia, samotności. Domagał się rehabilitacji wielkich zapomnianych: P. Michałowskiego, H. Rodakowskiego, A. Kotsisa i innych. Marzył o kształtowaniu ciągłości tradycji plastycznej i o polskim Luwrze. Chciał postrzegać polską kulturę plastyczną nie jako zaściankową, ckliwą, sentymentalną, ale jako część europejskiego dziedzictwa. Za wzór do naśladowania stawiał sztukę francuską, która, jego zdaniem, w najwyższym stopniu osiągnęła harmonię, ideał w wydobyciu wartości plastycznych dzieła. Te dla Czyżewskiego stanowiły priorytet wszelkiej działalności artystycznej. Osiągnięcie tego ideału możliwe było jednakże tylko przy zachowaniu równowagi między tym, co stanowiło tworzywo dzieła: emocją, wizją, duchowym przeżyciem, a sposobem, metodą, świadomym wyborem środków, czyli formą plastyczną.

Równowagi i harmonii poszukiwał również we wzajemnych intertekstualnych i intersemiotycznych realizacjach dzieł, w translacji malarstwa na poezję i poezji na malarstwo. Wzajemne paralele, analogie i asocjacje podkreślały spójność koncepcji jego sztuki, która wymykała się tradycyjnym podziałom na poszczególne dyscypliny, klasycznym teoriom, traktującym dzieło literackie lub plastyczne jako

był autonomiczny, czysty, hermetyczny. Kładł nacisk na simultaniczne współistnienie kilku wymiarów artystycznych jednocześnie, co przekładało się np. na interesujące poetycko-malarskie realizacje tematu pejzażu, autokreacji artystycznej czy przedsięwzięcia o charakterze literacko-graficzno-typograficznym, „w których był jednocześnie autorem wierszy, ilustracji, okładki karty tytułowej i układu typograficznego, np. pierwszy tomik z 1920 roku *Zielone oko – poezje formistyczne – elektryczne wizje*⁶⁷¹.

Prekursorstwo Czyżewskiego w zakresie propagowania i kontestacji modernizmu oraz awangardyzmu w polskiej sztuce I połowy XX wieku nie wydaje się więc dziś możliwe do podważenia. Zwłaszcza dziś, gdy intertekstualność i intersemiotyzm pozostają kluczowymi kategoriami opisu kultury postmodernistycznej. „Obejmują w równym stopniu związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i często intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks etc.)”⁶⁷².

* * *

Minęło sześćdziesiąt lat od śmierci Tytusa Czyżewskiego: malarza, poety, dramaturga, teoretyka i krytyka sztuki. Polska skłonność do „rocznicomanii” przekornie, paradoksalnie zniechęca do poznawania i pogłębiania wiedzy o bohaterach rocznic. Trudno rozmawiać, pisać o ideach-pomnikach, dziełach-monumentach, ludziach-ikonach. Są jak dogmat – do przyjęcia lub odrzucenia. W mitologii narodowej zawsze znajdują swoje miejsce, i to oni zostają przyjęci i włączeni do Panteonu Wielkich.

Sztuka Czyżewskiego zaprzecza wszelkim dogmatom, stereotypom i mitom. Nie ma w sobie patosu, nie zawiera przesłania moralnego, nie uzurpuje sobie prawa do ocalenia narodu. Historia jego życia i twórczości to kameralna opowieść o wszechstronnie uzdolnionym człowieku, który stworzył interesującą wizję i koncepcję sztuki i poświęcił jej życie. Kazimierz Wyka, stojąc na krakowskim cmentarzu nad trumną Czyżewskiego, przypomniał o prawdziwości i szczerości jego postawy artystycznej. W istocie, sztuka była treścią jego życia, a życie, zwłaszcza to duchowe, inspirowało twórcze poczynania.

⁶⁷¹ Por. B. Lewandowska, *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce*, [w:] *Ze studiów nad genezą...*, s. 206.

⁶⁷² Por. D. Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literatures*, London 1977; A. Thiher, *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*, Chicago 1984; R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, *Tekstowy świat, poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.

Kalendarium życia i twórczości Tytusa Czyżewskiego

- 1880 – Urodził się 28 grudnia w Berdychowie, w powiecie limanowskim (obecnie wieś Przyszowa).
- 1902 – Rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w klasie Józefa Mehoffera, potem Józefa Unierzyskiego i Leona Wyczółkowskiego.
- 1906 – Zadebiutował jako malarz (wystawił trzy obrazy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie).
- 1907 – Zadebiutował literacko obrazkiem scenicznym *Śmierć fauna*. Rozpoczął pracę jako nauczyciel rysunków w gimnazjum w Krakowie.
- 1908 – Pierwszy raz wyjechał do Paryża, tam obejrzał wielką wystawę retrospektywną El Greca i być może (co jednak mniej prawdopodobne) retrospektywną wystawę Cézanne'a.
- 1909 – Powrócił z Paryża i rozpoczął pracę nauczycielską w Łańcucie i Dębicy.
- 1910 – Miał pierwszą wystawę indywidualną w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Wyjechał do Paryża.
- 1911 – Wystawił swoje prace na I Wystawie Niezależnych w Krakowie na Oleandrach.
- 1912 – Powrócił do Krakowa i wziął udział w II Wystawie Niezależnych na placu św. Ducha.
- 1913 – Brał udział w Wystawie Związku Artystów Plastyków w Krakowie w Pawilonie Architektury w parku Jordana i w III Wystawie Niezależnych w pałacu Spiskim wraz z A. i Z. Pronaszkami i J. Mierzejewskim.
- 1914 – Wyjechał na krótko do Wiednia.
- 1915 – Rozpoczął malowanie (konstruowanie) obrazów wielopłaszczyznowych.
- 1916 – Jeden obraz zaprezentował na wystawie „Sztuki”.
- 1917 – Wraz z A. i Z. Pronaszkami założył Towarzystwo Skrajnych Modernistów. 4 listopada odbyła się I Wystawa Ekspresjonistów Polskich. Czyżewski

wystawił 21 swoich prac, w tym również obrazy wielopłaszczyznowe. Współuczestniczył w zakładaniu klubu futurystycznego „Katarynka”.

- 1918 – Ekspresjoniści Polscy przyjęli nazwę Formistów. W Krakowie, w kawiarni „Esplanada”, powstał klub futurystyczny „Gałka Muszkatułowa”. Czyżewski był jednym z jego założycieli. W kwietniu wziął udział w wystawie formistów we Lwowie, w czerwcu w Krakowie.
- 1919 – Brał udział w warszawskiej Wystawie Formistów w Hotelu Polonia i w III Wystawie Formistów w Krakowie. Wspólnie z L. Chwistkiem zaczął wydawać pismo „Formiści” (wyszedł pierwszy zeszyt). W grudniu wystawił pięć obrazów na wspólnej wystawie Formistów i „Buntu” w Poznaniu.
- 1920 – Wyszedł drugi zeszyt Formistów. Odbył się wieczór autorski Czyżewskiego z recytacjami Zofii Ordyńskiej oraz wyszedł pierwszy zbiór wierszy Czyżewskiego *Zielone Oko. Poezje formistyczne. Elektryczne Wizje*, z rysunkami i okładką autora. Czyżewski brał udział w wystawach formistów w Warszawie i Krakowie oraz w wieczorze futurystów warszawskich i krakowskich w Filharmonii Warszawskiej.
- 1921 – Ponownie wziął udział w krakowskiej i warszawskiej wystawie formistów. 28 listopada i 4 grudnia w teatrze „Bagatela” w Krakowie odbyły się prapremiera i premiera jednoaktówki Czyżewskiego *Osiół i słońce w metamorfozie*. Wyszły trzy kolejne numery „Formistów” pod red. T. Czyżewskiego i K. Winklera.
- 1922 – Wziął udział wraz z formistami w wystawie „Jeune Pologne” w Galerie Crillon w Paryżu. Wyszły kolejne utwory literackie: dramatyczne – *Wąż, Orfeusz i Euridika; Osiół i słońce w metamorfozie; Włamywacz z lepszego towarzystwa* oraz tom poetycki *Noc – Dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*. Czyżewski rozpoczął współpracę ze „Zwrotnicą”, red. przez T. Peipera. Rozpadła się grupa Formistów i artysta po raz trzeci wyjechał do Paryża.
- 1923 – Miał indywidualną wystawę w Salonie Garlińskiego w Warszawie. Cztery obrazy wystawił w Salonie Niezależnych w Paryżu (Salon des Independants).
- 1924 – Ponownie wystawił dwa obrazy w Salon des Independants w Paryżu.
- 1925 – Nakładem Towarzystwa Miłośników Książki Polskiej opublikował w Paryżu *Pastorałki* z drzeworytami T. Makowskiego. W grudniu *Pastorałki* wystawiono w teatrze „Semafor” we Lwowie. Czyżewski udał się w podróż na południe Francji.
- 1926 – Ponownie wystawił dwa obrazy w Salon des Independants w Paryżu i sześć obrazów w Salon de Tuileries.

- 1927 – Przyjechał do Warszawy i wziął udział w wystawie Formistów w „Zachęcie”. Opublikował poemat dramatyczny *Robespierre – Rapsod – Cinema*.
- 1928 – Trzy obrazy wystawił na „Section Polonaise” w paryskim Salonie Jesiennym. W Warszawie wydał monografię Władysława Ślewińskiego.
- 1929 – Obrazy Czyżewskiego zaprezentowano na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu. W Paryżu ponownie wystawił dwa obrazy w Salon de Tuileries. Udał się w podróż do Hiszpanii.
- 1930 – Wrócił na stałe do Polski i osiadł w Warszawie. W czerwcu wystawił obrazy (głównie hiszpańskie) w „Zachęcie”.
- 1931 – Trzykrotnie wystawiał obrazy w IPS. W kwietniu wziął udział w wystawie „L'Art Vivant en Europe” w Brukseli, a w maju w Polskim Klubie Artystycznym.
- 1932 – Wziął udział w I Wystawie „Nowej Generacji” we Lwowie, w Wiosennym i Jesiennym Salonie IPS, w październiku wystawiał w Poznaniu, w okresie od listopada do grudnia miał indywidualną wystawę w IPS.
- 1933 – Uczestniczył w I wystawie „Grupy Plastyków Nowoczesnych” w IPS w Warszawie.
- 1934 – Wystawiał w poznańskim Instytucie Krzewienia Sztuki. Wszedł do komitetu redakcyjnego „Głosu Plastyków”.
- 1935 – Brał udział w wystawie „Zwornika” w Belgradzie, trzy razy w wystawach IPS w Warszawie, w lutym w Łodzi.
- 1936 – Został członkiem wydziału Związku Zawodowego Artystów Plastyków. Ukazał się jego ostatni tom poetycki *Lajkonik w chmurach*.
- 1937 – Na krótko wyjechał do Paryża. Wystawiał w IPS i na Ogólnopolskim Salonie Sztuki w Poznaniu.
- 1938 – Otrzymał Nagrodę Funduszu Kultury Narodowej za *Krajobraz z Wiśniowej*. Wystawiał w IPS.
- 1939–1945 – Lata wojenne przeżył w Warszawie, na Woli, w mieszkaniu przy ul. Ludwiki 1/75. Po Powstaniu Warszawskim wyjechał do Krakowa. Zamieszkał w domu przy ul. Krupniczej.
- 1945 – 6 maja zmarł w Krakowie.

Abstract

The present study is an attempt to reinterpret the artistic legacy of Tytus Czyżewski against the background of the phenomena and artistic trends at the beginning of the 20th century and in the interwar period, with special attention paid to the interdisciplinary and intersemiotic character of his works. The main purpose of the book is to present a multidimensional personality of the artist through capturing of the essence of the interdisciplinary nature of his creations as well as to present the relationship between his paintings and his poetry. The analysis and interpretations are depicted in the context of his theoretical opinions and in relation to the artistic phenomena of the end of the 19th and beginnings of the 20th century.

The book consists of three chapters. The first one, '*Have you seen the jester's eyes? Self-creation in formist poems and self-portraits of Tytus Czyżewski*', is an attempt to reach to the crucial conditions of the artist's personality – complex even if only because of his artistic interdisciplinarity – and to the associated with it questions of his self-creation and self-thematism. Self-creation was realised in both dimensions of his creativity in various ways. The search for 'personal life' of a creative subject: a poet and painter turned out to be an inspirational journey through the subjects and motifs. The most important of these were: the inspirations derived from primitiveness and crudeness and from the folk art of Podhale region; the presence of symbols: mask, jester, play; the motifs of disrupted and fragmented personality of the creative subject and his transformations (metamorphoses); the images of wandering, procession and journey: actual, real, but also those to imagination, dreamland or to the heart of the psyche.

The second chapter, '*Landscape that is the art concept of Tytus Czyżewski*', focuses on the presence of landscape images and motifs in the works of visual arts and poems by Czyżewski. It deals with the conditions of landscape, the main landscape motifs, their iconographic analysis and with an independent landscape, as well as their place within the artistic creativity of the artists and his art

concept. There are the parallels depicted (both on the plane of the text and form) and shared mechanisms of existence of this theme in poetry and painting, occasionally with the emphasis put on the autonomy of two different languages – visual and verbal one. Among the most interesting landscape motifs are: the topos of garden and its various referents (of flowers, butterflies, birds, water) that function as a sign of harmony achieved in art, a symbol of Arcadia of childhood, image of a fantasy world, phantasmagoria, imagination, and the motif of the sun.

The independent landscape is arranged in chronological order: till 1916 there dominated the impressionist and post-impressionist works; the years of 1917–1922 brought about the experimental, formist works; the period between 1923 and 1930 was dominated by the landscapes from the journey throughout Europe; and finally the subdued works of the 1930s.

The same or similar themes could be found in his poetic landscapes: the images of childhood from the Beskidy and Podhale region with the folk and religious elements, the motifs of forest, water, flowers, sun, garden and church bells; the landscapes of towns and cities: Warsaw, Krakow, Paris, Seville, with their traffic, avenues, coffee shops, cinemas and machines; fantasy landscapes, imaginative, oneiric.

The third chapter, 'Towards tradition and the present day. On art criticism of Tytus Czyżewski against the background of his times', is devoted to his little-known activity of art criticism. It emphasises the role played by art criticism in the creative activity of Tytus Czyżewski, presents it against the background of literary and artistic panorama of those times and attempts to determine its proper place.

Tytus Czyżewski was an art critic for his whole life, concurrently with being a writer and painter. He cooperated with numerous artistic periodicals, among others with *Zwrotnica*, *Formiści*, *Zdrój*, and *Wiadomości Literackie*. His texts were regularly published also in dailies and weeklies of more general profile, such as for instance: *Epoka*, *Kurier Polski*, *Dziennik Poznański*, *Prosto z Mostu*, and many others. In 1932 he published an interesting essay on El Greco entitled 'The Ghost of Toledo' in a periodical *Droga*, and in 1935 *Wiadomości Literackie* published the fragments of his first and only novel 'Scorpions' the manuscripts of which were probably burnt during the Warsaw Uprising.

One of the main themes of his writing was tradition and European art, with an emphasis put on the role and breakthrough character of the period of French painting from Eugene Delacroix to the cubists. He also appreciated the works by the Spanish masters, especially El Greco. He was rather critical of German art, in particular from the painters circle of the Munich School (Münchner

Schule). The second important issue in the Czyżewski's art criticism was a reflection on the Polish culture of fine arts. He assessed the Polish art and Polish artistic communities. He determined his own attitude towards both the past and contemporary phenomena in art. He postulated that the tradition of the visual arts in Poland should be restored.

Czyżewski demanded that the place of Polish art should be determined in the context of national tradition and contemporary phenomena as well as European tradition. He sought to rehabilitate great forgotten or rejected artists, such as Henryk Rodakowski, Piotr Michałowski, Aleksander Gierymski and many others, and to propagate their works. He also formulated the most important development trends of the Polish modern art, in particular he appreciated the young Polish artists focused on the avant-garde trends of European arts.

Tytus Czyżewski was among those who created the first artistic avant-garde group of interwar Poland called The Formists, he was its spiritual patron till its dissolution. He actively participated in all forms of its activity – exhibitions, manifestos, editing of its periodical called *The Formists* and partaking in artistic evenings. He stirred up creative unrest of the Polish futurism in poetry, he worked in Krakow, Paris and Warsaw. He was a man of his times, but at the same time he surpassed them. He transposed the principles of many avant-garde trends into his own artistic creativity, but at the time he accentuated his independence of them.

Tytus Czyżewski was an artists original and innovative in his intellectual outlook who was able to develop and creatively contemporise the Polish art, rooting it in the inheritance of European culture without losing its Polish character.

Bibliografia

Opracowania ogólne

(albumy, słowniki, katalogi, monografie, opracowania krytyczne)

- Antologia polskiego futuryzmu Nowej Sztuki*, wstęp i komentarze Z. Jarośniński, wybór i opracowanie H. Zaworska, *Bibl. Nar.*, s. I, nr 230, Wrocław 1978.
- Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. Radziejowice 6–8 lutego 1997 r.*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Izabelin 1998.
- Bagłajewski A., *Czy możliwa jest równoległa historia literatury i sztuki?*, [w:] *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wołlicka, Lublin 1995.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1993.
- Balcerzan E., *Poezja jako semiotyka sztuki*, [w:] *Pogranicza i korespondencje*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.
- Balcerzan E., *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972.
- Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1979.
- Bartoszyński K., *Aspekty i relacje tekstów (źródło – historia – literatura)*. [w:] tegoż, *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa 1985.
- Bałus W., *Młoda Polska. Historia literatury polskiej w 10 tomach*, t. 7, cz. 1, red. A. Skoczek, Kraków 2005.
- Baumgarth Ch., *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1987.
- Białostocki J., *Symbole i obrazy w świecie sztuki. Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1982.
- Bolecki W., *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999.
- Bolecki W., *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998.
- Brus-Malinowska B., *Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie 1992.
- Brus-Malinowska B., Malinowski J., *Kisling i jego przyjaciele*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie 1996.
- Brzękowski J., *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Warszawa 1968.
- Brzozowski T., *Od obrazów dosłownych do obrazów słownych*, [w:] *Interdyscyplinarność i semiotyka w kulturze i nauce*, red. G. Szopa, E. Tierling, Szczecin 1996.

- Dobrowolski T., *Formizm krakowski – forpocza awangardy*, [w:] *Sztuka współczesna*, Kraków 1966.
- Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. III, Wrocław 1964.
- Dobrowolski T., W. K. Stattler, P. Michałowski. *Ze studiów nad problemem dwóch nurtów romantyzmu*, Kraków 1955
- Doda W., *Na rozdrożach polskiego formizmu*, Tarnów 1925.
- Druick D. W., Kort Zegers P., *Van Gogh and Gauguin. The Studio of the South*, katalog wystawy, The Art Institute of Chicago, Van Gogh Museum, Amsterdam 2001.
- Dubowik H., *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Poznań–Bydgoszcz 1971.
- Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002.
- Estreicher K., *Leon Chwistek. Biografia artysty 1884–1944*, Kraków 1971.
- Falicki J., *Kod słowny a kod rysunkowy. Próba typologii utworów piktograficznych na przykładzie „Kaligramów” Apollinaire’a* [w:] *Studia z literatury polskiej i obcej*, red. L. Ludorowski, Lublin 1988.
- Formiści. Katalog wystawy*, pod red. Ireny Jakimowicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1989.
- Garliński Cz., *Przegląd Młodej Sztuki*, Warszawa 1925.
- Gazda G., *Futuryzm w Polsce*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- Gazda G., *Modernizm i modernizmy (uwagi o semantyce i pragmatyce terminu)*, [w:] *Dialog komparatystyka, literatura*, pod red. E. Kasperskiego, D. Ulickiej, Warszawa 2002.
- Grabska E., *„Moderne” i straż przednia. Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918*, Kraków 2003.
- Gryglewicz T., *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków–Wrocław 1984.
- Guerry L., *Cézanne et l’expression de l’espace*, Paris 1950.
- Hatzfeld H., *Literatura w świetle sztuki*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, przeł. M. Kaniowa, t. 2, Kraków 1976.
- Heistein J., *Wprowadzenie do literaturoznawstwa porównawczego. Literatura awangardowa w świetle badań porównawczych*, Wrocław 1990.
- Hofstätter H.H., *Symbolizm*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1987.
- Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Toruń 1965.
- Huysmaus J.K., *Na wspak*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1976.
- Irzykowski K., *Wybór pism krytycznoliterackich*, Wrocław–Kraków 1975.
- Intertekstualność i wyobraźniowość*, studia pod red. B. Sosień, Kraków 2003.
- Jakimowicz I., *Witkacy malarz* (album), Warszawa 1987.
- Jarosiński Z., *Postacie poezji*, Warszawa 1985.
- Jurewicz O., *Słownik grecko-polski*, Warszawa 2000.
- Juszczak W., *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004.
- Kicianka H., *Twórczość plastyczna Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 1985.
- Kłak T., *Czasopisma awangardy cz. I 1919–1931, cz. II 1931–1939*, Wrocław 1978.
- Kończakowski J., *Słownik rymowników polskich*, Lwów 1874.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Kraków 1991.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kowalczykowa A., *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

- Kotula A., Krakowski P., *Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1972.
- Król A., *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz (katalog wystawy)*, Kraków 1993.
- Kryszak J., *Urojona perspektywa. Szkice literackie*, Łódź 1981.
- Kudelska D., *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.
- Kuźma E., *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem (na przykładzie wczesnej fazy polskiej poezji awangardowej, [w:] Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.
- Kuźma E., *Przestrzeń w poezji awangardowej a spójność tekstu, [w:] Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Kwiatkowski J., *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990.
- Lam A., *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, Kraków 1969.
- Lam A., *Awangarda poetycka wczoraj i dziś, [w:] idem, Z teorii i praktyki awangardyzmu*, Warszawa 1976.
- L'École de Paris 1904–1929. La part de l'Autre*, katalog wystawy, oprac. J.-L. Andral, S. Krebs, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris 2000.
- Lessing G. E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. 1, oprac. J. Maurin-Białostocka, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962.
- Leśnodorski Z., *Wśród młodej plastyki [w:] idem, Wśród ludzi mojego miasta*, t. 2, Kraków 1963.
- Lewandowska B., *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce, [w:] Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce. Studia z historii sztuki*, t. X, pod red. J. Starzyńskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.
- Lodge D., *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literatures*, London 1977.
- Makowiecki A. Z., *Młoda Polska*, Warszawa 1987.
- Makowiecki T., *Poeta – malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969.
- Malinowski J., *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003.
- Malinowski J., *Sztuka i Nowa Wspólnota. Zrzeszenie artystów „Bunt” 1917–1922*, Wrocław 1991.
- Markiewicz H., *Obrazowość a ikoniczność literatury [w:] idem, Wymiary dzieła literackiego*, Kraków–Wrocław 1984.
- Markiewicz H., *UT PICTURA POESIS... Dzieje toposu i problemu, [w:] Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981, s. 155–183.
- Maski*, t. I–II, wyb. i oprac. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986.
- Melbechowska-Luty A., *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.
- Nycz R., *Język modernizmu*, Wrocław 2002.
- Nycz R., *Słowo wstępne [w:] Odkrywanie modernizmu*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998.
- Nycz R., *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Odpowiem ci przestrzenią. Poeci awangardowi o Tatrach*, wybór S. Jaworski, Kraków 1976.
- Okoń W., *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.
- Okoń W., *Goncourtowie modernści i natura [w:] Prawda natury, prawda sztuki. Studia nad znaczeniem reprezentacji natury*, red. R. Kasperowicz, E. Wolicka, Lublin 2002.

- Okoń W., *Ilustracja literacka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka [i in.], Wrocław 1992.
- Okoń W., *Paweł Fitonow, czyli świadectwo niewidzialnego* [w:] idem, *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996.
- Okoń W., *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie II połowy XIX wieku*, Wrocław 1998.
- Okoń W., *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w II połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
- Paryż i artyści polscy. Wokół E.-A. Bourdelle'a*, katalog wystawy, pod red. E. Grabskiej, Muzeum Narodowe w Warszawie 1997.
- Pelc J., *Ut pictura poesis erit. Między teorią a praktyką twórców*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN. Nieborów, 29 IX–1 X 1977*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982.
- Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, t. 1–2, pod red. I. Maciejewskiej, Warszawa 1982.
- Pollakówna J., *Formiści*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1972.
- Pollakówna J., *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982.
- Pollakówna J., *Malarze i podpalacze*, [w:] *Sztuka XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Słupsk 1969*, Warszawa 1971.
- Polska bibliografia sztuki 1801–1944*, red. J. Wiercińska i M. Liczbińska, Wrocław 1986.
- Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1967.
- Polskie życie artystyczne w latach 1915–1967*, red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1974.
- Poprzęcka M., *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1969.
- Poprzęcka M., *Głos w dyskusji*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Nieborów, 29–1 X 1977*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982.
- Poprzęcka M., *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000.
- Poprzęcka M., *Tacet pictor? [w:] Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka, Lublin 1995.
- Porębski M., *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław 1965.
- Praz M. *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981.
- Richter H., *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, przeł. J. St. Buras, Warszawa 1986.
- Rossa A., *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu*, Kraków 2003.
- Rypson P., *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
- Sadowski W., *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.
- Starzyński J., *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973.
- Starzyński J., *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.
- Starzyński J., *Van Gogh – malarz i człowiek*. „Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką” 1954, nr 17.
- Sudolski Z., *Słowacki*, Warszawa 1978.
- Szczepińska J., *O formizmie*, [w:] *Dzieje sztuki polskiej*, praca zbiorowa pod red. B. Kowalskiej, Warszawa 1984.

- Sztuka współczesna. Studia i szkice*, red. J. Dutkiewicz, Kraków 1959.
- Tatarkiewicz W., *Integracja sztuk* [w:] idem, *Parerga*, Warszawa 1978, s. 101–102.
- Thiher A., *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*, Chicago 1984.
- Turowski A., *Dadaistyczne konteksty. Czym był kubizm w Polsce?* [w:] idem, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998.
- Turowski A., *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.
- Wallis M., *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Warszawa 1959.
- Wążyk A., *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976.
- Weintraub W., *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977.
- Weisbach W., *Vincent van Gogh, Kunst und Schicksal*, Basel 1949–1951.
- Wellek R., Warren A., *Literatura wobec innych sztuk*, [w:] *Tychże Teoria literatury*, przekład pod red. M. Żurowskiego, Warszawa 1983.
- Węclewski Z., *Słownik grecko-polski*, Lwów 1929.
- Wiercińska J., *Książka do czytania i książka do oglądania*, [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R. Zimand, Warszawa 1983.
- Wierzbicka A., *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004.
- Winkler K., *Formiści polscy*, Warszawa 1927.
- Winkler K., *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Kraków 1921.
- Witkiewicz S.I., *Nowe formy w malarstwie*, Warszawa 1959.
- Wittlich P., *Secesja, sztuka i życie* (album), Warszawa 1987.
- Wojciechowski A., *Z dziejów malarstwa pejzażowego*, Warszawa 1965.
- Wolf G.J., *Deutsche Maler – Poeten*, München 1934.
- Wroczyński T., *Literatura polska dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1994.
- Wyka K., *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971.
- Wyka K., *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.
- Wysłouch S., *Literatura i sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Wysłouch S., *Literatura i sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992.
- Wysłouch S., *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie). Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.
- Wysłouch S., *Wizualność metafory* [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985.
- Zawada A., *Dwudziestolecie literackie*, Wrocław 1997.
- Zaworska H., *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa 1963.
- Z pism Kazimierza Wyki*, pod red. H. Markiewicza i M. Wyki, Kraków 1997.
- Zrębowicz R., *Malarstwo Polskie w Galerii Muzeum Sztuki w Łodzi*, Warszawa 1957.
- Żółkiewski S., *„Kultura” literacka 1918–1932*, Wrocław 1932.

Opracowania ogólne

Publicystyka

- Bienenstock M., *O ekspresjonizmie i wystawie formistów we Lwowie*, „Chwila” 1920.
- Bergel R., *Na progu krakowskiego futuryzmu*, „Kurier Poznański” 1928, nr 288.
- Bolecki W., *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- Bogucki J., *Przypomnienie formistów*, „Polska” 1969, nr 3.
- Bołoz-Antoniewicz J., *Ankieta Gazety Wieczornej. Ekspresjonizm w sztuce plastycznej*, „Gazeta Wieczorna”, Lwów 1918, nr 4276.
- Bołoz-Antoniewicz J., *Podstawy formizmu*, „Gazeta Wieczorna” 1920, nr 5281–5287.
- Bunikiewicz W., *Formizm zagadnieniem sztuki narodowej*, „Świat” 1920, nr 23.
- Bunikiewicz W., *Krytyka artystyczna (wystawa formistów)*, „Kurier Warszawski” 1921, nr 120.
- Chwistek L., *Nowa poezja polska (Cztery wykłady o poezji futurystycznej)*, „Nowa Sztuka” 1922, nr 2.
- Chwistek L., *III Wystawa Formistów w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „Przegląd Tygodniowy” 1919.
- Chwistek L., *Twórcza siła formizmu*, „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12.
- Czernik S., *Dwadzieścia lat poezji 1918–1938*, „Okolice Poetów” 1939, nr 1.
- Dalbor W., *Literatura, sztuka i nauka. Wśród malarzy kolorystów*, „Dziennik Poznański” 1937, nr 253.
- Dalbor W., *Salon jesienny w IKS-ie oraz wystawa prac Władysława Lama*, „Dziennik Poznański” 1934, nr 209.
- Dalbor W., *Wystawa malarska w „Salonie 35”*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 241.
- Dalbor W., *Wystawa obrazów w IKS-ie. Polański – Tomorowicz – Czyżewski – Lam*, „Dziennik Poznański” 1934, nr 50.
- Dąbrowski M., *Ekspresjonizm i ekspresjoniści polscy*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1917, nr 350.
- Dąbrowski M., *Z wystawy w Pałacu Sztuki „Formiści”*, „Wystawa jesienna”, „Ilustrowany Kurier Krakowski” 1919, z dn. 26. IX.
- Dąbrowski M., *Z wystawy w Pałacu Sztuki – IV Wystawa Formistów*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 39.
- Delaperriere M., *Czy istnieje poezja kubistyczna? (Od Apollinaire’a do Ważyka)*, „Ruch Literacki” 1984, nr 4.
- Doda W., *Co to jest formizm?*, „Nowiny Tarnowskie” 1923, nr 53.
- Druga wystawa ekspresjonistów (formistów)*, „Nowości Ilustrowane”, Kraków 1918, nr 29.
- Ekspresjonizm w sztuce plastycznej (ankieta Gazety Wieczornej)*, „Gazeta Wieczorna”, 1918, nr 4276.
- „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12 (w całości poświęcony formizmowi).
- Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.
- Hulewicz J., *Salon IPS 1937*, „Kurier Poranny” 1937, nr 349.
- Husarski W., *Wydawnictwa Artystyczne (T. Czyżewski, Władysław Ślewiński)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 21.
- Husarski W., *Wystawy w IPS-ie*, „Czas” 1935, nr 180.

- Husarski W., *Z wystaw*, (*Wyczółkowski – Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków – Salon Modernistów – Pro Arte – Gruberski – Kuźmiński*), „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 12.
- Irzykowski K., *Cudowność jako materiał poetycki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 41.
- Irzykowski K., *Na Giewoncie formizmu*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 6.
- Jakimowicz A., *Kronika polskiej awangardy*, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 1.
- J.n., *IV Wystawa Formistów*, „Nowości Ilustrowane”, Kraków 1921, nr 12.
- Kanfera M., *Z teatru „Cricot”*, „Nowy Dziennik”, Kraków 1934, nr 38.
- Kozicki W., *Formiści*, „Gazeta Wieczorna” 1920, z V.
- Kleczyński J., *Formiści w „Zachęcie”*, „Kurier Warszawski” 1927, nr 78.
- Kozicki W., *O tzw. „ekspresjonizmie polskim”*, „Gazeta Wieczorna” 1918, nr 4276.
- Kronika artystyczna Krakowa. Wystawy w krakowskim Domu Plastyków*, „Czas” 1939, nr 29.
- Kryszak J., *Urojona perspektywa*, „Szkice Literackie”, Łódź 1981.
- Kurek J., *Futuryzm i awangarda*, „Życie Literackie” 1957, nr 24.
- Lam W., *Z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „Dziennik Poznański” 1928, nr 255.
- Lorentowicz J., *Kurier wydawniczy*, „Express Poranny” 1925, nr 54.
- Łukaszewicz P., Malinowski J., *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, „Sztuka” 1980, nr 1.
- Malinowski J., *Tendencje ekspresjonistyczne w grafice polskiej*, „Sztuka” 1976, nr 5.
- Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki” 1988, z. 4–5.
- Morawski S., *Ankieta o formistach polskich*, „Rocznik Historii Sztuki” 1973.
- Mroziński J., *Akwarele, gwasze i rysunki w IKS-ie*, „Kurier Poznański” 1934, z dn. 24.02.
- Mroziński J., *„Salon jesienny” w IKS-ie*, „Kurier Poznański” 1934, nr 407.
- Mroziński J., *„Salon 35”*, „Kurier Poznański” 1936, nr 490.
- Mroziński J., *Z pracowni i wystaw (w „Salonie 35”)*, „Kurier Poznański” 1937, nr 494.
- Mróz S., *Wystawa „ekspresjonistów” polskich*, „Nowości Ilustrowane” 1917, nr 48.
- M. St. [Mróz S.], *Wystawa ekspresjonistów polskich*, „Głos Narodu” 1917, nr 282.
- Natanson W., *Euridika*, „Dzień Polski” 1933, nr 299.
- Nowakowska A., *Róża w języku i kulturze*, „Język a Kultura” 1991, nr 16.
- Okopień-Sławińska A., *Wiersz awangardowy dwudziestolecia międzywojennego*, „Pamiętnik Literacki”, 1965 z. 2.
- Oryńczyna J., *Wystawa formistów*, „Południe” 1922, nr 3.
- Otwarcie wystawy formistów*, „Goniec Krakowski” 1921, nr 25.
- Pollakówna J., *Enklawa romantyzmu: ekspresjonizm i malarstwo „przesuniętej rzeczywistości”*, „Biuletyn Rady Artystycznej” 1979, nr 1.
- Pollakówna J., *Pierwsze wystąpienie formistów*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 4.
- Pollakówna J., *W przedpolu formizmu. Polska krytyka artystyczna o współczesnych prądach europejskich*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1966, nr 1.
- [Prędski A.] *Dr A.P. Ruch literacki i artystyczny – „Ekspresjoniści polscy”*, „Gazeta Narodowa”, Poznań 1917, nr 363.
- Prokiesz Wł., *Z wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych, Wawel prof. Wyczółkowskiego, Wystawa ekspresjonistów*, „Nowa Reforma” 1917, nr 441.
- [Prokiesz Wł.], *Z krakowskich wystaw sztuki, Wystawa formistów – z salonu Towarzystw Sztuk Pięknych – Salon Wojciechowskiego*, „Nowa Reforma” 1921, nr 36.
- Pronaszko Z., *Jak to było właściwie*, „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12.
- Pruszkowski T., *Wariacje na temat bractwa św. Łukasza*, „Kultura” 1932, nr 6.

- Pułka L., *Epoka woltyżerów (Antyestetyzm – wersja futurystyczna i wersja w poezji po 1956)*, „Literatura” 1982, nr 14.
- Riffaterre M., *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K. i J. Falicycy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.
- Schröder A., *Chorobliwe majaczenie, a nie życiodajny prąd*, „Gazeta Wieczorna” 1918, nr 4276.
- Schröder A., *Z podwawelskiego grodu*, „Gazeta Lwowska” 1919, nr 213.
- Schröder A., *Z salonu lwowskiego*, „Gazeta Lwowska” 1918, z dn. 9 IV.
- Sinko T., *Nowe poezje*, „Czas” 1920, nr 174.
- [Sinko T.] T.S., *Z Pałacu Sztuki. Wystawa formistów*, „Czas” 1921, nr 21.
- Skubulanka T., *Polska poezja futurystyczna w oczach językoznawcy (przyczynki do przemian poezji współczesnej)*, „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 5.
- Smogorzewski K., *Wystawa Młodej Polski w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 13.
- Sobeski M., *Formizm polski*, „Kurier Poznański” 1927, nr 318.
- Sobolewski W., *Przegląd wystaw*, „Rzeczy Piękne” 1918, nr 2.
- Stattler W. K., *O akademii malarstwa i rzeźby w Rzymie*, „Rozmaitości Naukowe”, Kraków 1828, nr 1.
- Sterling M., *W Instytucie Propagandy Sztuki, Salon Zimowy*, „Kurier Poranny” 1932, nr 354.
- Szczepińska J., *Historia i program grupy „Formiści polscy” w latach 1917–1922*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1954, nr 3–4.
- Trepka J., *Wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych, „Formiści”. Malarze normalni*, „Głos Narodu”, Kraków 1921, nr 35.
- Trepka J., *Z wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych*, „Głos Narodu”, Kraków 1919, nr 222.
- Wat A., *Wystawa Formistów*, „Nowa Sztuka” 1922, nr 2.
- Wat A., *Wspomnienie o futuryzmie*, „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 2.
- Wielowicyńska H., *Recenzja z pewnego artykułu*, „Nowy Wyrz” 1938, nr 78.
- Winkler K., *„Zakupione przez Towarzystwo Rozweselania Koni”. Na trzydziestolecie zwycięskiego Formizmu*, „Dziennik Literacki” 1947, nr 1.
- Winkler K., *Ze wspomnień formisty*, „Życie Literackie” 1957, nr 19.
- Witkiewicz St. I., *Formista o formizmie. IV Wystawa Formistów w Krakowie*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 36, Przedruk: *Nowe formy w malarstwie i wynikając stąd nieporozumienia*, Warszawa 1959.
- Witkiewicz St. I., *Z powodu krytyki IV Wystawy Formistów*, „Formiści” 1921, nr 4.
- Witwicki W., *Kult nieudolności plastycznej szkodzi kulturze ogółu*, „Gazeta Wieczorna” 1918, nr 2476.
- Wroczyński T., *Z problemów tradycji barokowej poezji pastorałkowo-kołędowej w polskiej poezji współczesnej*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 7–9.
- Wyka M., *Tytus Czyżewski*, „Twórczość” 1978, nr 1, s. 101.
- Wystawa Awangardzistów w salonie sztuki „Nike”*, „Życie Warszawy” 1945, nr 347.
- Wystawa Formistów*, „Nowości Ilustrowane” 1920, nr 39.
- Wystawa Formistów we Lwowie*, „Dzień” 1920, nr 200.
- Wystawa obrazów Tytusa Czyżewskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1923, nr 4.
- Z wystawy w Pałacu Sztuki – Formiści, Wystawa Jesienna*, „Ilustrowany Kurier Krakowski” 1919, z dn. 26. IX.
- Żwir, „Formiści”, „Dziennik Ludowy” 1920, nr 125.

Opracowania szczegółowe

Publikacje książkowe o Tytusie Czyżewskim

- Chwistek L., *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, Kraków 1922.
- Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, Warszawa 1960.
- Eberharter M., *Der poetische Formismus Tytus Czyżewskis. Ein literarischer Ansatz der frühen polnischen Avantgarde und sein mitteleuropäischer Kontext*, München 2004.
- Gazda G., *Funkcje artystyczne pastorałek w twórczości Tytusa Czyżewskiego i Jerzego Harasymowicza*, [w:] *Literatura i metodologia. Konferencje teoretyczno-literackie w Spale i w Ustroniu*, Wrocław 1970.
- Pollakówna J., *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971.
- Pollakówna J., *Tytus Czyżewski – formista*, [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.
- Stopczyk St., *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1984.
- Tytus Czyżewski*. Katalog wystawy, oprac. J. Pollakówna, M. Dąbrowska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1974.
- Wyka K., *Czyżewski – poeta*, [w:] *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.

Opracowania szczegółowe

Inne publikacje o Tytusie Czyżewskim

- Bajkowski J., *Twórca polskiego formizmu. Na marginesie wystawy Czyżewskiego*, „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 3.
- Baluch A., *Wizualność poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Roczniki Naukowo-Dydaktyczne WSP w Krakowie. Prace Historyczno-Literackie”, z. 10, Kraków 1986.
- Bystron K., *Intertekstualizm intersemiotyczny w twórczości poetyckiej Tytusa Czyżewskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecińskie Prace Polonistyczne” nr 5, Szczecin 1995.
- Centnerszwer J., *Tytus Czyżewski*, „Nasz Przegląd”, Warszawa 1923, nr 177.
- Czernik St., *Lajkonik w chmurach, poezje*, „Okolica Poetów” 1936, nr 7.
- Czapski J., *Tytus Czyżewski (zbiorowa wystawa Tytusa Czyżewskiego w Zachęcie)*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 32.
- Czapski J., *Wystawa Tytusa Czyżewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 51.
- Czernik St., *Lajkonik w chmurach, poezje*, „Okolica Poetów” 1936, nr 7.
- Dalbor W., *Zwiedzamy wystawy. Tytus Czyżewski w „Salonie 35”*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 27.
- (j), *W pracowniach pisarzy. Tytus Czyżewski*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, Kraków 1939, nr 177.
- Jantos M., *Mechaniczny ogród*, „Przegląd Literacki” 1977, nr 7.
- ji. [Iwaszkiewicz J.], *Wśród książek (Tytus Czyżewski, Pastorałki)*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 9.
- Lipski J.J., *Czytamy wiersze Tytusa Czyżewskiego*, „Tygodnik Kulturalny” 1967, nr 53.

- Lipski J.J., *O poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Twórczość” 1960, nr 6.
- Młodożeniec St., *Krakowskie spotkania*, „Orka” 1958, nr 51.
- Młodożeniec St., *Tytus Czyżewski – pierwszy w awangardzie*, „Orka” 1959, nr 6.
- Młodożeniec St., *U narodzin krakowskiej awangardy*, „Orka” 1958, nr 34.
- Morawski W., *Poezja Tytusa Czyżewskiego i Apollinaire*, „Przegląd Humanistyczny” 1961, nr 4.
- Migowa J., *Tytusa Czyżewskiego „Zielone Oko”*, „Goniec Krakowski” 1920, nr 273.
- Mitera K., *Twórczość Tytusa Czyżewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 30.
- Mroziński J., *Na czele malarskiej awangardy (Obrazy Tytusa Czyżewskiego w Salonie 35)*, „Kurier Poznański” 1936, z dn. 7 II.
- m.d., *Tytus Czyżewski, Pastorałki*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, Kraków 1925, nr 54.
- Natanson W., *W 25-rocznicę śmierci Tytusa Czyżewskiego*, „Twórczość” 1970, nr 11.
- Obrazy Tytusa Czyżewskiego na wystawie w Poznaniu. Myśli i Fakty*, „Czas” 1939, nr 88.
- Osięka A., *Młodość i wiek dojrzały*, „Polska” 1965, nr 7.
- Osięka A., *O malarstwie Tytusa Czyżewskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1956, nr 4.
- P., *Z artystycznego Krakowa, Tytus Czyżewski. Jeden z najlepszych „formistów”*, „Świat” 1921, nr 34.
- Piasecki St., *Tytus Czyżewski w IPS-ie*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 4.
- Pigwa S., [K. Pluciński], *Lajkonik w chmurach*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 108.
- Pollakówna J., *Spełnienia dwoiste (uwagi o twórczości T. Czyżewskiego)*, „Poezja” 1969, nr 1.
- Puzdrowski E., *Poezja Tytusa Czyżewskiego*, „Literatura” 1970, nr 8.
- Ratajczak D., *Próby dramatyczne Tytusa Czyżewskiego*, „Dialog” 1968, nr 2.
- Rocznica Czyżewskiego*, „Twórczość” 1970, nr 11.
- Rogoyski St., *Kronika wystaw Instytutu Propagandy Sztuki, Tytus Czyżewski, grudzień 1938-kwiecień 1939*, „Nike” 1939, nr 2.
- Samotyhowa N., *L. Gottlieb, J. Mierzejewski, T. Czyżewski (Wystawa IPS)*, „Praca Obywatelska” 1935, nr 12.
- [Szykowski M.], M.Sz., *Tytus Czyżewski, Noc – Dzień, Mechaniczny instynkt elektryczny, Osioł i słońce w metamorfozie, Włamywacz z lepszego towarzystwa*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 142.
- Szykowski M., *Na lewym skrzydle formistów (Tytus Czyżewski – Zielone oko)*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1920, nr 293.
- Taranczewski W., *Tytus Czyżewski w Poznaniu*, „Głos Plastyków” 1947, nr 8.
- Teatr przyszłości (T. Czyżewskiego – Osioł i słońce)*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1921, nr 327.
- Tyszkiewiczowa T., *Moje wspomnienia o Tytusie Czyżewskim i co o nim powiedział prof. Kowarski*, „Kuźnica” 1946, nr 25.
- Wallis M., *Wystawa Tytusa Czyżewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 30.
- Wat A., *Poezje Czyżewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 16.
- Wieczór autorski Tytusa Czyżewskiego*, „Gazeta Literacka” 1926, nr 17.
- Wielowiejska Z., *Płaszczyna obrazu (O zbiorowej wystawie T. Czyżewskiego i T. Potworowskiego)*, „Czas” 1939, nr 29.
- Winkler K., *Malarstwo Tytusa Czyżewskiego*, „Kurier Polski”, Warszawa 1929, nr 211.
- Winkler K., *Wystawa prac Tytusa Czyżewskiego*, „Przegląd Wieczorny” 1930, nr 146.
- Winkler K., *Wystawa prac Tytusa Czyżewskiego w Warszawie*, „Zwrotnica” 1923, nr 6.

- Winkler K., *Wystawa zbiorowa Tytusa Czyżewskiego w IPS-ie*, „Kurier Poranny”, Warszawa 1932, nr 323.
- Winkler K., *Tytus Czyżewski – artysta z instynktu i wyobraźni*, „Głos Plastyków” 1947, nr 8.
- Winkler K., *Tytus Czyżewski jako malarz*, „Droga” 1931, nr 7–8.
- Wśród nowych książek (T. Czyżewski, Robespierre) i inne utwory*, „Kurier Literacko-Naukowy”, Kraków 1928, nr 7.
- Wyka K., *Poeta i malarz*, „Odrodzenie” 1945, nr 27.
- Wyka K., „*Pastorałki*” Czyżewskiego, „Głos Plastyków” 1947, nr 8.
- Wyka K., *Tytus Czyżewski – poeta*, „Życie Literackie” 1957, nr 282.
- Wyka M., *Tytus Czyżewski*, „Twórczość” 1978, nr 1.
- Zechenter W., *Wspomnienia o Tytusie Czyżewskim*, „Słowo Powszechnie” 1970, nr 184.
- „*Zielone Oko*” Tytusa Czyżewskiego, „Gospoda Poetów” 1921, nr 2.

Publikacje Tytusa Czyżewskiego

Poezje, teksty prozatorskie i utwory dramatyczne

- Śmierć Fauna. Obrazek*, Kraków 1907.
- Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje*, Kraków 1920.
- Noc – Dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, Kraków 1922.
- Osiół i słońce w metamorfozie. Włamywacz z lepszego towarzystwa*, Kraków 1922.
- Wąż, Orfeusz i Euridika. Wizje antyczne*, Kraków 1925.
- Pastorałki*, Paryż 1925.
- Władysław Ślewiński – monografia*, Warszawa 1927.
- Robespierre. Rapsod. Cinema*, Paryż–Warszawa 1927.
- Upiór Toleda*, „Droga” 1932, nr 1–2 (esej).
- Lajkonik w chmurach*, Warszawa 1936.
- Poezje*, wstęp i oprac. K. Karasek, Warszawa 1987.
- Poezje i próby dramatyczne*, oprac. i wstęp Alicja Baluch, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Poezje wybrane*, wybór i oprac. J. Pollakówna, Warszawa 1979.

Publikacje Tytusa Czyżewskiego

Teoria sztuki, krytyka artystyczna

- Wacław Szymanowski, „Goniec Krakowski” 1919, nr 47.
- W pracowni Jacka Malczewskiego, „Goniec Krakowski” 1919, nr 56.
- Pierwszy polski futurysta? (à propos odczytu red. E. Haeckera o poecie J. Tuwimie)*, „Goniec Krakowski” 1919, nr 96.
- Prof. Teodor Axentowicz, „Goniec Krakowski” 1919, nr 137.
- Poezja ekspresjonistów i futurystów*, „Goniec Krakowski” 1919, nr 153.

- O najnowszych prądach w sztuce polskiej*, „Wianki” 1919, nr 1–3.
- Salome (obraz wielopłaszczyznowy)*, „Wianki” 1919, nr 1.
- O „Zielonym oku” i o swoim malarstwie (autokrytyka – autoreklama)*, „Jednodniówka futuryistów”, Kraków 1921.
- Od maszyny do zwierząt – Kto się gniewa na nas?* „Formiści” 1921, nr 4.
- Pogrzeb romantyzmu. Uwiad starczy symbolizmu – śmierć programizmu*, „Formiści” 1921, nr 4.
- Monsalwat czy lunapar?* „Zwrotnica” 1922, nr 2.
- List z Paryża*, „Zwrotnica” 1922, nr 3.
- List z Paryża*, „Zwrotnica” 1922, nr 4.
- Mój futuryzm*, „Zwrotnica” 1923, nr 6.
- Tadeusz Makowski, malarz dzieci, gruszek i jabłek*, „Życie Polskie” 1924, z dn. 10. II.
- Katakumby paryskie*, „Naokoło Świata” 1925, nr 19.
- Z pracowni Andrzeja Deraina*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 19.
- Wiadomości literackie i teatralne*, „Głos Narodu” 1926, nr 14.
- Obrazy Witkiewicza w Zachęcie*, „Epoka” 1927, nr 29.
- Wystawa młodych malarzy (Hrynkowski i Mané-Katz)*, „Epoka” 1927, nr 36.
- Wystawa Towarzystwa Artystów „Sztuka” w Zachęcie*, „Epoka” 1927, nr 55.
- Wystawy w „Zachęcie”*, „Epoka”, Częstochowa 1927, nr 72.
- „Rytm” – Pankiewicz – Głowacki*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 163.
- Płaskorzeźby Marka Szwarca*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 166.
- Wiosenny Przegląd (Wystawa w Polskim Klubie Artystycznym)*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 173.
- Zofia Raczynska i Wł. Malicki. Z salonu sztuki Garlińskiego*, „Epoka”, Częstochowa 1927, nr 79.
- Z wystawy sztuki węgierskiej*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 99.
- Salon Jesienny Zachęty*, „Epoka”, Częstochowa 1927, nr 106.
- Wystawa samotnych (Malewicz – Piotrowski – Strzebiński)*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 120.
- Wystawa konkursowa „Rzeźby Polskiej”*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 139.
- Karykatury Zdzisława Czermańskiego*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 146.
- Wacław Wąsowicz jako kolorysta*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 153.
- Wystawa architektów polskich w salach Reduty*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 180.
- Wystawy polskiej sztuki za granicą*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 194.
- Jeszcze o wystawie polskiej za granicą*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 208.
- Od wartości do wartości*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 228.
- „Proste drogi”*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 228.
- Marzenie o polskim „Louvrze”*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 242.
- Wrześniowe wystawy*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 263.
- Wystawa sztuki czechosłowackiej*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 271.
- Wystawy w Zachęcie*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 312.
- Jesienny Salon Zachęty*, „Epoka”, Warszawa 1927, nr 353.
- „Serce gramofonu” – Bronisława Iwanowskiego*, „Ilustracja”, Warszawa 1927, nr 22.
- Miasto wspomnień (List z Krakowa – w przejeździe)*, „Kurier Polski” 1927, nr 353.
- Reprezentacyjna wystawa Związku Zawodowego Artystów Plastyków*, „Epoka”, Częstochowa 1928, nr 2.

- Nowe wystawy w Zachęcie*, „Epoka”, Częstochowa 1928, nr 9, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 10.
- Wystawa afiszów w Zachęcie*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 18.
- Dwie wystawy*, „Epoka”, Częstochowa 1928, nr 20.
- Przegląd grafiki polskiej*, „Epoka”, Częstochowa 1928, nr 31; „Epoka”, Warszawa 1928, nr 35.
- Skarbiec pamiątek narodowych. Zbiory rapperswilskie*, „Epoka”, Częstochowa 1928, nr 38, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 43.
- Pod znakiem tradycji?! Z wystawy w Zachęcie*, „Epoka”, Częstochowa 1928, nr 44, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 50.
- Obrazy i dekoracje*, „Epoka”, Częstochowa 1928, nr 50, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 57.
- Obrazy z Jerozolimy*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 67.
- Salon Modernistów*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 78.
- Polichromia kościoła św. Piotra i Pawła. Dzieło p. Mariana Malickiego*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 208.
- Obrazy malowane w transie. Wystawa p. Radwana Radziszewskiego*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 215.
- Burza wśród architektów*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 85.
- Krajobrazy Teodora Niemiry*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 89.
- Nowa wystawa w Zachęcie*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 92.
- Rzeźby Władysława Gruberskiego*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 92.
- „Zachęta” i krytyka*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 98.
- Krytykorobia. W odpowiedzi p. Janowi Kleczyńskiemu*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 111.
- Dwie wystawy*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 118.
- Krajobrazy dekoracyjne H. Munda*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 125.
- Zmartwychwstały Goya*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 139.
- Prawda w historii i sztuce*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 166.
- Salon Wiosenny Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuki*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 178.
- Żniwo karykatury polskiej*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 182.
- Wystawa w Szkole Sztuk Pięknych*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 192.
- Wystawa „ogólna” w Zachęcie*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 194.
- Malowane kwiaty*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 201.
- Muzeum smutku i bohaterstwa*, „Kurier Polski” 1928, nr 36.
- Starzyzna czy „nowa” sztuka. Z wystaw w Zachęcie*, „Kurier Polski” 1928, nr 48.
- Klasycyzm i klasyczni (wystawa w Zachęcie)*, „Kurier Polski” 1928, nr 71.
- Polscy moderniści*, „Kurier Polski” 1928, nr 78.
- Knut, wystawy i „Zachęta”*, „Kurier Polski” 1928, nr 118.
- Kartony Henryka Munda*, „Kurier Polski” 1928, nr 125.
- Dekoracja i sens malarski. Z wystawy Rafała Malczewskiego*, „Kurier Polski” 1928, nr 132.
- Starość, zmęczenie i postęp (o wystawie K. Laszczki)*, „Kurier Polski” 1928, nr 146.
- Gawęda czy epopeja. Wystawa Wojciecha Kossaka w Zachęcie*, „Kurier Polski” 1928, nr 152.
- O Młodą Sztukę*, „Kurier Polski” 1928, nr 161.
- Odrodzenie architektury polskiej*, „Kurier Polski” 1928, nr 166.
- Salon Karykatury*, „Kurier Polski” 1928, nr 173.
- Wystawa w Szkole Sztuk Pięknych*, „Kurier Polski” 1928, nr 180.

- Monografia o formizmie*, „Kurier Polski” 1928, nr 201.
- Obrazy Konstantego Laszczki i inne wystawy w Zachęcie*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 132.
- „Sztuka” w zaścianku (*Wystawa w Związku Zawodowym Plastyków*), „Epoka”, Warszawa 1928, nr 151.
- Na drodze do odrodzenia polskiej architektury*, „Epoka”, Warszawa 1928, nr 159.
- Znany malarz i ceniony poeta*, „Ilustracja” 1928, nr 12.
- Powakacyjna Zachęta*, „Kurier Polski” 1930, nr 255.
- „Sztuka” i mieszanina (*Wystawa w Zachęcie*), „Kurier Polski” 1930, nr 302.
- Obrazy Wyspiańskiego (Wystawa w hotelu Polonia)*, „Kurier Polski” 1930, nr 321.
- Teatralne ambicje*, „Scena Polska” 1930, nr 5–7.
- Wystawa „Kapistów”*, „Kultura” 1931, nr 3.
- Wystawa w Szkole im. Gersona*, „Kurier Polski” 1931, nr 269.
- Legenda o Chelmońskim*, „Kurier Polski” 1931, nr 313.
- O nową rzeczywistość w malarstwie*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, nr 3, nr 5.
- Dyskusja z krytykiem. Pod sądny prosi o głos*, ABC 1932, nr 351.
- List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1932, nr 1.
- List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1932, nr 2.
- List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1932, nr 4.
- O potrzebie harmonii w malarstwie*, „Głos Plastyków” 1932, nr 5–6.
- Impresjonizm i symbolizm Leona Wyczółkowskiego*, „Głos Plastyków” 1932, nr 7–8.
- Życie a sztuka w twórczości Wyspiańskiego*, „Głos Plastyków” 1932, nr 9–10.
- Najmłodsze malarstwo polskie*, „Kultura” 1932, nr 2–3.
- List do redakcji jako odpowiedź na artykuł T. Pruszkowskiego: Wariacje na temat bractwa św. Łukasza*, „Kultura” 1932, nr 6, „Kultura” 1932, nr 7.
- Po wystawie pięciu stowarzyszeń*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 4.
- Zachęta a IPS. Kronika warszawska*, „Dzień Polski” 1933, nr 24.
- O Józefie Pankiewiczzu*, „Dzień Polski” 1933, nr 125.
- Stanisławski – Wyspiański – „Współcześni plastycy”*, „Dzień Polski” 1933, nr 154.
- Kronika Poznańska*, „Dzień Polski” 1933, nr 261.
- Kronika Warszawska*, „Dzień Polski” 1933, nr 162.
- Kronika Warszawska*, „Dzień Polski” 1933, nr 246.
- Śleńdziński, wileńscy malarze, Tymon*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 22.
- Modernizm i krytyka*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 503.
- Neonaturalizm Marinettiego*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 458.
- Entuzjaści koloru*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 495.
- List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1933, nr 1–2.
- List z Warszawy (O wystawie „Żołnierz i koń w malarstwie polskim”)*, „Głos Plastyków” 1933, nr 3–4.
- Wstęp do katalogu wystawy T. Czyżewskiego, H. Polańskiego, K. Tomorowicza*, „Instytut Krzewienia Sztuki”, Poznań 1934.
- Wielki zapomniany – Józef Szermentowski*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 30.
- Po wystawie pięciu stowarzyszeń*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 528.
- Plastycy o sobie*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12.
- Malarstwo Piotra Michałowskiego*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12.
- Kronika warszawska. Wystawy i projekty*, „Dziennik Poznański” 1934, nr 54.

- Warszawskie wystawy, „Dziennik Poznański” 1934, nr 168.
- Wielcy malarze polscy XIX wieku i wystawa w IPS-ie w Warszawie, „Dziennik Poznański” 1934, nr 221.
- Jesień w Warszawie, „Dziennik Poznański” 1935, nr 236.
- „Plastyka” poznańska w Warszawie, „Dziennik Poznański” 1935, nr 249.
- Nowe wystawy w IPS-ie, „Dziennik Poznański” 1935, nr 273.
- Artystyczne nowinki Warszawy, „Dziennik Poznański” 1935, nr 287.
- Z wystaw warszawskich, „Dziennik Poznański” 1935, nr 292.
- List z Warszawy, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6.
- Kilka słów o Władysławie Ślewińskim, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6.
- Tragedia naszych muzeów sztuki, „Prosto z Mostu” 1935, nr 6.
- Jak Aleksander Gierymski zdobywał kolor, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 30.
- Wypowiedź w ankiecie, „Prosto z Mostu” 1936, nr 4.
- Polska plastyka przeżywa kryzys, ale w znaczeniu dodatnim. Uwagi na marginesie wystaw warszawskich, „Dziennik Poznański” 1936, nr 161.
- Wystawy stołeczne, „Dziennik Poznański” 1936, nr 29.
- Wystawy warszawskie „Ład” i Mira Zylowa, „Dziennik Poznański” 1936, nr 40.
- Stykowie w „Zachęcie”, „Dziennik Poznański” 1936, nr 54.
- Wystawa „Bloku” w warszawskim IPS-ie, „Dziennik Poznański” 1936, nr 65.
- Wystawa Świętokrzyska, „Dziennik Poznański” 1936, nr 78.
- Kilka słów o „Głosie Plastyków”, „Dziennik Poznański” 1936, nr 110.
- Malarstwo pod znakiem zagadnień kolorystycznych, „Dziennik Poznański” 1936, nr 145.
- Wystawa dzieł malarskich Stanisława Wyspiańskiego w Warszawie, „Dziennik Poznański” 1936, nr 157.
- Ostatnie wystawy warszawskie, „Dziennik Poznański” 1936, nr 206.
- Powrót do malarstwa, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 4.
- Zygmunt Waliszewski, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 47.
- O malarstwie i poezji bez literatury, „Sygnały”, Lwów 1936, nr 18.
- Wypowiedź w ankiecie, „Prosto z Mostu” 1937, nr 8.
- Kilka słów o wystawie malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie, „Głos Plastyków” 1937, nr 1–7.
- List z Warszawy, „Głos Plastyków” 1937, nr 1–7.
- U przyjaciół, a po troszę... kuzynów, „Kurier Poznański” 1937, nr 125.
- Trzeba mieszkać estetycznie (z powodu wystawy architektury wnętrz w IPS-ie), „Kurier Poznański” 1937, nr 183.
- Pierwszy wielki przegląd rzeźby polskiej, „Kurier Poznański” 1937, nr 232.
- Kobieta w sztuce, „Kurier Poznański” 1937, nr 258.
- Wielki talent, uparta praca (zbiorowa pośmiertna wystawa Zygmunta Waliszewskiego w IPS-ie), „Kurier Poznański” 1937, nr 345.
- Wkład do kapitału kultury: cenne kolekcje, „Kurier Poznański” 1937, nr 401.
- Wielki bezimienny artysta: lud polski, „Kurier Poznański” 1937, nr 412.
- Dopływy wielkiej rzeki, „Kurier Poznański” 1937, nr 482.
- Sztuka na rubieży epok (Salon malarski w warszawskim IPS-ie), „Kurier Poznański” 1937, nr 596.
- Zwornik następcą formizmu, „Kurier Polski” 1938, nr 50.

- Od cezanimizmu do symbolizmu, po krańce kubizmu. Nowe wystawy w IPS*, „Kurier Polski” 1938, nr 291.
- Młodzi malarze lwowscy w IPS-ie*, „Kurier Polski” 1938, nr 64.
- Z tajemnic malarza*, „Kurier Polski” 1938, nr 353.
- Francuska sztuka żyjąca w Petit Palais (wspomnienia z paryskiej wystawy światowej)*, „Głos Plastyków” 1938, nr 1.
- Twórcy czy naśladowcy*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 46.
- List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12.
- Mój formizm*, „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12.
- Wypowiedź w ankiecie*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 12.
- Amazonka „awangardy”, polemika z artykułem Heleny Wielowiejskiej pt. „We wszystkich kolorach”, drukowanym w czasopiśmie „Nasz Wyrzaz”, „Prosto z Mostu” 1938, nr 31.*
- Sztuka tkacka w Polsce*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 35.
- Muzeum Sztuki Religijnej*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 42.
- Polskie malarstwo w Muzeum Narodowym*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 44.
- Niepowołani przyjaciele*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 45.
- Warszawa dziś a Warszawa przyszłości*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 47.
- Blaski i nędze Zachęty*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 48.
- Dziesiąty Salon w IPS-ie*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 51.
- Rzeźba i grafika w salonie IPS-u*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 52.
- Między Ziomkiem a Kraśnikiem*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 53.
- Graficy w Zachęcie i inne wystawy*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 54.
- Młodzi malarze z IPS-u*, „Kurier Polski”, Warszawa 1939, nr 1.
- Zwiedzamy Muzeum Narodowe. Henryk Rodakowski znakomity portrecista polski*, „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 6.
- Piękna książka o malarstwie włoskiego renesansu*, „Kurier Polski” 1939, nr 55.
- Dziwne obrazy Szczęsnego Rutkowskiego*, „Kurier Polski” 1939, nr 86.
- Henryk Siemiradzki w „Zachęcie”*, „Kurier Polski” 1939, nr 184.
- Nowa książka o sztuce*, „Kurier Polski” 1939, nr 202.
- Jacek Malczewski (1885–1929), Wystawa w Krakowskim Pałacu Sztuki*, „Kurier Polski” 1939, nr 213.
- „Podręcznik malarstwa” rec. z: Władysław Lam, Jak osiąść wiedzę malarską*, Lwów 1938; Ateneum 1939, nr 1.
- Akademizm i modernizm w IPS-ie*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 1.
- Jak widzi Polskę francuska malarka*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 2.
- Młodzi i najmłodszy w IPS-ie*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 4.
- Manifestacja pozpieryzmu*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 5.
- Jeszcze kilku młodych w IPS-ie*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 6.
- Wystawa sztuki angielskiej w IPS-ie*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 7.
- Brak zachęty w „Zachęcie”*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 8.
- O tzw. „Państwowych zbiorach sztuki”*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 9.
- Młodzi lwowscy malarze w IPS-ie*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 11.
- Wystawa „Rytu”*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 17.
- Jak widzą zachętowi malarze nasze morze*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 18.
- Artyści plastycy z Poznania*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 19.

- Kompozycja figuralna w IPS-ie*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 21.
Sztuka węgierska w Zachęcie, „Prosto z Mostu” 1939, nr 22.
Sztuka estońska w IPS-ie, „Prosto z Mostu” 1939, nr 23.
Adam Chmielewski – polski Corot, „Prosto z Mostu”, 1939, nr 24.
Martwa natura w polskim malarstwie, „Prosto z Mostu” 1939, nr 25.
Martwa natura w Muzeum Narodowym, „Prosto z Mostu” 1939, nr 26.
Polscy bataliści w IPS-ie, „Prosto z Mostu” 1939, nr 27.
Henryk Siemiradzki w Zachęcie, „Prosto z Mostu” 1939, nr 29.
Czterdziestolecie „Zachęty”, „Prosto z Mostu” 1939, nr 31.
W słońcu dziecięcej wiosny – wspomnienia malarza, „Głos Plastyków” 1947, nr 8.

Indeks osób

- Aberdam Alfred 209
Ajschylos 64
Andral Jean Louis 13
Appolinaire Guillaume 18, 19, 40, 93, 95,
113, 114, 119, 140, 145, 166, 188
Arp Hans 113, 115
- Bacciarelli Marceli 199
Baczyński Stanisław 161, 177
Bagłajewski Arkadiusz 11
Balbus Stanisław 11, 12, 20
Balcerzan Edward 20
Ball Hugo 80
Baluch Alicja 5, 18, 20, 61, 81, 86, 99, 101,
104, 106–107, 114, 130, 146, 156, 158,
160, 161, 162
Bałus Wojciech 21
Baranowicz Zofia 176
Barącz Tadeusz 214
Bartoszyński Kazimierz 11
Basler Adolf 188, 223
Baudelaire Charles 7, 45, 92
Baumgarth Christa 21
Beardsley Aubrey 63, 64
Beckmann Max 94
Bederski Adam 73
Bedier Joseph 37
Bem Józef 58
Bergson Henri 23, 93
Białostocki Jan 19, 65
Bielska Leokadia 210
Błaut Sławomir 47
Böcklin Arnold 50, 64
- Bogucka Maria* 157
Bogucki Janusz 17, 157
Bolecki Włodzimierz 11, 20, 21
Bołoz-Antoniewicz Jan 15, 113, 157
Bonnard Pierre 210
Bornstein Zofia 209
Borowy Waław 177
Borusiewicz Miłosław 21
Botticelli Sandro 64
Boucher François 185
Bouguereau Adolphe William 186, 192
Bourdelle Émile Antoine 13
Boy Żeleński Tadeusz 37, 164, 176
Brandel Konstanty 212
Braque Georges 86, 190
Breiter Emil 16, 176
Breton André 93, 180
Brus-Malinowska Barbara 13, 21
Buras Jacek Stanisław 20
Burne-Jones Edward 63
Byron George Gordon 34
Bystroń Katarzyna 20, 69
- Cabanel Alexandre 186
Caillard Émile 172
Camoin Charles 147
Caravaggio Michelangelo Merisi da 64
Cézanne Paul 13, 83, 84, 100, 120, 138,
149–151, 152, 168, 180, 181, 182, 187,
196, 218, 223, 226
Cezar Gajusz Juliusz 60
Chagall Marc 96
Chardin Jean Baptiste Siméon 185

- Charlet Frantz 200
 Chełmoński Józef 193, 199, 203, 204
 Chirico Giorgio de 94, 144
 Chlebnikow Welimir (wł. Wiktor Władymirowicz Chlebnikow) 114
Chłędowski Kazimierz 15, 157
 Chopin Fryderyk 7, 169
 Chotin André Marcel 172
 Chwistek Leon 14, 16, 22, 24, 28, 29, 33, 79, 88, 120, 156, 157, 159, 168, 171, 175, 176, 196, 223, 227
Cieślakowska Teresa 19
 Ciompa Adam 10
 Clouet François 184, 185
Cocteau Jean 96
Cormon Fernand 194
 Cornelius Peter von 192
 Corot Camille 138, 181, 185, 200, 202, 204
 Courbet Gustave 83, 181, 182, 185
 Cranach Lucas 64
 Cukierman Bencion (właśc. Ben Zion Zuckerman) 193–194
 Cybis Jan 148, 156, 172, 210, 218
 Czapski Józef 156, 172, 176, 218
 Czechowicz Józef 176
Czerwińska Małgorzata 51
 Czuchnowski Marian 176, 177
- Daumier Honoré 74, 200
 David Jacques-Louis 182, 185
 Da Vinci Leonardo 93, 168, 181, 195
 Dąbrowska Maria 18
 Defregger Franz von 193
 Delacroix Eugène 7, 168, 179, 181, 182, 185, 200
 Delaroche Paul 192
 Delvaux Paul 110
 Derain André 147, 148, 150, 209
 Despiou Charles 187
 Dobrowolski Tadeusz 6, 7
 Dobrzycki Wiktor (pseud. W. Doda) 16
 Doda W. zob. Dobrzycki Wiktor
 Dołżycki Leon 14, 44, 157, 211, 218, 223
 Donatello (właśc. Donato di Niccolò di Betto Bardi) 195
- Doré Gustav 74
Druick (Druyck) Douglas W. 50
Dubowik Henryk 20, 93, 110, 111
Dutkiewicz Józef E. 17, 110
 Dürer Albrecht 212
Dusza Ferdysz 215, 217
- Eberharter Marcus* 18
 El Greco (właśc. Dominikos Theotokopulos) 83, 84, 85, 122, 127, 134, 136, 142, 150, 168, 177, 180, 182, 189–191, 192, 200, 208, 226
 Ensor James 45, 49, 50, 51
 Ernst Max 94, 144
 Estreicher Karol 196
- Falicka Krystyna* 11
Falicki Jerzy 11, 19, 113
 Fénéon Felix 104
 Ferdynand II Katolicki 134
Fibak Ewa 13
Fibak Wojciech 13
 Filip II 191
Filonow Paweł 19, 96
 Flaubert Gustave 63
 Fouquet Jean 185
 Fragonard Jean-Honore 185
 Francastel Pierre 187
 Franz Adam 203
Freud Sigmund 63
- Gachet, lekarz 151, 152
 Gadowski Walery 214
 Gałczyński Konstany Ildefons 176
 Garliński Czesław 227
 Gaszyński Tytus 8
 Gauguin Paul 50, 85, 100, 148, 185, 208
 Gautier Theophile 7
 Gazda Grzegorz 16, 18, 20, 166–167
 Geppert Eugeniusz 210
 Géricault Théodore 200, 201
 Gérôme Jean-Léon 192
 Gerson Wojciech 193, 199, 202
 Gierymski Aleksander 185, 199, 204
 Gierymski Maksymilian 185, 203

- Giorgione* (właśc. Giorgio Barbarelli da Castelfranco) 65
 Giotto di Bondone 64
 Gleizes Albert 23
Głowiński Michał 11, 19, 118
 Godebski Cyprian 214
 Goethe Johann Wolfgang 7, 173
 Gogh Vincent van 50, 85, 100, 144, 148, 149, 151
Gombrowicz Witold 180
Goncourtowie 19
 Gotlib Henryk 171, 172, 176, 210
 Goya Francisco (Francisco José de Goya y Lucientes) 45, 129, 134, 192, 212
 Górską Pia 203
 Grabowski Stanisław 209
 Grabska Elżbieta 13, 113
 Grottger Artur 214
 Grydzewski Mieczysław 175, 218
 Gryglewicz Tomasz 20
Guerry Liliane 84
 Gwozdecki Gustaw 13, 172

 Haecker Emil 164
Harasymowicz Jerzy 18
Hartwig Julia 95
 Hausmann Raoul 114
 Hayden Henryk 13, 172
Hejmej Andrzej 12, 20
 Hemingway Ernest 95
 Herbert Zbigniew 76, 139
Herod Antypas 64
Herod Filip 64
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 7
Hofman Wlastimil 215, 217
 Hofstätter Hans H. 47, 48, 94
 Holbein Hans 212
 Homer 7
Horacy 139
 Horzycy Wilam 176
 Hrynkowski Jan 36, 44, 122, 157, 210
 Hugo Victor 7, 50
 Hulewicz Jerzy 10, 24, 68, 123, 157, 171, 175, 194
 Hulewicz Witold 172, 175

 Huysmans Karl Joris 63
 Ingres Jean Auguste Dominique 179, 181, 182
 Irzykowski Karol 16, 161, 176
 Iwaszkiewicz Jarosław 163
 Izabela I Katolicka 134

 Jacob Max 95
 Jacobi Jolande 46
 Jaeschke Marian 210
 Jakimowicz Andrzej 17
 Jakimowicz Irena 16, 55
 Janco Marcel 113
Janion Maria 44, 51
 Jarema Józef 172, 176
 Jarema Maria 214
 Jarośniński Zdzisław 16, 20, 156
 Jasiński Bruno 14, 81, 107, 114, 161, 162, 163, 167, 171
Jekiel Wojciech 6
 Jeschke zob. Jaeschke Marian
Jung Carl Gustav 46
Jurewicz Oktawiusz 60
Juszczak Wiesław 21

Kaliński Witold 76
 Kanelba Rajmund 209
 Karasek Krzysztof 24, 27, 174
 Karny Alfons 214
Kasperowicz Ryszard 19
Kasperski Edward 20
Kasprowicz Jan 37, 58
 Kaulbach Wilhelm von 186, 192, 193
 Kazimierz Wielki 41
 Keilowa Julia 214
Kicianka Helena 8
 Kisling Mojżesz (Moise) 13, 209
Kitowska-Lysiak Małgorzata 11
 Kleczyński Jan 159
 Kleiner Juliusz 175
 Klimt Gustav 65
 Klukowski Józef 214
 Klak Tadeusz 12, 152, 153, 176
 Kobro-Strzemińska Katarzyna 210

- Kolumb Krzysztof 133
Kołaczkowski Julian 8
 Kołaczkowski Stefan 176
Kopaliński Władysław 91, 122
Kort Zegers Peter 50
 Kosicka Anna 21
 Kossak Juliusz 203
 Kotsis Aleksander 185, 199, 202, 224
 Kott Jan 177
 Kowalczykowa Alina 19
Kowalska Bożena 16
 Kowalski Alfred 214
Kowarski Felicjan Szczęsny 25, 209
 Kozicki Władysław 157
Krakowski Piotr 110
Krakowski Wojciech (właśc. Franciszek Wojciech Krakowski) 110
 Kramsztyk Roman 13, 172
 Kraszewski Józef Ignacy 7, 8
Krebs Sophie 13
 Król Anna 8
 Kryński Karol 209
Kryszak Janusz 18
 Krzyżański Józef 211
 Kubicka Małgorzata 68, 73
 Kubicki Stanisław 157
 Kucharski Aleksander 199
Kudelska Dorota 8
 Kurzawa Antoni 214
 Kuźma Erazm 19
- Lagout Irene 114
Lam Andrzej 20, 218
 Laszczka Konstanty 214
 Lechoń Jan 163
 Le Nain Antoine 184
 Le Nain Louis 184
 Le Nain Mathieu 184
 Lenartowicz Teofil 7, 8
Lessing Gotthold Ephraim 6
 Leśmian Bolesław 35
 Leśnodorski Zygmunt 17
 Levi Samuel 191
 Lewandowska Bożena 19, 56, 225
Liczbińska Maria 178
- Ligocki Edward 188
 Lipski Jan Józef 18, 22, 27, 28, 140
Lodge David 225
 Lorrain Claude (właśc. Gellée Claude) 185
 Loutreuil Maurice A. 172
Ludorowski Lech 19, 113
- Łukaszewicz Piotr* 16, 120, 157
 Łukaszyk Ewa 64
 Łunkiewiczowa Ewa Maria 209
- Maciejewska Iwona 18, 20
 Madeyski Antoni 214
 Magritte René François Ghislain 94, 144
 Majchrzak Stanisława 214
 Makowiecki Andrzej Z. 8, 9
 Makowiecki Tadeusz 9
 Makowski Tadeusz 14, 170, 171, 172, 209, 211, 212, 227
 Malczewski Antoni 45
 Malczewski Jacek 8, 40, 205, 206
 Malewicz Kazimierz 211
 Malinowski Jerzy 6, 13, 16, 21, 68, 73, 120, 157, 204
 Manet Édouard 104, 149, 182, 192
 Manguin Henri 147
 Marcoussis Louis (właśc. Ludwik Markus) 13, 209
 Marinetti Filippo Tommaso 86, 113, 124, 163, 164, 180
Markiewicz Henryk 6, 11, 19, 36, 77, 170
 Markiewicz-Piwowarowa Wanda 12, 152, 153
 Marquet Albin 147
 Masson André 95, 172
 Matejko Jan 21, 36, 186, 196, 197, 199, 208
 Matisse Henri 94, 147, 148, 150, 209
Maurin Białostocka Jolanta 6
 Mazurczyk Jerzy 214
 Mehoffer Józef 196, 226
 Meissonier Jean Louis Ernest 186
 Melbechowska-Luty Aleksandra 7, 10
 Menkes Zygmunt 209, 212
 Menzel Adolf von 45, 48, 192

- Metzinger Jean 23
Michał Anioł 168, 181, 195
Michałowski Piotr 6, 148, 185, 186, 193,
199, 200–201, 224
Miciński Bolesław 177
Mickiewicz Adam 37, 45, 122, 123, 172
Mierzejewski Jacek 14, 120, 157, 171, 223,
226
Miller Edmund 175
Miller Henry 95
Miłosz Czesław 170
Miró Joan 36, 94, 95
Młodożeniec Stanisław 14, 18, 161, 162,
163, 171
Mochnicki Maurycy 172
Modigliani Amadeo 212
Mondrian Piet 211
Monet Claude 104, 149, 182
Morawińska Agnieszka 6
Morawski Stefan 16–17
Morawski Wojciech 18
Moréas Jean 41
Moreau Gustave 63, 64, 148
Morsztyn Jan Andrzej 43
Mroziński Józef 211
Mrożewski Stefan 213
Munch Edward 38, 39, 50
Murillo Bartolome Esteban 192
Muszkiet Karol 214
- Naborowski Daniel 43
Nacht-Samborski Artur 172, 212
Napierski Stefan 176
Niedźwiedz Jakub 12, 20
Niemira Teodor 181, 197
Niesiołowski Tymon 14, 44, 171, 212, 218,
223
Nietzsche Friedrich 63
Nolde Emil 36, 38
Norblin Jan Piotr 199, 200
Norwid Cyprian Kamil 7, 10, 58
Nowicka-Jeżowa Alina 12
Nycz Ryszard 10–11, 12, 21, 225
- Okoi Waldemar* 19, 96
Okopień-Stawińska Aleksandra 19, 118
Olesiewicz Zygmunt 209
Ordyńska Zofia 227
Orłowski Aleksander 185, 199, 200
Osęka Andrzej 18, 80, 81, 153, 170
Ostoja-Chrostowski Stanisław 213
- Pacheco Francisco 191
Palomino Antonio 191
Pamuła Jan 21
Panieński Jan 44
Pankiewicz Józef 148, 172, 209, 212
Pascin Jules 212
Peiper Tadeusz 14, 25, 163, 165, 167, 176,
227
Pelc Janusz 6, 12
Pessoa Fernand 64
Pękalski Leonard 210
Piasecki Stanisław 176, 217
Picabia Francis 111
Picasso Pablo 36, 86, 165, 188–189, 190,
209
Piniński Leon 15, 157
Pissarro Camille 151
Poklewski Józef 21
Polański Stanisław 210
Pollakówna Joanna 5, 6, 16, 17, 18, 19, 23,
25, 26, 28, 34, 35, 42, 69, 77–79, 98, 104,
105–108, 111, 117, 118, 126, 132, 138,
142, 148, 152, 155, 159–161, 172, 174
Pomirowski Leon 177
Ponte Jakub de (Bassamo) 190
Poprzęcka Maria 12, 19
Porębski Mieczysław 17
Potworowska Magdalena 92, 94, 110, 141
Potworowski Tadeusz Piotr 81, 153, 172,
209, 211, 212
Poussin Nicolas 138, 181, 185
Praz Mario 6, 19
Prochaska Franciszek 172
Prochaska Maria 172
Pronaszko Andrzej 6, 25, 26, 157, 171, 194,
210, 226
Pronaszko Zbigniew 16, 44, 120, 122, 157,
161, 171, 176, 194, 210, 226

- Pruszkowski Tadeusz 186, 197, 210
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 58, 162
 Przyboś Julian 14, 163, 170
 Przybyszewski Stanisław 15, 157
 Puget Jacek 172
 Puget Ludwik 172
 Pułka Leszek 20
 Puzdrowski Edmund 18

 Rafael Santi 168
Ratajczak Dobrochna 61, 74
 Redon Odilon (właśc. Bertrand-Jean Redon)
 69
Rej Mikołaj 164
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 212
 Renoire Auguste 138
 Reverdy Pierre 40, 93, 95–98, 145
 Richter Hans 20, 80, 114
Riffaterre Michael 11
 Rilke Reiner Maria 45
 Rimbaud Artur 40, 84, 93, 115, 119, 140,
 145
 Robespierre Maximilien François Marie Isi-
 dore de 99, 106, 107, 143
 Rodakowski Henryk 185, 199, 203, 224
 Rodin Auguste 187, 214
Rogoziński Julian 63
 Roguski Władysław 44
Rosiek Stanisław 44
Rubczak Jan 13
 Rubens Peter Paul 64, 168
 Rudzka-Cybisowa Hanna 172, 211
 Ruskin John 7
 Ruszczyk Ferdynand 21
 Rygier Teodor 214
 Rykała Jan 214
Rypson Piotr 20, 112, 113, 114, 115
 Rzepiński Czesław 176, 210

 Samlicki Marcin 176
 Sand George 7
 Schinagel Emil 210
Schopenhauer Arthur 63
 Schröder Artur 15, 157–158
 Schulz Bruno 10

 Schwind Moritz von 192
 Schwitters Kurt 114
 Seifert Dawid 209
 Sérusier Paul 85–86, 151
 Seurat Georges 104, 149
 Seydenman Dorota 211
 Siemiradzki Henryk 194
Skoczek Anna 21
 Skoczylas Władysław 210
 Skotarek Władysław 68, 73, 157
 Skubulanka Teresa 20
Sławiński Janusz 11, 12, 19, 20, 118
 Słonimski Antoni 163, 166, 176, 177
 Słowacki Juliusz 7, 8, 214
 Smuglewicz Franciszek 199
Solska Irena 55
 Sopała Michał 171
Sosień Barbara 11, 64
 Staff Leopold 162, 164
Starzewski Rudolf 36
 Starzyński Juliusz 7, 17, 19, 20, 56, 85, 197,
 225
Starzyński Stefan 187
 Stattler Wojciech K. 6, 7
 Stażewski Henryk 175, 209, 218
 Stern Anatol 14, 162, 163, 171,
 Stopczyk Stanisław 18, 113, 132, 142,
 143
 Strzałecki Wandalin 211
 Strzeмиński Władysław 175, 176, 209, 210,
 218
Sudolski Zbigniew 8
 Szczepański Stanisław 176, 218
 Szczepińska Joanna 16
 Szczuka Mieczysław 175
 Szczyrbuła Marian 172
 Szekspir (Shakespeare) William 208
 Szermentowski Józef 185, 202
 Szmaj Stefan 123, 157
 Szopen Fryderyk zob. Chopin Fryderyk
 Szpotański Stanisław 172
 Szuchajew Wasilij 186
 Szykowski Marian 161
 Szymanowski Wacław 214, 221

- Ślewiński Władysław 87, 185, 212, 227
 Śniecikowska Beata 21
Śpiwak Jan 163, 165, 188, 211

 Tauber Sophie 113
 Taranczewski Waclaw 81, 153, 210
Tasarski Jerzy 21
Tatarkiewicz Władysław 6
 Tatlin Władimir 211
 Tchorek Karol 214
 Tetmajer Kazimierz zob. Przerwa-Tetmajer
 Kazimierz
 Tetmajer Włodzimierz 10
Thiber Allen 225
 Thoma Hans 186, 193
 Tintoretto Jacopo (właśc. Jacopo Robusti)
 168, 190
 Tomorrowowicz Kazimierz 210
 Toulouse-Lautrec Henri de 188
Towiański Andrzej 172
Turowski Andrzej 14, 20, 223
 Tuwim Julian 30, 163, 164,
 Tycjan (właśc. Tiziano Vecellio) 190
 Tyszkiewiczowa Teresa 25
 Tzara Tristan 95

 Uccello Paolo 168, 181
Ulicka Danuta 20
 Unierzyński Józef 226

 Vallotton Félix 86
 Vauxcelles Louis 147
 Velázquez Diego 168, 192, 200
 Verlaine Paul 164
 Vogel Zygmunt 199

 Wagner Otto 203
 Waliszewski Zygmunt 172, 210, 211–212
 Wallis Mieczysław 17, 36
 Wąłach Jan 216
 Wat Aleksander 161, 162, 171, 176
 Watteau Antoine 51
 Wążyk Adam 14, 20
 Wąsowicz Waclaw 44, 211, 212
Weintraub Wiktor 164

Weisbach Werner 85
Weiss Tomasz 92
 Weiss Wojciech 45, 51, 52
 Weloński Pius 214
Węclewski Zygmunt 60
Wiercińska Janina 19, 178
Wierzbicka Anna 13
 Wierzyński Kazimierz 163, 166
 Wilde Oscar 63, 64
 Winkler Konrad 6, 16, 18, 29, 34, 120, 138,
 156, 158, 159, 171, 176, 196, 227
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 10,
 14, 16, 22, 25, 34, 55, 57, 73, 156, 171,
 176, 177, 206, 223
Wittlich Petr 63
 Witwicki Władysław 15, 157, 158
 Woermann Karl 193
Wojciechowski Aleksander 82, 83, 85, 87,
 176
 Wojtkiewicz Witold 51, 171
 Wolf Georg Jacob 6
 Wolff Jerzy 176, 210
Wolicka Elżbieta 11, 19
 Woroniecki Jan J. 68, 73
 Wroczyński Tomasz 20, 166
 Wyczółkowski Leon 40, 41, 196, 204–205,
 216, 226
 Wyka Kazimierz 8, 18, 27, 30, 35–36, 77,
 170, 225
 Wyka Marta 18, 27, 36, 77, 147, 155, 156,
 170, 180
 Wysłouch Seweryna 11–12, 19, 20
 Wyspiański Stanisław 9, 36, 38, 41, 164,
 171, 196, 205, 206–207, 208

 Zak Eugeniusz (Eugene) 13, 44, 172, 188,
 212
 Zalewski Marcin 199
 Zamoyski August 157, 172, 212
 Zawadowski Waclaw 172, 212
 Zawistowski Władysław 175
 Zawodziński Karol 176
Zaworska Helena 16, 17, 20
 Zborowski Leopold 172
 Zegadłowicz Emil 80, 116

Zieleniewski Kazimierz 172
 Ziętkiewicz Iwona 21
 Zimand Roman 19
 Ziomek Jerzy 12, 20
 Zola Emil 96

Zrębowicz Roman 15, 157
 Zymon-Dębicki Henryk 6
 Żarnowerówna Teresa 175
 Żeromski Stefan 216

Spis ilustracji

Ilustracje czarno-białe

1. *Niewolnik*, 1917, ol. zag. repr. „Maski” 1918, nr 14.
2. *Głowa*, 1917, rys. zag. sygn. d.: Tytus Czyżewski, repr. „Formiści” 1920, z. 2.
3. *Głowa*, 1915 (lub 1917–1918), rys. zag. sygn. p.d.: T. Czyżewski, repr. „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12.
4. *Głowa. Obraz wielopłaszczyznowy*, ok. 1916–1917, ol. zag. repr. „Nowości Ilustrowane” 1919, nr 30.
5. *Kompozycja form (obraz wielopłaszczyznowy I)*, ok. 1919–1920, zag. sygn. l.d.: T. Czyżewski, repr. L. Chwistek, *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, Kraków 1922.
6. *Portret (Głowa) – obraz wielopłaszczyznowy*, 1916–1917, ol. zag. repr. J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski – formista. Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1963.
7. *Kompozycja. Obraz wielopłaszczyznowy II*, 1920–1921, zag. repr. „Formiści” 1921, z. 5.
8. *Kompozycja wielopłaszczyznowa*, 1918, rys. zag. sygn. d.: r. Tytus Czyżewski, repr. T. Czyżewski, „Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje”, Kraków 1920.
9. *Krajobraz ze słońcem (obraz wielopłaszczyznowy)*, 1916–1917, 30 x 22, zag. repr. L. Chwistek, *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, Kraków 1922.
10. *Salome – obraz wielopłaszczyznowy*, 1915–1917, zag. repr. T. Czyżewski, *Salome – obraz wielopłaszczyznowy*, Wianki 1919, nr 1.
11. *Salome*, 1909, akw. ol. pap. 31,9 x 24,9, sygn.: T. Czyżewski 909/Salome, Muzeum Narodowe w Krakowie.
12. *Ukrzyżowanie*, ok. 1923–1925, zag. repr. J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski – formista. Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.
13. *Złożenie do grobu*, 1915, rys. zag. sygn. p.d.: Tytus Czyżewski, repr. „Formiści” 1919, z. 1.
14. *Madonna*, 1913, tusz, pióro.(?), zag. sygn. l.d.: Tytus Czyżewski, repr. „Nowości Ilustrowane” 1919, nr 39.
15. *Madonna*, 1915, temp. zag. repr. J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.
16. *Madonna*, 1920, ol. zag. repr. S.P. Koczorowski, *Z Salonu Niezależnych w Paryżu. Obrazy Tytusa Czyżewskiego*, „Świat” 1924, nr 18.
17. *Autoportret*, 1918, ol. zag. sygn. p.g.: T. Czyżewski, repr. „Nowości Ilustrowane” 1918, nr 29.
18. *Autoportret formistyczny*, 1916–1918, zag. sygn. l.d.: Tytus Czyżewski, repr. T. Czyżewski, *Zielone oko – poezje formistyczne*, Kraków 1920.

19. *Autoportret*, ok. 1918–1921, pędzel, tusz, pap. żółtkły, 47,8 x 30,5, sygn. ol. śr. d.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Narodowe w Warszawie.
20. *Autoportret*, 1929, zag. repr. J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971.
21. *Autoportret*, lata 30., rys. zag. sygn.: Tytus Czyżewski, repr. T. Czyżewski, *Lajkonik w chmurach*, Warszawa 1936.
22. *Koncert w Hiszpanii*, 1924–1929, ol. zag. repr. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 30.
23. *Port w Collioure*, 1925–1929, ol. pł. 33 x 41, sygn.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Narodowe w Gdańsku.
24. *Orka*, ok. 1918, lit. pap. krem. 17,7 x 13, sygn. ol. p.d.: Tytus Czyżewski, Muzeum Sztuki w Łodzi.
25. *Pejzaż formistyczny*, 1920, akw. sygn.: Tytus/Czyżewski, zag. repr. „Nowości Ilustrowane” 1920, nr 27.
26. *Gorzeń – Dom Emila Zegadłowicza*, 1921, lit. piórem, tuszem, 15,4 x 12, Gorzeń dom Emila rysował na kamieniu Tytus Czyżewski 21; Emilowi 5.V.21, Muzeum Narodowe w Warszawie.
27. *Widok z samolotu (Pejzaż z samolotu)*, 1927 (lub 1922?), ol. pł. sygn. p.d.: Tytus Czyżewski-/Varsovie–Paris/PAVION–/mai/927, zag. repr. J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971.
28. *Widok z aeroplanu (Pejzaż z aeroplanu)*, 1922–1923, ol. sygn.: Tytus Czyżewski, zag. repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1923, nr 44.
29. *Krajobraz z Rudek*, ok. 1932, ol. pł. 81 x 101, sygn.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Narodowe w Krakowie.
30. *Martwa natura*, 1921, sygn.: Tytus/Czyżewski, zag. repr. L. Chwistek, *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, Kraków 1922.
31. *Kompozycja (postać w kapeluszu)*, 1922, rys., sygn. Tytus Czyżewski/Paris 1922, zag. repr. „Głos Plastyków” 1947, r. VIII.
32. *Taniec*, ok. 1915, rys. sygn. p.d.: Tytus/Czyżewski, zag. repr. „Maski” 1918, nr 9.
33. *Muzykanci (Kompozycja form)*, ok. 1920–1921, ol. tekt. 64 x 46, sygn. p.d.: T. Czyżewski, Muzeum Sztuki w Łodzi.
34. *Ptaszek*, 1920, ol. pł. 51 x 29, sygn. l.d.: Tytus Czyżewski, Muzeum Sztuki w Łodzi.
35. *Kwiaty*, ok. 1920, temp. sygn. p.d.: Tytus/Czyżewski, zag. repr. J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971.
36. *Plakat I Wystawy Ekspresjonistów Polskich*, 1917, lit. pap. 56,3 x 42, sygn. z płyty l.d.: rys./Tytus/Czyżewski, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie.
37. *Plakat I Wystawy Formistów Polskich w Warszawie*, 1919, lit. Muzeum Narodowe w Warszawie.
38. *Plakat II Wystawy Formistów i Buntu*, 1920, lit. w kol. błękitnym, pap. 69,8 x 51,8, sygn. z płyty l.d.: r. Tytus/Czyżewski, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie.
39. *Winieta z czasopisma „Maski”*, ok. 1918, rys. sygn. l.d.: rysow. Tytus Czyżewski, repr. J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971.
40. *Okladka tomu poezji „Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje”*, Kraków 1920, rys. sygn. l.d.: rys. /TCz. p.d.: rys. T. Czyżewski, repr. A. Kotula, P. Krakowski, *Kronika nowej sztuki*, Kraków 1961.
41. Układ graficzny wiersza „*Mechaniczny ogród*” z tomu „*Noc–dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*”, Kraków 1922.
42. Układ graficzny wiersza „*hamlet w piwnicy*” z tomu „*Lajkonik w chmurach*”, Warszawa 1936.

Ilustracje kolorowe

- I. *Zbójnik*, ok. 1917–1918, akw. gwasz, pap. 64,3 x x 48,3, sygn.: T. Czyżewski, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- II. *Madonna*, 1920, ol. pł. 71 x 60, sygn. l.d.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Sztuki w Łodzi.
- III. *Głowa I (Głowa mężczyzny)*, ok. 1920, kr. gwasz, tekt. 47 x 30, sygn. tuszem p.d.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Narodowe w Szczecinie.
- IV. *Głowa (Kompozycja form)*, 1920, ol. tekt. 72 x 56, sygn. l.g.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Sztuki w Łodzi.
- V. *Portret poety Brunona Jasińskiego*, 1920, ol. pł. 80 x 62, sygn.: p.g.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Sztuki w Łodzi.
- VI. *Portret Magdaleny Potworowskiej*, ok. 1935, sygn.: Tytus/Czyżewski, ol. pł. 82 x 64, Muzeum Narodowe w Krakowie.
- VII. *Akt z kotem*, 1920, ol. pł. 76 x 96, sygn.: Tytus/Czyżewski/1920, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- VIII. *Hiszpania*, ok. 1925–1929, ol. pł. 70 x 59, sygn.: Tytus(Czyżewski)Paris, Muzeum Sztuki w Łodzi.
- IX. *Krajobraz hiszpański*, ok. 1929, ol. pł. 50 x 61, sygn.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. Bernadeta Swobodzińska.
- X. *Pejzaż z Cagnes*, 1925, ol. pł. 54 x 74,5, sygn.: Tytus(Czyżewski)Cagnes, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- XI. *Pejzaż – widok z Collioure*, ok. 1929, ol. pł. 41 x 33, sygn.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. Bernadeta Swobodzińska.
- XII. *Drzewa*, 1909, akw. pap. 18,7 x 23,7, sygn. ol. l.d.: T. Czyżewski/09, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- XIII. *Pejzaż polski*, ok. 1934–1936, ol. pł. 76,5 x 85,2, sygn.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- XIV. *Pejzaż*, po 1930, akw. atr. pap. 23,5 x 33,3, sygn.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- XV. *Pejzaż*, II poł. lat 30., ol. pł. 50 x 70, sygn.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- XVI. *Martwa natura z motylami (Kompozycja)*, ok. 1920–1921, ol. tekt. 64,5 x 50,5, sygn. l.d.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- XVII. *Martwa natura ze skrzypcami*, ok. 1920, ol. pł. 71 x 64, sygn. l.d.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Narodowe w Krakowie.
- XVIII. *Klucz wiolinowy*, ok. 1920–1921, ol. tekt. 72 x 56, sygn.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Sztuki w Łodzi.
- XIX. *Martwa natura*, 1929, ol. pł. 54 x 65, sygn.: Tytus Czyżewski, Muzeum Narodowe w Krakowie.
- XX. *Martwa natura z azaliami*, 1930, ol. pł. 59,5 x 80, sygn.: Tytus/Czyżewski, Muzeum Narodowe w Warszawie.

Spis treści

Wstęp.....	5
Rozdział I	
„Czy widziałeś oczy błazna?” Autokreacja w formistycznych wierszach i autoportretach Tytusa Czyżewskiego	22
Rozdział II	
Pejzaż, czyli koncepcja sztuki Tytusa Czyżewskiego	77
Rozdział III	
Wobec tradycji i współczesności. O krytyce artystycznej Tytusa Czyżewskiego na tle epoki.....	155
Zakończenie.....	222
Kalendarium życia i twórczości Tytusa Czyżewskiego.....	226
Abstract	229
Bibliografia.....	232
Indeks osobowy	248
Spis ilustracji	257



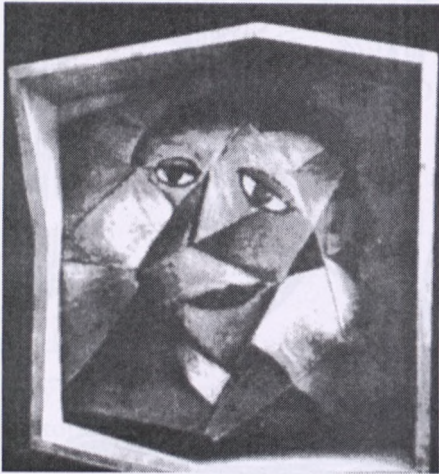
1. *Niewolnik*, 1917



2. *Głowa*, 1917



3. *Głowa*, 1915 (lub 1917–1918)



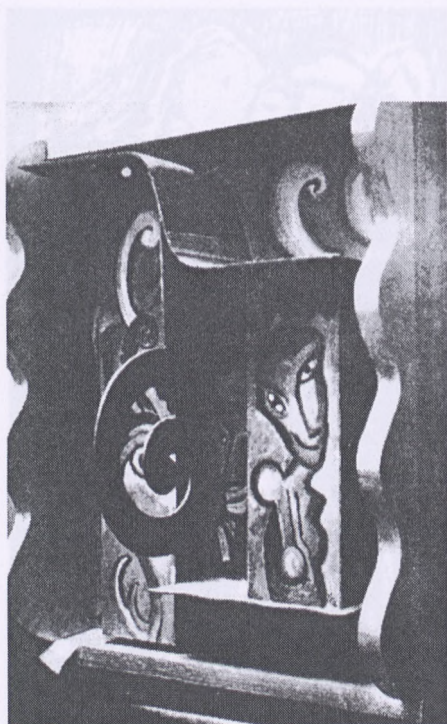
4. *Głowa. Obraz wielopłaszczyznowy,*
ok. 1916–1917



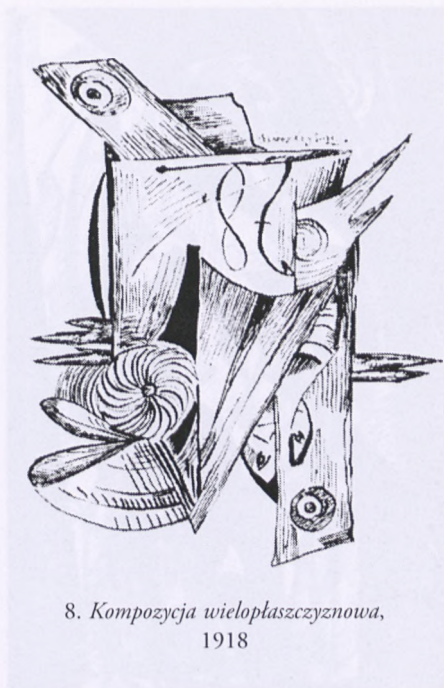
5. *Kompozycja form*
(*obraz wielopłaszczyznowy I*),
ok. 1919–1920



6. *Portret (Głowa) – obraz wielopłaszczyznowy,*
1916–1917



7. Kompozycja. Obraz wielopłaszczyznowy II,
1920-1921



8. Kompozycja wielopłaszczyznowa,
1918



9. Krajobraz ze słońcem (obraz wielopłaszczyznowy), 1916-1917



10. *Salome* – obraz wielopłaszczyznowy,
1915–1917



11. *Salome*, 1909



12. *Ukrzyżowanie*, ok. 1923–1925



13. *Złożenie do grobu*, 1915



14. *Madonna*, 1913



15. *Madonna*, 1915



16. *Madonna*, 1920



17. *Autoportret*, 1918



18. *Autoportret formistyczny*, 1916–1918



19. *Autoportret*, ok. 1918-1921



20. *Autoportret*, 1929



21. *Autoportret*, lata 30.



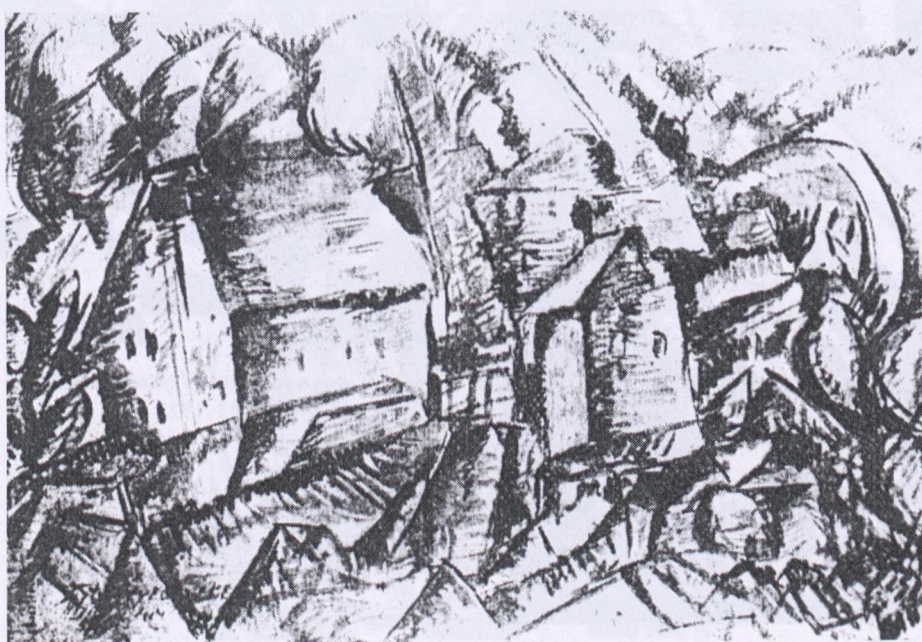
22. *Koncert w Hiszpanii*, 1924–1929



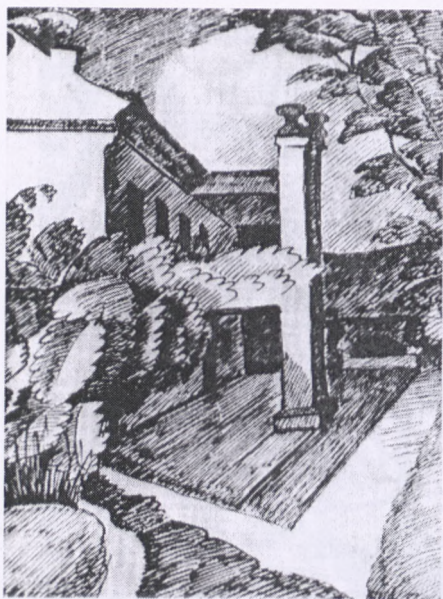
23. *Port w Collioure*, 1925–1929



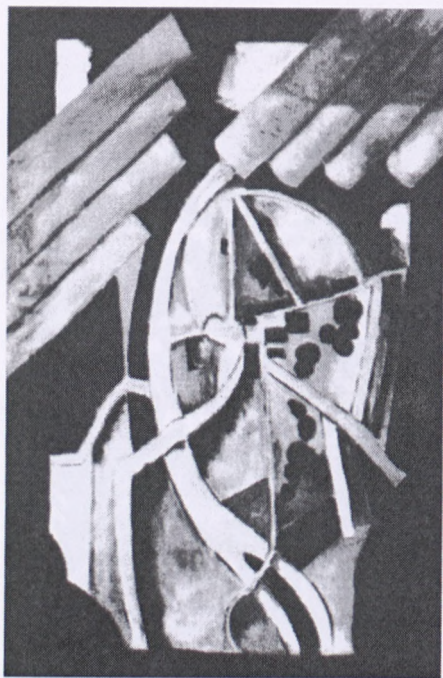
24. *Orka*, ok. 1918



25. *Pejzaż formistyczny*, 1920



26. Gorzeń – Dom Emila Zegadłowicza, 1921



27. Widok z samolotu (Pejzaż z samolotu),
1927 (lub 1922?)



28. Widok z aeroplanu (Pejzaż z aeroplanu),
1922–1923



29. Krajobraz z Rudek, ok. 1932



30. Martwa natura, 1921



31. *Kompozycja (postać w kapeluszu)*,
1922



32. *Taniec*, ok. 1915



33. *Muzykanci (Kompozycja form)*,
ok. 1920–1921

34. *Ptaszek*, 1920



35. *Kwiaty*, ok. 1920



36. Plakat I Wystawy Ekspresjonistów
Polskich, 1917



37. Plakat I Wystawy Formistów Polskich
w Warszawie, 1919



38. Plakat II Wystawy Formistów i Buntu,
1920

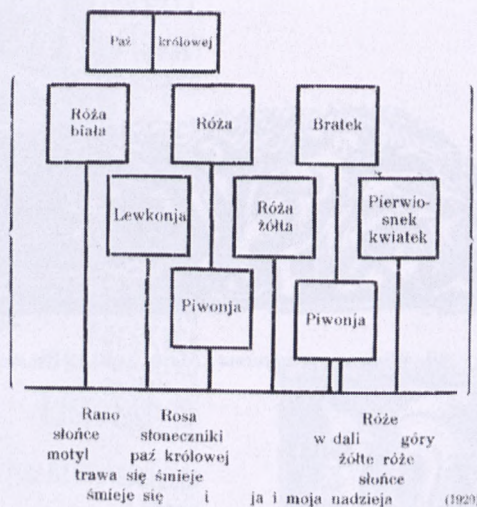


39. Winieta z czasopisma „Maski”, ok. 1918



40. Okładka tomu poezji „Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje”, Kraków 1920

Mechaniczny ogród.



41. Układ graficzny wiersza „Mechaniczny ogród”

hamlet w piwnicy

Gdy zastałem raz spacerem
 nie ciemną piwnicę, lecz duszę —
 po schodach wąskich

ATTENTION!
 schody do piwnicy (piwnica)

znalazłem tam beczkę
 staropolskiej malmaży:
 Nie wiedziałem, że będę przyjęty się
 przez króla szczytów

Bo dusza moja to
 Hamlet, — pół-sobłąkarna
 uderzała o ściany wilgotne
 Piwnicy — Pustyni
 Gdyż nie dostarczałem wierze
 moich praojców

Księgi mądrości
 które litery w słońcu spłowiły
 zwiastują mądrości:

a, b, c, d, e, f, g, h.

Hamletcie Hamletcie

Hamletcie I niech już raz przesłana
 swatać cię z Ofelią
 Ja zejść po schodach do swego ciemni optycznej
 aby podrzeć księgi praojców.

Projekt graficzny
 Tytus
 Czubicki

42. Układ graficzny wiersza „hamlet w piwnicy”



I. *Zbójnik*, ok. 1917–1918



II. *Madonna*, 1920



III. *Głowa I (Głowa mężczyzny)*, ok. 1920



IV. *Głowa (Kompozycja form)*, 1920



V. *Portret poety Brunona Jasieńskiego*, 1920



VI. *Portret Magdaleny Potworowskiej*, ok. 1935



VII. *Akt z kotem*, 1920



VIII. *Hiszpania*, ok. 1925-1929



IX. Krajobraz hiszpański, ok. 1929



X. Pejzaż z Cagnes, 1925



XI. Pejzaż – widok z Collioure, ok. 1929



XII. Drzewa, 1909



XIII. *Pejzaż polski*, ok. 1934–1936



XIV. *Pejzaż*, po 1930



XV. *Pejzaż*, II poł. lat 30.



XVI. *Martwa natura z motylami (Kompozycja)*,
ok. 1920–1921



XVIII. *Klucz wiolinowy*, ok. 1920–1921



XVII. *Martwa natura ze skrzypcami*, ok. 1920



XIX. *Martwa natura*, 1929



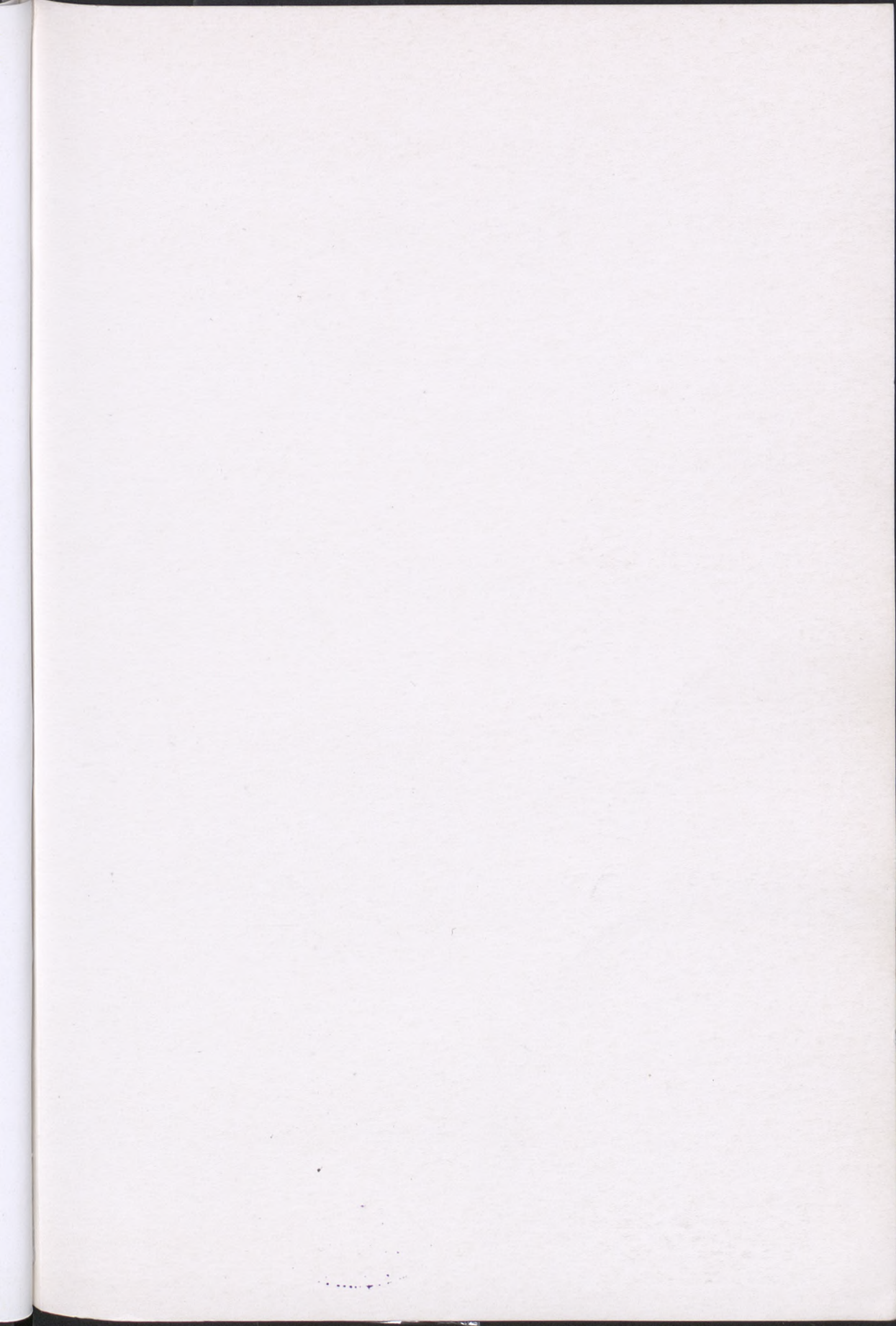
XX. *Martwa natura z azaliami*, 1930

Biblioteka Główna UMK



300043087988





Biblioteka
Główna
UMK Toruń

944817



Biblioteka Główna UMK



300043087988

W książce przedstawiono złożoną osobowość artystyczną jednego z najbardziej interesujących polskich artystów interdyscyplinarnych XX-lecia międzywojennego – Týtusa Czyżewskiego jako malarza, poety, dramaturga, teoretyka i krytyka sztuki. Głównym celem autorki pracy było ukazanie relacji i związków między poszczególnymi dziedzinami artystycznymi oraz mechanizmów funkcjonowania syntezy sztuk w dorobku artysty. Studium prezentuje twórczość tego „wielojęzycznego” artysty również z uwzględnieniem jej prekursorskiego i nowatorskiego charakteru oraz zasług Czyżewskiego dla rozwoju polskiej sztuki współczesnej.

„Książka Agaty Soczyńskiej to praca ciekawa i wnosząca do stanu badań nad sztuką polską I połowy XX wieku ważny wkład faktograficzny i analityczny...”

Waldemar Okoń

Studium Agaty Soczyńskiej zasługuje na uznanie, bowiem wydobywa dotąd pomijane lub traktowane ogólnikowo ważne elementy twórczości Týtusa Czyżewskiego (...) Na pokreślenie zasługuje też staranna literacka forma tekstu – podana z odpowiednią dramaturgią, znacznie ułatwiająca jego percepcję.

ISBN 83-89729-65-2



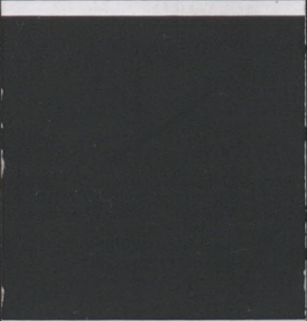
9 788389 729651

Biblioteka Uniwersytecka UMK



300043087988

944817



QpCARD 101 v2

