

Część IV

„U źródeł polskiej awangardy”

Małgorzata Geron

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Listy z Paryża Tytusa Czyżewskiego

Działająca od 1917 roku grupa Formiści (początkowo jako Ekspresjoniści Polscy) oficjalnie przestała istnieć w 1922 roku. Tytus Czyżewski był jednym z członków założycieli ugrupowania. W okresie kilku lat jego istnienia poza twórczością plastyczną zajmował się też krytyką artystyczną. Na łamach „Gońca Krakowskiego” zostały wydrukowane artykuły Czyżewskiego na temat Jacka Malczewskiego, Tadeusza Axentowicza oraz wspólnej prezentacji Tymona Niesiołowskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza i Augusta Zamoyskiego¹. Kolejne wypowiedzi były poszerzane o zagadnienia poezji i Nowej Sztuki, o czym mogą świadczyć artykuły *Poezja ekspresjonistów i futurystów* oraz *Pierwszy polski futurysta?! (A propos odczytu E. Haeckera o Julianie Tuwimie)?*

W 1919 roku na łamach krakowskiego pisma „Wianki” Czyżewski opublikował kilkuczęściowy tekst *O najnowszych prądach w sztuce*². Analizując rozwój polskiej sztuki w kontekście przemian zachodzących w analogicznym okresie w malarstwie francuskim, akcentował problematykę formy. Zwracając uwagę na przełomowe znaczenie poszukiwań Paula Cézanne’a, jednoznacznie stwierdzał, że: „Cała obecna sztuka francuska i sztuka europejska żyje i prowadzić będzie dalszy swój żywot w największej części sokami olbrzymiej wartości Cézanne’a”⁴. Podsumowując swoje rozważania,

podkreślał, że głównym zadaniem współczesnych twórców jest „Poszukiwanie nowej formy i chęć stworzenia współczesnego stylu”⁵. W ten nurt – jego zdaniem – miały się też wpisywać dążenia formistów, którzy „Za zasadę swej twórczości powzięli jako idee formy formę wewnętrzną – wyrażając swą twórczością stosunek artysty wewnętrznego do danej formy”⁶. W przypadku Czyżewskiego eksperymenty formalne doprowadziły do opracowania koncepcji obrazów wielopłaszczyznowych, przełamującej tradycyjne zasady obrazowania na płaszczyźnie. Jej założenia zostały opisane przez samego autora na łamach czasopisma „Wianki”⁷. Ponownie postulaty dotyczące formy znalazły ważne miejsce na łamach wydawanego przez grupę czasopisma „Formiści”. W jego czwartym numerze, który ukazał się w kwietniu 1921 roku, artysta opublikował dwa teksty *Pogrzeb romantyzmu – Uwiadł starczy symbolizmu – Śmierć programizmu* oraz *Od maszyny do zwierząt. – Kto się gniewa na nas?*⁸ W nowej sytuacji geopolitycznej związanej z odzyskaniem przez Polskę niepodległości apelował o porzucenie dawnych wzorców na rzecz „odrodzenia współczesnego” w sztuce i poezji. Postawa Czyżewskiego, zdaniem Leona Chwistka, stanowiła przykład artysty poszukującego nowego wyrazu artystycznego, którego dzieła zawierają „niewyczerpalne możliwości formy”⁹.

W 1922 roku Czyżewski znalazł się w Paryżu. Nie była to jego pierwsza wizyta w stolicy Francji, wcześniej przebywał

¹ T. Czyżewski, *W pracowni Jacka Malczewskiego*, „Goniec Krakowski” 1919, nr 56, s. 4–5; idem, *Prof. Teodor Axentowicz*, „Goniec Krakowski” 1919, nr 138, s. 7; idem, *Z Pałacu Sztuki*, „Goniec Krakowski” 1919, nr 40, s. 6.

² T. Czyżewski, *Poezja ekspresjonistów i futurystów*, „Goniec Krakowski” 1919, nr 153, s. 2–3; idem, *Pierwszy polski futurysta?! (A propos odczytu E. Haeckera o Julianie Tuwimie)*, „Goniec Krakowski” 1919, nr 96, s. 2. Przedruk: M. Geron i J. Malinowski, *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści – Bunt – Jung Idysz 1917–1922*, Warszawa-Toruń 2019, s. 160–164.

³ T. Czyżewski, *O najnowszych prądach w sztuce polskiej*, „Wianki” 1919, cz. I, z. 1, s. 6–7; cz. II, z. 2, s. 11; cz. III, z. 3, s. 12–14. Przedruk: M. Geron i J. Malinowski, *Manifesty polskiej...*, s. 138–143.

⁴ T. Czyżewski, *O najnowszych prądach w sztuce polskiej*, „Wianki” 1919, cz. II, z. 2, s. 11.

⁵ Ibidem, cz. III, z. 3, s. 14.

⁶ Ibidem.

⁷ T. Czyżewski, „Salome” (*Obraz wielopłaszczyznowy*), „Wianki” 1919, nr 1, s. 17. Przedruk: M. Geron i J. Malinowski, *Manifesty polskiej...*, s. 120.

⁸ T. Czyżewski, *Pogrzeb romantyzmu – Uwiadł starczy symbolizmu – Śmierć programizmu*, „Formiści” 1921, z. 4 (kwiecień), s. 12–13; Tytus Cz. [Czyżewski], *Od maszyny do zwierząt. Kto się gniewa na nas?*, „Formiści” 1921, z. 4 (kwiecień), s. 16. Przedruk: M. Geron i J. Malinowski, *Manifesty polskiej...*, s. 155–157.

⁹ L. Chwistek, *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, Kraków 1922. Przedruk: M. Geron i J. Malinowski, *Manifesty polskiej...*, s. 171.

tu z przerwami w latach 1908–1912¹⁰. Jego kolejny przyjazd w dużej mierze wiązał się z rozpadem grupy i zakończeniem wydawania czasopisma „Formiści”, którego był redaktorem¹¹. W tym samym roku Czyżewski rozpoczął też współpracę z założonym przez Tadeusza Peipera pismem „Zwrotnica”, stając się jego zagranicznym korespondentem¹². W numerach trzecim i czwartym ukazały się dwa *Listy z Paryża*, bezpośrednio kierowane do redaktora „Zwrotnicy”¹³.

Pierwszy z nich, pisany w październiku 1922 roku, adresowany do „Drogiemu Pana Tadeusza!”, streszczał spór artystyczny rozgrywający się pomiędzy dwoma obozami. Pierwszą grupę miały tworzyć „salony oficjalne i grupy postimpresjonistów”, a drugą kubiści i dadaści. W tym kontekście Czyżewski przytoczył fragment artykułu autorstwa Riccotto Canudo (1877–1923) *Le peintre décore la vie*, ogłoszonego na łamach czasopisma „Comoedia”. Autor manifestu *Narodziny szóstej sztuki* (1911), za którą uznał kino łączące architekturę, rzeźbę, malarstwo, poezję i muzykę, apelował o zaniechanie sporów, gdyż właśnie różnorodność i oryginalność form wyrazu artystycznego, jego zdaniem, najlepiej oddaje „nieskończony niepokój naszego życia”. Następnie sporo miejsca poświęcił zmianom w twórczości kubistów, którzy łamiąc tradycyjne zasady budowy przestrzeni i brył, sprowadzonych do form geometrycznych, zwrócili się ku tendencjom klasycznym. Postawa opisywana przez Czyżewskiego, określana mianem „powrotu do porządku” lub „nowego klasycyzmu”, charakteryzowała dorobek wielu artystów po Wielkiej Wojnie, którzy odchodząc od eksperymentów awangardowych, inspirowali się dorobkiem Poussina, Ingres’a, czy też Puvis de Chavannes’a¹⁴. Jednak – jak słusznie zauważał Czyżewski – nie chodziło tu o cofnięcie się do praktyk akademickich, ale raczej dążenie do połączenia doświadczeń awangardowych z klasycznymi:

(...) ci, którzy wprowadzili do obrazu *kwadraci* i *trójkąty*, czyż nie są zdolni wprowadzić tam nowe a nieprzewidziane formy, które z oklepanem

¹⁰ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971, s. 85.

¹¹ Czasopismo „Formiści” ukazywało się w latach 1919–1921. Łącznie wyszło sześć zeszytów. Redaktorami z. 1–3 byli T. Czyżewski i L. Chwistek, a z. 4–6 – Czyżewski i K. Winkler.

¹² P. Rypson, *Od zwrotniczego do papieża awangardy*, [w:] *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015, s. 251–287.

¹³ T. Czyżewski, *List z Paryża*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, s. 73–74; *List z Paryża*, „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 115–116.

¹⁴ Patrz: *From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso*, edited by S. Lemoine, London 2002.

naśladowaniem naturalistycznych obrazów nie będą miały nic wspólnego¹⁵.

Przykładem tych zmian był André Derain, charakteryzowany przez Czyżewskiego następująco:

(...) jako malarz obdarzony silnym temperamentem plastycznym, transponuje i obleka swoje zagadnienia czysto malarskie w formy powierzchownie dostępne i pseudonaturalistyczne. Malowane przez postacie kobiet mające dla laików wygląd naturalistyczny są w istocie eksperymentem malarskim, malowaniem dla malowania, a nie dla literatury lub taniego a kokieterijnego złudzenia natury, są zarazem głęboko-ironicznymi kpinami z malarstwa t. zw. oficjalnego¹⁶.

Pisząc te słowa, Czyżewski odnosił się do ewolucji w twórczości Deraina, który już przed I wojną światową zaczął zmierzać w stronę fascynacji minionymi stylami. Stąd lata 1911–1914 określa się mianem „epoki gotyckiej”¹⁷. Charakteryzujące ją specyficznie wydłużone postaci, odznaczające się surową formą, zwracają też uwagę zawężoną kolorystyką, krańcowo różniącą się od eksperymentów fowistycznych. Wpływ na zmiany zmierzające ku ograniczeniu tonów wynikał też z kontaktu z kubistami, dzięki którym Derain zainteresował się między innymi rzeźbą afrykańską. Wpływ sztuki prymitywnej ujawnił się w drzeworycie z 1909 roku, który zdobił okładkę jednego z zeszytów czasopisma „Formiści” (1921, z. 6, czerwiec), redagowanego przez Czyżewskiego¹⁸. Właśnie to zestawienie dorobku spod znaku „dzikich bestii” z późniejszym najlepiej obrazowało zdecydowane przejście na pozycję jednego z najważniejszych zwolenników tradycji, czego przykładem może być obraz *Arlekin z gitarą* (1924). Słynny olej w charakterystyczny sposób ukazuje przedstawiciela komedii dell’arte, noszącego obcisły strój w kolorowe romby, podkreślający kształt płasko potraktowanej sylwetki, ujętej w typowej pozie hiszpańskiego gitarzysty¹⁹.

Podobne uwagi Czyżewski formułował w stosunku do dorobku innych twórców awangardy w tym między innymi

¹⁵ T. Czyżewski, *List z Paryża*, 1922, s. 73.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ N. Brodskaya, *André Derain*, Leningrad 1981, s. 13.

¹⁸ M. Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015, s. 205, 207–208.

¹⁹ *Der kühle Blick. Realismus der Zwanzigerjahre in Europa und Amerika*, Herausgegeben von W. Schmied, München-London-New York 2001, s. 146–147.

Pabla Picassa, Georges Braque'a, Fernanda Légera i innych, pisząc:

Malarze, dla których jest pewnym drażniącym urokiem powracanie od czasu do czasu do form nie abstrakcyjnych, lecz konwencjonalnie przyjętych i widzianych, czynią to tylko dla celów czysto malarsko eksperymentalnych, dla zestawień form abstrakcyjnych z formami konwencjonalnymi (np. architektoniczne linie ciała ludzkiego, przedmioty widziane i przyjęte z otoczenia obok np. form czysto konstrukcyjnych, stworzonych z pomocą mechaniki ludzkiej etc.), ale absolutnie nie dla anatomii porównawczej ani karnacji ciała, ani dla delectowania się naśladowaniem pięknych linii lub blasku jedwabnej tkaniny, lub wreszcie wcale nie dla t.zw. stylizacji²⁰.

Zauważany przez Czyżewskiego odwrót od awangardowego radykalizmu, dotyczący wielkich twórców sztuki nowoczesnej, odznaczał się powrotem do sztuki figuratywnej, odwołaniem do dziedzictwa sztuki dawnej i wzorów klasycznych oraz sztuki muzealnej²¹. Picasso czerpał między innymi z Ingres'a i antyku, w których też poszukiwał porządku, konstrukcji i dyscypliny, leżących u podstaw kubizmu²². Z kolei wpływ na Légera miały doświadczenia I wojny światowej, stanowiące impuls do powstania „sztuki mechanicznej”. Postaci i przedmioty pod względem formalnym odznaczające się cylindrycznymi formami łączą tradycję malarstwa francuskiego, reprezentowaną przez Poussina i Corota z nowoczesnością²³.

W dalszej części Czyżewski sporo uwagi poświęcił postaci Francisa Picabii (1879–1953). Już na wstępie określając ponad czterdziestoletniego artystę „bardzo ciekawym zjawiskiem lub kto chce okazem w najmłodszym świecie malarskim”²⁴, przybliżył czytelnikom kolejne etapy jego dorobku. Punktem wyjścia były studia pod kierunkiem Fernanda Cormona, a następnie fascynacja impresjonizmem i kubizmem, ostatecznie prowadząca do związku ze środowiskiem dadaistycznym.

Picabia, który rozpoczął malować od nastrojowo-puwis'owsko-impresjonistycznych portretów i pejzaży, a który doszedł obecnie do portretów maszyn i obrazów

ze sznurków i frędzelków [...] jest najciekawszym, najcharakterystyczniejszym okazem *fauny* wielkomięskiej kultury²⁵.

Uwagi Czyżewskiego dotyczyły prac Picabii z lat 1915–1920 zwanych mechanistycznymi, ukazujących wyimaginowane maszyny i urządzenia, sprawiające wrażenie logicznie skonstruowanych, gotowych do działania, często o podtekście erotycznym, opatrywanych ironicznymi tytułami mogącymi wyrażać poczucie humoru i dystans w stosunku do uwielbienia techniki przez futurystów (*Parada miłośna*, 1917). Z okresu dadaistycznego pochodzą też obrazy olejne, do których artysta wprowadzał inne materiały, inspirując się techniką kolażu. Jedną z prac należących do tej grupy jest *Kobieta z zapalek* (1920). Na błękitnym tle został wprowadzony obrys kształtu twarzy, której uproszczone rysy, podobnie jak faliste włosy, „kreślą” wsuwki i zapaliki, a monety tworzą naszyjnik i kolczyk. Czyżewski wspominał też „kilka broszuro poematów, których wyjątki są arcydziełami paradoksów”. W tym miejscu warto przypomnieć, iż Picabia w latach 1917–1924 wydawał czasopismo „391”, z którym współpracowali ważniejsi uczestnicy ruchu dada. Miejsca publikacji pisma (Barcelona, Zurich, Paryż, Nowy Jork) wyznaczały trasę podróży artystycznych jego twórcy. Później Picabia związał się z ruchem surrealistycznym²⁶. Twórczość jego przedstawiciele z pewnością była interesująca dla Czyżewskiego, czego dowodem była praca *Drzewo i ptaszek* (ok. 1925), zaprezentowana na Salonie Modernistów w 1928 roku (jako *Słowik i drzewko*). Obraz reprodukowany w recenzji skłonił Wacława Husarskiego do określenia artysty mianem „nad-realisty [który] jak zawsze [jest] pełen poezji i nieprzewidzianych pomysłów”²⁷.

Ostatnie akapity tekstu przynosiły informacje o „wydanej przed kilku tygodniami” książce Jeana Cocteau *Le Secret professionnelle*²⁸. Publikacja, ozdobiona portretem poety autorstwa Picassa, między innymi stawiała pytanie o formę i styl literacki w kontekście refleksji na kolejnymi „izmami”. Czyżewski, bezpośrednio zainteresowany sprawami poezji, będący już po lekturze tekstu, dzieli się z czytelnikami jego zdaniem najważniejszą myślą, dotyczącą całej sztuki początku lat 20.:

²⁵ Ibidem.

²⁶ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 162–165.

²⁷ W. Husarski, *Z Wystaw. Wyczółkowski-Wileński Towarzystwo Artystów Plastyków-Salon Modernistów-Pro Arte-Gruberski-Kuźmiński*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 12, s. 236.

²⁸ J. Cocteau, *Le Secret professionnel*, Paris 1922 <http://www.gutenberg.org/files/56997/56997-h/56997-h.htm> [dostęp: 23.01.2020].

²⁰ T. Czyżewski, *List z Paryża*, 1922, s. 73.

²¹ Patrz: E. Cowling, J. Mundy, *On classic ground: Picasso, Léger, de Chirico, and the New Classicism, 1910–1930*, Tate Gallery, London 1990.

²² E. Cowling, *Picasso: style and meaning*, London-New York 2002.

²³ E. Cowling, J. Mundy, op. cit., s. 136–138.

²⁴ T. Czyżewski, *List z Paryża*, 1922, s. 74.

Cocteau jest zdania że należy unikać w sztuce jak ognia, niepotrzebnego gadulstwa. Najprostszymi, najbardziej syntetycznymi środkami dojść w sztuce do najwydatniejszej formy i ekspresji – oto założenia współczesnych twórców²⁹.

Pierwsze sprawozdanie z Paryża zamykał przegląd najważniejszych spektakli teatralnych. Wspominając w tym miejscu sukcesy grup rosyjskich, Czyżewski, nie ukrywając zawodu, pisał:

Nic za to o nas Polakach w Paryżu, a przynajmniej bardzo mało. A jak warto by tutaj pokazać (choćby dla propagandy) sztuki: Fredrę, Przybyszewskiego, Wyspiańskiego, ale w bardzo oryginalnej oprawie i znakomitej obsadzie³⁰.

Drugie sprawozdanie, pisane w styczniu 1923 roku, otwierały informacje dotyczące Salonu Jesiennego³¹. Wśród jego uczestników uwagę Czyżewskiego wzbudził Georges Braque, który „miał tam kilkanaście obrazów, w których widać, że «sposób» jego wkroczył w nowe regiony”³². Po Wielkiej Wojnie dla Braque’a punktem wyjścia do dalszych poszukiwań stał się kubizm syntetyczny. Przykładem tej kontynuacji był obraz *Muzykanci* (1917–1918), budowany z jakby nakładanych na siebie prostokątnych kolorowych płaszczyzn, przywołujących technikę kolażu. Pozostając wierny fragmentacji formy z jednoczesnym stosowaniem różnych rzutów perspektywicznych, artysta tworzył serie martwych natur, odznaczające się wysmakowaną kolorystyką:

Spopielale tony lub kolory bitej słodkiej śmietany, często w oryginalny sposób związane z tonami czarnymi lub ciemnoniebieskimi, dawały pojęcie dużego mistrzostwa i oryginalnego patrzienia³³.

Wprowadzony do kompozycji kapryśny, często zawiły rysunek można też odnaleźć w cyklu *Kanefory*, rozpoczętym w 1922 roku³⁴. Ukazujący niemal płaszczyznowo potraktowane akty kobiece, ujęte w monumentalnym stylu, korespondował z klasycznym okresem Picassa. Z pozostałych uczestników wystawy warci wymienienia, zdaniem Czyżewskiego,

byli: Léger, Picabia, Maurice de Vlaminck, André Dunoyer de Segonzac i Maurice de Vlaminck, malujący „martwe natury na wzór jakby starych emalii lub prymitywów, co jednak jest bardzo opracowane, a w kolorze intensywne (ciemnoniebieskie, żółte, białe)”³⁵.

Następnie Czyżewski przywołał prezentację w Galerii Bernheim-Jeune, kierowanej wówczas przez krytyka sztuki Félix’a Fénéona, dzięki któremu stała się ważnym miejscem promocji nowych nurtów w sztuce. W 1922 roku odbył się wspomniany w tekście pokaz „najmłodszej paryskiej «moderny» malarskiej”³⁶. Obok między innymi Braque’a, Picassa, Severiniego swój dorobek mieli też zaprezentować Józef Pankiewicz, Louis Marcoussis, Mojżesz Kisling, Henryk Hayden, Alicja Halicka i inni³⁷.

Stosunkowo dużo miejsca Czyżewski poświęcił dwóm pokazom monograficznym w Galerie Marseille. Pierwszym z twórców, który zrobił na nim „głębsze wrażenie” był wspomniany wcześniej Segonzac. Proponujący postkubistyczny realizm zostały w tekście określony mianem „artysty nowego, o rozmachu Daumiera czy Couberta, który z całą oryginalnością przeciwstawia się współczesnym modernistycznym prądom”³⁸. W podobnym kierunku zmierzały dążenia drugiego z wyszczególnionych artystów:

Roger de la Fressnaye [Roger de La Fresnaye, przyp. M. G.] znów swoją wystawą dowiódł wielkiej oryginalności i syntezy bryły – gwasze i rysunki małe, czasem niepokazne, wracające jakby do prymitywów lub prerafaelitów włoskich, wyszukane w formie, mówią, że artysta, który mimo że wyszedł z kubizmu, będzie może tym, który wejdzie na nowe drogi³⁹.

Część dotyczącą wystaw kończyła wzmianka na temat Giorgio de Chirico, którego twórczość z okresu metafizycznego, zdaniem Czyżewskiego, jako zbyt „literacko-anegdotyczna”, raczej niewiele miała mieć wspólnego z malarstwem.

Następnie Czyżewski skupił się na wątku teatralnym. Wspominał przedstawienie *La morte civile* Paolo Giacomettiego, „w której aktorzy dokonywali cudów mistrzostwa i pomysłowości, układając się często w grupy na kształt

²⁹ T. Czyżewski, *List z Paryża...*, 1922, s. 74.

³⁰ Ibidem.

³¹ T. Czyżewski, *List z Paryża*, 1923, s. 115–116.

³² Ibidem, s. 115.

³³ Ibidem.

³⁴ M. Porębski, *Kubizm*, Warszawa 1986, s. 120–121.

³⁵ T. Czyżewski, *List z Paryża*, 1923, s. 115.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Patrz: J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007.

³⁸ T. Czyżewski, *List z Paryża*, 1923, s. 115.

³⁹ Ibidem.

antycznej rzeźby⁴⁰. Chwalił też scenografię przedstawień teatru Stanislawskiego. Jednak najwięcej miejsca poświęcił *Antygonie* w adaptacji Jeana Cocteau, z której zostały wybrane „tylko najwięcej zasadnicze sceny: Złamanie zakazu przez Antygonę, jej śmierć i nieszczęścia Kreona”⁴¹. Wystawienie uwspółcześnionej wersji sztuki w grudniu 1922 roku stało się ważnym wydarzeniem teatralnym. Do sukcesu przyczyniła się oryginalna scenografia projektu Picassa i nowoczesne kostiumy autorstwa Coco Chanel. Pod sporym wrażeniem spektaklu był też Czyżewski, przybliżający następująco czytelnikom jego warstwę wizualną:

Ciemnoniebieskie tło wysuwające scenę wprost na widza w środku jako dalsze tło, rzucane małe kolumny jońskie, wreszcie w górze otwór, t.j. tuba, z której od czasu do czasu odzywał się «tubalny» głos chóru starców Tebańskich. Obok tuby wokół maski malowane starców, kobiet i dzieci, podobne do spotykanych na murach czy sarkofagach Aleksandryjskich [...]. Prosta a oryginalna muzyka skomponowana przez Honnegera [Arthur Honegger, przyp. M. G.], stroje i charakteryzacja, np. w niezwykle maski pomalowane twarze Antygony i Ismeny, zrobiły z *Antygony* coś naprawdę syntetycznego i nowego jako teatr⁴².

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, s. 115–116.

Dwa *Listy z Paryża* pod względem chronologicznym koncentrowały się na okresie od września 1922 roku do początku 1923 roku. Ich lektura wyraźnie wskazywała, że Czyżewski podchodził do roli sprawozdawcy w sposób osobisty, koncentrując się na wydarzeniach wynikających z jego indywidualnych zainteresowań. Jak sam podkreślał: „opisuję wrażenia osobiste, a nie piszę k r y t y k i. «Krytykiem» nigdy nie byłem i nigdy chyba nim nie będę”⁴³. Jego teksty w rzeczowy i wyważony sposób przybliżały czytelnikom istotne wydarzenia paryskie, zachodzące w sztuce po I wojnie światowej, których głównym nurtem był nowy klasycyzm, stanowiący reakcję na awangardę. Rola Czyżewskiego, przydzielona mu przez Peipera, nieco przypominała współpracę Marcoussisa zamieszczającym w czasopiśmie „Formiści” w kwietniu 1920 roku *Korespondencję z Paryża*⁴⁴. Po powrocie do Polski w 1930 roku Czyżewski nie porzucił pisania o sztuce, współpracując z ważnymi pismami artystyczno-literackimi, między innymi publikując w „Głosie Plastyków” i „Wiadomościach Literackich”⁴⁵.

⁴³ Ibidem, s. 115.

⁴⁴ M. Geron, *Formiści...*, s. 195–196.

⁴⁵ Patrz: A. Soczyńska, *Tytus Czyżewski. Malarz-poeta*, Warszawa 2006; D. Wasilewska, *Język krytyczny Tytusa Czyżewskiego*, [w:] *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, pod red. D. Wasilewskiej, Kraków 2017, s. 159–175.