

Dorota Kudelska

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Krótkie spotkanie form przed definitywnym rozstaniem. Johannes Itten i Tytus Czyżewski

Niniejszy tekst¹ traktuje o relacjach między dwoma portretami przedstawiającymi artystów: Johanna Ittena *Autoportret z jamnikiem (Selbstbildnis mit Dackel, 1914, zaginiony)* i Tytusa Czyżewskiego *Portret Brunona Jasińskiego (1920)* (il. 1, 2)². Młodszy o osiem lat Itten przeżył Czyżewskiego o dwadzieścia dwa lata, artyści przypuszczalnie nigdy się nie spotkali, choć niemal na pewno obaj byli w tej samej ważnej artystycznie przestrzeni paryskiej wystawy zwanej „wystawą kubistów” w Salon des Indépendants (21.04–13.06.1911)³. Ich dzieła

przed 1920 roku (w obu przypadkach w znacznej części znane tylko z fotografii) i ówczesne wypowiedzi krytyczno-teoretyczne wskazują, że rozważali wówczas podobne zagadnienia. Szukali progresywnego stylistycznie opisu rzeczywistości, której istoty nie mogła wyrazić żadna forma realizmu (w tym nurty postimpresjonistyczne). Borykali się z niezrozumieniem publiczności, której trudno było przyjąć geometryzujące syntetyzowanie futurystyczno-kubistycznych form, szczególnie zastosowane do charakterystyki ludzkiej postaci. Z pewnością Itten podążał drogą eksperymentu bardziej konsekwentnie i radykalnie. Rola Czyżewskiego jako propagatora moderny przed rokiem 1922 jest bardzo mocno podkreślana przez badaczy, po roku 1922 artysta zdecydowanie zmienia tor twórczości. Pozycja Ittena jako nowatora w literaturze przedmiotu zyskuje mocną pozycję, poczynając od zatrudnienia w Bauhausie (koniec roku 1919), później jeszcze wzrasta, szczególnie dzięki rozprawom o właściwościach kolorów i roli barwy w sztuce dwu- i wielowymiarowej⁴.

Nawet pobieżne zestawienie twórczości obu omawianych artystów z lat 1914–1922 pozwala na stwierdzenie, że

¹ Tekst powstał w ramach grantu NCN: Polscy artyści w Wiedniu: edukacja i udział w wystawach 1726–1938 (Akademie der bildenden Künste, Kunstgewerbeschule, Künstlerhaus, Wiener Secession, Hagenbund, Galerie Miethke i Galerie Pisko): UMO-2015/17/B/HS2/01683.

² T. Czyżewski, *Portret Brunona Jasińskiego, 1920*, ol. pł., 78 x 60, Muzeum Sztuki, Łódź; J. Itten, *Selbstbildnis mit Dackel*, fot. w: Johannes-Itten-Stiftung Kunstmuseum Bern, sygn. WV 50, repr.: *Johannes Itten – das Frühwerk 1907–1919. Mit dem überarbeiteten und ergänzten Werkverzeichnis 1907 bis 1919*, Herausg. von J. Helfenstein, H. Mentha, Kunstmuseum, Bern 1992, s. 73, il. 98; *Vision Farbe. Adolf Hölzel und die Moderne*, Hg. Ch. Wagner, G. Leistner, Text: L. Dittmann, Paderborn 2015, s. 57.

³ Mimo wielu rozpraw problemowych dotyczących dzieł Tytusa Czyżewskiego, artysta nie ma ani solidnego kalendarium, ani tym bardziej biografii artystycznej obejmującej jego malarstwo i poezję. Podawane są tylko daty roczne jego pobytów w Paryżu, brak dokładnych dat przyjazdów i wyjazdów (1908–1909 i 1911–1912) nie pozwala na precyzyjne ustalenie, które wystawy artysta rzeczywiście mógł widzieć. Trudno bowiem założyć, że początek podróży zawsze przypadał na początek stycznia, wyjazd do kraju zaś na grudzień danego roku, a wobec kalejdoskopu paryskich wydarzeń od 1900 r. potrzebne są precyzyjne dane lub zastrzeżenie niepewności.

Ad. biografii i charakterystyki twórczości Czyżewskiego z nowszych pozycji zob. m.in.: J. Pollakówna, *Formiści*, Warszawa 1972; J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1977; A. Soczyńska, *Tytus Czyżewski. Malarz-poeta*, Warszawa 2006; M. Geron, *Obrazy wielopłaszczyznowe Tytusa Czyżewskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 42, 2011, s. 547–567, il.: https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/667/AUNC_ZiK.2011.031%2CGeron.pdf?sequence=1 [16.01.2020]; M. Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015; *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017; A. Turowski: *Parasitism*, [w:] *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956*, ed. B. Hock, K. Kemp-Welch, J. Owen, Transl. K. Kemp-Welch, Launch of Courtauld Books On line publication 2019: [\[courtauld.ac.uk/research/courtauld-books-online/a-reader-in-east-central-european-modernism-1918-1956/3-parasitism-andrzej-turowski\]\(http://courtauld.ac.uk/research/courtauld-books-online/a-reader-in-east-central-european-modernism-1918-1956/3-parasitism-andrzej-turowski\) \[1.01.2020\]; Ad. biografii Ittena i charakterystyki jego poglądów sprzed 1938 r. H. Mentha, *Biographische Chronologiem 1888–1919*, \[w:\] *Johannes Itten – das Frühwerk 1907–1919. Mit dem überarbeiteten und ergänzten Werkverzeichnis 1907 bis 1919*, Herausg. von J. Helfenstein, H. Mentha, Kunstmuseum, Bern 1992, s. 11–16; *Johannes Itten: Werkverzeichnis*, Bd 1, *Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen: 1907–1938*, Hrsg. F. Billeter, Gerald Dagit, Barbara Muhr, Marion Lichardus-Itten, Hirmer, München 2018; *Johannes Itten* w: Sikart: *Lexikon zur Kunst in der Schweiz*: <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4023401> \[20.12.2019\], tu: literatura i reprodukcje dzieł.](https://</p></div><div data-bbox=)

⁴ Najbardziej znana rozprawa Ittena: *Kunst der Farbe: Subjektives Erleben und Objektives Erkennen als Wege zur Kunst* (1. ed. 1961); *Sztuka barwy*, przekł. S. Lisiecka, Kraków 2015: <https://ebook4all.com.pl/45870-johannes-itten-sztuka-barwy.html> [19.12.2019]; *Johannes Itten: Kunst Als Leben. Bauhausutopien und Dokumente der Wirklichkeit* [Ausst. Kat.: Kunstmuseum Bern, 30.08.2019–2.02.2020], Hrsg. J. Itten, Ch. Wagner, N. Zimmer, München 2019.



Il. 1. Johannes Itten, *Autoportret z jamnikiem*, 1914, olej, płótno [dzieło zaginione], fot. za: Johannes Itten: *das Frühwerk, 1907–1919: mit dem überarbeiteten und ergänzten Werkverzeichnis 1907 bis 1919*, ed. Josef Helfenstein und Henriette Mentha, Kunstmuseum Bern 1992

w niektórych aspektach ich recepcja/współmyślenie z nurtem futurystyczno-ekspresjonistyczno-kubistycznych doświadczeń przybierała/ło podobne formy. Na pytanie, czy autor portretu futurystycznego poety mógł przed 1920 rokiem widzieć obraz Ittena, trzeba raczej odpowiedzieć przecząco, ponieważ zaginiony *Autoportret* Szwajcara wystawiono w grudniu 1915 roku w Neuen Museum w Wiesbaden (katalog nie był ilustrowany)⁵, gdzie Czyżewski przecież nie był. Dziś omawiany obraz znany jest tylko z fotografii załączonej przez Ittena do korespondencji z malarzem Wilhelmem Schäffem⁶, jednak nie wiadomo, czy był pokazywany na późniejszych wystawach artysty przed rokiem 1920 (np. w Berlinie w galerii Herwartha Waldena, 1916). Być może analogie wynikają

⁵ W. Schäffer, *Die Jungmannschaft der rheinländischen Kunst an der Weihnachts „Ausstellung des Verbandes Wiesbaden“*, „Die Rheinlande“, Jg. 16, 1915, s. 33–48, za: Johannes Itten – *das Frühwerk 1907–1919*, s. 33.

⁶ Johannes Itten do Wilhelma Schäffera (11. Oktober 1915), w: J. Itten, *Briefe, Kommentare von J. Helfenstein*, [w:] *Johannes Itten – das Frühwerk 1907–1919*, s. 33–34.



Il. 2. Tytus Czyżewski, *Portret Brunona Jasieńskiego*, 1920, olej, płótno, fot. dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

jedynie z ówczesnej europejskiej osmozy nurtów sztuki nowoczesnej, ale i wówczas warto je zaznaczyć, poszerzając nieco pole badawcze.

Podobnych kompozycyjnie wizerunków, z dzisiejszego punktu widzenia tylko delikatnie przesuujących granicę związku z tradycyjnymi regułami gatunku, powstało przed rokiem 1920 wiele⁷. Jednak *Autoportret* Ittena i *Portret Brunona Jasieńskiego* łączy kilka bardzo charakterystycznych elementów kompozycyjnych. Dzieła przedstawiają artystów nowoczesnych – malarza i poetę, którzy w swoich dziedzinach rewolucjonizowali formę i zaangażowali się ideowo w społeczną przemianę świata, choć były to skrajnie różne

⁷ Np. Z. Pronaszko, *Portret Architekta* (ca. 1918), Muzeum Narodowe w Warszawie: http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=7519&show_nav=true [01.02.2020]; János Kmetty, *Selfportrait*, zob. S. Mansbach, *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-garde, 1908–1930* [Cat. Exhib.: Santa Barbara Museum of Art, 16.03.–11.05.1991], Santa Barbara, California 1991, il. s. 119; nota bene kolejne ilustracje dzieł Kmetty'ego pokazują niezwykle podobieństwo do aktów Zbigniewa Pronaszki z tego okresu.

pomysły (mazdaizm i komunizm). W obu przedstawieniach użyto klasycznego schematu portretowego (siedząca postać zwrócona ku widzowi, w ujęciu do kolan, równoważnie osadzona w proporcjach w stosunku do obu osi płótna). Mimo kubizujących przekształceń charakterystyka pozwala na łatwą identyfikację obu osób. Mężczyźni mają skupione spojrzenie, powagi dodaje im monokl osadzony w głębokim oczodole, który wraz z wydatną kością jarzmową jest elementem uławiającym geometryzujący opis głowy. Portretowani uważnie przenikają spojrzeniem przestrzeni widzów. W nawiązaniu do rudymentów gatunku można określić tę powtarzaną kompozycję jako „typ nowoczesnego inteligenta”⁸.

Wymagowane zawieszenie obok siebie wizerunków Ittena i Jasieńskiego (mimo że przy przeciwnym zwrocie ramion postaci są wówczas ustawione antytetycznie) pozwala już przy pobieżnym porównaniu dostrzec te partie kompozycji, które zbliżają omawiane obrazy bardziej niż inne wśród wielu podobnych portretów. Choć wyraźne analogie są skupione w figurach bohaterów, to i w opisie dookolnej przestrzeni (bardziej uporządkowanej w obrazie Czyżewskiego), można znaleźć paralele kompozycyjne.

Cechy wspólne to przede wszystkim zwrot i proporcja optycznego cięcia siedzącej postaci przez krawędź kadru, skala modelu w stosunku do powierzchni obrazu i przestrzeni przedstawionej. Podobne są cechy fizyczne mężczyzn: proporcje ciała, szczególnie głowy, szczupłość twarzy o ostrych, pociągłych rysach. Obaj mają też trójkątnie zarysowane nosy, kości jarzmowe i brody przy łagodnie wykrojonym łuku brwi nad okiem z monoklem, podobne są też głębokie zakola zaczesanych do góry włosów z niesfornym kosmykiem opadającym na czoło łagodzącym surowość twarzy (u Ittena w lekkim zarysie cienia). Marynarki obu mężczyzn są podobne przez wysoko uniesione „mundurowe” kołnierze, które usztywniają, zamykają postaci, czynią je niedostępnymi, a jednocześnie krępują ruchy. Te stójki zastępują/zasłaniają spodziewaną biel koszul cywilnego stroju wizytowego, odpowiedniego dla męskiego portretu reprezentacyjnego. Szkoda, że kolorystyka obrazu Ittena nie jest znana. Odcień błękitu w stroju poety prowadzi

⁸ To zdecydowanie typ męskiego portretu, bez względu bowiem na niedostatki widzenia kobiety w wieku XIX nie używały w miejscach publicznych żadnych form okularów (wyjątkiem były lornetki teatralne). Te wizerunki z monoklem lub binoklami obrazują przynależność do wyższej klasy społecznej i/lub wskazują na kontekst intelektualny. Dlatego wyjątkowym znakiem emancypacji, także w intelektualnym sensie, były binokle noszone na co dzień przez Marię Konopnicką i Marię Dułębiankę, których nie zdejmowały także do reprezentacyjnych fotografii i portretów.

do rozważań Kandinsky’ego, odnoszących symbolikę błękitu do duchowości, co naturalnie łączy się z charakterystyką artystów. Istotne w tym kontekście jest to, że Itten przez całe życie tworzył ekspresyjne kolorystyczne kompozycje z dominantą niebieskich odcieni, a w późniejszym *Autoportrecie* jego strój także jest niebieskawy⁹. Obaj artyści, wówczas już nieco anachronicznie, jak na „nowocześnieików”, założyli monokle, które w nieodległym już czasie zamienili na okulary (co widać na fotografiach). Malarska charakterystyka Ittena przystaje do jego plastycznych poszukiwań, do jego ówczesnego sposobu bycia i prostych strojów. Natomiast Jasieński, skandalizujący futurysta, zachwycony rozmachem komunistycznej rewolucji rosyjskiej, późniejszy działacz partyjny, czasem prowokował na krakowskich plantach dziwnymi zestawami ubrań, a czasem stawał się wypiełgowanym, eleganckim dandysem, o czym przypomina w obrazie żółty okrąg słomkowego kapelusza¹⁰. Właśnie tę nieprzystawalność progresywnej poezji i wyraźnie młodopolskich elementów ubioru jej autora wykorzystał Czyżewski.

Obaj mężczyźni trzymają w rękach właściwe im atrybuty – szkicownik i tomik poezji, na prostokątach karty i okładki widnieją znaki odnoszące się do specyfiki ich twórczości. Itten, w autointerpretacji traktuje siebie poważnie, choć tytułowy jamnik wprowadza nieco zmieszania, psując szyki geometryzacji, przez swój naturalny wygląd i zachowanie. Czyżewski bawi odbiorcę, znającego futurystyczne treści i zgrzytliwe, szarpane wersy wierszy Jasieńskiego, ukrywając je pod kiczowatą okładką z czerwonym serduszkim, co sugeruje miłosną poezję „minionych epok”, pisaną gładkimi rymami sylabotoniców. Z drugiej strony można powiedzieć, że Czyżewski wydobyl idealistyczne podteksty utworów poety mającego opinię burzyciela starego, mieszczańskiego porządku.

⁹ Zob. J. Itten, *Komposition in Blau*, 1918, ol. pł 120 x 80,5 cm Kunstmuseum Bern: [https://www.kunstmuseumbern.ch/en/see/collection/videos-highlights-collection/johannes-itten-\(1888-n-1967\)-composition-in-blue-1918-1392.html](https://www.kunstmuseumbern.ch/en/see/collection/videos-highlights-collection/johannes-itten-(1888-n-1967)-composition-in-blue-1918-1392.html)

J. Itten, *Selbstbildnis*, 1928, ol. pł 44 x 36 cm, wł. prywatna, zob.: <https://www.apollo-magazine.com/art-diary/johannes-itten/>.

¹⁰ Można powiedzieć, że to rozpoznanie Czyżewskiego jest paralele do przedstawionego później w odniesieniu do jego poezji przez Kazimierza Wykę. Badacz pisał, że zerwanie z formami przeszłości przez autora *Pastorałek* było radykalne tylko z pozoru, że była to twórczość mocno osadzona w bliskiej i odległej tradycji. Wątek ten omawiają i reinterpretują: w aspekcie literackim i programowym – M. Okulicz-Kozaryn, *Młodopolski witalizm – modernistyczne witalizmy*, Kraków 2016; R. Okulicz-Kozaryn, *Czy koniecznie trzeba odmładać Tytusa Czyżewskiego? Głos w sprawie związku poety z Młoda Polska*, w: *Między słowem a obrazem*, s. 33–50; A. Turowski także zajmuje się tym zagadnieniem w przywołanym już tekście *Parasitism*.



Il. 3. Tytus Czyżewski, *Zbójnik*, 1917–1918, akwarela, papier, fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie



Il. 4. Tytus Czyżewski, *Portret Stanisława Mroza*, ok. 1918, akwarela, gwasz, tektura, fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie

Nie zachowały się szkice do omawianego obrazu Ittena, a wśród ówczesnych portretów utrzymanych w kubizującej stylistyce tylko *Palacz*¹¹ w pewnym stopniu odpowiada *Autoportretowi*. Natomiast obraz Czyżewskiego wiąże się z innymi, sprzed 1920 roku. Autoportretowy *Zbójnik* (1917–18) i *Portret Stanisława Mroza* (ok. 1918) (il. 3, 4) pozwalają uchwycić w kolejnych kompozycjach te elementy, które artysta znacząco pominął lub zatrzymał w portrecie Jasińskiego, gdzie urozmaicił kolorystykę, wprowadził duże partie błękitu jako barwy lokalnej bez podziału na drobne płaszczyzny. Zmienił też sposób geometryzacji tła, zminimalizował tu przestrzenność form, które są też zdecydowanie większe niż rozdrobnione kształty drugiego planu *Zbójnika* i *Portretu Stanisława Mroza*. Podobne we wszystkich trzech obrazach Czyżewskiego są siedzące pozycje modeli (choć w przypadku Jasińskiego jest to ambiwalentne) oraz wybór sposobu ułożenia i opis dłoni postaci – tradycyjnie ważnego

elementu charakterystyki modela. Sposób ich obrazowania zdradza nie tylko kunszt artysty i stan fizyczny portretowanego, bywa też istotną składową opowieści o jego stanie emocjonalnym i stosunku do świata. Trzy wymienione dzieła Czyżewskiego dowodzą pamięci o tej tradycji. W *Zbójniku* układ palców sprawia wrażenie oparcia dłoni na gałce nieistniejącej laski, toperek – atrybut ludowego bohatera, nieco abstrakcyjnie ułożony z tyłu, jakby wisi w powietrzu, zaledwie dotyka ręki modela. Gest zdradza automatyczną, nawykową pamięć czynności właściwej dla „eleganckiego świata”, ujawnia teatralną stylizację w tym samym stopniu, co strój i nawiązywanie do nieporadności sztuki prymitywnej aspirującej do użycia perspektywy zbieżnej. W drugim obrazie laska jest na swoim miejscu, dłoń redaktora spoczywa na jej uchwycie, ale i tu założenie artystyczne dominuje nad prawdopodobieństwem. Palce Mroza pionowo skierowane w dół stają się bowiem nieproporcjonalnie długie, jakby nie miały końca, linie ich konturów zatrzymuje dopiero poziomy bok nieokreślonej graniastej bryły.

¹¹ Np. J. Itten, *Der Raucher*, 1915, ol. pł. naciągnięte na deskę 74 x 45 cm, Galerie der Stadt Stuttgart, zob.: *Johannes Itten – das Frühwerk 1907–1919*, s. 77, il. 121.

W *Autoportrecie* Ittena i *Portrecie Brunona Jasieńskiego* palce dłoni, w analogicznym jak opisany układzie, nie chwytają przedmiotów, ale też nie są wobec nich obojętne, zdają się delikatnie dotykać materii świata zaledwie czubkami paznokci. I malarz, i poeta punktują rzeczywistość, nie całkiem zajmując się logiką jej działania. Zygzak Ittena jest radykalny, przechyla szalę prawdopodobieństwa wyglądu dłoni na stronę tyleż haczykowatego przedmiotu, co utożsamia go z charakterystyczną dla kubizmu ekspresją ostro łamanej linii. Lewa dłoń Jasieńskiego ciężko, jakby bezwładnie leży na nieokreślonym kształcie, choć „powinna” przyciskać do piersi wcale pokaźny tom z serduszkami na okładce. Kontrastowo napięte palce prawej dłoni poety, ułożone w wyszukany sposób, są oparte na ostro zarysowanych czubkach paznokci, które dotykają granicy świata przedstawionego. Jest nią abstrakcyjna, niemal równoległa do krawędzi tektury żółta kulisa, zakończona kolistym kształtem. Tak jakby coś sprawdzał, badał dotykiem granice tego świata. Przy radykalnej dwoistej ekspresji Ittena napięcia określające jego gest są analogicznie ukierunkowane.

Granice wewnętrzne obu obrazów należą do kilku mniej oczywistych, ale nie mniej istotnych paraleli kompozycyjnych między nimi. Określają przestrzenie niejednoznacznie podzielone, w zasadzie różne. W obrazie Czyżewskiego całość wydaje się bardziej uporządkowana, nieregularne płaszczyzny podziałów są większe, w zasadzie jednorodnie płaskie. Podziały Ittena są drobniejsze, operowanie bryłami wyraźniej nawiązuje do rozwiązań kubistycznych. Jednak równowaga napięć kierunkowych w obu obrazach budowana jest podobnie. Zwrot głów obu modeli plastycznie ograniczają wycinki kół, za którymi, na wysokości ich twarzy, widnieją kontrastowo różne kształty, ale równie mocno zaznaczone jako regularne figury geometryczne. Przed Ittenem to pionowy prostokąt, przed Jasieńskim koło (sfunkcjonalizowane jako kapelusz). Pasy abstrakcyjnych kulis równoległych do odpowiednich krawędzi są wprawdzie różnej szerokości, ale, opadając od górnych narożników, nie dochodzą do dolnych krawędzi, w obu przypadkach są „przycięte” powyżej w tej samej proporcji. Równowagę napięć obrazów buduje także osadzenie mas w ich dolnych partiach, gdzie także znajdujemy powtarzalne odwrócenia wycinków kół zlokalizowanych w okolicach rąk postaci.

Poszukiwania form Ittena i Czyżewskiego zbliżyły się jeszcze w kształtach obrazów przestrzennych, które obaj tworzyli w tym samym czasie i które się nie zachowały. Małgorzata Geron, rozwijając myśl Elizabeth Clegg,

interesująco zestawia obiekty Czyżewskiego z eksperymentalnymi formami Alexandra Archipenki¹², można jednak poszerzyć nieco gamę przykładów artystycznego współmyślenia. Tym bardziej, że Itten także od 1916 roku wystawiał w berlińskiej galerii Herwartha Waldena, choć nie wiadomo, czy pokazywał tam kompozycje wielopłaszczyznowe.

Fotografii wielopłaszczyznowych obrazów Czyżewskiego opublikowano więcej niż Ittena. Porównując zachowane ilustracje, można stwierdzić, że Szwajcar, w przeciwieństwie do Polaka, nie używał form figuralnych, natomiast obaj artyści malowali te swoiste przestrzenne kolaże¹³.

Czyżewski prezentował bardziej urozmaicone formy, które śmieiej wychodziły w przestrzeń (o ile można stwierdzić na podstawie niepełnej dokumentacji), być może ich materia była bardziej różnorodna (papier, tektura, sklejka, może i inne elementy). Itten zastosował malowany gips i drucianą kratownicę nałożoną na kwadratowe „ramy” okalające głębokie abstrakcyjne reliefy (il. 5). Z dokumentacji jednak wynika, że w tym samym czasie tworzył trójwymiarowe rzeźby także w gipsie oraz w nieznanymi masach, łącząc je z elementami drucianyymi. Artyści przeciwstawnie dekonstruują płaskość powierzchni malowideł na tradycyjnych podłożach. Ich eksperymenty z granicą pola obrazowego (rozumianego jako nieokreślona granica fizycznej przestrzeni widza i iluzorycznej przestrzeni świata przedstawionego) kierują energię w przeciwstawnych kierunkach. Dynamika dzieł Czyżewskiego wyraźniej wysuwa się z ram w przestrzeń widza. Natomiast kompozycje Ittena, choć podobną oprawą zaznaczają punkt przejścia obu sfer, zdają się otwierać w głąb. Tu zapewne, sądząc na podstawie późniejszych dzieł o charakterze przestrzenno-abstrakcyjnym, wielką rolę odgrywały kolory.

Podsumowując rozważania o *Autoportrecie z jamnikiem* Ittena i *Portrecie Brunona Jasieńskiego* Czyżewskiego można

¹² E. Clegg, *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Haven – London 2006, s. 211; M. Geron, *Obrazy wielopłaszczyznowe Tytusa Czyżewskiego i rzeźbiarstwo Aleksandra Archipenki*, „Sztuka Europy Wschodniej/Искусство Восточной Европы/Art of Eastern Europe” 2, 27–37, 2014, s. 28–37; http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_Europy_Wschodniej_B_Art_of_Eastern_Europe/Sztuka_Europy_Wschodniej_B_Art_of_Eastern_Europe-r2014-t2/Sztuka_Europy_Wschodniej_B_Art_of_Eastern_Europe-r2014-t2-s27-37/Sztuka_Europy_Wschodniej_B_Art_of_Eastern_Europe-r2014-t2-s27-37.pdf [14.12.2019].

¹³ Zob. M. Geron, *Obrazy wielopłaszczyznowe Tytusa Czyżewskiego*, tu repr. s. 561–563; J. Itten, *Relief*, 1919, gips malowany 60 x 60, zaginiony; *Relief mit Gitter*, 1919, gips malowany, metal, 60 x 60, zaginiony; *Plastische Rhythmen (Relief)*, gips malowany 60 x 60, zaginiony – wszystkie fot. w: Johannes-Itten-Stiftung Kunstmuseum Bern, sygn. WV 212, WV 213; reprodukowane: *Johannes Itten – das Frühwerk 1907–1919*, il. 318–320, s. 110.



Il. 5. Johannes Itten, *Relief*, 1919, gips polichromowany, fot. za: *Johannes Itten: das Frühwerk, 1907–1919: mit dem überarbeiteten und ergänzten Werkverzeichnis 1907 bis 1919*, ed. Josef Helfenstein und Henriette Mentha, Kunstmuseum Bern 1992

powiedzieć, że większy dystans do kubistyczno-futurystycznych form (lub swobodę wobec nich) widać w dziele Czyżewskiego. Z uwagi na ówczesne bardzo szybkie zmiany w sztuce może to wynikać z sześćdziesięcioletniej różnicy między czasem powstania obrazów. Chyba jednak nie tylko. Ujawnia się w nich późniejsze radykalne rozejście się dróg twórczości malarzy. Itten już w omawianym okresie jednocześnie z obrazami figuralnymi, których powstawało coraz mniej, przedstawiał obiekty abstrakcyjne zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie, a także coraz intensywniej zajmował się filozofią i teorią koloru oraz jego symbolicznymi aspektami. Po trzyletnim okresie wiedeńskim równie szybko zostawił za sobą Bauhaus, skupiając się na optyce i mitycy koloru, uprawiał sztukę nieprzedstawiającą, wiążąc ją z mistyką mazdaizmu. Pierwiastek intelektualny okazał się najistotniejszą dominantą jego twórczości. Czyżewski zaś porzucił wszelkie eksperymenty artystyczne, skupił się na tradycyjnej tematyce i niuansach faktury i koloru. Bliskie relacje plastyczne z École de Paris i kapistami przetrwały po powrocie artysty do Polski, co uczyniło go jednym z wielu przedstawicieli tego nurtu koloryzmu dominującego w polskiej sztuce.

Przywykliśmy interpretacyjnie do tego, że wszystkie drogi polskiej sztuki przełomu wieków i późniejszej, z dwudziestolecia międzywojennego, zbiegają się na szerokim

trakcie paryskim (tędy podąża też krytyka i historia sztuki). Nieistotne są, rozumiane dosłownie i metaforycznie, środki transportu (poza samolotem jednej z wypraw Czyżewskiego), czas podróży, przesiadki, dłuższe postoje, zamierzone i przypadkowe spotkania – z twórcami, krytykami, elitą kulturalną i z dziełami na wystawach nigdzie indziej niż tylko w Paryżu. Francuski kontekst nadal dominuje przez liczbę opracowań szczegółowych i ogólnych, a także w wartościowaniu (ukrytym np. w stylistyce wypowiedzi nie tylko w nurcie popularyzacji wiedzy). Około roku 1900 Paryż pozwalał swobodnie oddychać nie tylko dlatego, że był nacechowany pozytywnie jako centrum kumulujące wszelkie nurty moderny, był też wolny od zaborczych zaszłości i lewicowych czy komunistycznych powiązań politycznych. Wydaje się to być istotne najpierw w kontekście szukania wolności (także od patriotycznych obowiązków), a potem wobec odzyskanej niepodległości oraz kształtowania mniej lub bardziej oficjalnych programów sztuki i reprezentacji państwowo-narodowej¹⁴. Tu gdzieś lokują się także powody, granice podziałów oraz odcienie rozróżnień między futurystami, kubistami i ekspresjonistami.

Opisując strategiczne punkty przejścia polskich artystów na stronę nowoczesności, trzeba porzucić pewność rozsządeń i zadawać nowe pytania, wziąć pod uwagę entropię w życiu i sztuce w myśl Arnhaimowskich wskazówek¹⁵. Oczywiście inne kierunki powiązań i wędrówek polskich twórców *Przed wielkim jutrem*¹⁶ i u jego początku były opisywane. Kontakty z artystyczną awangardą rosyjską i radziecką, a następnie szerzej z europejskimi nowatorami, wielokrotnie historycznie i problemowo analizował Andrzej Turowski (co interesujące w zmieniającej się z latami perspektywie badawczej). Pisano także, szczególnie w kontekście literatury, na temat znaczenia futuryzmu dla polskiej sztuki, ostatnio włoskie kontakty artystyczne analizował Przemysław Strożek¹⁷. Jeden obszar relacji, geograficznie na drodze do Paryża, w opracowaniach ogólnych

¹⁴ D. Wasilewska, *Mieczysław Treter – estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Kraków 2019, tu: rozdz. II i IV.

¹⁵ R. Arnhaim, *Entropy and Art*, Berkeley 1971: <http://www.aakozzll.com/pdf/arnheim.pdf> [15.05.2019]. Do Arnhaima nawiązuje Andrzej Turowski (*Budowniczowie świata: z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000). W odniesieniu do rodzenia się polskich ruchów nowoczesnych na znaczenie przypadkowych spotkań z ludźmi i dziełami w kształtowaniu konkretnych dzieł, jak i kultury artystycznej zwraca uwagę Aleksander Wat (*Mój wiek*, Londyn 1977).

¹⁶ Z. Pronaszko, *Przed wielkim jutrem*, „Rydwan”, 2, 1913–1914, t. 3, s. 128–129.

¹⁷ A. Turowski, *Konstruktywizm polski: próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Wrocław 1981; A. Turowski, *Budowniczowie świata i wiele innych pozycji tego autora*; P. Strożek, *Marinetti i futuryzm w Polsce 1909–1939: obecność – fakty – wydarzenia*, Warszawa 2012.

bywa pomijany najczęściej, to środkowoeuropejski pas języka niemieckiego (Niemcy, Austria, Szwajcaria – z zastrzeżeniem jej lingwistycznego dualizmu). Tu wprawdzie wiele wniośły skupione na ważnych relacjach poznańsko-berlińskich opracowania Lidii Głuchowskiej oraz zespołu Muzeum Narodowego w Poznaniu¹⁸, ale wiele jeszcze pozostaje do zrobienia.

Turowski stwierdza, że formizm, poszukując modernistycznej tożsamości, w pewnym momencie „oparł swoją tożsamość” na „negowaniu «niemieckiego» ekspresjonizmu,

któremu wiele zawdzięcza”¹⁹. Jak rozumiem, użycie cudzośłowu odnosi się do faktycznej międzynarodowości niemieckiego środowiska i jego wielkiej ruchliwości, czego Itten jest dobrym przykładem.

Przedstawione tu krótkie, niepewne i niemające daleko siężnych efektów artystycznych spotkanie form (bo nie twórców), jest tylko przyczynkiem. Ale może warto przyglądać się bocznym ścieżkom polskiego modernizmu? Boczne ścieżki nie zawsze wiodą na prowincję lub donikąd...

¹⁸ L. Głuchowska, *Stanisław Kubicki – Kunst und Theorie*, Berlin 2001; *Bunt: ekspresjonizm poznański 1917–1925* [kat. wyst. Muzeum Narodowe w Poznaniu: listopad 2003 – styczeń 2004] red.: W. Suchocki, L. Głuchowska, G. Hałasa, J. Kałużny, M. Bartelik, Poznań 2003; *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna Awangarda. Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego* [kat. wyst. Muzeum Narodowe w Poznaniu], red. L. Głuchowska, A. Salamon-Radecka, Poznań 2015 i in.

¹⁹ A. Turowski, *Parasitism. Międzynarodowość i społeczne konteksty niemieckiego ekspresjonizmu* pokazuje Stephanie Barron: *Expressionismus die Zweite Generation 1915–1925*, Herausg. von S. Barron, mit Beiträgen von S. Barron, P. W. Guethner, F. W. Heckmanns, F. Löffler, E. Rotes und S. Wiese [Kat. Ausst. 20.05–30.10.1989 Junstmuseum Düsseldorf], München 1989; *German Expressionism: Art and Society*, by S. Barron and W. D. Dube [cat. exp.: Palazzo Graspi, Venezia, August–December 1997], Milano 1997.