

KOLOROWY KONTUR I KONTRAST CYKLICZNY? LIST MARIANA BOHUSZA- -SZYSZKO DO JÓZEFA JAREMY

Jan Wiktor SIENKIEWICZ (Toruń)

Badania nad sztuką polską i środowiskami polskich artystów-plastyków rozproszonych od wybuchu II wojny światowej po wielu krajach świata, pomimo ponad dwudziestu lat jakie minęły od zmian ustrojowych w Polsce, dopiero w XXI w. nabierają właściwego rozpędu i odpowiedniej skali.

Kwerendy archiwalne, scalanie i pozyskiwanie do kraju rozproszonych po Europie i poza nią zbiorów dokumentacyjnych oraz dzieł sztuki¹, dostarczają badaczom — historykom i historykom sztuki, coraz więcej źródeł i materiałów badawczych. Rzucają one nowe światło na wiele zagadnień w obszarze polskiej kultury artystycznej, między innymi na stan sztuki polskiej w okresie dla niej najtragiczniejszym — całkowitego rozproszenia w latach 1939–1945.

Odnaleziony w zbiorach archiwalnych Fundacji Rzymskiej im. J. S. Umiastowskiej list Mariana Bohusza-Szyszki² do Józefa Jaremy³ z roku 1944 jest świadectwem żywej

¹ Ważną rolę pełnią przede wszystkim toruńskie Archiwum Emigracji i Muzeum Uniwersyteckie, założone i prowadzone przez M. A. Supruniuka.

² Marian Bohusz-Szyszko (1901–1995), malarz ekspresjonista, krytyk sztuki i publicysta. Studiował na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego 1921–1923, naukę kontynuował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1923–1927. W późniejszym czasie studiował nauki matematyczne. Po wybuchu drugiej wojny światowej Marian Bohusz-Szyszko wstąpił do Wojska Polskiego, aresztowany został na Oksywiu, skąd dostał się do niewoli. Internowany, przebywał w czterech oflagach, gdzie prowadził kursy rysunku i matematyki, w wolnym czasie portretował współwięźniów. Po zakończeniu działań wojennych dostał się do 2. Korpusu we Włoszech, gdzie dzięki przychylności generała Andersa zorganizował Szkołę Malarstwa w Cecchignoli pod Rzymem dla polskich artystów-żołnierzy. W 1947 zamieszkał w Wielkiej Brytanii i tam spędził resztę życia. Założył w Londynie Polską Szkołę Malarstwa, która kontynuowała tradycje Wydziału Sztuk Pięknych USB. Dożyłotnio pełnił funkcję prezesa Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii. Był malarzem ekspresjonistą przywiązującym szczególną

troski i głębokiego przejęcia, tych dwóch wybitnych polskich artystów, sprawami sztuki w warunkach frontowych — skrajnie niesprzyjających myśleniu o sztuce w ogóle. Jak w soczewce, w liście tym odnajdujemy, kapitalny dla dziejów sztuki polskiej pierwszej połowy XX w., przykład artystycznego sporu lub też (jak wolimy) — merytorycznej dyskusji, wokół zagadnień natury formalnej i warsztatowej w obszarze dzieła malarskiego. Sporu, koncertującego się wokół wizji malarskiej w wydaniu nieakademickim Mariana Bohusza-Szyszki (w kontraście do klasycznego podejścia do zagadnień warsztatu oraz braku wolności twórczej, którym ciągle hołdowały europejskie akademie sztuk pięknych), nawiązującej do osiągnięć Vincenta Van Gogha i przedwojennego ekspresjonizmu europejskiego, a rozwiązaniami stosującymi płaskie kaligraficzne podejście do plamy barwnej, jednoznacznie oddzielonej od innej wyraźnie zaznaczonym konturem, stosowanym — jako „kontur kolorowy i kontrast cykliczny” — przez Józefa Jarechę i Edwarda Matuszczaka. Artyści ci, do których twórczości odnosi się w swoim liście Marian Bohusz-Szyszko, od 1944 r. mieszkali w Rzymie — wchodząc w coraz bliższe kontakty z międzynarodowym środowiskiem artystów skupionych wokół pracowni artystycznych na Via Babuino i Via Margutta oraz Circolo Internazionale degli Artisti⁴, a szczególnie wokół zorganizowanego przez Jarechę Związku Międzynarodowego Niezależnych Artystów Art Club — Associazione Artistica Internazionale Indipendente⁵.

wagę do doboru barw, tematyka jego obrazów była bardzo zróżnicowana, ale w drugiej połowie życia znaczna część obrazów przedstawiała tematy sakralne; por.: J. W. Sienkiewicz, *Marian Bohusz-Szyszko 1901–1995. Życie i twórczość*, Lublin 1995.

³ Józef Jarema (1900–1974), plastyk, scenograf, kierownik artystyczny teatru, reżyser. Brat artystki Marii Jarechianki. W latach 1919–1924 studiował w Krakowie w Akademii Sztuk Pięknych, potem w Paryżu u J. Pankiewicza. Odbił także liczne podróże artystyczne po Włoszech, Holandii, Belgii, Austrii. Był jednym z inicjatorów Komitetu Paryskiego. Już w 1921 zaprojektował scenografię do awangardowego przedstawienia *Osiół i słońce w metamorfozie* wystawionego w teatrze Bagatela. Podczas pobytu w Paryżu realizował wiele widowisk plastycznych, w większości amatorskimi siłami. Był współzałożycielem krakowskiego teatru Cricot 1933–1938. Wykonywał wówczas dekoracje, inscenizował i pisał utwory. Podczas II wojny światowej towarzyszył Samodzielnej Brygadzie Strzelców Karpackich w 2. Korpusie Polskim gen. W. Andersa. Od 1944 do 1951 r. mieszkał i tworzył w Rzymie, skąd wyjechał do Francji a następnie do Niemiec. W ostatnich latach życia zajmował się wyłącznie malarstwem; zob.: J. W. Sienkiewicz, *Czas walki, czas tworzenia. Edukacja żołnierzy-artystów 2. Korpusu generała Władysława Andersa*, [w:] *Słowa, obrazy, dźwięki w wychowaniu*, red. nauk. S. Kawalla, E. Lewandowska-Tarasiuk, J. W. Sienkiewicz, Warszawa 2011, s. 208–245.

⁴ Najstarsze w Rzymie międzynarodowe stowarzyszenie artystów plastyków, skupiające twórców awangardowych. Miało siedzibę przy Via Margutta 53.

⁵ Już w 1944 r., J. Jarema — który w kilka miesięcy później, w 1945 r., został prezesem Art Clubu w Wiecznym Mieście, zorganizował wielką manifestację dorobku plastycznego polskich artystów-żołnierzy pt. „Wystawa polskich malarzy żołnierzy”, do której wydany został starannie opracowany katalog w języku polskim i angielskim, zawierający wstęp pióra G. Severiniego. Swoje prace rysunkowe, malarskie oraz rzeźby wystawili wówczas: Józef Czapski, Zygmunt Turkiewicz, Edward Matuszczak, Stanisław Westwalewicz, Janina Wolf-Bogucka, Jan Marian Kościalkowski, Tadeusz Wąs, Leopold Haar, Stanisław Gliwa, Roman Burdyło, Henryk Siedlanowski i Adolf Glett. W kilkunastowym wstępie w katalogu wystawy, Severini dokonał próby odnieść osiągnięć twórczych polskich artystów, przede wszystkim do malarstwa francuskiego, a zwłaszcza do dzieł Bonnard’a i Seurata. Pisał: „[...] Pracować w warunkach materialnych i moralnych w jakich pracowali ci malarze, w rzadkich chwilach wolnego czasu, jest czymś powyżej wszelkich pochwał. Ale nie o tych sprawach chcemy pisać, za wiele byłoby o tym do mówienia. Malarze ci przedstawili się jako malarze i chcą by oglądać ich jako takich. Poza tym słusznym

LIST⁶

W drugi dzień bitwy o [Monte] Cassino⁷

Szanowny Panie Józefie,

Oznajmił mi Pan nosowym tonem o odkryciu swoim nowym — kolorowego konturu i o tym, że kolega pański [Edward] Matuszczak odkrył kontrast cykliczny. Otóż, pomimo uznania dla młodzieńczego Panów entuzjazmu, zmuszony jestem sprostować pewne rzeczy. Chwytaście Panowie od czasu do czasu słowo o zadziwiającym i pozornie naukowo brzmiącym dźwięku, zachłystujecie się nim i podkładacie pod nie stare prawdy. Ciągłe piruety na coraz to nowsze pseudo-spekulacje i zadania formalne stojące na granicy malarstwa, wyraźnie nie zadawałają Panów. Chwiejecie się i macacie — dawno zmacane⁸ historie — szukając coraz nowych emblematów i tak łapiąc poszczególne fragmenty błędnie dookoła malarstwa, czując, że żadna ekwilibrystyka nie zastąpi wizji. Jakby nie objaśniał Pan lub nie zmętniał pojęcie kolorowego konturu — to jest on rzeczą starą w malarstwie jak samo malarstwo i przybierał dotąd różne aspekty. Był to w swoim czasie kontur kolorowy na szarej skale, pozbawiony mechaniczności — a bardzo nerwowy i żywy, potem trochę mechaniczny i statyczny na dzbanie, potem znowu ekspresyjny w mozaice bizantyńskiej już nie kolorowy amberk na szarości lub na jednym tonie, a wężyk raczej — wijący się dookoła postaci, nie tylko określający jej treść literacką, ale i uwypuklający formę, lub otaczający płamę innego koloru. Wreszcie kontur jako arabesk kolorowy [kolorowa arabeska], ważny sam w sobie i wśród kontrastujących płam albo dla ich uwyrażnienia, lub działania na nie w sensie zmiany ich koloru — swoją promienistością, albo jako arabesk [arabeska] o kolorze dopełniającym w tym miejscu potrzebnym lub wreszcie jako tło — wtedy był trochę szerszym — stawał się plamą, tracącą zewnętrzne granice. Jednym słowem służył on do wyodrębnienia, do wtopienia, lub był tylko linią-ornamentem i nadawał prąd ogólny w obrazie — lub utwierdzał jego statykę — w ogóle charakter.

Można o konturze mówić jako o zamknięciu pewnej przestrzeni wypełnionej czemkolwiek [czymkolwiek], lub jako o linii nie stykającej się końcami — a dzielącej

ich stanowiskiem inna przyczyna pociąga mnie i interesuje w ich pracach: jest to ich wspólne przywiązanie do [Georges] Seurata. Widzą oni w Seuracie najbardziej odpowiadającego Mistrza; jakże zaś mógłbym się tym nie przejąć, skoro ja sam przyjechałem do Paryża, by odkryć Carrera, ale też widziało się to w jego pracach. [...] Sądzę zatem, że mieli oni najzupełniejszą słusność oprzeć się o Seurata, jako o pewien punkt wyjścia. Bardziej świadomi od dywizjonistów włoskich, przyjęli na ogół metodę tę w dążeniu do «malarstwa» a nie do realizmu. Z różnym szczęściem w swych osiągnięciach zbliżają się już to do Bonnard, już to w usiłowaniach upraszczania do Matisse⁹; por.: G. Severini, *Polscy artyści malarze*, [w:] *Wystawa polskich malarzy żołnierzy*, [katalog wystawy], Rzym 1944, s. 1. Siedziba Art Clubu mieściła się w pracowni J. Jaremy i G. Severiniego przy Via Margutta 51a.

⁶ Archiwum Fundacji Rzymskiej im. J. S. Umiaszowskiej, sygn. A.F. T. 59, list Mariana Bohusza-Szyszki do Józefa Jaremy, rkp., ss. 3. List odnaleziony przez Ewę Prządękę w 2011 r. W opracowaniu zachowano oryginalną pisownię.

⁷ Najprawdopodobniej chodzi o drugi dzień polskiego szturm na Monte Cassino, tj. 13 maja 1944 r. Atak 2. Korpusu rozpoczął się o godzinie 1:00 12 maja, poprzedzony nawałą artyleryjską od godziny 23.00 poprzedniego dnia. Nie możemy jednak wykluczyć, iż data napisania listu odnosi się do pierwszych prób zdobycia Monte Cassino, podejmowanych przez wojska sprzymierzone od stycznia 1944 r., które spełzyły na niczym; por.: M. Wańkowicz, *Bitwa o Monte Cassino*, Warszawa 2009.

⁸ W sensie: rozpoznane.

cokolwiek. W moim pojęciu raczej należy mówić o linii nie o konturze, o linii miękkiej lub ostrej, przerywanej, nieskończonej — nie o konturze, który może być częścią drobną pojęcia linii ale jest jednocześnie plamą.

Linie możemy zmniejszyć do rozmiaru kreseczki, rozbić ją na plamki — szereg znowu linijek czy kresiek, promieniście ułożonych — tworząc plamę równocześnie tworzy wibrację — czyli ożywia. Kreska — to plama zduszona — ostra jak nerw.

Widzimy jak trudno wyodrębnić (ją) z ogólnego pojęcia obrazu, że kontur to linia, linia to kreska, że wreszcie może być odwrotnie.

Jeśli chodzi o działanie umysłowe — tak samo sprowadzamy w końcu do działania kropki kolorowej. Nie neguję pojęcia zamkniętego konturu — ale powtarzanie go w obrazie do znudzenia, programowo — ciągle stykać końce aby znaleźć kontur, śmiesznie ubogie. Zresztą jeśli kontur jako arabesk [arabeska] ważny — to przestaje być konturem — bo wtedy konturem jest skraj formy, którą to pasmo koloru obrzeża i której służy jako tło i jako podkreślenie ruchu.

Pokazuje tu Panu oderwanymi myślami — bo w pośpiechu piszę — że właśnie nie warto nazywać lub mianować — tak czy inaczej. Kontur nie istnieje. Pojmij Pan nie po akademicku obraz — wszystko się pomieści wtedy w tym pojęciu.

Jeśli Panu chodzi o wyodrębnienie elementów (a chodzi Panu zdaje się tylko o „kontemplację” kolorów płaskich — dekoracji tapetowej w mowie sprzeczne z przestrzennością widzianych przeze mnie płócien płaskich) od tła lub od siebie wzajem — nazwij Pana — konturem kontrastowym. Kontur jest wtedy płaszczyzną okalającą i jednocześnie płaszczyzną oddzielającą. Jest on płaski będąc wprowadzeniem odrębnego koloru..., żeby nie uznać jedności — obraz cały musi być obwiedziony — kontur musi dzielić płaskie elementy = dekoracyjna... lub afisz.

Kontur [Vincenta] Van Gogha — zaprzeczenie Pańskiego konturu mechanicznego — był nerwem artysty — ornamentem emocjonującym wśród plam. Była to linia a nie gruboskórny kontur obrzeżający — linia gnąca się, wtapiająca, przebijająca inne linie, wcinająca się buntowniczo w formę, która miała otaczać lub od niej oddalająca się. To była linia i kreska — kontur jest określeniem niewyczerpującym jej bogactwa przystępniejszym? Do mechaniczności. Kontur obramujący niepotrzebny (jeśli nie jest sam w sobie ornamentem) nazywa się wtedy — tłem.

Jeśli chodzi o szumnie brzmiące astrologiczno-alechemiczne słowa „kontrast cykliczny” — służące do omamienia samych twórców tych cudacznych określeń — nie mających pokrycia sensownego — poza starą, od chwili narodzin malarstwa żyjącą prawdą działania na siebie wzajemnego kolorów — w sensie zmiany ich natężeń i tonów.

Wiecie Panowie co to błoto, co to bliki, co to — przebielenie, co to — surowość farb nieprzerwanych dopełniającym tonem lub pozbawionych gry ciepło-zimnej, tworzącej drgania i formę w głąb — musieliście wiedzieć od dawna, bo i sam [Stanisław Ignacy] Witkiewicz⁹ pisał nawet, i muzea i książki — że działanie koloru na kolor istnieje, że to

⁹ Chodzi o Stanisława Ignacego Witkiewicza — Witkacego. Witkacy był malarzem, rysownikiem, fotografikiem, dramaturgiem, powieściopisarzem, filozofem, teoretykiem i krytykiem sztuki. Był członkiem pierwszej polskiej grupy awangardowej Formiści; autorem estetycznej teorii Czystej Formy; twórcą Firmy Portretowej. Urodzony w 1885 r. w Warszawie, zmarł tragicznie w 1939 w Jeziorach na Polesiu. Marian Bohusz-Szyszko, który przed II wojną światową pracował jako nauczyciel rysunku w szkole w Kobryniu na Polesiu, znał zapewne S. I. Witkiewicza. Poglądy Witkacego na sztukę znajdują się przede wszystkim w pracach: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (1919), *Szkice estetyczne* (1922), *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* (1923). Ze względu na formę Witkacy dzielił sztuki na jednorodne i złożone. Jednorodnymi były według niego muzyka, która posługuje się dźwiękiem, i ma-

jedna z podstaw malarstwa, że na ugrze złotym kuprum¹⁰ nabiera głębokości i ciepła w czerwień siły — że obok ugru czerwień będąca — oddziela się własnym konturkiem zielonym — a i ugier ten nabiera zielonej szarości, wiedzieliście. W warstwach laserunków Rembrandta, w iluminacjach średniowiecznych tak bogatych w barwy — a jednocześnie stonowanych — tymże działaniem kolorów przeważających.

Biedny Matuszczak, który nie może wyjść z jednoplanowych, twardych powierzchni, który wciąż tapetę robi używając mechanicznych recept przyjętych nawet w Akademiach — właściwych recept — ale nie stanowiących malarstwa — tylko jego kuchnię. Nie tylko liliowe i żółte czy niebieskie i różowe istnieje — podstawowe, najprostsze tony — ale [Eugène] Delacroix potrafił stworzyć milion odcieni — nieokreślonych słowami — tak u innych [William] (Turner) — że tylko ledwo wyczuwalnych. Wszystko jest bardzo łatwo. Panie Jarema, ale należy mieć wizję. Niedawno Panu mówiłem, że naturalny chaos lub jeśli Pan chce — układ czy porządek natury — dla mnie jest stworzony obcą indywidualnością — jak każdy z ludzi mających w sobie trochę niepokoju i ciekawości — wolę sztukę od natury, której porządkować nie lubię — wolę stwarzać sobie w głowie własne obrazy, jednolite w formie, treści i działaniu koloru — powtarzające obrazy (ogólnie biorąc) — i bliskie mnie — z natury tylko bezwstydnie korzystam, łapiąc formy lub kształty. Nigdy nauczycielem swym nie będę nazywał Persa czy Araba czy Chińczyka — a zawsze [Paula] Cezanne'a. Zależy wiele od tonu obrazu który działa na kolory poszczególne a one go podkreślają — i od wyczucia artysty nie poszliśmy dalej niż [Paolo] Veronese lub [Jan] Vermeer [van Delft], [Paul] Cezanne lub ten który robił mozaiki w Pompei — nic nie odkryjecie dzwięcznymi słowami, choćbyście się przebrali w kapoty astrologów, skończyło się babci śnienie ? — bo nie kuchnia tworzy malarstwo, nie poszczególne fragmenty kuchenne — tylko wizja i zdolność jej posiadania. A wizje posiada najsilniejszy — ten który z nią się urodził a w życiu usiłuje wejść na punkt obserwacyjny — wyodrębnić się ze stada. Nie każdy ma wizję całości obrazu i siłę położenia plamy — nie można być na to sybarytą czy epikurejczykiem czy słowikiem śpiewającym w miłej mu naturze — należy raczej być nieszczęśliwym.

Nas wszystkich w tym wieku nieszczęśliwym — był brak kierunku, to znaczy brak mistrza — który by od razu wyliczył zasady malarstwa, oddzielił technikę od wizji, obraz od jego kuchni, przezwyciężyłby kuchnię. Uczymy się sami, sami. Wszystko musimy i wykorzystać — bo nikt nie pokaże. Każde nowe doświadczenie czy spostrzeżenie wydaje się nam nowym odkryciem — a proszę oglądać muzea. Nie należy używać mętnych schematów i formułek, nie należy błagować siebie i innych. Obraz to rzeczywistość z zewnątrz czy z wewnątrz uporządkowana w rytmy, zrównoważona, zorganizowana jeśli chodzi o planowanie emocji, scalona tak — aby oko wchodziło i zagłębiało się w oparciu o plamy (konstrukcję) — a nie odbijało się jak piłka i uciekało od powierzchni obrazu i wreszcie gra kolorów — na konstrukcji — równie jak formy czy linie — wciągających a nie rozprasających oko.

Z poważaniem

Marian

larstwo operujące linią i kolorem; por. m.in.: I. Jakimowicz, *Witkacy Malarz*, Warszawa 1985; J. Błoński, *Witkacy*, Kraków 2000; T. Bocheński, *Witkacy i reszta świata*, Łódź 2010.

¹⁰ W znaczeniu: kolor miedzi (brąz).