

ŁUKASZ KIEPUSZEWSKI

CÉZANNE STRZEMIŃSKIEGO

OBRAZ JAKO KRYTYKA TEKSTU*

Władysław Strzemiński należy do tych artystów związanych z awangardą pierwszej połowy XX wieku, którzy uprawiali malarstwo w ścisłej więzi z koniecznością wypowiedzi teoretycznej. Przeprowadzone tu rozważania nad Strzemińskiego odczytaniem Cézanne'a zmierzają do podtrzymania tej równorzędności. Wkroczenie na drogę wewnętrznej logiki dyskursu autora unizmu pozwoli uchwycić obecność Cézanne'a w obu porządkach wypowiedzi. Wymaga to w pierwszej części odnalezienia specyficznej dla Strzemińskiego płaszczyzny, na której kształtuje się równoległość pism i obrazów, by w drugiej części studium rozważyć konsekwencje tej relacji. Funkcją opisu obrazu będzie przede wszystkim wydobycie związków między nim a tezami sformułowanymi w pismach teoretycznych przy założeniu, iż między językiem a obrazem pojawia się nie tylko opozycja, ale również współdziałanie¹.

Chronologię i narracyjny bieg analiz przedstawionych w tym studium wyznacza postulat sformułowany przez Strzemińskiego: „Wymagane jest, by artysta przebył całą drogę ewolucyjnego rozwoju sztuki i w ten sposób mógł świadomie kształtować formę czasów obecnych”².

Obrazy Władysława Strzemińskiego odwołujące się do poetyki Cézanne'owskiej powstawały głównie w latach dwudziestych, jednocześnie

* Studium niniejsze stanowi fragment pracy magisterskiej pt. „Studia nad recepcją Cézanne'a w Polsce” pisanej przeze mnie w latach 1994-1995 w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu pod kierunkiem dra Wojciecha Suchockiego.

¹ M. Bal, *Trading Rembrandt. Beyond the word – image opposition*, Cambridge 1991, s. 25-59.

² W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne, Droga, 1932*, (w:) tegoż, *Pisma*, Wrocław 1975.



Ryc. 1. Władysław Strzemiński, *Domy w ogrodzie*, 1928, Muzeum Sztuki w Łodzi, repr. za: *W. Strzemiński in memoriam*, pod red. J. Zagrodzkiego, Łódź 1988, s. 146

nie z malarskimi realizacjami, które artysta sam określał jako „kubistyczne”³. Jedną z zachowanych z tamtych czasów prac „Cézanne’owskich” są *Domy w ogrodzie* z 1928 roku (il. 1).

Kompozycja obrazu Władysława Strzemińskiego opiera się na ekspozycji prostokątnego okna umieszczonego w ścianie domu równoległej do płaszczyzny obrazu. Okno jest nieco odsunięte od centrum przedstawienia. Analogiczny zamysł kompozycyjny pojawia się w serii późnych obrazów Cézanne’a z Château Noir czy w *Zniszczonym domu* z 1896 roku. Okno w obrazie Strzemińskiego stanowi podstawowy element, dzięki któremu możliwa jest identyfikacja przedstawionej rzeczywistości. Pozostałe kombinacje form, zawarte na płaszczyźnie, mogą otrzymać swoje przedmiotowe oznaczenia tylko dzięki jego uprzedniemu rozpoznaniu przez widza. Prostokąt okna jest wyraziście osadzony w układzie kompozycyjnym przez to, że powtarza prostokątne kształty pola obrazowego. Dzięki tej zależności na płaszczyźnie wytwarza się wielokrotny rytm pionowych i poziomych podziałów linii – konturów kolejnych domów, dachów, okien i kominów.

³ A. Turowski, *Konstruktoryzm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921-1934)*, Wrocław 1981, s. 206.

W przywołanych pejzażach Cézanne'a pojawiają się liczne odchylenia od regularnych kształtów umiarowej figury. Natomiast u Strzemińskiego wszelkie aspekty rzeczywistości przedstawionej zostały jednoznacznie podporządkowane warunkom płaszczyzny pola i pozbawione prawa do samodzielnego wobec niej funkcjonowania. Cézanne'owską wymiennosc zastępuje dominacja relacji jednokierunkowej, pozwalająca jednolicie usystematyzować związki płaszczyznowe.

W kompozycji Strzemińskiego obok podziałów pionowo-poziomych pojawia się system linii ukośnych, dla których główny moduł stanowi kształt dachu dominującego w przedstawieniu domu. Nałożenie się dwóch porządków form – „zamykanie się wzajemne napięć kierunkowych” – w obrębie kompozycji nazywa Strzemiński „konfliktem barokowym”. Głównie ze względu na tę cechę formalną prac Cézanne'a, został on w ramach koncepcji dziejów malarstwa, zawartej w pracy *Dualizm i unizm* z 1927 roku, określony przez Strzemińskiego jako reprezentant baroku impresjonistycznego⁴. Znajdująca się w wydany rok później *Unizmie w malarstwie* ilustracja do strony piątej pt. „Cézanne – budowa obrazu” (il. 2) przedstawia analogiczną kompozycję eksponującą na pierwszym planie formę domu, za którym piętrzą się linie sugerujące kolejne domy. Rysunek ten ilustruje zagadnienie „równomiernej kondensacji formy na całej powierzchni obrazu”. Strzemiński podkreśla, że choć zderzenie form o różnych „napięciach kierunkowych” jest cechą dynamizmu barokowego, to konsekwentne rozmieszczenie owych napięć w stosunku do pola obrazowego prowadzi Cézanne'a do osiągnięcia stanu równowagi i organiczności plastycznej⁵ – aspektów, które mają również charakteryzować, kompozycję unistyczną opartą na zasadzie absolutnej jedności.

Zasadnicze podziały płaszczyzny *Domów w ogrodzie* zostały dokonane przez krótkie linie konturowe, a także za pomocą bezpośrednich zestawień kontrastujących walorowo barw. Multiplikowane podziały przejawiają szczególne zagęszczenie na krańcach kompozycji stwarzając przeciwwagę dla bardziej jednolitej centralnej partii obrazu z płaską plamą domu. Jednocześnie niezależnie od tych podziałów w obrębie określonych płaszczyzn pojawiają się modulacje tonów barwnych. Narastają one szczególnie w partiach drzew całymi falami duktów pędzla. Zbliżenie do poetyki Cézanne'a przez mechanikę pociągnięć narzędzia odpowiada sformułowanej w pismach teoretycznych próbie osiągnięcia syntezy rysunku i koloru: „Cézanne, biorąc od baroku rozerwaną linię konturową i niezależność koloru od linii, wzbogaca je o wielobarwność”⁶. Serie krótkich

⁴ W. Strzemiński, *Dualizm i unizm*, 1927, (w:) tegoż, *Pisma*, Wrocław 1975, s. 39.

⁵ W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Łódź 1928, s. 5.

⁶ W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna...*, op. cit., s. 152.



Przewaga kierunków pionowych i poziomych, odpowiadających pionom i poziomom granic obrazu. Napięcia kierunkowe nabierają charakteru geometrycznego, zmniejszającego ich płynność. Częste stosowanie zaniku granic (nasylenia formy i lokalizacji linii). Równomierna kondensacja formy na całej powierzchni obrazu.

CEZANNE

B
U
D
D
O
W
A

O
B
R
A
Z
U

de str.

5

Ryc. 2. Władysław Strzemiński, ilustracja do strony piątej pracy *Unizm w malarstwie*, 1928, repr. za: W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, reprint, Łódź 1993

pociągnięć pędzla, charakterystyczne dla pejzaży Cézanne'a z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, ogarniają tam całe systemy rytmów, podporządkowując ukierunkowania dynamiczne większych płaszczyzn, szczególnie w partiach drzew. W *Domach w ogrodzie* Strzemińskiego dokonuje się silne rozdrobnienie rytmiki uzyskiwanej operacjami narzędzia tak, że wytwarza ona rozbicie przedmiotowości bliższe późnym pejzażom Cézanne'a z Górą Św. Wiktorii, a nawet obrazom Braque'a i Picassa z lat 1910-1911. Aspekt kubistyczny wzmacniany jest przez zabieg odciążającego rozjaśnienia barw dolnej partii pola obrazowego. Jeśli układ kompozycyjny obrazu Strzemińskiego znajduje swoje analogie w pejzażach Cézanne'a z lat dziewięćdziesiątych, to samo kształtowanie płaszczyzny przywołuje tradycję, która została uznana za bardziej analityczną plastycznie. Chodzi o zagadnienie „delokalizacji przedmiotu”. Osiągnięcie jej przypisywał Strzemiński dopiero kubistom⁷. Jednak zgodnie z jego logiką rozwoju form plastycznych, przesłanek przełomu należy upatrywać w pracach Cézanne'a. W tym kontekście *Domy w ogrodzie* można potraktować jako wizualnie sformułowaną tezę dotyczącą linii rozwoju malarstwa na styku Cézanne – kubizm. Zostaje w niej położony nacisk na historyczną przejściowość dokonania Cézanne'a.

Pole obrazu Strzemińskiego zostało całkowicie wypełnione precyzyjnie stawianymi podłużnymi plamkami farby. Tkanka śladów malarskich ujawnia stały, jednolity rytm powstawania obrazu, prowadząc do usunięcia wszystkiego, co mogłoby być przypadkowe i wywołać wątpliwość. Ślady pędzla mają umożliwić nie tyle rekonstrukcję przez widza procesualnej dynamiki powstawania obrazu, ale podkreślać jego zrównoważoną materialną autonomię. Usunięcie cech deiktycznych – znamion cielesnego działania malarza, oczyszczenie poetyki Cézanne'a z wszelkich aktywizujących wizualne napięcia malarskich „nie-dociągnięć” narzuca sugestię o niepodważalności wykończenia malowidła. Na mocy takiego zabiegu materia plastyczna przyporządkowana jest również sytuacji retorycznej. Obraz Strzemińskiego opiera swój autorytet na możliwości określenia tego, czego sam Cézanne sformułować nie zdołał i przedstawia w historycznej perspektywie proces rozwoju form plastycznych, „wyjaśniając” w ten sposób obraz Cézanne'a.

Martwa natura Strzemińskiego z 1931 roku (il. 3) wydobywa owo „historyczne” ujęcie szczególnie sugestywnie. Znajduje się tu zestawienie homogenicznej, gęstej materii farby z niezależnym od niej zespołem linii sugerujących przedmiotowy układ butelek, jabłek i filiżanki. Mozaikowy rytm, jaki powstaje w górnej części kompozycji, składa się z systemu śladów krótkich pociągnięć pędzla z góry do dołu. Ów deszcz plam barwnych

⁷ Tamże, s. 161.



Ryc. 3. Władysław Strzemiński, *Martwa natura*, 1931, MSŁ, repr. za: W. Strzemiński *in memoriam...*, s. 149

czerwieni, czerni, zieleni, żółci, oranżu i błękitu, spływając z ukosa, zatrzymuje się dopiero w partii dolnej na wysokości stołu. W tej części zachodzi zjawisko ograniczonego współdziałania plam barwnych i linii. Tu też dyspozycja plam gdzieś tam podlega przedmiotowości owoców i filiżanki, ze znajdującą się na niej imitacją wzoru roślinnego. Repertuar i układ przedmiotów z pionową dominantą odwołuje się jednoznacznie do poetyki Cézanne'a, np. do *Martwej natury z butelkami i jabłkami* z 1894 roku. Malarskie rozwiązanie tego układu zostało przeprowadzone w sposób nie tyle Cézanne'owski, co w sposób, do jakiego logika rozwijania osiągnięć plastycznych tego artysty prowadzi w ramach historycznego ujęcia Strzemińskiego. Problematyka „rozdzielenia linii konturowej od koloru” podniesiona została w pismach teoretycznych w kontekście analiz baroku impresjonistycznego⁸. Obraz przedstawia ciąg cech plastycznych należących do poszczególnych, określonych historycznie, formacji plastycznych. Dolna partia – najbardziej „Cézanne'owska” – przedstawia zjawisko współdziałania barwy i konturu, wydobywające przestrzenność tej części obrazu. Środkowa partia realizuje zniesienie zależności barwy i konturu, któremu towarzyszy „kubistyczna” stylizacja form butelek. Homogeniczny, płaski – „unistyczny”, bezprzedmiotowy obszar dominujący w górnej części stanowi również tło, wchłaniające całość przedstawienia martwej natury. W ten sposób obraz stanowi wizualny komentarz do wypowiedzi Strzemińskiego: „Kompozycja Cézanne'a jest najbardziej jednolita i najbardziej powiązana w stosunku do wszystkich jego poprzedników. Dalsze osiągnięcie jednolitości obrazu mogło być dokonane jedynie przez rozbitcie lokalizmu samych przedmiotów”⁹.

Ujednociająca harmonijna koegzystencja motywów zaczerpniętych z różnych poetyk przedstawia źródła koncepcji malarstwa unistycznego Strzemińskiego, realizującego zasadę pełnej jednorodności plastycznej. W ten sposób *Martwa natura*, prezentując organiczny związek i zależności „systemów formy” od Cézanne'a przez kubizm do unizmu, stanowi również metaforę ciągłości procesu historycznego jako autonomicznego rozwoju formy. Organiczny i zmierzający ku jednorodności obraz odpowiada organiczności praw historii. Zapobieżenie dualistycznym i historycznym konfliktom możliwe jest w obrazowej realizacji totalnej i homogenicznej jedności unizmu¹⁰.

Refleksja nad historią Strzemińskiego polega na analizie dzieł przeszłości, której celem jest ich przyporządkowanie zasadzie pełnej jednorodności. W rezultacie praca analityczna, której efektem są oba przedstawione obrazy, zmierza do elementaryzacji języka plastycznego i wydobycia tkwiących w nim podstawowych relacji¹¹. Zabieg sprężenia

⁸ W. Strzemiński, *Dualizm i unizm*, op. cit., s. 39-47.

⁹ Tenże, *Sztuka nowoczesna...*, op. cit., s. 152.

¹⁰ Tenże, *Dualizm i unizm*, op. cit., s. 39-47.

¹¹ A. Turowski, op. cit., s. 202-206.

„Cézanne’a” z kubizmem zwiększa podatność jego prac malarskich na unistyczną analizę. Opatrzony kubistycznymi komentarzami „Cézanne” podlega językowej – formalnej redukcji. W ten sposób „Cézanne” staje się funkcją zespołu zagadnień plastycznych¹². Jego obrazy w ramach historii malarstwa stają się przede wszystkim przezroczystym znakiem pewnych cech formalnych. Zadaniem analizy jest ich bezbłędne odtworzenie z biernej materii historii i na tej drodze odślonięcie wewnętrznej organizacji dzieła. Pozwala to w biegu obrazów przez historię odnaleźć miejsca, w których oddziela się to, co jest poddaniem się tradycji, jej wiernym powtórzeniem, od tego, co staje się wynalazkiem określającym przyszłość. Odszukanie regularnych praw umożliwia odtworzenie rozwoju w linearnym kształcie historii.

Usegmentowana historia nabiera również funkcji dydaktycznych. Nie jest więc przypadkiem, iż przywołane obrazy Strzemińskiego powstały w okresie jego wzmożonej działalności w szkole plastycznej w Kuluszkach. Potwierdza to również ich retoryczny wymiar.

Konsekwencje podjętych analiz języka plastycznego prowadzą do postawienia problemu konstrukcji i tym samym przemiany koncepcji obrazu¹³. Stanowiący twór, zdeterminowany przez swe własne reguły, obraz został ujęty w pracy *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* jako projekt nowej rzeczywistości¹⁴. Proces organizacji struktury obrazowej jest tożsamy z konstrukcją społeczeństwa o ponadindywidualnej organizacji¹⁵. W ten sposób na gruncie formy ukonstytuowana zostaje utopia¹⁶. Jednocześnie „forma” nie jest izolowana od historii, choć może tę historię przekroczyć, gdy ulegnie konstrukcji w zunifikowanym systemie. Język plastyczny wywiedziony z tradycji malarskiej – Cézanne’a – staje się własnością dążeń konstrukcji nowej rzeczywistości.

„Od Cézanne’a rozwój sztuki prowadzi poprzez organizację elementów plastycznych na obrazie – (...) do organizacji elementów życia codziennego, wyrażonych przez swoje odpowiedniki plastyczne”¹⁷. Podobnie jak

¹² A. Turowski nazywa ujęcie Strzemińskiego „Wöllflinowską historią sztuki”, tamże, s. 198.

¹³ Tamże, s. 203.

¹⁴ K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1931. Szczegółowo analizuje tę problematykę A. Turowski, op. cit., s. 210-230.

¹⁵ Problem tej metaforycznej tożsamości przedstawiają Y-A. Bois, *W poszukiwaniu motywacji*, (w:) W. Strzemiński in memoriam, pod red. J. Zagrodzkiego, Łódź 1988, s. 68 i K. Piotrowski, *Diakrytyka unizmu*, „Artelier”, 1993, nr 3/4, s. 2-6.

¹⁶ A. Turowski, *Na granicy języka: Rodzenko i Malewicz*, (w:) *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981, s. 256.

¹⁷ W. Strzemiński, *Blokada sztuki*, 1934, (w:) tegoż, *Pisma*, Wrocław 1975, s. 196.

Strzemiński pisze inny konstruktywista – Henryk Stażewski: „Cézanne w okresie rozwoju industrializmu, powstawania fabryk, zwrócił uwagę na geometryzm form maszynowych¹⁸ (...) stworzył system formy, podstawę dla przyszłego pokolenia do przebudowy człowieka w kierunku konstruktywnego myślenia i podstawę rozszerzenia terenu działania sztuki”¹⁹. Analiza Cézanne’owskiego systemu formy prowadzi Stażewskiego do prac nad układami kompozycyjnymi w obrazach. Jednym z przykładów takich działań jest redukcja kompozycji *Wielkich kąpiących się* do schematu opartego na formach dwóch zestawionych obok siebie, piramidalnych trójkątów. Rezultaty takich doświadczeń prowadzą malarza do wniosku, iż „Cézanne użył linii nie do odtwarzania przedmiotu naturalnego, ale jako środka budowy płótna, wzbogacając dzięki temu formę”²⁰.



Ryc. 4. Paul Cézanne, *Martwa natura z koszem owoców*, 1888-1890, Muzeum D'Orsay w Paryżu, repr. za: G. Picon, S. Ovienti, *Tout l'oeuvre peint de Cézanne*, Flammarion – Paris 1975, pl. XXVIII-XXIX

¹⁸ H. Stażewski, *O tradycji, modernizmie i klasycyzmie*, „Pion” 1933, nr 7, s. 2.

¹⁹ Tenże, *Znaczenie i wpływ Cézanne’a*, „Nike” 1937, s. 140-142.

²⁰ Tenże, *O tradycji...*, op. cit., s. 2.



Ryc. 5. Władysław Strzemiński, ilustracja do strony dziewiątej pracy *Unizm w malarstwie*, 1928, repr. za: W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, reprint, Łódź 1993

Analogiczne stwierdzenia pojawiają się w pismach Strzemińskiego: „U Cézanne’a (...) sprowadzone są kształty do linii prostej i łuku – do form najprostszych i najwyraźniejszych”²¹, takich, dzięki którym w sztuce Cézanne’a pojawia się czynnik budowy i organizacji.

W martwych naturach Cézanne’a z lat dziewięćdziesiątych można zaobserwować dominację linii łukowych zdecydowanie zagarniających przestrzeń wewnątrzobrazową i w ten sposób określających kształty przedmiotów wobec linii prostych. Jedną z nich – *Martwą naturę z koszem owoców* (il. 4) – przywołuje Strzemiński w pracy pt. *Teoria widzenia*. Kształty dzbanka, cukiernicy, kosza z owocami i stołu zostają wypreparowane z przedmiotowości. Uzyskane w ten sposób linie proste i łukowe, które przedstawia ilustracja do strony dziewiętej *Unizmu w malarstwie* (il. 5), zyskują status prymarnych figur języka plastycznego, kształtujących jego konstrukcyjną podstawę. Wyodrębnione z poetyki Cézanne’a, stanowią punkty oparcia w tradycji dla własnych dążeń Strzemińskiego. Zgodnie z tą logiką zostały przezeń wykorzystane w serii *Kompozycji architektonicznych*.

Na bazie takiego surowca plastycznego architektonizacja miała zakreślić utopijny horyzont przyszłości tzn. dokonać regulacji „czasoprzestrzennego rytmu życia człowieka”. Poszczególne realizacje stanowią zaś obiekty syntetycznej kumulacji plastycznych znaczeń tradycji malarskiej. W tym kontekście, stanowiącym konsekwencję teoretycznych wypowiedzi Strzemińskiego, znajduje swoje uprawomocnienie możliwość opisu tych obrazów w Cézanne’owskiej perspektywie.

Najistotniejsze *Kompozycje architektoniczne* powstawały od 1928 roku. W nich dopiero Strzemiński podejmuje próbę realizacji obrazów opartych na zasadzie „jedności tego, co było, z tym, co zostało stworzone”. Plastycznie zadanie to wyraża się w dostosowaniu podziałów płaszczyzny do jej wyjściowego, prostokątnego kształtu, przyjmującego obiektywne proporcje. System tych proporcji wywodzi się z ciągu liczb Fibonacciego, ale odnosi się również do wymiarów człowieka jako „podstawowego czynnika architektury”. Strzemiński formułując takie standardowe wymiary (wzrost: 1,75 m, wysokość do pasa: 1,09 m) wpisuje je w szereg określony stosunkiem wielkości poprzedniej do następnej, w którym $N = 8 : 5$ ²². Wprowadzony w ten sposób system podziałów płaszczyzny obrazowej ustanawia między budową ciała ludzkiego a matematyką porządkującą jedność – współbrzmienie architektoniki.

Konfrontacja tych założeń z *Kompozycją architektoniczną 8 b* (il. 6) z 1928 roku pozwala stwierdzić, iż podstawowy podział obrazu na pole

²¹ W. Strzemiński, *Dualizm i unizm*, op. cit., s. 47.

²² K. Kobro, W. Strzemiński, op. cit.



Ryc. 6. Władysław Strzemiński, *Kompozycja architektoniczna 8b*, 1928, MŚL, repr. za: *W. Strzemiński in memoriam...*, s. 57

brązowe i żółte określony został przez stosunek odcinków pionowych w proporcji 5 : 3. Z kolei jasnougrowy prostokąt w prawym dolnym rogu skonstruowano dzięki dalszym podziałom pionowym i poziomym, zachowującym tę samą proporcję. Obraz ściśle realizuje określony wyjściowo system matematycznych relacji. Mimo to linia, jaka tworzy się na granicy pola żółtego i brązowego, rozpostarta między punktami na krawędzi, w okolicach środka płaszczyzny obrazowej, prowokuje efekt wygięcia ku górze – wklęśnięcia wokół centrum brązowego pola. Spojrzenie widza wychwytuje rezultat subtelnej korektury jako niepewną oscylację. Aprioryczny podział płaszczyzny wytraca swą bezwzględną jednoznaczność i identyfikowalność. Obecność aktywnego widza podważa organiczność obrazu.

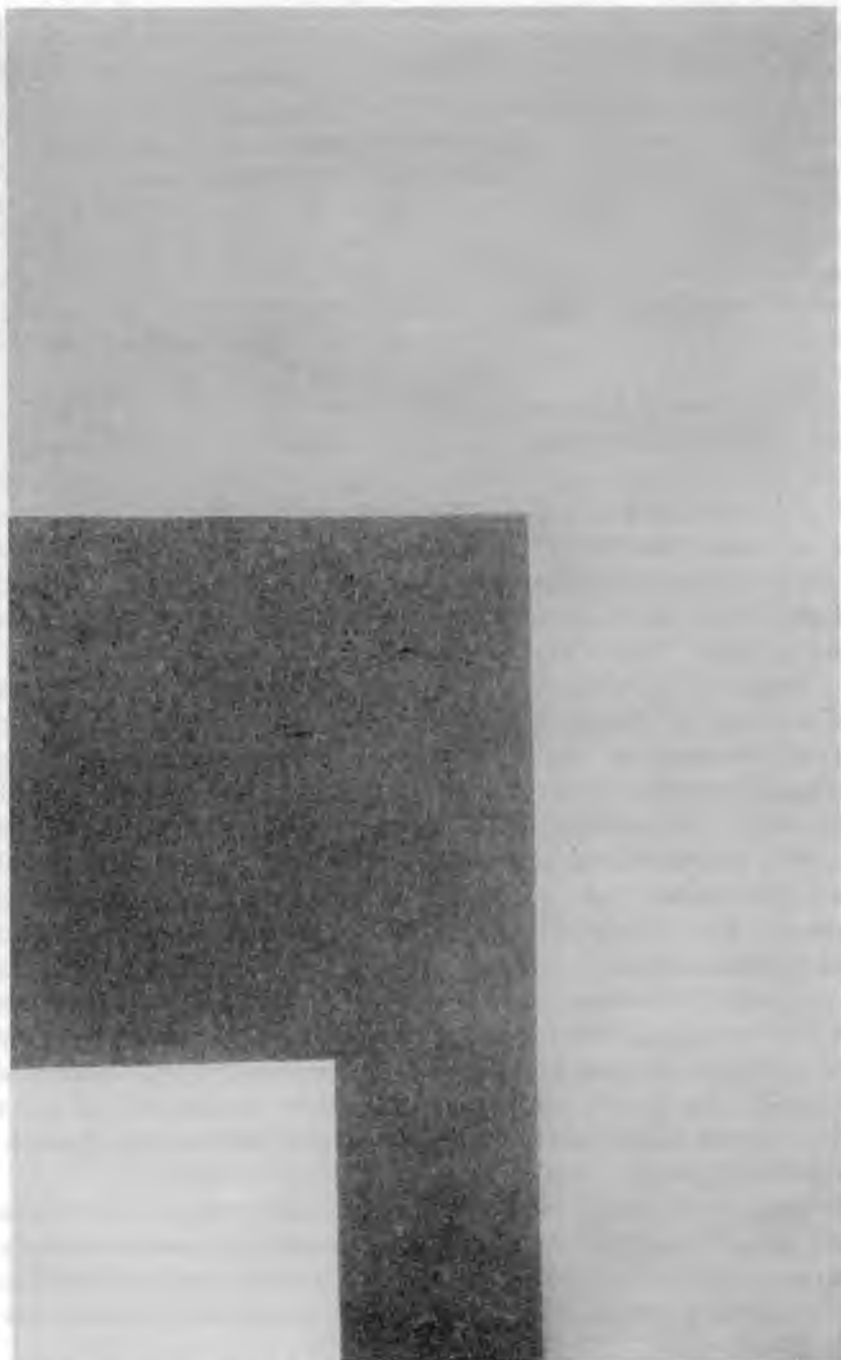
Uwarunkowanie kompozycji architektonicznej obecnością widza podkreśla Strzemiński w pisanej na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych *Teorii widzenia*. Zawarta w niej koncepcja architektonizacji kładzie nacisk na analizę psychofizjologicznych reakcji człowieka zachodzących w toku obserwacji²³. Podobnie jak w latach dwudziestych, wskazuje na historyczne źródła stanowiące oparcie takich dociekań. Przedstawia dalej twórczość Cézanne'a jako osiągnięcie „pełnej empiryki widzenia fizjologicznego”²⁴. Pojawiająca się w tym kontekście analiza *Martwej natury z koszem owoców* stanowi pole opisu procesów widzenia człowieka²⁵. Przedstawione są one jako zjawisko dynamiczne, składające się z szeregu spojrzeń i momentów ruchu, nie przyporządkowane stałemu miejscu obserwacji, z którym sprzężony jest wykres perspektywy centralnej. Rozproszenie jednolitego układu perspektywistycznego w obrazach Cézanne'a poprzez serie przesunięć „linii konturowych” przedmiotów, określa Strzemiński jako wynik fizjologicznej dialektyki głównego pola spojrzenia i jego sfery peryferyjnej. Percepcja rzeczywistości jest w takim ujęciu doświadczeniem wizualnej gry centrów kompozycyjnych i obszarów im podporządkowanych, podlegających deformacji – zniekształceniom uwalniającym przedmioty od wykresu tradycyjnej perspektywy. Metoda architektonizacji musi zatem brać pod uwagę ów „wyraz wrażeń optycznych”. To drugie odsłonięcie warunków architektoniki pozwala uchwycić interpretację Cézanne'a, definiującą tę twórczość w ramach kategorii empirycznych zjawisk procesów fizjologii widzenia.

„Niepewna oscylacja”, wydobyta w opisie *Kompozycji architektonicznej 8 b* jako element jej wizualnej charakterystyki, stanowi w ramach powyższego kontekstu efekt zderzenia dwóch trybów ujęcia architektonizacji przez Strzemińskiego. Między płaszczyzną z wykresem prostoliniowych

²³ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, s. 55-56.

²⁴ Tamże, s. 219-230.

²⁵ Tamże, s. 224-230.



Ryc. 7. Władysław Strzemiński, *Kompozycja architektoniczna 9c*, 1929, MSŁ, repr. za: *W. Strzemiński in memoriam...*, s. 59

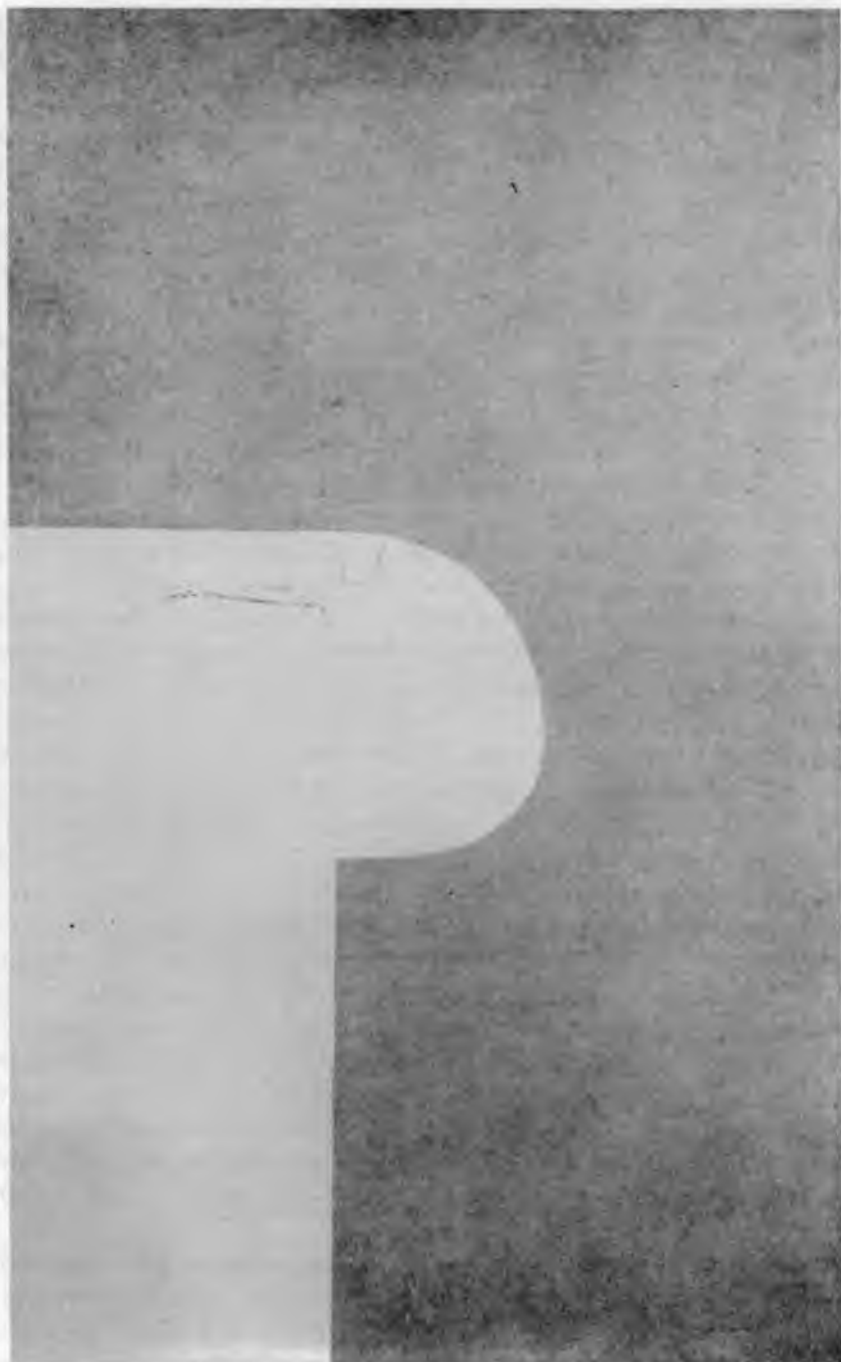
podziałów, narzuconych przez system proporcji, a obrazowaniem realizującym wymogi organicznej wizualnie kompozycji architektonicznej pojawia się konflikt.

Próba ograniczenia tej wizualnej ambiwalencji pojawia się w *Kompozycji architektonicznej 9 c* z 1929 roku. Układ ten opiera się na wzajemnym ustosunkowaniu trzech pól barwnych wydzielonych zgodnie z założonymi proporcjami. Tym razem jednak poszczególne płaszczyzny barwne zostały ułożone „jedna na drugiej”, przy czym umieszczona w lewym dolnym rogu biała, kwadratowa forma wymyka się logice nałożenia przekształcając się w stosunku do czerwonej płaszczyzny w tło. Górny bok kwadratu nie jest zarazem wyprowadzony równolegle do krawędzi obrazu, ale unosi się nieco ku górze – ku środkowi kompozycji (por. analogiczne rozwiązanie w kompozycji *13 c*). Prowadzi to do wzmocnienia wizualnej stabilności czerwonej figury w kształcie odwróconej litery „L”, opanowującej centrum płaszczyzny.

Dominacja czerwonego pola skupiającego spojrzenie stawia pod znakiem zapytania zasadę pełnej jednorodności obrazu, uwarunkowaną ekspozycją relacji figura – tło. Jednocześnie prostopadłe podziały uniemożliwiają rozstrzygnięcie problemu ośrodkowości, który powstaje w wyniku konfrontacji obrazu z koncentryczną budową ludzkiego pola widzenia. Sprzężona z ujęciami metody architektonicznej Strzemińskiego interpretacja Cézanne’a przedstawia sytuację, w której Cézanne jako dyspozytor języka form plastycznych przeciwstawiany jest Cézanne’owi – analitykowi empiryki widzenia. Czytanie Cézanne’a, dominujące w latach dwudziestych, związane z analizami osadzonymi w dyskursie unizmu, przedstawia się w *Kompozycjach architektonicznych* jako wkraczające w stan impasu. Impas ten ujawnia się przez próbę wprowadzenia niezbędnego uzupełnienia metody architektonizacji (w chronologii pism Strzemińskiego pochodzącego z lat czterdziestych i pięćdziesiątych) – uwzględnienia roli cielesnego spojrzenia widza, należącego do świadomości teoretycznej dzięki odkryciom Cézanne’a. Stan taki prowadzi do kompromisowego wycofania się ku coraz bardziej poszerzającemu się polu korekt i poprawek, indywidualnie motywowanych decyzji, których ograniczenie winno stać w założeniach Strzemińskiego u podstaw uniwersalnej konstrukcji, bowiem wywiedziona zeń relacja – pisze Andrzej Turowski – „ma kierować ludźmi”²⁶.

Kompozycje architektoniczne docierają do problemu ośrodkowości obrazu, która w połowie lat trzydziestych ujawni się sugestywnie we „wkłęsło-wypukłych” kompozycjach unistycznych *13* i *14*. W *Kompozycji architektonicznej 11 c* z 1929 roku (il. 8) zostają wprowadzone formy

²⁶ A. Turowski, *Konstruktywizm polski*, op. cit., s. 156.



Ryc. 8. Władysław Strzemiński, *Kompozycja architektoniczna 11c*, 1929, MŚL, repr. za: *W. Strzemiński in memoriam...*, s. 63

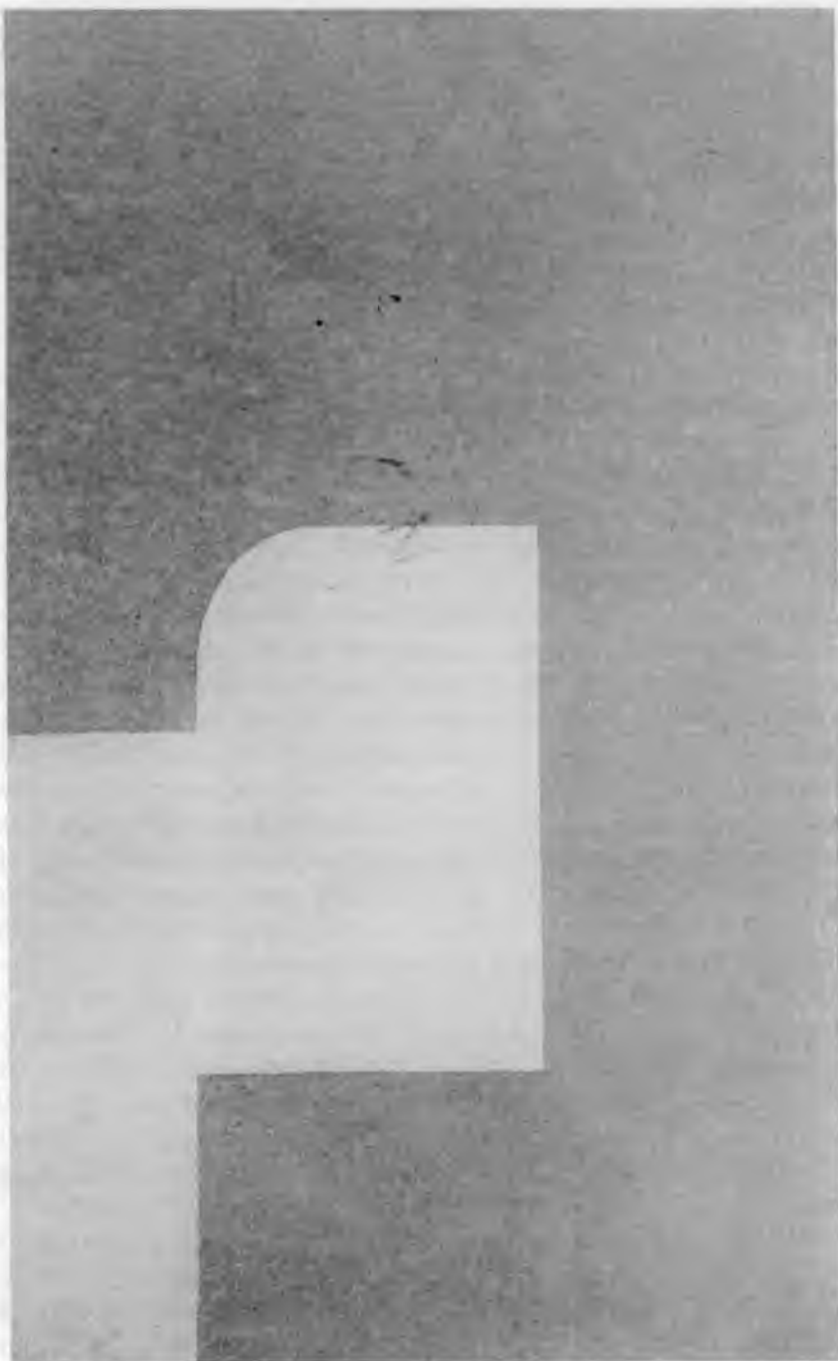
łukowe – wypreparowane z tradycji barokowej, jak to przedstawia ilustracja do strony dziewiętej *Unizmu w malarstwie* – których związek z podziałem będącym produktem proporcji obrazu, odnoszącym się do rytmu architektoniki, staje się jeszcze bardziej arbitralny. Przedstawiona w obrazie forma łukowa jako część żółtego pola otacza centrum, podporządkowując sobie cały układ. Jednocześnie podlega wybrzuszeniu w taki sposób, jakby działała na nią siła grawitacji zawarta w czerwonym polu. Aktywizuje to optycznie centrum płaszczyzny mimo pierwotnych założeń Strzemińskiego o „beźrodkowość” pola obrazowego²⁷.

W *Kompozycji architektonicznej 12 c* z 1929 roku (il. 9) przedstawione jasne pole pełniące funkcję figury na czerwonym tle zostało zestawione z małego podłużnego prostokąta przylegającego do granic obrazu i przesuniętego nieco ku górze większego prostokąta o ściętym na kształt łuku lewym górnym rogu. Oś, którą można wyprowadzić z krawędzi zestawienia obu kształtów, ulega wyzwalanemu przez spojrzenie widza wizualnemu napięciu. Jeśli w dolnej partii wyznaczona oś jest równoległa do lewej krawędzi obrazu, to zmierzając ku górze jest spychana w obszar centrum. Rezygnacja w tym miejscu z prostego jej przedłużenia pozwala spojrzeniu na nią skierowanemu łagodnie ześlizgiwać się po formie ku środkowi, co do pewnego stopnia amortyzuje jej optyczne przełamanie. Oś, podlegająca uchwytnej tylko w percepcji, niewymiernej sile, może być traktowana jako wyabstrahowany odpowiednik przełamanych krawędzi stołu, na których spoczywają przedmioty w Cézanne’owskich martwych naturach. W zawartej w *Teorii widzenia* analizie *Martwej natury z koszem owoców* Strzemiński pisze, iż rozerwanie krawędzi stołu wywołane zostało zmianą kierunku spojrzenia studiującego układ malarza, spowodowaną innym rozmieszczeniem centrów wizualnych lewej i prawej części martwej natury. Konsekwentna reakcja malarza na takie dane optyczne ogranicza do minimum możliwość pojawienia się na obrazie linii prostych. „Jeśli patrzymy spojrzeniem ruchomym, wówczas nie ma nieruchomego przedmiotu, nie ma ani jednej ustabilizowanej linii – zaznacza dalej Strzemiński – zamiast mechanicznej, umownej jedności przedmiotu widzianego przy pomocy jednego białego spojrzenia sprowadzamy rzeczywistość do procesu widzenia takiego, jakim on jest, do czynności fizjologicznej”²⁸.

Ujawniająca się w *Kompozycji architektonicznej 12 c* wizualna nie-spójność linii prostych, jak i dynamizująca w procesie oglądu komplikacja kompozycji, nie pozwala spełnić postawionego wyjściowo zadania: konstrukcji stabilnego układu form uwarunkowanych ograniczającym możli-

²⁷ S. Wegner, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 1, s. 11.

²⁸ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, op. cit., s. 230.



Ryc. 9. Władysław Strzemiński, *Kompozycja architektoniczna 12c*, 1929, MSŁ, repr. za: *W. Strzemiński in memoriam...*, s. 65

wość arbitralnych decyzji systemem uniwersalnych proporcji. W obliczu takich założeń obraz charakteryzuje zjawisko chwiejnej nierównowagi optycznej. *Kompozycje architektoniczne* w ramach kontekstu wypowiedzi Strzemińskiego przedstawiają krytykę jednolitości odczytania Cézanne'a dokonanej przez twórcę unizmu. Zespół przekonań Strzemińskiego dotyczących Cézanne'a nie stanowi dla obrazów jednorodnego układu odniesienia. Wyodrębnione dwie wykładnie Cézanne'a: „dyspozytora plastycznego języka konstrukcji” i „empiryka widzenia” wpisane w strukturę *Kompozycji architektonicznych* są ze sobą nie do pogodzenia.

Rozwijana w pismach okresu unistycznego interpretacja twórczości Cézanne'a, wewnątrznie spójna logicznie, o linearnej charakterystyce, w konfrontacji z obrazową realizacją ulega kolejnym modyfikacjom.

W *B = 2* Strzemiński pisze: „Twórczość ma powstać na podstawie wszystkich wysiłków dotychczasowych, lecz jej początek tam, gdzie jest koniec wszystkiego już stworzonego”²⁹. Praca analityczna zmierza do sformułowania pełnego wizerunku historii, określającego jej ostateczne znaczenia, dzięki którym zyskują sens i tłumaczą się dokonania nowej sztuki, kształtującej przyszłość. Metodyczne preparowanie tradycji – jako proceder czytania – musi doprowadzić jej obraz do takiego stanu, by uzyskała ona początek, a przede wszystkim określony koniec. Oznaczenie „końca” wymaga ustrukturyzowania, hierarchizacji i w rezultacie uporządkowania owej tradycji w znaczeniowo stabilną całość (tu: trwałych własności języka plastycznego). Takie dążenie pomija jednak to, co nie daje się pogodzić z przyjętym wzorem jednolitości. W ten sposób miejsce zamknięcia i wyczerpania lektury staje się niespodziewanie jej otwarciem – przesunięciem. Zaprezentowany w obrazach architektonicznych splot niespójnych wzajemnie własności i reguł obu wyznaczonych odczytań Cézanne'a nie pozwala się zamknąć w jednej zorganizowanej i kompletnej całości, a w rezultacie określić definitywną wykładnię Cézanne'a. „Oscylacja”, na którą naprowadza spis obrazów, pozbawiając interpretacje konkluzywnych rozwiązań, przedstawia stan nierozstrzygalności, w którym ujawniają one swe niewspółmierne cechy i wzajemnie odbierają roszczenia do spójności³⁰. Wpisane w obraz zestawienie odczytań „Cézanne'a” prowadzi w konsekwencji do sytuacji, w której jedno odczytanie podważa drugie.

Niemożność wzniesienia problemu na poziom syntezy pozwala jedynie na dokonanie arbitralnego wyboru. Rezygnację Strzemińskiego w późniejszych pracach z geometryzacji, która nie zapewnia „budowy ścisłej i dokładnej”, można rozumieć jako ślad takiej decyzji.

²⁹ W. Strzemiński, *B=2*, „Blok” 1924, nr 8-9.

³⁰ O nierozstrzygalności na gruncie teorii literatury pisze R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 110-115. Czerpię z tych rozważań.

Realizacje obrazowe – *Kompozycje architektoniczne* przedstawiają tradycję, którą aktualizują jako aktywną, otwartą i umykającą próbom interpretacyjnej kontroli i ograniczeń. Proces każdorazowego odczytywania tej materii uruchamia charakteryzujący ją nadmiar znaczeń. Zawarty tu potencjał domaga się rozwinięcia w coraz to innej wykładni odsyłając zwodniczo do innych kontekstów bez możliwości ich domknięcia. Jedną z przyczyn takiej sytuacji jest charakteryzujący recepcję malarstwa dystans obrazu wobec tekstu, który realizuje się w możliwości jednoczesnego potwierdzenia i negowania – nierozstrzygnięcia. Na mocy tego zjawiska kolejne odczytanie tradycji Cézanne'owskiej przez Strzeмиńskiego należy raczej do gry powoływania nowych wątków, niż rozwiązywania dotychczasowych.

STRZEMIŃSKI'S CÉZANNE. IMAGE AS A CRITIQUE OF TEXT

Summary

The subject matter of the present study is the response of a leader of the Polish avant-garde between the world wars, Władysław Strzeмиński, to the art of Cézanne. The substance of the essay are comparative analyses of the paintings of Strzeмиński and Cézanne, combined with theoretical texts by the founder of unism which are devoted to Cézanne. The paintings of Strzeмиński referring to the style of Cézanne and analyzing the plastic form of his works are subject to the rhetorical situation characteristic of the writings of the Polish artist, determining the historical significance of Cézanne's paintings in reference to cubism. The approach of Cézanne focusing on the aspect of form, understood as a factor determining the development of art, was supplemented with an interpretation which was inherent already in the conception of unism developed by Strzeмиński in the twenties, and then in his theory of vision stressing the relationship between the surface of the picture and the dynamic of gaze, the shifts of perspective, and the visual rifts in space in the still lifes of the French painter. This expanding supplement would, however, gradually subvert the first reading, putting into doubt its structural logic, and by the same token, the avant-garde doctrine of the continuity of historical process.

An analysis of *Kompozycje architektoniczne* [*Architectural Compositions*] carried out in 1928-1929 reveals that Strzeмиński's interpretation consists of two different discourses: the discourse of "Cézanne" as a dispatcher of the language of plastic forms and "Cézanne" – the analyst of the empirics of vision. In the context of the assumptions articulated in the language of theory, Strzeмиński's paintings represent an undesirable phenomenon of a tenuous optical imbalance. *Architectural Compositions* produce a critique of the theoretical discourse which brought them into being from the interior of the painting itself. The rhetoric of the historico-artistic progression reaches an impasse – an oscillation of two levels of meaning which cannot be reduced

by the dialectic of *Aufhebung*. In a wider context, this situation illustrates the mechanism of the reception of the work of art which is based on a distance between the image and the world – the visual and the written – determining the medium of painting. The mechanism of this split introduces the ambivalence of the meanings of reception, which reveals itself through the possibility of simultaneous affirmation and negation – the interplay of undecidables. Approaching the problem from another angle, we might say that the ambivalence of the meaning of the work of art creates “favorable” conditions for any attempts to subject it to various “powerful” discourses (e. g. a subjection of the work of Cézanne to the historical perspective of the avant-garde).