



Poznań, 18 lipca 2023

Dr hab. prof. UAM Agnieszka Kwiatkowska
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Opinia na temat rozprawy doktorskiej Aleksandry Więcek *Projekt rewolucja. Literatura proletariacka w opracowaniu graficznym Mieczysława Szczuki* napisanej pod kierunkiem dr. hab. prof. UŚ Macieja Tramera

Rozprawa mgr Aleksandry Więcek napisana pod kierunkiem prof. Macieja Tramera, zatytułowana *Projekt rewolucja. Literatura proletariacka w opracowaniu graficznym Mieczysława Szczuki* poświęcona została ważnej postaci polskiej awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Jest to udana próba przedstawienia programu artysty i realizacji jego najważniejszych założeń. W zasadniczej części praca stanowi analizę trzech projektów książkowych Mieczysława Szczuki – tomów: *Ziemia na lewo* Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna (1924), *Trzy salwy* Władysława Broniewskiego, Stanisława Ryszarda Standego i Witolda Wandurskiego (1925) oraz *Dymy nad miastem* Władysława Broniewskiego (1926). Oprawa graficzna omówiona została w powiązaniu z literackim charakterem przywołanych dzieł, z uwzględnieniem specyfiki wykorzystanej techniki fotomontażu, w kontekście innych dokonań Mieczysława Szczuki, na tle jego starannie zrekonstruowanej biografii. Koncepcja rozprawy skoncentrowanej wokół poezji proletariackiej pozwoliła wykluczyć z analiz tom *Europa* Anatola Sterna, solidnie już – jak pisze doktorantka – opracowany. Mgr Aleksandra Więcek uwzględniła jednak fakt, że odnaleziony w XXI w. film autorstwa Franciszki i Stefana Themersonów rzucił nowe światło na interpretację graficznego projektu Szczuki – wspomina o tym (s. 39-40) podkreślając awangardową formę filmu, w którym wykorzystano animację poklatkową i kolaże, wyraźnie nawiązując do grafiki książkowej.

Rozprawa została podzielona na pięć części. W pierwszej z nich autorka podjęła próbę rekonstrukcji biografii Mieczysława Szczuki. To zadanie niełatwe, bo postać awangardowego artysty już przed wojną owiana była legendą, którą wzmocniły późniejsze, powojenne już wspomnienia przyjaciół, współpracowników, znajomych, często oparte na historiach



zasłyszanych i powtarzanych z drugiej ręki. Świadectwem takich ujęć jest m. in. album opracowany przez Mieczysława Bermana i Anatola Sterna, zbierający głosy o Szczuce. Opowieści zamieszczone w tej publikacji niekiedy przeczą sobie i wykluczają się wzajemnie, a możliwość ich skonfrontowania i ustalenia prawdziwego przebiegu zdarzeń z upływem lat staje się coraz mniej realna. Pamięć o Szczuce, jego życiu i twórczości, kształtowała się zaburzona przez historię. Cenionemu twórcy jeszcze w dobie dwudziestolecia międzywojennego (bezpośrednio po śmierci, a może jeszcze za życia) nadano nimb artysty ekscentrycznego, niezwykłego nowatora i eksperymentatora. W latach powojennych recepcja jego twórczości uległa oczywistym zawirowaniom – skazano go na niepamięć, podobnie jak wielu artystów awangardowych. Po 1956 roku można zaobserwować ożywienie zainteresowania sztuką awangardową, z czym wiąże się kolejna legendotwórcza fala dotycząca Szczuki (jej apogeum stanowi wspomniany już album).

Autorka rozprawy zrekonstruowała biografię Mieczysława Szczuki w rzetelny i wyważony sposób, zachowując rozsądny dystans wobec dostępnych źródeł. Krytycznie odniosła się do opinii dotyczących ideowego zaangażowania artysty, analizując m. in. istotny w biografii twórczej moment rewizji wyniesionych z domu prawicowo-katolickich poglądów oraz problem rozrachunku z tradycją istotny w twórczości Szczuki. Mgr Aleksandra Więcek wnikliwie omówiła publicystyczne wystąpienia Mieczysława Szczuki, rekonstruując jego program artystyczny i poglądy na sztukę. Wysoko oceniła znaczenie czasopisma „Blok” (np. na s. 38), zwłaszcza w zakresie publikacji dotyczących architektury.

Wystąpienia o charakterze teoretycznym Szczuka publikował m. in. w „Zwrotnicy”, wpisując się tym samym w szeregi pierwszej awangardy. Manifest programowy opublikowany w 1923 roku („Zwrotnica” 1923, nr 4) jest świadectwem zbliżenia artysty – jak pisze autorka rozprawy – do „teorii i praktyk konstruktywizmu” (s. 25), ale wpisuje się też w założenia awangardy krakowskiej. Peiperowskie hasło programowe i tytuł jednego z bardziej istotnych awangardowych manifestów „miasto – masa – maszyna” w odniesieniu do poglądów Szczuki można by sparafrazować „miasto – masa – ruch”. Waga relacji człowieka z otoczeniem, urbanizacja jako jedna z przyczyn tworzenia sztuki, dążenie do dynamizmu w sztuce – to hasła z manifestu Szczuki, które w moim odczuciu mocno korespondują z założeniami awangardy

krakowskiej. Odrzucenie modernistycznej manieri „wynętrzania się” (zgodnie z deklaracją programową zamieszczoną w pierwszym numerze „Bloku”) przypomina krytykę młodopolszczyzny w *Chamulach poezji* Przybosia.

Wiemy, że Julian Przyboś cenił dokonania Mieczysława Szczuki, choć pisał o tym dopiero w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, mniej więcej w tym samym czasie, kiedy poświęcał swoją uwagę Strzemińskiemu i jego *Teorii widzenia*. Grupę skupioną wokół „Bloku” (obok twórców związanych z czasopismem „Praesens” i z krakowską „Zwrotnicą”) w pewnym sensie postrzegał jako pierwszą falę awangardy, której idee kontynuowali artyści łódzcy – grupa a.r. oraz malarze skupieni wokół czasopisma „Forma” (Przyboś, *W Łodzi i Stalinogrodzie*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 24). W 1966 roku na łamach czasopisma „Poezja” ukazał się szkic *O Mieczysławie Szczuce*, w którym Przyboś omawiał album wielokrotnie przywoływany przez autorkę rozprawy i cytował wspomnienia Sterna (postrzegając je jako najbardziej wiarygodne). Krytykował obrazy i rzeźby wysoko ceniąc grafikę. Pisał:

Żywy pozostał Szczuka-grafik, twórca fotomontaży, układów graficznych, plakatów. [...] W tych zakresach twórczości plastycznej objawił Szczuka siłę i oryginalność. Nie był jednak, jak przypuszczał Strzemiński, twórcą fotomontażu (wymyśliłi fotomontaż dadaści niemieccy), ale Szczuka stworzył jego nowy rodzaj i nazwał go – miał do tego jako jego rodzic prawo – „poezjoplastyką”¹.

Opinia Przybosia doskonale koresponduje z głównymi tezami rozprawy mgr Aleksandry Więcek, która wykazała, że Szczuka stworzył nową gałąź sztuki, zasługującą – również w odczuciu krytyków jego twórczości – na odrębną nazwę. Autorka przywołała określenie Strzemińskiego „poezjografia” (1923) i termin stosowany przez Sterna „poezjografika” (w albumie z 1965 r.). Badanie recepcji i śledzenie wypowiedzi publicystów drugiej połowy dwudziestego wieku znacząco wykracza poza założenia omawianej rozprawy, ale wypowiedzi Przybosia skłaniają do namysłu nad ewentualnymi powiązaniem poglądów artystycznych Szczuki z programem Awangardy Krakowskiej.

¹ Julian Przyboś, *O Mieczysławie Szczuce*, „Poezja” 1966 r., przedr. w: Przyboś, *Pisma rozproszone*, red. A. Kwiatkowska, J. Grądział-Wójcik, J. Borowczyk, Poznań 2019.

Zgadzam się z doktorantką, że różnice poglądów między Władysławem Strzemińskim a Mieczysławem Szczuką dotyczyły przede wszystkim kwestii autonomii sztuki. Aleksandra Więcek pisze „Strzemiński, a wraz z nim Katarzyna Kobro oraz Henryk Stażewski apelowali o jak największą autonomię sztuki, tymczasem radykalny konstruktywizm Szczuki i Żarnowerówny zakładał naruszenie tej autonomii przez najdosłowniej pojmowaną użyteczność (użytkowość)” (s. 35). Czy w pewien sposób nie zbliża to Szczuki do poglądów Przybosa formułującego „religię pracy” (to określenie Edwarda Balcerzana) i przekonanego o estetycznej wrażliwości robotnika i chłopa?

Szczukę oczywiście cechuje znacznie większa niż awangardzistów krakowskich wrażliwość na niesprawiedliwość społeczną (Aleksandra Więcek pisze o tym na s. 25), czemu dawał wyraz nie tylko w opracowaniu graficznym książek, ale również w projektach architektonicznych. W pewnym sensie prace architektoniczne Szczuki stanowią istotny element projektu rewolucja, wskazanego w tytule rozprawy. Autorka wspomina o ich znaczeniu (na s. 24), nie rozwija jednak tej myśli. To uzasadniona decyzja, praca jest przecież poświęcona literaturze proletariackiej, ciekawi mnie jednak, czy w projektach architektonicznych Szczuki można dostrzec podobne sposoby myślenia o przestrzeni i kompozycji, jak w jego fotomontażach? Czy projektowane przez niego osiedla budynków mieszkalnych, które miały zaspokajać potrzeby praktyczne i estetyczne robotników, realizują w jakiś sposób myśl konstruktywizmu? Czy w odniesieniu do całej twórczości Szczuki istnieje jakaś nadrzędna kategoria, która decydowałaby o jej charakterze?

Rekonstruując biografię Szczuki autorka rozprawy skupiła się na faktach dotyczących twórczości, ewolucji światopoglądowej istotnej dla działań artystycznych oraz zweryfikowała legendę towarzyszącą śmierci artysty. Jest to zgodne z założeniami projektu doktorskiego, ale budzi ciekawość wykraczającą poza jego ramy. Czy wiadomo coś więcej o życiu osobistym Szczuki? Co na przykład łączyło go z Żarnowerówną, którą autorka rozprawy określa jego towarzyszką (s. 80) bądź partnerką (s. 181)? Czy zachowały się dokumenty, które umożliwiłyby bardziej szczegółową rekonstrukcję biografii w warstwie dotyczącej życia prywatnego – listy, szkolne świadectwa, wzmianki w dziennikach przyjaciół, pisma urzędowe? Zadaję pytania w niewielkim stopniu związane z założeniami omawianej rozprawy m. in.



dlatego, że porwał mnie rozdział biograficzny, napisany z pasją, świetny pod względem narracyjnym, utrzymany w konwencji naukowej, ale i momentami bliski poetyce biograficznej powieści (co postrzegam jako zaletę).

Rozdział drugi poświęcony jest historii fotomontażu i – jeśli można tak powiedzieć – fotomontażowi konstruktywistycznemu jako technice plastycznej wykorzystywanej przez Szcukę. Autorka rozprawy pokazała tu, jak trudno jest wskazać prekursorów sztuki fotomontażu czy kolażu fotograficznego, ponieważ z jednej strony próby łączenia różnych zdjęć czy motywów sfotografowanych i innych technik plastycznych pojawiały się od początku historii fotografii, z drugiej – w dwudziestoleciu międzywojennym dokonała się prawdziwa rewolucja w sposobie stosowania tej metody twórczej, pojawiły się montaż wykorzystujące nie tylko różnorodne elementy w dużym nagromadzeniu, ale eksponujące też ślady ich łączenia, którym nadano ciężar semantyczny. Zderzenie reprodukcji karty pocztowej z czasu I wojny światowej, jej ułożonej kompozycji zacierającej granice pomiędzy zespolonymi częściami, z nowatorskimi projektami Szcuki robi duże wrażenie i zmusza do namysłu nad sposobem definiowania fotomontażu, który może być traktowany jako technika pracy, ale i jako odrębna dziedzina sztuki dzięki specyficznej technice eksponująca aspekty formalne poszczególnych projektów nierozzerwalnie powiązane z ich przesłaniem. To cenny rozdział teoretyczny (mocno osadzony w stanie badań i porządkujący dotychczasowe ustalenia), w którym autorka buduje nie tylko własną definicję, ale w pewnym sensie też teorię fotomontażu.

Kolejne trzy rozdziały to omówienie książek poetyckich opracowanych graficznie przez Mieczysława Szcukę. Rozdział o zręcznym tytule *Czwarta salwa* poświęcono przede wszystkim analizie okładki tomu *Trzy salwy* z 1925 roku. Autorka przedstawiła pełny, wnikliwy, skondensowany przegląd stanu badań dotyczących analizowanego dzieła, które – z uwagi na jego rozmiary – nazywa czasem „książeczką” (np. s. 87). Starannie opisała też historię wydań i reprintów oraz swoich spotkań z konkretnymi egzemplarzami książki, a także zrekonstruowała spór toczący się wokół omawianego tomu (jedną z istotnych dyskusji dwudziestolecia, dotąd szczegółowo nieopisaną, w gruncie rzeczy dotyczącą poezji proletariackiej). Ta świetna rekonstrukcja mogłaby stać się fundamentem do przygotowania edycji krytycznej wybranych wystąpień uczestników polemiki. Rozdział jest bardzo dobrze

zakomponowany, a jego lektura – choć to praca naukowa – trzyma w napięciu. Badaczka rozpoczyna analizę tomu od przyjrzenia się okładce określonej jako nijaka i nieciekawa, aby w końcowych partiach rozdziału dobitnie wykazać, że planowa przezroczystość projektu jest świadectwem dobrze wykonanej „roboty” (s. 122) i swego rodzaju protestem przeciwko książce przeestetyzowanej i elitarnej.

W rozdziale czwartym poświęconym *Dymom nad miastem* Władysława Broniewskiego (1927) autorka rozprawy starannie analizuje projekt okładki, opisuje makietę, przedstawia jej losy, w interpretacji odwołuje się nawet do muzealnej audiodeskrypcji, omawia wygląd wydrukowanej winiety kolorem nawiązującej do cyjanotypii (techniki nowoczesnej, taniej, a przez to w swej wymowie znacząco proletariackiej). Przekonuje mnie interpretacja tej okładki jako fotodemontażu – jak pisze Aleksandra Więcek – obrazu spójnego, symetrycznego, jak gdyby rozdartego czy rozsadzonego, ukazującego potrzebę rewolucyjnego rozbicia funkcjonującego świata. Podobną tendencję dostrzegła doktorantka w plakatach projektowanych przez Szczukę, dotyczących amnestii (na jednym z nich czerwony ostrosłup jak klin uderza w więzienny mur). Analizie typografii towarzyszy wnikliwe omówienie poetyckiej zawartości tomu (także – w odwołaniu do badań Macieja Tramera – porządku zamieszczonych w nim wierszy) oraz analiza jego recepcji. Więcek pokazuje spójność zamysłu całego tomu, którego kompozycja oparta jest na „przemontowaniu opublikowanych wcześniej wierszy” (s. 157), a ostateczny kształt okładki powstał „poprzez rozmontowanie uprzednio pieczołowicie zmontowanego obrazu” (s. 135).

Kolejny rozdział poświęcony został książce poetyckiej *Ziemia na lewo* wydanej w 1924 roku. Autorka zdaje sobie sprawę, że przyjęcie niechronologicznego porządku omówień jest zabiegiem nieco ryzykownym, ale w tym przypadku wydaje się on uzasadniony. Od książki programowo niepięknej o znacząco nijakiej okładce, przez tom opatrzony obwolutą niezmiernie efektowną i przykuwającą uwagę, badaczka prowadzi nas ku pierwszej książkowej pracy Szczuki – ku tomowi o estetycznym wnętrzu, z którym kontrastuje rewolucyjna okładka. Jest to książka przełomowa pod wieloma względami o czym doktorantka pisze we wprowadzeniu do rozdziału (s. 159). Tom o nietypowym kształcie, na ładnym papierze, ozdobiony wewnątrz typograficznymi kompozycjami Szczuki odwołuje się do burżuazyjnego

czy mieszczańskiego poczucia estetyki, aby – jak przenikliwie diagnozuje autorka rozprawy – napiętnować je i podważyć, upominając się o proletariackie idee. Okładka pozostaje niepiękna – jej omówienie jest podsumowaniem idei Szczuki nigdy nie zainteresowanego nadmierną i niesfunkcjonalizowaną estetyzacją, odcinającego się od pustej ornamentyki, podejmującego grę z odbiorcą. Wszystkie trzy omówione w pracy tomy należą do nurtu poezji rewolucyjno-proletariackiej. Rozprawa mgr Aleksandry Więcek pokazuje, że również projekty poszczególnych książek mają charakter rewolucyjny zarówno w perspektywie społeczno-proletariackiej, jak i w wymiarze dzieła plastycznego, przełamującego obowiązujące dotąd konwencje.

Mgr Aleksandra Więcek na potrzeby rozprawy doktorskiej wypracowała dość nowatorską metodę badawczą, w której łączy perspektywę literaturoznawczą z interdyscyplinarnie rozumianą sztuką książki (uwzględniającą nie tylko analizę typograficzną, ale też ilustracje, powiązania elementów graficznych z tekstem i szeroko pojęte materialne aspekty książki). Podobny sposób postrzegania książki awangardowej proponowali już wcześniej tacy badacze jak Janusz Sowiński, Piotr Rypson czy Andrzej Tomaszewski (prace Sowińskiego i Rypsona są przywoływane w rozprawie), Aleksandra Więcek posuwa się jednak o krok dalej, uwzględniając również losy pojedynczych egzemplarzy (pochodzących z niewielkich nakładów, w większości zniszczonych podczas wojny). Można powiedzieć, że łączy dociekania literaturoznawcze z pracą z zakresu architektury książki i badaniami archiwalnymi (również typu „material turns”). Bibliografia dotycząca sztuki książki jest bogata i skrupulatnie sporządzona. Zastanawiam się, na ile w pogłębieniu refleksji w tej dziedzinie mogłaby przysłużyć się jeszcze praca Andrzeja Tomaszewskiego i – dość niefortunnie przyswojone z języka angielskiego – pojęcie książki czy typografii kongenialnej?

Dużą wartością pracy jest styl – naukowy, ale nie pozbawiony osobistej perspektywy. Autorka ujawnia się w pracy (m. in. w rozdziale na temat fotomontażu proponuje, aby mówić raczej o odkryciu, a nie wynalezieniu tej formy ekspresji – s. 73, czy gdy w odniesieniu do *Trzech salw* pisze o „montażu” nie „kompozycji” zaznaczając „to słowo w moim odczuciu bardziej pasuje” – s. 113), dając tym samym wyraz przekonaniu, że to, kim jest czytelnik i interpretator (a w tym wypadku czytelniczka i interpretatorka) dzieła, ma niewątpliwe

znaczenie. Tym samym Aleksandra Więcek wpisuje się w bardzo bliski mi nurt spersonalizowanych badań archiwalnych (reprezentowany m. in. przez Monikę Rudaś-Grodzką czy Lucynę Marzec). Tak pojęte badania archiwalne to świadectwo kontaktu z drugim człowiekiem, możliwego dzięki zachowanym dokumentom i zdobytej – czasem drogą działalności śledczej – wiedzy faktograficznej, połączone ze zdemaskowaniem pozornej transparentności badań i zadeklarowanym odsłonięciem badaczki². Przełom materialny w humanistyce ma szczególne znaczenie dla prac z archiwalnymi dokumentami – kieruje uwagę badaczy nie tylko ku odnalezionym tekstom, ale każe też zwrócić uwagę na ich materialną postać. Archiwistyczne zacięcie autorki rozprawy widać m. in. w opisie badawczego śledztwa dotyczącego losów poszczególnych egzemplarzy *Trzech salw*, z którymi zetknęła się w bibliotekach (s. 98), *Dymów nad miastem* wydobytych ze zbiorów Biblioteki Śląskiej (s. 146) czy należącego do prof. Aliny Kowalczykowej egzemplarza *Ziemi na lewo* stanowiącego podstawę reprintu (s. 166).

Zakończenie rozprawy przynosi refleksje o miejscu Szczuki we współczesnej kulturze. Ze zdumieniem przyjąłam informację o tym, że Szczuka jest „patronem” oprawy graficznej kanału telewizyjnego TVP Kultura. Wzięte w cudzysłów określenie przywołuję za cytowaną w rozprawie notatką zamieszczoną na stronie internetowej kanału. Podzielam ironiczny stosunek doktorantki do tego patronatu i podoba mi się bardzo zakończenie rozprawy – szydercze wykrzyknienie nawiązujące do finału recenzji Władysława Broniewskiego, oceniającego poemat o Jakubie Szeli autorstwa Brunona Jasińskiego. Dzieło przeestetyzowane, skupione na pustej ornamentyce, rzadko niesie w sobie konstruktywne treści – rewolucyjny projekt Mieczysława Szczuki zwrócony jest między innymi właśnie przeciw takiemu pojmowaniu sztuki i – jak pokazuje rozprawa Aleksandry Więcek – do dziś nie stracił swej aktualności.

Podsumowując – rozprawa mgr Aleksandry Więcek stanowi udane odczytanie graficznych projektów Mieczysława Szczuki, osadzonych w kontekście biograficznym i teoretycznym. Przedstawione rozważania są świadectwem dużej wiedzy z zakresu historii

² Monika Rudaś-Grodzka, *Wstęp* do: Bronisława Waligórska, *Listy z cytadeli 1886*, ancilla libri Monika Rudaś-Grodzka, Warszawa 2018, s. 16-17. Postawę Rudaś-Grodzkiej przywołuje Lucyna Marzec w monografii *Papiery po Illakowiczównie. Archiwum jako przedmiot badań*, Poznań 2023.



literatury i kultury (w tym sztuki książki), wnikliwej znajomości życia i twórczości Szczuki, świetnej orientacji w życiu kulturalnym dwudziestolecia międzywojennego, znajomości stanu badań oraz umiejętności prowadzenia badań, stawiania hipotez i wyciągania wniosków. Doktorantce udało się przedstawić spójny i odkrywczy sposób interpretacji dzieł Mieczysława Szczuki wpisujących się w tytułowe hasło „projekt rewolucja”. Zgłoszone przeze mnie uwagi i zadane pytania nie mają charakteru zarzutów, a wynikają z zainteresowania perspektywami, jakie otworzyła omawiana praca. Nie mam wątpliwości, że rozprawa mgr Aleksandry Więcek spełnia kryteria stawiane pracom doktorskim, wnoszę zatem o dopuszczenie doktorantki do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania jej stopnia doktora.

dr hab. prof. UAM Agnieszka Kwiatkowska

Dodatek

Rozprawa mgr Aleksandry Więcek napisana jest bardzo dobrą polszczyzną, ale – co naturalne – nie udało się uniknąć kilku usterek, które wskazują na wypadek skierowania pracy do druku:

- s. 19, jest: przychylna, powinno być: przychylniej,
- powtórzenia (np. o niechęci do pełnienia roli „pustego ornamentu” na s. 45 i 53 czy danych na temat analfabetyzmu),
- w kilku miejscach pozostały ślady redaktorskich decyzji i wcześniejszych wersji tekstu (np. „jeden z czołowych czołowy” na s. 113),
- słowa „podłotek”, którym autorka określa Broniewskiego, użyć można chyba tylko w odniesieniu do osoby płci żeńskiej (s. 154),
- na stronie tytułowej nieelegancki podział na wersy, zbędna kropka po tytule.