

Aleksandra Więcek

Projekt rewolucja. Literatura proletariacka w opracowaniu
graficznym Mieczysława Szczuki.

Rozprawa doktorska pod kierownictwem dr. hab. Prof. UŚ
Macieja Tramera

SPIS TREŚCI

ZAMIAST WSTĘPU	1
PLAKAT	4
I. <u>MIECZYŚLAW SZCZUKA – PRÓBA BIOGRAFII</u>	5
I.1 ZAPAL – TALENT – TYTANICZNOŚĆ (1898-1919)	5
I.2 TRZY WYSTAWY: 1920 – 1921 – 1923	13
I.3 WIATR ZE WSCHODU – „BOJOWNIK AWANGARDY”	18
I.4 „BOJOWA GRUPA BEZWZGLĘDNEJ KONSTRUKCJI” – „BLOK” – 1924	28
I.5 <i>EUROPA</i> – „DŹWIGNIA”	38
I. 6 TATERNIK – GRUŻLIK – „MASTODONT”	45
II. <u>„NAJBARDZIEJ SKONDENSOWANA W FORMIE POEZJA” – MIEDZYWOJENNY FOTOMONTAŻ POLSKI</u>	51
II.1 CO TO JEST KONSTRUKTYWIZM	51
II.2 „NIE OPRACOWANIE ESTETYCZNEJ FORMY KSIĄŻKI, LECZ PLASTYCZNA ORGANIZACJA POETYCKIEGO TEKSTU” – O TYPOGRAFII MIĘDZYWOJNIA.	55
II.3 PIONIERZY FOTOMONTAŻU	62
II.4 MONTAŻ	74
II.5 SZCZUKA-FOTOMONTER	78
III. <u>CZWARTA SALWA</u>	86
III.1 „KSIĄŻECZKA”	86
III.2 1925 – 1956 – 1967	91
III.3 OBIEKT POŻĄDANIA	94
III.4 BIOGRAFIA KSIĄŻKI	96
III.5 „PRZYPUSZCZAM, ŻE PRZEMILCZĄ: TO NAJWYGODNIEJ”	100
III.6 DYSKUSJA O LITERATURZE PROLETARIACKIEJ	102
III.7 MONTAŻ	113
III.8 CAŁOŚĆ NA DOSTATECZNY	122
IV. <u>„W MUR GŁOWAMI! SERCA PRZEZ WYŁOM!” – <i>DYMY NAD MIASTEM</i></u>	124
IV.1 „OKŁADKA NIEZMIERNIE EFEKTOWNA I RZUCAJĄCA SIĘ W OCZY”	124
IV.2 FOTODEMONTAŻ	131
IV.3 CZERWONYM KLINEM UDERZ... W MURY WIĘZIEŃ	135
IV.4 TECHNIKA NIESZLACHETNA	145
IV.5 CO POZA OKŁADKĄ?	149
IV.6 „[BRONIEWSKI] IDZIE DO TŁUMÓW, BY Z SERC IM WYRWAĆ UTAJONE NA DNIĘ BOLE I SKARGI”	152
IV.7 MONTAŻ	155

<u>V. „ZIEMIĘ W LEWO PŁONĄCĄ NAWĄ PCHNIJ” – ZIEMIA NA LEWO STERNA, JASIEŃSKIEGO I SZCZUKI</u>	159
V.1 OKŁADKA, KTÓRA PRZYKUWA (WZROK)	159
V.2 „O SOBIE PISZEMY”	165
V.3 TYPOGRAFIA WEWNĄTRZ	170
V.4 „KSIĄŻKA [...] JEST BARDZO PIĘKNA (OPRÓCZ OKŁADKI)”	176
<u>ZAKOŃCZENIE</u>	181
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	187

ZAMIAST WSTĘPU

Tekst rozprawy, który przed Państwem leży z nadzieją na lekturę, jest wynikiem fascynacji sztuką dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. Jestem świadoma ogromu materiału, który na ten temat napisano, a także tego, który powstaje i jest wydawany w chwili, gdy składam tę pracę do recenzji, dlatego też nie mam nadziei i ambicji na wyczerpanie problemu.

Postać Mieczysława Szczuki, który jest tytułowym bohaterem rozprawy, zaintrygowała mnie początkowo z uwagi na niewielką ilość informacji, możliwych do uzyskania na jej temat w wyniku pobieżnej kwerendy bibliotecznej i sieciowej. Lapidarna notatka w Wikipedii, pobieżne hasła w specjalistycznych słownikach i encyklopediach, wciąż powtarzane wyświechtane frazesy oraz szokujący nieraz bałagan w biografii skłoniły mnie do podjęcia próby uporządkowania krótkiego życia warszawskiego grafika. Zadanie to było i pozostaje niełatwe, z tego powodu wciąż towarzyszy mi uporczywe przekonanie (słuszne z pewnością), że można było lepiej, że można było więcej. Zbliżająca się setna rocznica jego śmierci wydaje się jednak być dobrą okazją do tego typu działań. Dlatego też biografia Mieczysława Szczuki stanowi pierwszą część niniejszej rozprawy. Powrót do estetyki awangardowej widoczny we współczesnych szkołach polskiego plakatu dowodzi, że wciąż mówimy, myślimy i tworzymy językiem tamtego czasu.

Szczuka w polskim imaginariu funkcjonuje w legendzie – więcej w myśleniu o nim wyobrażeń, zasłyszzeń, aniżeli stabilnie ugruntowanych faktów. Winne takiemu stanowi rzeczy jest najpewniej lederowskie *prześnienie* rewolucji, które nie daje nam inaczej myśleć o komunistach, niż jak o zbrodniarzach, ludziach wykolejonych i niegodnych pamięci. Podejmuje ten temat Andrzej Friszke, dobitnie stwierdzając:

W powszechnej świadomości współczesnych Polaków komunizm został utożsamiony wyłącznie ze zbrodniami. Zanikła podstawowa wiedza o niesionej przez niego ideologii, a w przestrzeni publicznej stał się synonimem wszelkiego zła, z którym dowolnie można utożsamiać zjawiska uznawane przez pewne grupy za negatywne, na przykład świeckość albo gender. [...] Eliminuje się przy tym opis podziałów społecznych, sporów ideowych i realiów, w których toczył się proces historyczny. [...] Wymazywana jest pamięć o niepodległościowym ruchu socjalistycznym, ale też o ruchu

ludowym czy chadeckim, jak również świadomość licznych dylematów i trudności wiążących się z utworzeniem i ustabilizowaniem istnienia państwa¹.

Z dużym uporem próbuje się wtłoczyć w świadomość społeczeństwa przekonanie, że ideowi komuniści nie istnieli, a dla wielu słowo „komunizm” powinno w najlepszym razie kojarzyć się z zabawnymi absurdami Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Z tego powodu nierzadko nie zauważamy proveniencji estetyki, którą karmią nas współczesne projekty, a jeśli nawet – nie dostrzegamy ich ideowego zanurzenia. Ofiarą takiego sposobu myślenia padł Szczuka, którego najpierw koleje historii uznały za *persona non grata*, by później go zrehabilitować, a wreszcie – dekomunizować.

Omówienie niniejsze nie zostało dokonane z perspektywy historyczki sztuki, nie z powodu braku kompetencji – chociaż nie wątpię, że znajdą się badaczki i badacze lepiej ode mnie wyposażeni w narzędzia, pozwalające staranniej przyjrzeć się dorobkowi Szczuki z tej perspektywy. Lektura, jakiej poddaję prace autora *Drogi do Damaszku*, jest lekturą literaturoznawczyni, hermeneutyką „interdyscyplinarną”, to znaczy taką, która narusza wyznaczone przez systematykę granice – skupionej nie tylko na słowach, ale także na materialności książki – strukturze i gramaturze papieru, rodzaju czcionek, okładkach, układzie tekstów, formacie, kształcie, barwie, a czasem nawet... pochodzeniu konkretnego egzemplarza, sposobie jego przechowywania i udostępniania.

Mieczysław Szczuka stworzył w czasie krótkiego życia cztery projekty książkowe (nie liczę tych, które do dziś się nie zachowały i o których wiadomo tylko z recenzji i katalogów wystaw²). Jeden z nich, *Europa* Anatola Sterna (1929), jest już dość solidnie opracowany, a także uznany przez znawców w kraju i za granicą, doczekał się także filmowej realizacji autorstwa Stefana i Franciszki Themersonów. Jest bodaj najbardziej emblematycznym przykładem współpracy Szczuki z literatem. Powstało wiele znakomitych omówień, warto przytoczyć nazwiska takich badaczy jak Aleksander Wójtowicz, Anna Kałuża czy Karol Józwiak. Z tego powodu w kręgu moich zainteresowań znalazły się realizacje mniej znane, a na pewno skąpiej opracowane. Zajęłam się badaniem trzech tomów poetyckich: *Ziemi na lewo* Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna z 1924 roku, *Trzech salw* Władysława Broniewskiego,

¹ A. Friszke, *Państwo czy rewolucja. Polscy komuniści a odbudowywanie państwa polskiego*, Warszawa 2020, s. 5.

² Por. *Katalog Wystawy Nowej Sztuki*, Wilno 1923. Władysław Strzemiński w recenzji na łamach „Zwrotnicy” odnosił się do prac *Książka nie nowa* oraz *Nie wiadomo po co – bajka*.

Stanisława Ryszarda Standego, Witolda Wandurskiego (1925) oraz *Dymów nad miastem* Władysława Broniewskiego (1926). Prezentuję te książki w nieco innej kolejności – najpierw *Trzy salwy*, potem *Dymy nad miastem*, wreszcie najstarszą *Ziemię na lewo*, ponieważ taka kolejność znaczeniowo wydaje mi się najodpowiedniejsza. Każdej z wymienionych pozycji poświęcam osobny rozdział.

W tym miejscu należą się słowa wyjaśnienia, dlaczego nie dokonuję głębokiej analizy i interpretacji poezji zawartej w tomach. Nie czynię tego, ponieważ nie to stanowi rdzeń moich badań. Ja dokonuję lektury poprzez materialność książki – czytam całościowo, nie literalnie. Poezji dotykam o tyle, o ile jest to przydatne i wartościowe dla znaczenia projektu Szczuki.

Po wtóre, czuję się w obowiązku zaznaczyć, że nie korzystałam z makiet poszczególnych tomów. Zresztą do dzisiejszego dnia zachowała się wyłącznie makietka *Dymów nad miastem*, zdeponowana w Muzeum Władysława Broniewskiego w Warszawie oraz makietka okładki do tychże, pozostająca w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi. Moje zaniechanie nie wynika z ignorancji, a jest raczej podyktowane specyfiką tomów, które badam. Wszystkie trzy najogólniej rzecz ujmując można zaliczyć do nurtu poezji rewolucyjnej-proletariackiej. Z definicji miały być zbiorami dla mas, o czym najdobitniej świadczą chociażby wstępy. Skoro tak było, skoro twórcom zależało na dostępności, taniości i szerokim kolportażu, a nade wszystko bliska była im idea wspólności zamiast własności – ja także sięgałam po książki wspólne. Książki konkretne, dostępne w bibliotekach, pozostające w ciągłym obiegu, niedające się przyszpilić i posiąść na własność. Czasem były to egzemplarze papierowe (jak w przypadku *Dymów nad miastem* i *Trzech salw*), czasem Cyfrowe Repozytorium Biblioteki Narodowej. Tomy zaczytane, pozakreślane i ostemplowane cieszyły mnie bardziej, zwłaszcza, że ich historia pisała się sama, gdy tylko oddało się im głos. Nie interesują mnie zakurzone eksponaty w gablotach ze szkła – zwłaszcza, że Mieczysław Szczuka do swych „dzieł” miał ambiwalentny stosunek. Jego projekty żyły wtedy, gdy były przekazywane z rąk do rąk, gdy poezja w jego szacie rozpaliała serca i dawała siłę do walki o emancypację i do przewyciężenia „zmory wyzysku”.

Historia, którą opowiadam, nie jest dokończona. Nie zamyka wszystkich wątków i nie rości sobie prawa do bycia kompletną. Niezmiernie jednak ważna jest każda próba zmierzenia się z dorobkiem międzywojnia, choć nie raz zmagania te nosić będą znamiona „szargania świętości”, jak zapewne jest i w tym przypadku.

PLAKAT³

Mieczysławowi Szczuce

Krzycz! wyj! wrzeszcz! pluj ostrą śliną na chodnik!
wściekłą mordę rozdziaw na wszystkich murach!
zgrzytaj zębami liter gryź przechodniów
aż ci w hołdzie ulegną krzykną hurra!

klinami wykrzykników wbij się w mózgi upartych!
bomby kropek niech z hukiem pękają nad miastem!
śrubami pytajników wkręć się w oczy otwarte!
linią w pierś uderz! przeraż zygzakiem jasnym!

ogłoś z tysiąca armatnich wystrzałów siłą:
najlepsze są wyroby fabryki Plutos!
zmuś miasto by wszystkie inne zniszczyło
pognęb wroga zdław go ukorz!

stań nad miastem wspaniałej wódz awantury
rzuc rozkaz: wszyscy na wystawę radiową!
niech opuszczą dom szkoły urzędy biura
niech są gotowi płacić za „Point Bleu” głową!

zwołaj na plac Kercelego robotniczy wiec
pięściami słów trzaśnij w policyjne hełmy!
wydzieraj się! wydrzyj! ponad głowy wleć!
w kamieniach serc wyróżnij cudowne gemmy!

wstrzymaj motory krzykiem: żądamy amnestii!
białym murem więziennym wyrwij się z czarnego tła!
przewal się groźnym tłumem przez środek jezdni!
niech bestia w człowieku uciszy się niech serce łka.

Niech ludzie drżą przed tobą w proch niech się kruszą!
bądź jak legia zawsze gotowa iść w atak!
nic że się wściekasz ty masz wielką duszę –
krzycz! wyj! wrzeszcz! ostrą śliną pluj:

PLA-KAT!!!

³ S. R. Stände, *Plakat*, w: Tegoż, *Wiersze*, red. G. Lasota, S. Ludkiewicz, Warszawa 1958, s. 62-63.

Proletariat, najniższa warstwa obecnego społeczeństwa, nie może się wydzwignąć, nie może się wyprostować nie wysadzając w powietrze całej nadbudowy warstw stanowiących oficjalne społeczeństwo.

K. Marks

Rewolucja już jutro „znowu wśród grzmotów do góry się wzniesie” i ku waszemu przerażeniu, i wśród dźwięków surm oznajmi: Byłam, jestem, będę!

R. Luksemburg

Obowiązkiem artysty rewolucyjnego jest wzmocniona propaganda, by oczyścić obraz świata z sił nadprzyrodzonych, Boga i aniołów, by tak wyostrzyć wzrok człowieka, żeby ujrzał swój prawdziwy związek z otaczającym go światem. Na co nam dawno wyświechtane symbole i zachwyty mistyczne najgłępszej oszukańczej świętości, których pełno we współczesnym malarstwie? Wymagania życia są zbyt mocne, by te malowane brednie mogły się jeszcze utrzymać.

G. Grosz

I. MIECZYŚLAW SZCZUKA – PRÓBA BIOGRAFII

I.1 ZAPAŁ – TALENT – TYTANICZNOŚĆ (1898-1919)

Odtworzenie biografii Mieczysława Szczuki jest zadaniem żmudnym i wymagającym, a to za sprawą pozornej wielości materiału przy jednoczesnym skąpstwie wiarygodnych danych biograficznych, a także beztrzęsco niektórych badaczy⁴. Ten problem dotyczy wielu aspektów życia grafika, brak spójności można zauważyć na przykład w kwestii nazwy szkoły, do której uczęszczał. Pisząc o opracowaniach

⁴ Z tym problemem borykałam się nieustannie, a to w przypadku wynikającej z niedbałości zmiany nazwy szkoły, do której Szczuka uczęszczał, a to z powodu rażących błędów rzeczowych w opracowaniach budzących zaufanie (pomylenie Henryka Stażewskiego z Władysławem Strzebińskim), czy też w błędnych adresach bibliograficznych, pod którymi nie znajdują się materiały winne się tam znajdować. Zatem podając w tekście fakty są one sprawdzone i w mojej opinii prawdziwe, z kolei w przypadku rozbieżności odnotowuję ją w przypisie.

mam na myśli *Polski Słownik Biograficzny*, omówienia Piotra Rypsona, artykuły międzywojennych twórców oraz współczesnych publikowanych na portalach poświęconych kulturze i sztuce, notki biograficzne prezentowane w instytucjach posiadających w zbiorach prace Szczuki, a także – w największej części – album opracowany przez Anatola Sterna i Mieczysława Bermana.

Dotychczasowe opracowania dotyczące teoretyków i praktyków Nowej Sztuki dwudziestolecia międzywojennego traktują twórczość i postać Szczuki bardzo pobieżnie – być może ostrożnie. Jedyne poświęcone mu w całości album pochodzi z lat sześćdziesiątych i jest publikacją eklektyczną i niezbyt spójną: stanowi zbiór jego artykułów, prac plastycznych, listów i manifestów, jednocześnie jest prezentacją recenzji z wystaw oraz wspomnień pośmiertnych, czy też przedrukiem notatek ratowników Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego⁵. Dane, do których udało mi się dotrzeć, są najczęściej szcątkowe i powtarzane w różnych źródłach, a liczne białe plamy nie pozwalają w pełni odtworzyć życia i twórczości warszawskiego grafika. Usystematyzowanie faktów biograficznych jest istotne z kilku powodów, po pierwsze, by zebrać w jednym miejscu rozsiane dotychczas w prasie, publicystyce i zbiorowych opracowaniach informacje i nadać im spójny kształt, po wtóre – ponieważ sytuacja rodzinna, sposób wychowania, ścieżka edukacyjna, zawierane znajomości oraz płynące z różnych źródeł inspiracje miały ogromny wpływ na kształtowanie się światopoglądu i świadomości młodego artysty. Po trzecie działalność Szczuki ukształtowała następne pokolenia artystów-grafików, którzy – podobnie jak on – zachwycili się rewolucyjnymi możliwościami⁶. Wreszcie zaś – mam poczucie, że skomponowanie możliwie jak najbardziej kompletnego i rzetelnego życiorysu pozwoli przywrócić jego postać polskiej historii sztuki, z której na lata został wyparty, a wspomniana już we wstępie zbliżająca się setna rocznica śmierci może okazać się dobrym pretekstem, by mógł z owej banicji powrócić.

O konieczności usystematyzowania nieściślych informacji na temat życia i twórczości Szczuki świadczą nawet rozbieżności w kwestii ustalenia dokładnej daty urodzin artysty. Anatol Stern i Mieczysław Berman w swoim albumie podają datę

⁵ Mam na myśli album: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965.

⁶ Por. m. in. P. Rypson, *Czerwony Monter. Mieczysław Berman: Grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017., P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919-1949*, Kraków 2011., P. Rypson, *Mieczysław Berman*, w: *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, red. J. Mrowczyk, Kraków 2017, s. 126-133.

19 października, kiedy *Polski Słownik Biograficzny* podaje datę 18 października⁷. Wiele spośród źródeł w ogóle zrezygnowało z podania daty dziennej, skupiając się jedynie na roku – 1898, ale i tutaj są nieścisłości: Irena Kossowska w artykule poświęconym życiu i twórczości Szczuki podaje raz datę 1898, raz 1897⁸. Ponieważ Stern i Berman znali Szczukę osobiście i przygotowując swoje opracowanie najprawdopodobniej dysponowali dokumentami oraz danymi “z pierwszej ręki”, zdecydowałam się przyjąć ustaloną przez nich datę jako najbardziej prawdopodobną.

Tych rozbieżności można znaleźć więcej. Takim przykładem mogą być między innymi wątpliwości dotyczące imienia psa Mieczysława Szczuki. Jan Golus zapamiętał, że pies wabił się Boks⁹, natomiast Wanda Gentil-Tippenhauer wspomina, że miał na imię Bielas¹⁰. To drobiazg i szczegół, który być może niewiele znaczy, jednak w obu przypadkach mamy do czynienia z osobami, które powołują się na dobrą znajomość z Szczuką i dokumentują jego postać swoją pamięcią, a to już nakazuje zachowanie ostrożności wobec zawartych we wspomnieniach informacji.

Przyjmijmy zatem jako najbardziej pewne, że Mieczysław Szczuka urodził się 19 października 1898 roku w Warszawie i był jedynym dzieckiem Wincentego i Florentyny¹¹. Jego ojciec był z wykształcenia kartografem i rysownikiem, pracował dla warszawskich „Kłosów. Czasopisma Ilustrowanego Tygodniowego Poświęconego Literaturze, Nauce i Sztuce”, ponadto hobbistycznie zajmował się entomologią. Matka była urzędniczką, a w wolnych chwilach trudniła się modniarstwem. Do jej obowiązków należało też prowadzenie domu i wychowanie syna „w duchu chrześcijańskiej tradycji”. Wincenty Szczuka po zamknięciu „Kłosów” zarabiał kaligrafowaniem, pisaniem w języku angielskim różnego rodzaju zaproszeń i wizytówek. W czasach przypadających na dzieciństwo Mieczysława korzystano z takich blankietów coraz rzadziej, w związku z tym ojciec zarabiał niewiele i rzadko. Przymusowy nadmiar wolnego czasu poświęcał zatem na szukanie i kompletowanie

⁷ *Mieczysław Szczuka...*, dz. cyt., s. 171.

⁸ I. Kossowska, *Mieczysław Szczuka*, dostęp elektroniczny: <https://culture.pl/pl/tworca/mieczyslaw-szczuka> [dostęp 05.05.23].

⁹ J. Golus, *Szczuka jakiego pamiętam*, w: *Mieczysław Szczuka...*, dz. cyt., s. 127.

¹⁰ W. Gentil-Tippenhauer, *Człowiek i artysta*, w: *Mieczysław Szczuka...*, dz. cyt., s. 130.

¹¹ por. A. Muszyński, *Szczuka*, „Znak”, 725/2015, dostęp elektroniczny: <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/szczuka/> [22.05.20, 18:30]; J. Daranowska-Lukaszewska, *Mieczysław Szczuka* (hasło), w: *Polski Słownik Biograficzny*, T. XLVII, dostęp elektroniczny: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/mieczyslaw-szczuka> [22.05.20, 18:29].

owadów, przynoszenie ich do mieszkania przy Wspólnej 20, zamykaniu w gablotach i studiowaniu ich zdolności adaptacyjnych¹².

W wieku szkolnym Szczuka uczęszczał do gimnazjum gen. Pawła Chrzanowskiego i w tym samym czasie uczył się rysunku pod okiem ojca¹³. W 1911 roku wziął udział w szkolnej wystawie. Przedstawione przez niespełna trzynastoletniego ucznia prace zostały nawet zauważone i docenione przez ówczesnych krytyków. Rysunki z tego okresu były inspirowane naturą. Kilkunastoletni Szczuka najczęściej szkicował kolekcjonowane przez ojca owady, jednak zawsze w sposób powiększony i groteskowo wyolbrzymiony.

Rysunki te nie miały charakteru tablic przyrodniczych. Przy całym swoim realizmie dzisiaj kojarzyłyby się z wizjami Kafki¹⁴.

Egzamin maturalny zdał w 1915 roku, po czym rozpoczął naukę w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod okiem Miłosza Kotarbińskiego. Wykonane węglem rysunki owadów oraz kopie monumentalnych obrazów Jana Matejki zdobyły uznanie, a nawet wywołały sensację w środowisku artystycznym. Lwią część ówczesnych prac Szczuki przepełniała tematyka religijna i związane z nią patos i wzniosłość.

Popularność Szczuki rosła, wpędzając go w zażenowanie i zawstydzenie. Temperament Szczuki – nieśmiałość i skromność – powodowały, że spotykające go wyróżnienia i pochwały bardzo często były odbierane jako sytuacja niekomfortowa. Uciążliwe okazało się nawet promowanie młodego plastyka w warszawskim środowisku przez mistrza, jakim był profesor Kotarbiński. Wbrew intencjom promotora, rosnące zainteresowanie zamiast dodawać, odbierało uczniowi poczucie pewności.

W czasach akademickich Szczuka działał w Bratniej Pomocy Studentów – sympatyzował z jej prawicowym odłamek, później zaangażował się również na krótko

¹² J. Golus, *Szczuka jakiego pamiętam...*, dz. cyt., s. 121-123.

¹³ Tutaj spotkać można kolejną nieścisłość biograficzną: album poświęcony Szczuce zawiera informację, że chodził o Gimnazjum gen. Pawła Chrzanowskiego (obecnie Liceum Ogólnokształcące im. J. Zamoyskiego przy ul. Smolnej 30 w Warszawie), z kolei *Polski Słownik Biograficzny* podaje, że Szczuka uczęszczał do Gimnazjum Wojciecha Górskiego, które na początku XX wieku mieściło się pod innym adresem, a na Smolną 30 zostało przeniesione po zakończeniu II wojny światowej.

¹⁴ J. Golus, *Szczuka jakiego pamiętam...*, dz. cyt., s. 122.

w działalność patriotycznej organizacji pod nazwą Legia Akademicka¹⁵. Jako wyróżniający się student dostał nawet na własny użytek pracownię na poddaszu¹⁶. Jeszcze w czasach studenckich, przypadających w sporej części na lata I wojny światowej, zaczął sukcesywnie odcinać się od konserwatywnego programu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, a zmieniające się przekonania artystyczne kierowały go w stronę eksperymentu. Okres studiów był czasem przemiany. Końcówka studiów była już czasem krystalizacji poglądów politycznych i estetycznych. Zasadniczej rewizji Szczuka poddał przede wszystkim wyniesiony z domu narodowo-katolickie wychowanie. Andrzej Turowski celnie choć lakonicznie określił ten czas jako moment, w którym młody artysta „wprowadzał w wyniesiony z domu model dość istotne korekty”¹⁷.

Przemiana, chociaż radykalna, nie była szybka ani łatwa. Jej początek to zmaganie z zakorzenionym chrześcijaństwem i malowane w uniesieniu postaci Mesjasza, sceny biblijne i apokaliptyczne zanurzone w światłocieniu. Te prace zwiastowały zmagania, lecz nie zwiastowały jeszcze rychłej konwersji artystycznej i światopoglądowej. Prezentując swe dzieła w 1918 roku na uczelnianej wystawie, Szczuka wzbudził zainteresowanie i uzyskał pozytywny odbiór środowiska akademickiego. Później akcent jego prac przeniósł się w stronę groteski. Szczuka przedstawiał Chrystusa żyjącego w burzliwej rzeczywistości początków II Rzeczypospolitej – stawiał go przed polskim sądem wojskowym i kazał tłumaczyć się polskiej policji.

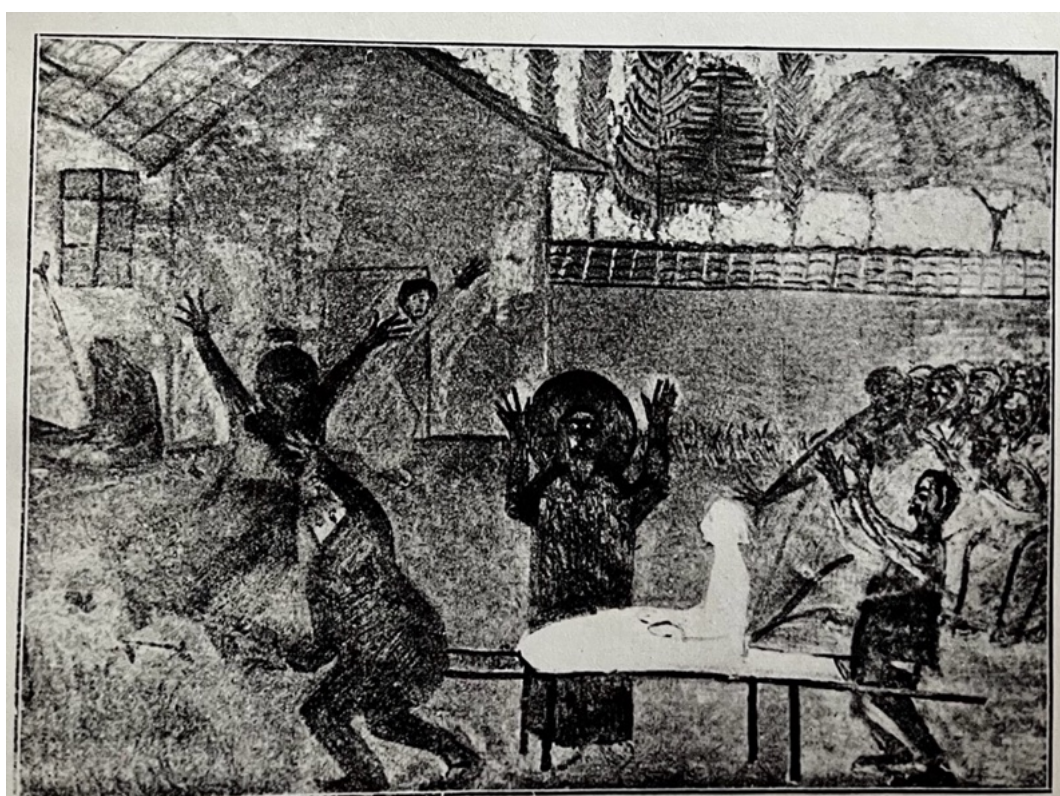
¹⁵ D. Monkiewicz, *Anarchiści, komuniści, patrioci. Stosunek artystów awangardy do państwa w okresie II Rzeczypospolitej i PRL-u*, w: *Awangarda i Państwo* (album wystawy), Łódź 2018, s. 34.

¹⁶ Zważywszy na nieustanne problemy finansowe Szkoły Sztuk Pięknych, a nawet przerwę spowodowaną założeniem w gmachu uczelni na początku Wielkiej Wojny lazaretu dla rannych żołnierzy rosyjskich, udostępnienie studentowi osobnego pomieszczenia do własnej dyspozycji należy uznać za sytuację wyjątkową.

¹⁷ A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921-1934)*, Wrocław 1981, s. 24.



Ryc. 1 M. Szczuka, *Rysunek z napisem "JEREMIAS"*, 84 x 110, w posiadaniu p. Gulusowej.



Ryc. 2 M. Szczuka, *Odwiedziny chorego*, 1920, obraz olejny, reprodukcja z tygodnika "Rewia", nr 34, 1920.

Coraz silniejsze poszukiwania i potrzeba eksperymentu spowodowały, że Szczuka spędzał samotnie godziny i dni w swej pracowni, starając się odgrodzić od środowiska akademickiego. Izolowanie się oraz rezygnacja z przychylnego odbioru na rzecz eksperymentu powodowały wymierne koszty. Zdarzyło się nawet, że gdy zabrakło funduszy na papier, Szczuka zdecydował się sprzedać swoje buty i przychodził do Szkoły Sztuk Pięknych w obuwiu należącym do ojca¹⁸.

Początek II Rzeczypospolitej to czas, kiedy zaczął ujawniać się rewolucyjny i buntowniczy charakter artysty – znudzony łatwością, z jaką odnosił sukcesy malując w sposób tradycyjny, podejmował pierwsze próby eksperymentu, rozwijał zagadnienia formy, światła, faktury i koloru. W ten sposób powstały pierwsze kompozycje przestrzenne. Poza tym to czas gwałtownych poszukiwań i szczególnej „gorączki” twórczej. Szczuka potrafił wówczas tworzyć nieprzerwanie przez dziesięć godzin za zamkniętymi drzwiami, po czym nie pojawiał się w pracowni przez kilka dni, by znowu zniecka wpaść na chwilę i na powrót przepaść. W tym czasie gruntownie zmieniły się także sympatie polityczne warszawskiego artysty – zbliżył się do kręgów lewicowych. Po ukończeniu w 1920 roku studiów nawiązał kontakt z działaczami komunistycznymi, głównie za sprawą rzeźbiarki Teresy Żarnower - koleżanki ze studiów i partnerki Szczuki, która była członkinią Komunistycznej Partii Robotniczej Polski (KPRP). Założenia Proletkultu, organizacji mającej na celu skupienie instytucji kultury i podniesienie kompetencji kulturowych klasy robotniczej, a także znajomość z politycznie zaangażowaną Żarnower stały się jednym z powodów zbliżenia się Szczuki do idei lewicowych¹⁹.

Przekonanie o głębokich strukturalnych związkach sztuki konstruktywistycznej i rewolucji proletariackiej, przekonanie o niemożliwości dokonania zmian w polu kultury bez zmian w układzie społecznym było ostatecznym doświadczeniem konstruktywizmu, a nie jego punktem wyjścia. [...] Rewolucja, społeczeństwo, technika, produkt – to elementy nierozdzielne [...] ²⁰.

Sympatie lewicowe potęgowały zmiany w zachowaniu Szczuki. W 1919 roku w Szkole Sztuk Pięknych zorganizowano bal pt. *Koniec świata*, do którego budynek przystrajali i przygotowywali studenci, jeszcze „przez trzy dni po balu Mietek wałęsał

¹⁸ J. Golus, *Szczuka jakiego pamiętam...*, dz. cyt., s. 123.

¹⁹ Por. A. Turowski, *Sztuka i rewolucja*, w: Tegoż, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979, s. 24-44.

²⁰ Tamże, s. 38-39.

się po Szkole nadal ubrany w mnisi habit, galopując w nim z uciechy po korytarzach i odzeganując się na widok koleżanek okrzykiem: *Apage Satanas!*²¹. Jasnowłosy i niebieskooki Szczuka był uważany za dziwaka, odludka, outsidera, choć w najbliższym otoczeniu raczej skłaniano się ku terminowi „wieszcz”. Andrzej Muszyński napisał:

Znajomi nie nazywali tego wtedy jeszcze po imieniu, ale intuicja podpowiadała – to geniusz, wulkan twórczej energii. Nie szło nawet o samo malarstwo. Siedziało w Mietku, co rusz próbując się wydostać na zewnątrz, coś, co objawia się najsilniej w mimice i gestykulacji, gdy ciało wyprzedza zbędne już słowa²².

Nie był lubiany przez studentów, tak jak nie lubi się wyróżniającego prymusa, bowiem wszystkie prace i rysunki wykonywał szybciej od pozostałych. Zyskiwał tym uznanie profesorów, którzy traktowali go specjalnie i pobłażali licznym nieobecnościom. Był w ciągłym pędzie, nieustannie coś pchało go i gnało, nie miał w zwyczaju schodzić po schodach, wolał ześlizgiwać się po poręczach. Jedną z wyrazistszych anegdot zanotowanych przez Golusa stanowi opowieść o tym, jak w nocy po szkolnej zabawie Szczuka pozostał sam w budynku uczelni, a nazajutrz okazało się, że wykorzystał świeżo pobielone ściany i nadał im własnego charakteru. Widnieli na nich upojeni święci szturmujący niebiańskie bramy, by dostać się do dziewic, które w popłochu tam się ukryły. Zdumieni woźni i profesorowie wezwali dyrektora Lenca, który ostatecznie pozwolił pozostawić malowidła. Karol Tichy zapytany o niepokornego artystę miał odpowiedzieć: „My, profesorowie, patrzemy na pana Szczukę jak kura, co wysiedziała kaczkę. [...] Szczuka to artysta przyszłości!”²³. W rzeczy samej będzie on do końca zapatrzony w przyszłość, czekając na Wielką Przemianę, której nieuchronne nadejście podskórnie wyczuwali co wnikliwsi artyści na początku XX wieku.

²¹ W. Gentil-Tippenhauer, *Człowiek i artysta*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 132.

²² A. Muszyński, *Szczuka*, dz. cyt.

²³ J. Golus, *Szczuka jakiego pamiętam...*, dz. cyt., s. 124.

I.2 TRZY WYSTAWY: 1920 – 1921 – 1923

Pierwsza indywidualna wystawa Szuczki miała miejsce w maju 1920 roku w Polskim Klubie Artystycznym „Polonia” i była efektem „kalejdoskopu przedziwnych poczynañ”²⁴. Zaprezentowano tam dwanaście kompozycji konstruktywistycznych w duchu tatlinowskim oraz malowanych w stylu futurystycznym. Zwraçały uwagę ostre zestawienia barw o silnym natężeniu i zawrotny ruch postaci na obrazach. Element ruchu zostanie potem przekształcony w dynamizm, który stanie się dominującą cechą twórczości Szuczki. Nie był on futurystą, jednakże buntownicza postawa i parcie ku przyszłości zbliżała go do poetów spod tego znaku. Prace w „Polonii” były ustawione na podłodze, niejako na równi z odbiorcą. Żadna z nich się nie zachowała, jednakże wydarzenie to nie przeszło bez echa, odbiór był jednoznaczny: „wielki talent schodzi na psy”, „Szuczka na manowcach modernistycznych dziwactw” – pisano²⁵. Anatol Stern cytuje recenzję Wandy Łempickiej, która zarzucała pracom Szuczki dziecinność i naiwność, „obrazy te robią wrażenie opowieści biblijnych w interpretacji dzieci, które wszystko wyobrażają sobie tak, jak słyszą”²⁶. Jednakże pominięto w odbiorze wystawy fakt, że Szuczka w drodze do abstrakcji przeszedł przez „chrzest” futuryzmu, a jego działalność eksperymentatorska wyrosła z solidnej edukacji artystycznej, nie zaś z ignorancji i infantylizmu. Autor katalogu, poeta Edmund Miller, głosił hasła rewolucji w sztuce, stosując pisownię fonetyczną, znamienne dla futurystów. Pierwsze słowa *Kataloku*(sic!) brzmiały:

Przeciw kostnieniu w formach znalezionych, przeciw upodobaniom ducha wygody, przeciw wszystko trawiącym i naddelikatnym, przeciw utożsamianiu rozkoszy estetycznej z przyjemnością, przeciw ciasnocie²⁷.

Dalej wypowiedziano wojnę uznanym i ustabilizowanym kanonom, nawoływano do przewartościowania całego dotychczasowego dorobku artystycznego wszystkich pokoleń, które to przewartościowanie było przejawem „tęsknoty do jakiejś

²⁴ W. Gentil-Tippenhauer, *Człowiek i artysta...*, dz. cyt., s. 130.

²⁵ Tamże.

²⁶ A. Stern, *Głód jednoznaczności*, w: *Mieczysław Szuczka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 16.

²⁷ E. Miller, *Katalog*, cytata za: A. Stern, *Głód jednoznaczności*, dz. cyt., s. 42. Zachowuję pisownię i interpunkcję oficjalną, które w albumie były zupełnie pominięte.

innej twórczości”²⁸. Postulowano odebranie dziełu sztuki logicznego sensu, bowiem to nie pozbawi go wartości artystycznej, dopuszczano (w duchu nieco młodopolskim) „wygranie na strunach swej świadomości pieśni podświadomego”²⁹, co niedługo potem zostało całkowicie przez Szczukę zanegowane. Żądano prostoty, która miała syntetyzować natłok zjawisk³⁰. Dalej Miller dokonał osobliwej prezentacji bohatera wystawy, charakteryzując go jako „patriotę trójwymiarowego”, który „żony, sługi, osła, ani żadnej takiej rzeczy nie posiada” i „jest przeciwnikiem własności prywatnej”³¹. Ten specyficzny ton prezentacji odpowiadał nastrojowi wystawy oraz poglądom Szczuki. W podsumowaniu Edmund Miller pisał: „O obrazach Szczuki powiedzieć się da: po pierwsze, że są przekonujące”³², a choć dalszych argumentów brak, wydaje się, że w tym pierwszym zawarta jest istota pracy warszawskiego artysty.

Rok później, w grudniu 1921 roku miała miejsce druga wystawa Szczuki w „Polonii”, nie indywidualna, lecz (sądząc po recenzjach, gdyż innych źródeł brak) przygotowana wraz z Henrykiem Stażewskim i Edmundem Millerem³³. Nie było już futurystycznych deklaracji, za to dużo bardziej zradykałizowała się tematyka prac. Na tej wystawie zaprezentowane zostały obrazy o jawnym zabarwieniu rewolucyjnym, m. in. wspomniany wcześniej *Chrystus przed sądem wojskowym*, a także instalacje ruchome, tzw. „formes mobiles”, wielopłaszczyznowe kompozycje z drzewa, prace kubistyczne i suprematyczne oraz projekty pomników. Jak pisał Stanisław Czekalski „Dobór postaci, którym Szczuka chce stawiać żelazobetonowe pomniki [Stirner, Liebknecht, Kropotkin – A. W.], z jednej strony zdradza jeszcze jego młodzieńcze zauroczenie anarchizmem. Z drugiej strony projekty te wskazują wyraźnie na inspirację konstruktywizmem radzieckim”³⁴. Wydaje się, że bagaż tradycji chrześcijańskiej i wyrastający z niej panteon świętych został niejako zastąpiony u Szczuki przez poczet działaczy rewolucyjnych. Przedstawione dzieła wskazują na jego dążenie do maksymalnej i całkowitej eksploracji możliwości suprematyzmu i dadaizmu w drodze do odnalezienia własnego sposobu wyrażania. Ruch wystąpił tutaj w czystej

²⁸Tamże.

²⁹Tamże, s. 42.

³⁰ Z. Baranowicz, *Początki awangardy konstruktywistycznej*, w: Tejże, *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1979, s. 78.

³¹ E. Miller, *Katalog...*, dz. cyt.

³²Tamże.

³³ Stanisław Czekalski pisze, że w wystawie udział wziął również Edmund Miller, pisze o tym również A. Turowski w: *Konstruktywizm polski...*, dz. cyt., s. 33. Zob. także: S. Czekalski, *Międzynarodówka salonów automobilowych i hagiografia rewolucji. Mieczysław Szczuka na rozdrożach nowej sztuki*, „Artium Quaestiones”, red. K. Kalinowski, P. Piotrowski, W. Suchocki, T. IX, Poznań 1998, s.77.

³⁴S. Czekalski, *Międzynarodówka salonów automobilowych...*, dz. cyt., s. 77.

postaci – w formie ruchomych konstrukcji. Wanda Gentil-Tippenhauer wspomina, że była tam „maszynka, której drewniane ramię z nie heblowanego drzewa opadało podnosząc się regularnie w takt dziwnego rytmu”³⁵, a Stern dopowiada: „obracają się, jak gdyby z wieczną, straszliwą, powolną monotonią”³⁶. Kolejny raz krytyka jest bezlitosna: „Ci dwaj [Szczuka i Stażewski – A. W.] bez wątpienia utalentowani i odważni młodzi ludzie wskutek pomieszania pierwiastków pojęciowych z plastycznymi weszli na bezdroża, tworząc *przedmioty do myślenia* i *plastyczne rebusy* – zamiast dzieł sztuki”³⁷. Nie chodziło tu jednak o „plastyczne rebusy”, lecz o sprzeciw wobec „muzealnej formy sztalugowej”³⁸. Jan Nałęcz-Lipka w swojej recenzji na łamach „Lucifera” pisał o podejmowaniu przez Szczukę prób dadaistycznych, suprematystycznych i tatlinowskich. „Szczuka daje kompozycje abstrakcyjne, w których za pomocą płaszczyzny i kresek rozwiązuje zagadnienia teoretyczne malarskie a nawet metafizyczne, aby wreszcie przejść w najciemniejszy symbolizm”³⁹, co ukazywało gorączkowe poszukiwania adekwatnej formy wyrazu. Dwudziestotrzyletni wówczas Szczuka już gardził bowiem bezużyteczną sztuką mającą spełniać wyłącznie funkcje estetyczne, szukał dlań masowego zastosowania. Chciał wyprowadzić artystów z laboratoriów na ulice, a odizolowane, wypreparowane działania dopuszczał jedynie jako sposób osiągnięcia celu, nie zaś cel sam w sobie. Miał świadomość, że rzeczywistość po I wojnie światowej uległa nieuchronnym zmianom, czuł powiew świeżości i radykalnej lewicy. Oczekiwał więc rewolucji, która zmiotłaby zastany porządek i stworzyła przestrzeń dla Nowej Sztuki. W jednym ze swoich tekstów pisał: „Nowa Sztuka wycisnie piętno na zewnętrznej stronie wytwórczości w dziedzinie techniki industrialnej i budownictwa, dzięki temu nastąpi przełom w psychice szerokich mas i zjawi się zapotrzebowanie na dzieło, którego formy buduje się dzisiaj”⁴⁰.

Krytyczne recenzje dwóch wystaw zorganizowanych w „Polonii” wywołały w artyście irytację, zostaje on oskarżony o brak zdolności mimetycznych i nieudolny warsztat malarski, które pchnęły go w kierunku eksperymentu. W 1923 roku w warszawskiej Zachęcie wystawił Szczuka monumentalne kompozycje o tematyce

³⁵ W. Gentil-Tippenhauer, *Człowiek i artysta...*, dz. cyt., s. 130.

³⁶ A. Stern, *Glód jednoznaczności...*, dz. cyt., s. 30.

³⁷ Tamże, s. 17-18.

³⁸ Tamże, s. 18.

³⁹ J. Nałęcz-Lipka, *Wystawa Szczuki, Stażewskiego, Millera*, „Lucifer”, 1922, nr 2-4, s. 36.

⁴⁰ M. Szczuka, *Próba wyjaśnienia nieporozumień wynikających ze stosunku publiczności do Nowej Sztuki*, „Blok”, 1924, nr 2, strony nienumerowane.

religijnej, powstałe jeszcze za czasów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych⁴¹. Prace prezentował pod pseudonimem „Józef Rekuć”, zaś oglądający je krytycy są zachwyceni kunsztem nieznanego malarza. Fakt przedstawienia przez Szczukę prac o tematyce mistycznej bywa rozmaicie interpretowany. Było to istotne zdarzenie w życiorysie artysty, bowiem wychowywany troskliwie przez matkę w duchu chrześcijańskich wartości przeszedł na drodze własnych doświadczeń i przemyśleń w stronę ideowego komunizującego rewolucjonisty. Walka z relikami przeszłości była jednocześnie walką z „Bogiem” dzieciństwa – którego trzeba było pokonać, od którego trzeba było się uwolnić i którego trzeba było odrzucić, by podążyć własną drogą.

Problem rozrachunku z tradycją bywa często w przypadku Szczuki bagatelizowany i traktowany przez badaczy pobieżnie i powierzchownie: „Mistycyzm ten nie trwał długo, »uwszpółcześniał« się, przybierając w końcu formy satyry i ironii”⁴² pisał w „Życiu i Myśli” Andrzej K. Olszewski. Problem wydaje się być bardziej złożony, bowiem zmagania z symbolami religijnymi i próba rewizji tradycyjnych wzorców stanowiły – jak pisał Stern – „jeden z najistotniejszych problemów polskiej psychiki narodowej”⁴³, a Szczuka nie byłby tutaj wyjątkiem. Łempicka z kolei dostrzegała idylliczność i dziecięcą naiwność w szczukowskich przedstawieniach religijnych, zwracała uwagę na większe spoufalenie się Szczuki z motywami religijnymi, co odróżniało go od głównego nurtu produktywistów, u których było więcej czci i adoracji.⁴⁴ Franciszek Siedlecki zaś zrecenzował wystawę Rekuć następująco:

[Był to – A. W.] szereg ogromnych kompozycji z niezmiernym rozmachem malowanych, z jakąś furią, jakby artysta chciał się pozbyć dręczących go wizji. Najwspanialszym z nich wszystkich był obraz *Droga do Damaszku*. Ze stającego dęba konia spada ciało ludzkie, rażone światłością z góry. Centrum obrazu było jasno oświetlone, na ramie zaś czerniały uciekające cienie. Było to przedstawienie plastyczne Łaski z siłą i potęgą niebywałą, jakiegoś zasłuchania w słowa: »Szawle, Szawle, czemu mnie prześladujesz?« [...] Całość wystawy wywarła wielkie wrażenie⁴⁵.

⁴¹ Anatol Stern w tekście *Glód jednoznaczności* podaje datę 1922, zaś w kalendarium zamieszczonym na końcu albumu przy wystawie w Zachęcie widnieje rok 1923.

⁴² A. K. Olszewski, *Mieczysław Szczuka*, „Życie i Myśl”, 1962, nr 12, s. 193-196, cyt. za: A. Stern, *Glód jednoznaczności...*, dz. cyt., s. 40.

⁴³ A. Stern, *Glód jednoznaczności...* dz. cyt., s. 41.

⁴⁴Tamże, s. 40.

⁴⁵Tamże, s. 41.

Nie zachowały się żadne prace z tego okresu, możemy jedynie wnioskować z recenzji, że były to kompozycje ponadprzeciętnej wartości, cechujące się niebywałą oryginalnością. Siedlecki religijną wystawę Szczuki rozumiał jako szamotanie się z tradycją chrześcijańską, stąd – według niego – ten rozmach i furia dostrzegalne w dziełach. Wskazywał on na konfrontację z dręczącą artystę myślą, zakorzenioną gdzieś w podświadomości i niedającą się przewyciężyć czy zepchnąć na margines. „Artysta nie chce się do niej przyznać, nie jest może zupełnie dojrzały do jej urzeczywistnienia, tai ją przed sobą samym, lecz wybucha ona z żywiołową siłą w jego kartonach”⁴⁶ – zwięździł swoją wypowiedź krytyk. Jest to punkt widzenia wierzącego katolika, stąd to silne przekonanie o zmaganiach ze słyszalnymi wciąż (choć najpewniej nieświadomie) echem tradycyjnego chrześcijańskiego wychowania. Andrzej Stawar z kolei dostrzegł w tym akcie niemożność zmiany paradygmatu światopoglądowego, zatem wystawienie wczesnych prac miało być przejawem poszukiwania własnej drogi⁴⁷.

Nie przekonuje mnie żadna z wyżej przytoczonych interpretacji. Skłaniam się zdecydowanie do wyjaśnienia związanego ściśle z charakterem Szczuki – rozjuszony złośliwymi insynuacjami, że brak mu warsztatu i zdolności mimetycznych wystawił swoje monumentalne kompozycje pod pseudonimem, zapewniając tym samym obiektywizm spojrzenia. W podobnym tonie utrzymane są wspomnienia Wandy Gentil-Tippenhauer, bowiem pisała ona, że „wystawa Rekuca była dlań [dla Szczuki – A. W.] marginesową sprawą. Dawał nią krótką odpowiedź tym, którzy głosili, że zmarnował talent, bo widocznie nie umie już rysować”⁴⁸. Plan się powiódł – Józef Rekuć został doceniony przez krytyków, którzy byli urzeczeni talentem nieznanego twórcy. Buta, pewność siebie i zdecydowanie były widoczne w twórczości warszawskiego artysty, toteż właśnie takie ideowe, ironiczne zachowanie wydaje się być przekonującą możliwością interpretacyjną, zwłaszcza, że w 1923 roku Szczuka światopoglądowo pozostawił Chrystusa i jego nauki daleko za sobą.

Andrzej Turowski nazwał wystawę w Zachęcie „jednym z najbardziej jaskrawych przejawów szyderstwa”⁴⁹, co potwierdza moją tezę, iż był to zabieg kpiarski. Anatol Stern zwrócił uwagę na fakt, iż szczukowska twórczość długo rozwijała się dwutorowo: torem eksperymentatorskim oraz tradycyjno-konserwatywno-

⁴⁶Tamże.

⁴⁷ A. Stawar, *Idee i działalność Mieczysława Szczuki*, w: Tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 1957, s. 614.

⁴⁸ W. Gentil-Tippenhauer, *Człowiek i artysta...*, dz. cyt., s. 130.

⁴⁹ A. Turowski, *Konstruktywizm polski...*, dz. cyt., s. 26.

religijnym. Trudno zaprzeczyć temu, że w istocie wystawa w Zachęcie miała miejsce po dwóch prezentacjach w „Polonii”, gdzie przedstawiane były prace utrzymane w duchu futurystycznym i dadaistycznym, jednakże należy mieć w pamięci i to, że pod pseudonimem „Rekuć” wystawiono prace powstałe w czasach warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, a więc jeszcze przed 1920 rokiem. Bez względu na to, czy wystawę w Zachęcie potraktować jako „zabieg freudystyczny”, zmaganie się ze zmianą światopoglądową, czy jako ironiczne wyszydzenie krytyków, pozostało faktem, że nigdy więcej Szczuka nie podjął w swojej twórczości tematyki religijnej, a podążał nieustannie ku Nowemu.

I.3 WIATR ZE WSCHODU – „BOJOWNIK AWANGARDY”

Kolejna wystawa, na której prezentowane były prace Mieczysława Szczuki miała miejsce w Wilnie i wydarzyła się również w roku 1923. Była to zbiorowa prezentacja pod szyldem „Nowej Sztuki”. Oprócz szczukowskich można było zobaczyć dzieła Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro, Henryka Stażewskiego, Teresy Żarnowerówny, Witolda Kajruksztisa, Karola Kryńskiego i Marii Puciatyckiej. Wydarzenie to stanowi swego rodzaju cezurę w życiu Szczuki, bowiem od tego momentu (a nawet nieco wcześniej, na łamach „Zwrotnicy”⁵⁰) publikuje on swoje poglądy artystyczne i postulaty twórcze. W numerze 4 z roku 1923 zawarte zostało jego *credo*, które pojawiło się w czasopiśmie w autorskim, oryginalnym układzie formalnym. Ogłoszenie swoich tez w zakresie kształtu, jaki powinna przybrać Nowa Sztuka, by spełniać należytą funkcję sprowokowało dyskusje z innymi artystami międzywojnia, m. in. Władysławem Strzemińskim. Dysputy te przybierały nieraz kształt bojów i zacieklej walk, a orężem były kolejne ukazujące się artykuły stron. W Wilnie Szczuka wystawia projekty „pomnika wolności” oraz pomnika Maxa Stirnera. Prezentuje także eksponaty z dziedziny grafiki i sztuki książki: *Książkę nie nową* oraz *Nie wiadomo po co – bajkę*⁵¹. Niestety, żadne z tych dzieł nie przetrwało, a jedynym śladem istnienia tych książek są wzmianki w dwóch recenzjach: pierwszej

⁵⁰ Joanna Daranowska-Lukaszewska w *Polskim Słowniku Biograficznym* pisze, że tekst ten ukazał się w numerze 6/1923, jednak chodzi o numer czwarty.

⁵¹ Taki zestaw prac sugeruje Andrzej Turowski.

pióra Strzemińskiego – zresztą niezbyt przychylna⁵²; drugiej – anonimowej wydrukowanej na łamach „Dziennika Wileńskiego”⁵³.

Autor *Teorii widzenia* pisał w swojej recenzji, że celem grupy występującej pod nazwą Nowa Sztuka jest „stworzenie nowej doskonałości, nowego klasycyzmu przez opanowanie dorobkiem formy przez wszystkie istotnie plastyczne i nowe kierunki uzyskanym (Cézanne, kubizm, futurizm, puryzm, suprematyzm)”⁵⁴ oraz wykluczenie z obszaru zainteresowań „ekspresjonizmu i jego odmiany – formizmu”, ponieważ „wyzyskują cudze zdobycze formy dla swoich celów literackich”⁵⁵. W tekście Strzemińskiego przemawia jego silna kategoryczność w zakresie teorii sztuki, nie uważa prac Szczuki za kompozycje suprematyczne, zarzuca mu, że pojedyncze strony zaprojektowanych książek nie stanowią „zamkniętych w sobie całości”, nazywa to „jakąś nową, przed tym nie znaną odnogą sztuki – poezjografią”⁵⁶. Wileńska wystawa ukazuje głębokie różnice między postulatami autora *Teorii widzenia* a Szczuką. Strzemiński ruga kompozycje warszawskiego artysty, zarzuca mu „gwałcenie istoty płaszczyzny”, „dynamizm rozsadzający granicę obrazu” oraz „literackość”⁵⁷.

Anonimowy recenzent z „Dziennika Wileńskiego” w ogóle nie był zainteresowany jakąkolwiek polemiką z artystami. Uznał wystawę za „bolszewizującą” i rozpoznał w niej spisek żydowski. Trudno uznać takie sprawozdanie za wiarygodne, zwłaszcza, że w tekście ani raz Szczuka nie zostaje wymieniony z nazwiska, niemniej znajdziemy tutaj kilka drobiazgów, które stanowią jedyny ślad tego, jak mogły wyglądać jego książkowe projekty:

Wystawa mieści się w poczekalni Kino-Teatru Corso i zawiera obrazy „nowej” sztuki: malarstwa, grafiki, architektury i poezji.

Malarstwo nie różni się od widywanych już gdzie indziej podobnych cyrkowych błazeństw. [...]

Najpiękniejsza jest – poezja. Na wielkich, dość krzywych arkuszach wizerunki czerwonych geometrycznych semaforów lub inne geometryczne wywnętrzenia – wśród nich czuła historia o „kfiatku” co rusz” wśród innych „kfiatku” i „kfitł” tak długo,

⁵² W. Strzemiński, *Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie*, „Zwrotnica”, 1923, nr 6, s. 193.

⁵³ *Wystawa „nowej sztuki”*, „Dziennik Wileński” 1923, nr 125, s. 2.

⁵⁴ W. Strzemiński, *Wystawa Nowej Sztuki...*, s. 193.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże. Zwracam uwagę na fakt, iż w „Zwrotnicy” Strzemiński nazywa dzieła Szczuki „poezjografią”, zaś Stern w albumie mu poświęconym pisze (cytując!) o „poezjografice”.

⁵⁷ Tamże.

aż nie „przekfitł”. Obok parę innych poematów, równie wzruszających i o równie ultra bolszewickiej pisowni⁵⁸.

Opis typograficznych układów brzmi znajomo dla wszystkich, którzy zetknęli się z twórczością plakatu Szczuki. Czerwień, geometryczne kształty, do tego blokowa czcionka i kontrastowo uwydatnione hasło pojawią się później również w afiszach z kampanii amnestyjnej. Ten sposób zdobnictwa dostrzec też można w innych typograficznych przedsięwzięciach autora *Drogi do Damaszku – Ziemi na lewo, Europie*, „Nowej Kulturze” czy „Dźwigni”. Twórca *Powidoków* w swoim miniaturowym tekście zupełnie pominął projekty zaprezentowanych przez Szczukę pomników. „[...] wypada się dziwić, że Strzemiński pominął je milczeniem” – konstatował czterdzieści lat później Stern:

Obie one bowiem [konstrukcje przestrzenne – A. W.], zarówno projekt „pomnika wolności”, jak i szkic do projektu pomnika Maxa Stirnera, są niewątpliwie dziełami dużej rangi. Szczególnie odnosi się to do „pomnika wolności”. Stalowa konstrukcja o dwóch płaszczyznach, z których jednak wyrasta ku górze, przypominając nieco dzisiejszą raketę międzyplanetarną na chwilę przed lotem w przestworza, podczas gdy druga, jak gdyby odchylona równocześnie ją zasłania; lekkie łuki różnych formatów związane z płaszczyznami i zamknięte kompozycyjnie przez pochyloną wieżę o ażurowych przęsłach – wszystko to stwarza wrażenie lekkości, lotu, chwilę przycajonego napięcia przed ostatecznym skokiem i daje pełnię artystycznego przeżycia⁵⁹.

Dopiero rok później Szczuka sformułuje swoją definicję rzeźby jako „konstrukcji przestrzennych form abstrakcyjnych”⁶⁰, jednakże zarówno wileńskie ekspozycje, jak i pochodząca z 1920 roku *Konstrukcję przestrzenną* można już wpisać w ten sposób myślenia.

Uderzające jest to, jak niewiele śladów pozostało po wystawach Szczuki. Do kwestii niezachowania jego dzieł przyjdzie mi jeszcze powrócić. Zaskakujący jest jednak również brak szerszej recepcji. Szczególnie wobec opinii współczesnych,

⁵⁸ Wystawa „nowej sztuki”, „Dziennik Wileński” 1923, nr 125, s. 2.

⁵⁹ A. Stern, *Głód jednoznaczności*, w: *Mieczysław Szczuka...*, dz. cyt., s. 44.. Należy w tym miejscu wyjaśnić, że omawiany przez Sterna projekt został zachowany pod nazwą „Pomnik poległych za wolność”. W ten sposób został m.in. zaprezentowany w „Zwrotnicy” 1923, nr 4, s. 106.

⁶⁰ A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, dz. cyt., s. 44.

że „Szczuka siłą swego talentu pociąga za sobą innych”⁶¹. Wydaje się jednak, że w latach dwudziestych odbiorcy sztuki chętniej zajmowali się zjawiskami ukonstytuowanymi, uznanymi, dobrze rozpoznanymi i zgodnymi z horyzontem oczekiwań. Rodzące się na ich oczach prądy i kierunki najczęściej były przemilczane. Anonimowy wileński recenzent nie bez złośliwej satysfakcji zanotował:

Obok kolekcja ordynarnych kolorowych pocztówek z błękitno-różowym niebem i siłącym się na ironię napisem „Dla tych, którzy w sztuce szukają pięknych krajobrazów”.

I, rzecz pozornie nie do wiary, pocztówki te, wbrew intencjom pupilów p. Chomińskiego, są tam na miejscu bez ironii, gdyż mimo swą ordynarność stanowią jedyne wytchnienie wzroku, jedyny punkt zaczepny po bezdennej próżni tej smętnej sali wystawowej!⁶².

Taką opinię można złożyć na karb eksperymentu, który został potraktowany przez publiczność w najlepszym przypadku jako złośliwa prowokacja i nie został przez nią zaakceptowany. Jednakże jak zrozumieć milczenie potencjalnych sojuszników? Pojawiają się skąpe szkice autorstwa przeważnie młodych krytyków, na przykład wspomniany już Andrzej K. Olszewski pisał: „Szczuka był jedną najwybitniejszych postaci polskiej awangardy, inspiratorem i prekursorem nowych artystycznych idei i gatunków”⁶³, a Andrzej Wat na łamach „Przeglądu Kulturalnego” dopowiadał, że „niewielu chyba artystów włożyło tyle pracy i uporu w wypracowanie swego języka plastycznego”⁶⁴. Zarysowuje się znaczące w życiu autora *Portretu rewolucjonisty* osamotnienie, a za nim idzie – ignorowanie dokonań, powierzchowność i pobieżność osądów czy rozbieżne dążenia nawet w obrębie inicjatorów Nowej Sztuki. Broniewski napisał w swoim wspomnieniu – „W twórczej swej pracy, która zawsze była walką, był Szczuka odosobniony i zwalczany zaciekle”. Henryk Berlewi wspominając rok 1923 zanotował:

Był to rok przełomowy. Stary gmach tradycjonalizmu zachwiał się, nowe siły twórcze, jakby spod ziemi, wyłaniały się na powierzchnię. Warszawa stała się terenem

⁶¹ W. Broniewski, *Mieczysław Szczuka*, „Wiadomości Literackie”, 1927, nr 13, cyt. za: W. Broniewski, *Publicystyka*, oprac. M. Tramer, Warszawa 2015, s. 187.

⁶² *Wystawa „nowej sztuki”...*, dz. cyt. s. 2.

⁶³ A. K. Olszewski, *Mieczysław Szczuka...*, dz. cyt., s. 44.

⁶⁴ A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, dz. cyt., s. 45.

walk. Nasza szczupła grupa artystów musiała stawić czoło druzgocącej większości naszych antagonistów. Ale wiara w słuszność naszych idei uskrzydlała nas, dała nam siłę i odporność, mimo że sypały się na nas pamflety i paszkwile⁶⁵.

Poglądy artystyczne Szczuki były ściśle związane z jego sympatiami politycznymi i coraz wyrazistszymi poglądami. Jego twórczość zmieniała się gwałtownie i radykalnie, jakby przeczuwał, że ma niewiele czasu. Konwersja młodego artysty wywołana była nastrojami całego pokolenia. Był to czas przełomu, okres burzenia wartości, które dotąd uchodziły za niewzruszone oraz poszukiwania nowych. Po pierwszej wojnie światowej, zwanej „ostatnią konwulsją starego społeczeństwa”⁶⁶ odzywały się narodowe szowinizmy, A krótkotrwałą radość z odzyskania niepodległości w 1918 roku tylko na krótko przysłoniła nierozwiązane, a nawet spotęgowane przez wojnę problemy i napięcia społeczne. Andrzej Stawar, tak opisywał atmosferę towarzyszącą radykalnej konwersji Szczuki:

Wcześniej jednak miało nastąpić rozczarowanie. Fermenty radykalne ogarnęły dużą część dojrzewającego wówczas pokolenia, którego ewolucja przebiegała w sposób nierówny, nieraz zygzakowaty. Wstrząsnęły nim doświadczenia wojny światowej 1914-1918 i rewolucja 1917 roku. Powstanie niepodległego państwa w roku 1918 zrodziło nadzieje ogromne, które jednak miały ustąpić wielkiemu rozczarowaniu, gdy nowopowstałe państwo stało się domeną wsteczności i wdało się w wojnę z rewolucją rosyjską, doprowadzając do rażącego uwstecznienia stosunków politycznych, społecznych oraz związanego z tym zastoju gospodarczego⁶⁷.

Po wygranej wojnie w 1920 roku i wejściu w życie ustaleń Traktatu Wersalskiego sytuacja Polski zdawała się stabilizować. Dostępnym do głosu zaczęły dochodzić napięcia społeczne, coraz silniej polaryzowała się scena polityczna. Nie dało się ukryć, że pomimo przyjętego systemu demokratycznego Rzeczpospolita nie traktowała równo wszystkich obywateli. Koszty budowy państwa w ogromnym stopniu obciążły najuboższą i najslabszą grupę społeczną. Środowiska postępowe, przede wszystkim te związane z lewicą, zaczęły coraz intensywniej nasłuchiwać nowych i śmiałych propozycji, szczególnie tych, które artystyczny eksperyment bezpośrednio

⁶⁵ H. Berlewi, *Konstruktywista*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 138.

⁶⁶ A. Stawar, *Idee i działalność...*, dz. cyt., s. 611.

⁶⁷ Tamże, s. 611.

więzały z wielkim eksperymentem, jakim była rewolucja społeczna. Friszke zauważa, że „radyczny nurt socjalizmu, a następnie komunizmu” początkowo rozwijał się tylko na terenie byłego zaboru rosyjskiego⁶⁸. Być może jest to wizja uproszczona, jednak przynajmniej z grubsza pozwala zrozumieć gwałtownie rosnące zainteresowanie tym co dzieje się za wschodnią granicą.

Rewolucyjna Rosja starała się gruntownie zmienić cele i założenia sztuki – do kultury będącej dotychczas domeną klas uprzywilejowanych dopuścić na równych prawach wszystkich dotychczas wykluczonych. W rewolucyjnej Rosji nowa kultura powiązana była wprost z proletariatem. Przyjęty przez Proletkult program jako jedyny cel stawiał wypracowanie nowej, egalitarnej kultury opartej o klasę robotniczą. Tendencje te widoczne były także za zachodnią granicą, tak więc przenikały do Polski z obu stron, chociaż kierunek wschodni był zdecydowanie silniejszy. Tym, co należy stanowczo podkreślić jest fakt, że na gruncie polskim tendencja ta nie była konsekwencją przewrotu politycznego, a nawet wydarzyła się pomimo zaniechanej czy też zatrzymanej rewolucji. Z tego też powodu artyści, usiłujący zainteresować Nową Sztuką nowego odbiorcę, niejednokrotnie spotykali się z oporem zarówno ze strony teoretyków i publiczności „dnia wczorajszego”, dla których ich działania były podyktowane wyraźnym wpływem „znieawidzonego bolszewizmu”, jak również dla środowiska związanego z partią komunistyczną, przez które byli traktowani jak „niepożądany produkt rewolucji” lub „wroga dywersja ideologiczna”⁶⁹.

Anatol Stern wspominał gorącą temperaturę sporów i dyskusji z początków II Rzeczypospolitej następująco:

Nasze walki o nową sztukę w dwudziestoleciu międzywojennym swoją zawziętością przypominały zapewne wielu ludziom wojny religijne [...] Tak było z poezją – i tak było z malarstwem. Każda z ówczesnych wystaw, demonstrujących malarstwo suprematystów, unistyczne lub konstruktywistyczne, była traktowana niemal jak *szarganie świętości* i krytyka na ogół zgodnie stawała w obronie spraw dnia wczorajszego⁷⁰.

Gorące nastroje społeczne zwiastowały rychłe nadejście zmian, które przenikną wszelkie dziedziny życia. Szczuka miał poczucie, że kończy się era

⁶⁸ A. Friszke, *Państwo czy rewolucja...*, s. 8.

⁶⁹ A. Stawar, *Idee i działalność...*, s. 617.

⁷⁰ A. Stern, *Głód jednoznaczności*, dz. cyt., s. 8.

burżuazyjnej, zaściankowej sztuki. Andrzej Stawar zauważył, że kryzys sztuki nie zaczął się u progu XX wieku, lecz towarzyszył ustrojowi kapitalistycznemu właściwie od początku jego istnienia⁷¹. Różne były drogi twórców polskiej awangardy. Władysław Strzemiński uczył się u boku Kazimierza Malewicza i był świadkiem Rewolucji Październikowej – przyjechał do Polski dopiero w roku 1922 wraz z Katarzyną Kobro, przepełniony teoriami analitycznymi i z matematycznym sposobem myślenia. Henryk Berlewi ukończył warszawską Szkołę Sztuk Pięknych w najwcześniejszym okresie jej działalności, po czym w latach 1911-1912 przebywał w Paryżu, gdzie zaznajomił się z kubizmem. Po powrocie do kraju zbliżył się do futurystów, a jesienią 1921 roku zetknął się z radzieckim konstruktywizmem i suprematyzmem, dzięki zmierzającemu z Witebska do Berlina El Lissitzkiemu. Henryk Stażewski oraz Mieczysław Szczuka pozostawali na terenie Polski i to tutaj chłonili atmosferę zmian. Pochodzący z podupadłej rodziny ziemiańskiej Szczuka wyczuwał potrzebę przemyslenia na nowo kwestii sztuki, ponieważ rzeczywistość po zakończeniu I Wojny Światowej znacząco się zmieniła. Pojawiły się nowe problemy, związane z modyfikacją granic, biedą i nierównym traktowaniem obywateli. Myślenie o sztuce zatem wymagało istotnych zmian, by mogła ona odpowiadać na potrzeby aktualnego czasu.

W wydrukowanym w czwartym numerze „Zwrotnicy” z 1923 roku „manifest programowy” Szczuka zawarł w trzech częściach swoje poglądy na sprawę sztuki⁷². Artysta wychodzi z założenia, że sztuka jest działalnością, której formę określa zwrotna relacja między człowiekiem a jego otoczeniem. Zauważa on, że „wielkie zdobycze cywilizacji współczesnej” (rozwój miast, przemysłu, handlu międzynarodowego, nowych środków komunikacji) wraz z „potrzebą piękna” oraz „wpływem natury” są przyczynami tworzenia sztuki. „Piękno” (dokładniej: PIĘKNO) jest sumą „przyjemności + wygody”. Ta specyficzna arytmetyka będzie szczególnie dostrzegalna w opracowanych przez Szczukę projektach architektonicznych, gdzie zadaniem budynków mieszkalnych będzie zarówno zaspokajanie potrzeb estetycznych, jak też zapewnianie komfortu robotnikom. Pierwszą część kończy podsumowanie, że sztuka jest „TWÓRCZOŚCIĄ FORM PRZEZ KTÓRE CZŁOWIEK / ZAPEŁNIA SOBĄ PRZESTRZEŃ I CZAS”⁷³.

⁷¹ A. Stawar, *Idee i działalność...*, dz. cyt., s. 640.

⁷² M. Szczuka, [inc. „REAKCJA OTOCZENIA...”], „Zwrotnica”, 1923, nr 4, s. 104-106.

⁷³ Tamże, s. 104. Zachowuję wersaliki zastosowane przez autora oraz jego oryginalny układ wersyfikacyjny.

Swojej wypowiedzi programowej nadał Szczuka kształt specyficznego zbioru działań. O ile pierwsze przybrało postać dodawania i miało potwierdzać rangę sztuki oraz jej wagę w codziennym życiu człowieka, o tyle punkt drugi był bliższy mnożeniu. Druga część manifestu zatytułowana O ŚRODKACH W SZTUCE została poświęcona „powinności wzbogacania [sztuki współczesnej] niewyzyskanymi środkami”. Szczuka zwraca tutaj uwagę na rozmaite aspekty wpływające na dobór tworzywa dostępnego we współczesnym świecie, porusza kwestie samego materiału, ale też cech powierzchni, reakcji różnych tworzyw na światło, ich metamorfoz będących wynikiem obróbki, a także – co istotne – „ZUŻYTKOWANIE MOŻNOŚCI WPROWADZENIA RUCHU”⁷⁴. Cała wypowiedź programowa świadczy o wielkiej fascynacji i zbliżeniu do dynamicznie rozwijających się wówczas teorii i praktyk konstruktywizmu. W drugiej części można dostrzec jakiś wpływ Lissitzkiego, lecz przede wszystkim widać fascynację osiągnięciami Władimira Tatlina, który postulował zerwanie z dotychczasową technologią malarstwa i rzeźby, aby zwrócić się ku szeroko pojętej *plastyczności* i innowacyjnie łączyć materiały, dostosowując konstrukcję przedmiotu do możliwości budulca⁷⁵. Dążenie do uzyskania dynamizmu w sztuce będzie szalenie istotne dla Szczuki, zarówno w rzeźbie, jak i architekturze, szczególnie zaś – jak się zdaje – w kompozycjach fotomontażowych, którym poświęcona jest osobna część niniejszego studium.

Trzecia część wypowiedzi programowej drukowanej w „Zwrotnicy” dotyczy „NIEROZDZIELNOŚCI ZAGADNIEN SZTUKI / I ZAGADNIEN SPOŁECZNYCH”⁷⁶ i jest najbardziej stanowczą deklaracją Szczuki. W tej części daje on wyraz swojemu niezadowoleniu z aktualnej sytuacji robotników, zwracając jednocześnie uwagę na konieczność przeprowadzenia niezbędnych zmian społecznych. Jego wrażliwość na biedę i wykluczenie związane z panującym systemem gospodarczym była widoczna już w okresie warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Jan Gokus wspominał, że swego czasu w pracy Szczuka korzystał z modelu. Był nim bezrobotny, bowiem zlikwidowano cyrk, w którym dotychczas pracował. Artysta ponoć pożyczał mu zimą własne palto kłamiąc, że ma drugie⁷⁷. Podobnie zapamiętała Szczukę Irena Krzywicka, która wspominała, że jego charakterystyczną cechą była „nieustanna

⁷⁴Tamże, s. 105.

⁷⁵ por. A. Turowski, *Dynamika konstruktywizmu*, w: Tegoż, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979, s. 45-231.

⁷⁶ M. Szczuka, [inc. „REAKCJA OTOCZENIA...”], dz. cyt., s. 105.

⁷⁷ J. Gokus, *Szczuka jakiego pamiętam...*, dz. cyt., s. 123.

boleść nad losem ludzkim”⁷⁸. Ta wrażliwość bardzo wyraźnie jest widoczna w trzecim postulacie wypowiedzi programowej zamieszczonej na łamach „Zwrotnicy”. Przytoczę początkowy fragment ostatniej części deklaracji:

WALKA O BYT
POCHŁANIA LUDZIOM PRAWIE CAŁY ICH CZAS
NIE POZWALAJĄC
NA ZAJMOWANIE SIĘ SZTUKĄ
ŻYCIE WSPÓŁCZESNE ZDAŻAJĄCE TYLKO
DO MAKSIMUM ZYSKU PRZY MINIMUM
WYŁOŻONYCH ŚRODKÓW
NAKŁADA
SPECYFICZNE PIĘTNO NA WSPÓŁCZESNĄ
SZTUKĘ⁷⁹.

Trzecia część manifestu mówi o „nierozdzielności sztuki i zagadnień społecznych”, ale przypomina właściwie działanie polegające na dzieleniu się. Dotychczasowa rzeczywistość ogarnięta jest „zmorą wyzysku”, skrajnie niesprawiedliwego sposobu korzystania z zysków. Takie przekonania prowadzą warszawskiego artystę w stronę koniecznych zmian społecznych. Najbardziej poszkodowaną grupą jest „klasa robotnicza sprzedająca swój czas i pracę [dlatego] nie ma możliwości stworzenia nowej sztuki”. Zmiany trzeba przeprowadzić, nie po to, by umożliwić proletariuszom korzystanie z osiągnięć sztuki, lecz by zapewnić klasie robotniczej równy dostęp do działalności artystycznej.

Zainteresowanie rosyjskim konstruktywizmem szło w parze z komunizującymi poglądami Szczuki. Sprzeciwiał się elitarności sztuki, burżuazyjnej sztukateryjności, zamiłowaniu do kolekcjonowania bibelotów. Warszawski artysta miał za sobą ćwiczenie warsztatu polegające na kopiowaniu wzniosłych, lecz niedopracowanych technicznie malowideł Matejki, buntował się przeciwko czystemu estetyzmowi, malarstwu spod znaku l'École de Paris, postimpresjonizmowi, realizmowi i formizmowi. Szczuka czuł, że nie powstanie Nowa Sztuka bez gruntownych zmian

⁷⁸ I. Krzywicka, *Wspomnienie o Szczuce*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 140.

⁷⁹ M. Szczuka, [inc. „REAKCJA OTOCZENIA...”], dz. cyt. Zachowałam oryginalną pisownię i wersyfikację zastosowaną w czwartym numerze „Zwrotnicy”.

społeczno-politycznych, bowiem do kultury należy dopuścić obywateli dotychczas wykluczonych. Stąd też głębokie pragnienie wyprowadzenia sztuki z muzeów, nadania jej sensu praktycznego i uczynienia z niej wartości użytecznej.

Kwestie społeczne były ściśle związane z artystycznymi i w zasadzie trudno ocenić, które mocniej wpływały na które. Szczuka upatrywał szans na zmianę ustroju gospodarczego w działaniu rewolucyjnym, a do tego przewrotu mieli się czynnie włączyć proletariusze. Idee, które mu przyświecały są pokrewne analogicznym nurtom w ZSRR, Czechosłowacji i na Węgrzech. Podobny nastrój wyczuwalny był za zachodnią granicą. Walter Gropius w niemieckim Weimarze założył Bauhaus, powstały z połączenia Akademii Sztuk Pięknych i Szkoły Rzemiosł Artystycznych. Podczas uroczystego otwarcia w 1919 roku mówił:

Stwórzmy nowy cech rzemieślników, bez podziałów klasowych odgradzających rzemieślnika od artysty. Wspólnie projektujmy i twórzmy nową budowlę przyszłości, która obejmie w jedną całość architekturę, rzeźbę i malarstwo i którą pewnego dnia ręce robotników wzniosą ku niebu jako kryształowy symbol nowej wiary⁸⁰.

Nowe postulaty, m.in. podniesienie rzemieślników do rangi artystów, czy raczej ściągnięcie artystów z piedestału i uczynienie z nich „majstrów”, jak lubił o sobie mówić John Heartfield, jednocześnie wyłoniły się na różnych terenach Europy Środkowowschodniej. Trudno sprecyzować, kto i gdzie zapoczątkował te zmiany, jednakże ustalenie pierwszeństwa ani nawet kolejności dla niniejszych rozważań nie ma większego znaczenia⁸¹.

„Wspólnotowość” czy raczej „wspólność” zagadnień artystycznych stanowiła kamień węgielny konstruktywizmu. To stąd wyrastały postulaty użyteczności, nierozdzielności zagadnień sztuki i zagadnień społecznych, prostoty i funkcjonalności wszystkiego, co pretenduje do miana sztuki. Manifest opublikowany na łamach peiperowskiej „Zwrotnicy” stanowił artystyczne i polityczne *credo* Szczuki.

Efekt fascynacji konstruktywizmem i abstrakcjonizmem była wystawa w berlińskiej galerii „Der Sturm” w 1923 roku, w której Szczuka uczestniczył wraz

⁸⁰ Przemówienie Waltera Gropiusa w dniu otwarcia Bauhausu, cyt. za: G. Naylor, *Bauhaus*, przeł. E. M. Biegańska, Warszawa 1977, s. 8.

⁸¹ Do tego wątku przyjdzie mi jeszcze powrócić, natomiast faktem jest, że zarówno twórcy radzieccy jak i niemieccy rościli sobie prawo do pierwszeństwa, jednak rzetelne rozstrzygnięcie tej sprawy jest na tę chwilę niemożliwe z uwagi na braki w dokumentach, niefrasobliwe podejście artystów do swoich dzieł, zniszczenia wojenne oraz niejednokrotne błędne datowania.

z Teresą Żarnower. Poza kompozycjami abstrakcyjnymi znalazły się tam również projekty pomników Zamenhofa, Dostojewskiego i innych. „[...] wyróżniają się projekty o charakterze konstruktywistycznym, pomników Liebknechta i Kropotkina” – napisał o wystawie Broniewski⁸². Ponadto znalazły się tam projekty architektoniczne („Dom Pracy”, „wnętrze kina”), scenograficzne, prace związane z filmem abstrakcyjnym, nieodbiegające zresztą od szczytowych dzieł mistrzów Sztuki – Hansa Richtera czy Vikinga Eggelinga. Poza tym zaprezentował kompozycje z zakresu typografii oraz projekty książek, w których tekst łączył się ściśle z plastycznymi elementami⁸³.

Według Anatola Sterna wystawa w berlińskiej galerii „Der Sturm” oraz deklaracja w „Zwrotnicy” przyczyniły się do utworzenia grupy „Blok”, a co za tym idzie – do ugruntowania się i ukonstytuowania komunistycznych, konstruktywistycznych oraz rewolucyjnych dążeń⁸⁴. Wydaje się jednak, że większe znaczenie w tym kontekście miała Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie, bowiem ona właśnie zrzeszyła większość przyszłych członków ugrupowania. Postulat Sztuki o nierozdzielności zagadnień sztuki i zagadnień społecznych, drukowany w „Zwrotnicy”, nie pojawił się wyłącznie w Polsce – potrzeba utworzenia z Nowej Sztuki oręża w walce proletariatu o emancypację pobrzmiwała także, być może nawet donioślej, na gruncie niemieckim. Georg Grosz, który po 1919 roku tworzył prace tak właśnie sfunkcjonalizowane, pisał:

Dopiero po zwycięstwie klasy robotniczej wypłynie sztuka z wąskiego łożyska, którym dziś anemicznie się sący przez życie węższych »dziesięciu tysięcy« i znów popłynie szerokim korytem w służbie całej pracującej ludzkości⁸⁵.

I.4 „BOJOWA GRUPA BEZWZGLĘDNEJ KONSTRUKCJI” – „BLOK” – 1924

Grupa artystyczna „Blok” powstała w 1924 roku i od początku zrzeszała bardzo zróżnicowane (pod kątem poglądów na teorię sztuki) towarzystwo. Należeli do niej: Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnower, Henryk Stażewski, Katarzyna Kobro, Karol Kryński, Władysław Strzemiński, Witold Kajruksztis, Henryk Berlewi,

⁸² W. Broniewski, *Mieczysław Szczuka...*, dz. cyt., s. 187.

⁸³ A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, dz. cyt., s. 39.

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ Wypowiedź Georga Grosza, cyt. za: A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, dz. cyt., s. 20.

Aleksander Rafałowski, Mieczysław Szulc oraz poeta Edmund Miller, który miał być odpowiedzialny za literacką stronę pisma. Wydawana przez nich publikacja o tym samym tytule nosiła wprawdzie podtytuł „Czasopismo awangardy artystycznej”, ale szybko się okazało, że będzie ona miała charakter eklektyczny, a zakładający ją artyści tworzą mieszankę silnie wybuchową. Tym, co ich łączyło, było wspólne jednoczące pragnienie wypowiedzenia się oraz bezkompromisowe oddanie się ideom nowoczesności. Rozbieżności były widoczne od pierwszego numeru pisma, a ich powodem było przekonanie, że jedynie silne, zdecydowane i bezkompromisowe wystąpienie teoretyczne umożliwi działaczom „Bloku” zrealizowanie postulatów. A trudno było osiągnąć kompromis, gdy wspólnym głosem usiłowało przemówić grono o bardzo różnych wykształceniu, doświadczeniu i poglądach teoretycznych. Szczuka przebywający stale w kraju czerpał wiedzę na temat traktatów estetycznych głównie z czasopism, podczas gdy na przykład Władysław Strzemiński przebywając z Moskwy osobiście znał Kazimierza Malewicza i mu asystował.

Na wieść o nowopowstającym piśmie zareagował holenderski „De Stijl” Theo van Doesberga, „Der Sturm” redagowany przez Herwartha Waldena, berliński „G” Hansa Richtera oraz „Merz” Kurta Schwittersa. Ambicją „Bloku” było zrzeszenie czołowych awangardzistów Europy, przepływ prądów estetycznych, dyskusje teoretyczne oraz publikowanie manifestów i dzieł. Te zadania były rzetelnie realizowane, Stern pisał: „Polska takiego pisma plastycznego nigdy jeszcze nie miała i długo mieć nie będzie. Pismo jest jednym z najlepszych w tym rodzaju, wydawanych w Europie”⁸⁶.

Bardzo lakoniczna deklaracja programowa zamieszczona w pierwszym numerze „Bloku” nie zajmuje nawet połowy kolumny, do tego użyte tam sformułowania są mało precyzyjne. Zapewne było to podyktowane zamiarem utrzymania spójności w różnorodnej grupie. Nawet w krótkim manifestie nie sposób jednak nie usłyszeć bezkompromisowego głosu Szczuki:

Likwidujemy ostatecznie istniejące dotychczas w sztuce modernistycznej wyrażanie osobistych nastrojów, manierę wywnętrzania się.

Sztuka winna być nie przejawem indywidualistycznych zamierzeń artysty – lecz dziełem wysiłku zbiorowości, której robotnikiem i wynalazcą jest poszczególny artysta.

⁸⁶ A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, dz. cyt., s. 39.

To, co tworzy każdy artysta, ma być nadbudową nad sumą wysiłków jego poprzedników i współtowarzyszy.

Rozbieżne indywidualistyczne eksperymenty muszą być zastąpione przez bezwzględną dyscyplinę i ciągłość pracy opartej na kanonach.

Zamiast natchnienia, estetycznej kontemplacji – świadoma, kształtująca wola, domagająca się jasności i ścisłości form.

[...]

Zasada ekonomii pociąga za sobą wielkie uproszczenia środków – dlatego pracę ręczną artysty redukuje się do minimum, mechanizując ją.

Formy wykonane ręcznie zawierają w sobie grafologiczne odchylenia, charakterystyczne dla poszczególnych artystów – wykonanie zaś mechaniczne daje bezwzględny obiektywizm formy.

[...]

Względy utylitarne w technice dają rezultaty zbliżone do estetycznych.

Stajemy wobec problemu *estetyki maksymalnej ekonomii*⁸⁷.

Ogólnikowość i wieloznaczność tej wypowiedzi widać jednak na pierwszy rzut oka. Kwestia ekonomizacji pracy artysty była podnoszona zarówno przez Kazimierza Malewicza i Mondriana, jak i El Lissitzky'ego, zatem biegunowo odmiennych twórców. Jednakże właśnie fakt podejmowania tematu ekonomii w sztuce zarówno przez konstruktywistów, jak i twórców abstrakcji geometrycznej dało szansę na wspólną płaszczyznę wypowiedzi Szczuce i Strzeмиńskiemu. Zasadnicza różnica poglądów między tymi ostatnimi dotyczyła kategorii użyteczności sztuki. Dla Szczuki sztuka miała być przede wszystkim utylitarna, a jej wartość określał stopień przydatności dla społeczeństwa. Z kolei Strzeмиński bronił kategorii autonomii – prawa do „laboratoryjnej czystości” dzieła⁸⁸. Punkt widzenia autora *Drogi do Damaszku* był blisko spleciony z teoriami fordyzmu i tyloryzmu – „optymalnego podziału, wyspecjalizowania, ścisłej dyscypliny i precyzyjnej koordynacji pracy, systematyzacji, mechanizacji, standaryzacji i umasowienia produkcji”⁸⁹. Postulowane obiektywizm form i jednoznaczność przekazu miały być zagwarantowane przez użycie figur geometrycznych, gdyż „formy te, według modernistów, są uniwersalnymi idiomami, jednakowo rozumianymi przez przedstawicieli wszystkich narodowości czy klas

⁸⁷ M. Szczuka, [inc. „Likwidujemy ostatecznie...”], „Blok”, 1924, nr 1, strony nienumerowane.

⁸⁸ I. Kossowska, *Władysław Strzeмиński*, dostęp cyfrowy: <https://culture.pl/pl/tworca/wladyslaw-strzeminski> [dostęp 06.05.23].

⁸⁹ S. Czekalski, *Międzynarodówka salonów automobilowych...*, dz. cyt., s. 85.

społecznych”⁹⁰. „Cudowna” wieloznaczność deklaracji programowej umożliwiła jakiegokolwiek porozumienie między artystami tworzącymi grupę „Blok”. Obsesja na punkcie obiektywizmu idzie u Szczuki w parze z zachwytem maszyną i jej logiką, którą należy naśladować w pracy twórczej. Wrogość wobec „grafologicznych odchyień” ma doprowadzić do poskromienia zakusów wybujałej artystycznej wyobraźni, aby uczynić ze sztuki dzieła jednoznaczne, zrozumiałe, niosące jasny, niepodważalny przekaz, który – nie sposób o tym zapomnieć – miał trafiać do robotników. W szkicu „Budowa (Budową)” znaleźć można kolejne punkty zapalne, które w niedługim czasie rozsądzą porozumienie artystów skupionych wokół „Bloku”. Tekst jest sygnowany nazwiskiem związanego z Bauhausem Ludwiga Mies van der Rohe, jednak Anatol Stern uparcie twierdził, że autorem tekstu był Szczuka.

Zbyt głęboko utajona w nim była jego „piękna choroba”, czy jeśli kto woli – jego wizja pięknego świata przyszłości. Tym się tłumaczy szkic analityczny w tym samym [pierwszym] zeszycie o „Budowie”. I ten szkic również, choć niepodpisany, jest w jakimś stopniu jego wyznaniem wiary. Jego i Żarnowerówny⁹¹.

Faktycznie, poglądy wydają się bliskie warszawskiemu artyście. W krótkim tekście (słowo szkic wydaje się użyte na wyrost) znajdziemy postulaty, że nie należy zajmować się zagadnieniami formy ani stylu, powinno się natomiast „uwolnić budowę od spekulatywności estetycznej i uczynić budowę znowu tym, czym w swej istocie być powinna”⁹². W innych nieautoryzowanych, lecz przypisywanych Szczuce przez Sterna krótkich szkicach znowu postulowana jest substytucja pracy ręcznej maszynową, w celu osiągnięcia dokładności, łatwości i szybkości tworzenia. Na trzeciej stronie znajdziemy elementy analizy zapotrzebowania na sztukę. Gwałtowny rozwój i coraz większa dostępność fotografii spowodował „wyrugowanie dawnych środków” – artystom ubyło zamówień na pejzaże, portrety, ilustratorstwo. „Wygoda, ekonomia i szybkość zamiast dawnej zdobniczości” – tak rozumiano podporządkowanie przemianom społeczno-polityczno-gospodarczym. Raptowny postęp technologiczny wyprzedzał działalność architektoniczną, w miejsce której pojawiła się inżynieria stawiająca drapacze chmur, mosty, domy mieszkalne, konstruująca samochody, samoloty i wagony kolejowe.

⁹⁰ M. Misiak, A. Szydłowska, *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015, s. 69.

⁹¹ A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, dz. cyt., s. 23.

⁹² (L. Mies van der Rohe – M. Szczuka?), *Budowa*, „Blok” 1924, nr 1, s. 1.

„Obejrzyjcie samochód firmy LAURIN i KLEMENT – i osądźcie czy artysta mógłby mu nadać doskonalszą formę nie psując konstrukcji” – taka puenta wyróżniona pogrubionym drukiem zamykała tytułową stronę pierwszego „Blok”. A zaraz dalej można było przeczytać: „to, co przed godziną fascynowało, po dwu godzinach nie interesuje już nikogo”⁹³. Podsumowując – znakiem nadchodzącej epoki jest szeroko pojęta natychmiastowość, więc liczyć się zaczyna szybkość, pomysłowość, dosadność, zwięzłość, taniość, dostępność, maszynowa produkcja oraz łatwość reprodukowalności. Najkrócej: „Dokładność. Łatwość. Szybkość”. Wszystko to składa się na „piękno utylitaryzmu”, które stanowi główne założenie konstruktywizmu. W formułowanych teoriach Szczuka będzie się zżymał na bezsensowną zdobniczość przedmiotów codziennego użytku, stając się postulatorem prostych i ascetycznych form. W praktyce będzie realizował pomysły niezwykle zbliżone do El Lissitzky’ego i Georga Grosza. Ten ostatni pisał:

Wyjdźcie ze swoich pracowni, choćby wam to przyszło z trudem, przestańcie indywidualistycznie zamykać się w sobie, niech was przenikną idee ludzi pracy, dopomóżcie im w walce ze społeczeństwem, które ich wydziedzicza⁹⁴.

Wizja wyprowadzenia sztuki na ulice i zniesienia jej elitarności przyświecała wszystkim awangardzistom. Cytowana wcześniej deklaracja programowa Szczuki ze „Zwrotnicy”, zakładała, że przemiana ustroju gospodarczego przywróci robotnikom możliwość i czas nie tylko na obcowanie, lecz na udział w sztuce. Artysta zwracał uwagę na zerwanie komunikacji, sztuka stała się „niezrozumiała w przeciwieństwie do renesansu np. do czasów odrodzenia, gdy wolniejsze tempo życia czyniło ją popularniejszą i powszechniejszą”⁹⁵. Współcześnie czas stał się produktem, który od „klasy robotniczej” w całości odkupują za niewspółmiernie niską cenę „wyzyskiwacze” i w ten sposób pozbawiają proletariuszy możliwości jakiegokolwiek wyrażenia siebie przez sztukę – tworząc ją lub porozumiewając się z nią. „Zwrotnicowy” manifest kończył się profetyczną konkluzją:

⁹³(Tekst niepodpisany – M. Szczuka?), [inc. „Odczuwa się w całokształcie życia dążność...”], „Blok”, 1924, nr 1, strony nienumerowane.

⁹⁴ A. Stern, *Głód jednoznaczności...* dz. cyt., s. 25.

⁹⁵ M. Szczuka, *Reakcja otoczenia...*, dz. cyt., s. 105.

W PRZYSZŁOŚCI

GDY ZGINIE ZMORA WYZYSKU
GDY KAŻDY BĘDZIE ŻYŁ W SPOSÓB
PODYKTOWANY PRZEZ POCZUCIE WŁASNEGO
SZCZĘŚCIA

ZMIENIĄ SIĘ

I

FORMY SZTUKI

W SPOSÓB KTÓREGO PRZEWIDZIEĆ NIE
MOŻNA⁹⁶.

Wizja nieuchronnego przewrotu i marzenie o nastaniu innego ustroju społeczno-politycznego towarzyszą od lat dwudziestych artyście i tworzonej przez niego sztuce coraz silniej. Poprzez działalność w „Bloku” Szczuka próbuje ten program zrealizować.

Numer szósty czasopisma otwierała odpowiedź (czy właściwie: odpowiedzi) na tytułowe pytanie *Co to jest konstruktywizm*. Z tego tekstu wynika, że mówiąc o konstruktywizmie nie myśli się o poszczególnych odłamach sztuki, lecz o zjawisku jako całości. Celem działań artystów miało być znalezienie praktycznego zastosowania dla popędu twórczego, zaś ów popęd miał źródło w pierwotnym instynkcie sztuki, przejawiającym się w każdym wytworze pracy ludzkiej. Było to oczywiste przeniesienie marksistowskiego stanowiska, iż robotnik wykonując w swym warsztacie jakiś przedmiot zamyka w nim część siebie, ponieważ pochyla się nad każdym elementem indywidualnie i rozdziela siebie, ofiarowując się w swych produktach. Szczuka podkreśla również wagę wynalazczości oraz mechanizacji pracy – pierwsza miała ułatwiać produkcję dzieł, druga – regulować i udaremniać „grafologiczne odchylenia”. Postulował ekonomię dysponowania materiałem, aby ograniczyć jego wykorzystanie do rozwiązań niezbędnych (np. zaniechanie wszelkiej ornamentyki). Jednocześnie oczekiwał od wytwórców sztuki/przedmiotu/elementu świadomego i celowego korzystania z materiałów, jakie technika daje mu i będzie dawać do dyspozycji. Tekst otwierający numer szósty był w zasadzie podsumowaniem w czternastu punktach poglądów ogłoszonych we wcześniejszych numerach „Bloku”.

⁹⁶ Tamże, s. 106. Zachowałam oryginalną czonkę (wersaliki) oraz autorski układ graficzny.

Kilka fragmentów odsyłało nawet do konkretnych publikacji. W druku wykorzystano różny krój czcionki. Najistotniejsze momenty wyróżniono znacznie pogrubioną, bezseryfową czcionką – najważniejsze jeszcze wersalikami. Powtórzono i podkreślano, że konstruktywiści nie powinni naśladować maszyn, lecz pracować w myśl jej prostoty i logiki. „Budowa decyduje o formie. Forma wypływa z budowy”⁹⁷, co oznaczało definitywne zerwanie z formizmem. W działalności wytwórczej należało wykorzystać zdobycze technologiczne, w celu zwiększenia szybkości tworzenia, dostępności i reprodukcji dzieł. Sygnatura pod czternastoma punktami miała świadczyć o tym, że tekst pochodzi od redakcji, jednak Stern, jak poprzednio, twierdzi, że autorem był Szczuka⁹⁸. Na samym dole wytłuszczono i wyolbrzymiono tezę o nierozzerwalności spraw sztuki i zagadnień społecznych, domagając się od niej aktywnego uczestnictwa w przemianach jako element towarzyszący ludziom na co dzień, a nie – jak dotychczas – od święta. Po prawej stronie karty, niczym na marginesie zamieszczone zostały uwagi, aby konstruktywistycznego „Budowania” nie traktować nigdy jako proces, który będzie podążał raz na zawsze ustalonymi schematami działań, lecz będzie wciąż od nowa ustanawiał się, aktualizował i doskonalił pod wpływem kolejnych osiągnięć techniki i rozumu ludzkiego.

15 marca 1924 roku artyści skupieni wokół „Bloku” otworzyli wspólną wystawę w salonie samochodowym Laurin i Klement, co w znaczący sposób miało podkreślić ich programowy i praktyczny związek z nowoczesnością. Wystawa została przez nich samych określona jako zrzeszająca kubistów, suprematystów i konstruktywistów. Swoje prace zaprezentowali Katarzyna Kobro, Karol Kryński, Władysław Strzemiński, Witold Kajruksztis, Henryk Stażewski, Teresa Żarnowerówna, Mieczysław Szczuka, Henryk Berlewi i Mieczysław Szulc⁹⁹. Według zapowiedzi wystawa miała być „najdonioślejszym wydarzeniem w polskim ruchu plastycznym”¹⁰⁰. Miejsce ekspozycji nie było zaskoczeniem, dzień wcześniej Henryk Berlewi zaprezentował *Mechanofakturę* w salonie automobilowym Austro-Daimler.

Poszczególne numery „Bloku” (i „Kuriera Bloku”) różniły się rozmiarem. Pierwszy liczył zaledwie cztery strony. Drugi numer był dwa razy większy. Kolejny – podwójny – był nie tylko znowu dwukrotnie większy, ale został wydany w odmiennym

⁹⁷ Red. (M. Szczuka?), *Co to jest konstruktywizm.*, „Blok”, 1924, nr 6-7, strony nienumerowane.

⁹⁸ A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, dz. cyt., s. 36.

⁹⁹ Zapowiedź wystawy, (inc. „Dnia 15 marca w auto-salonie firmy Laurin i Klement”), „Blok”, 1924, nr 1, s. 1.

¹⁰⁰ Tamże.

układzie. Kolejne podwójne numery to dwadzieścia stron, a połączony ósmy z dziewiątym to aż trzydzieści stron – do tego pojawiły się sporadycznie barwne reprodukcje. Jedyne numery z 1925 roku liczyły tylko osiem stron, ale jedyny wydany w 1926 i ostatni z wszystkich to aż czterdzieści stron. W kolejnych numerach pojawiało się coraz więcej szkiców i projektów architektonicznych, czasem zdjęć zrealizowanych budowli, fotokopii rysunków i obrazów, fotografii rzeźb i instalacji, a także szkiców teoretycznych polskich i zagranicznych artystów, poświęconych bez wyjątku wszystkim dziedzinom sztuki reprezentującym potencjał awangardy.

Jak się można było spodziewać, deklaracje zawarte w „Blok” stały się przedmiotem dyskusji zarówno wśród członków grupy, jak i pośród całego środowiska awangardy. Sporo z tych dyskusji przyjęło postać czasami dość zażartych polemik. Toteż już w drugim numerze pod samą winiętą ukazało się oświadczenie:

Blok reprezentuje ludzi, związanych w bojową grupę hasłem bezwzględnej konstrukcji. W łonie grupy jednak zachodzą różnice kierunków, których przedstawicielami są poszczególni współpracownicy pisma¹⁰¹.

W ślad za tym obwieszczeniem, na kolejnej stronie, która jest rewersem winiety, opublikowano tekst Strzemińskiego, który w dwunastu punktach proponuje zasady matematyczne jako dyscyplinujące i koordynujące twórczość artystyczną. Różnice w poglądach na sztukę pomiędzy Szczuką i Strzemińskim skutkują napięciami i polemiką. W numerze 8-9 „Blok” ostatni raz pojawia się autor *Powidoków* w obszernym szkicu wykładu swoją koncepcję sztuki – zasadniczo krytycznej wobec poglądów Szczuki.

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). Z końcem roku 1924 lub z początkiem następnego doszło do rozłamu w szeregach „Blok”. Bezkompromisowość autora *Drogi do Damaszku* odstraszała od niego ludzi połowicznych, zatem zamierzona „eklektyczność” pisma mogła być – mimo najszczerzych chęci – krótkotrwała. Należy jednak podkreślić, że Szczuka czuł więzy wspólnoty z członkami „Blok”. Zdarzyło mu się nawet stanąć w obronie Henryka Berlewiego, gdy Antoni Słonimski na łamach „Wiadomości

¹⁰¹ (Inc. „Blok reprezentuje ludzi...”), „Blok”, 1924, nr 2, s. 1.

Literackich” wykpił jego mechanofakturową wystawę określając ją mianem „Mechano-bzdura”¹⁰².

W obronie honoru starszego kolegi Szczuka publicznie spoliczkował Słonimskiego, a ten wyzwał go na pojedynek, podczas którego redaktor „Bloku” został postrzelony w nogę, co było niezamierzone – obaj rywale po prostu nie potrafili posługiwać się bronią¹⁰³. Historia ma charakter anegdoty. Co najwyżej można by się zastanowić, dlaczego tak nowoczesny artysta, jakim był Szczuka – pełen dezaprobaty dla tradycji i konwencji – dał się ponieść romantycznemu porywowi serca i postanowił stanąć w obronie honoru przyjaciela w tak groteskowo anachroniczny sposób¹⁰⁴.

„Blok” po rozłamie w 1925 i 1926 roku współredaguje z Szczuką jego najwierniejsza towarzyszka – Teresa Żarnower. W ostatnich numerach czasopisma widać, że zainteresowanie redaktorów niemal całkowicie przesunęło się w stronę dosadnie pojętej budowy – w stronę architektury.

Jeszcze w 1924 roku Szczuka rozpoczął współpracę z wydawaną przez Komunistyczną Partię Polski „Nową Kulturą”. „Mimo iż do druku pospisywali pismo F. Kwiatkowska i E. Staniecki, to jednak rzeczywistymi jej kierownikami byli wybitni działacze partyjni: Jerzy Heryng (Ryng) [...] oraz Jan Hempel”. Czasopismo realizowało programowo politykę Proletkultu, jednak było czasopismem o szerszych i zwracało się również „do lewicowej, biskiego komunizmu inteligencji”¹⁰⁵. Czuć było powiew świeżości wywołany dołączeniem w szeregi współtwórców młodych osób, hołdujących wartościom awangardowym, głodnych eksperymentu¹⁰⁶. Szczuka odpowiadał za kształt szaty graficznej czasopisma, jednak nowoczesna oprawa napotyka na brak zrozumienia czytelników, którzy domagają się powrotu do tradycyjnego kształtu. Szczuka nie jest tym zaskoczony. W drugim numerze „Bloku” pisał:

Każde nowe zjawisko zastaje ludzi nie przygotowanych do przyjęcia go w sposób należyty. W zależności od kategorii zjawiska [...] oswojenie się z nim

¹⁰² A. Słonimski, *Mechano-bzdura*, „Wiadomości Literackie”, 1924, nr 13.

¹⁰³ Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1979, s. 99.

¹⁰⁴ Zob. A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975, s.25-26., Z. Baranowicz, *Grupa „Blok”*, w: Tejże, *Polska Awangarda Artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1979, s. 99., J. Rawicz, *Do pierwszej krwi*, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 217-229.

¹⁰⁵ T. Bujnicki, M. Stępień, *Czasopisma nurtu lewicowego*, w: *Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 1, Kraków 1979, s. 372.

¹⁰⁶ Sierocka K., *Lewicy czasopisma literackie w Dwudziestoleciu Międzywojennym* (hasło), w: *Słownik Literatury Polskiej XX wieku*, red. M. Puchalska, M. Semczuk, Wrocław 1992, s. 528-535.

i dokładne zrozumienie następuje szybciej lub wolniej, łatwiej lub trudniej, z mniejszym lub większym zainteresowaniem. Oswojenie się ze zjawiskiem takim jak Nowa Sztuka następuje bardzo powoli i z wielkimi trudnościami, przy czym zainteresowanie ze strony publiczności nie jest nazbyt znaczne. Tym bardziej stwierdzić należy, iż publiczność, która interesuje się sztuką, na ogół odnosi się do Nowej Sztuki z niedowierzaniem lub niechęcią¹⁰⁷.

Pomimo takich wątpliwości i początkowego niepowodzenia Szczuka wierzył, że sztuka „przedniej straży” rozbudzi świadomość klasową proletariatu, a stanie się to wraz z wzrostem ich kompetencji dzięki uczestniczeniu w dostępie do i w tworzeniu sztuki. Szczuka miał nadzieję dotrzeć masowo do robotników, jednak wyraźnie rozminął się z oczekiwaniami publiczności, do której lepiej przemawiała tradycyjna konwencja. Idealizm redaktora „Błoku” był natchniony optymizmem charakterystycznym dla awangardy z lat dwudziestych. Jednakże cel był trudniejszy do osiągnięcia niż mogło się na początku wydawać. Redaktor „Nowej Kultury” polemizował z krytykami kontestującymi typografię Szczuki, twierdząc:

Wasz protest przeciwko ozdobnej szacie „Nowej Kultury” głównie pochodzi stąd, że nie przyzwyczailiście się do tego surowego i poważnego zdobnictwa, które Szczuka wprowadził do „Nowej Kultury; gdybyśmy – chcąc ozdobić czasopismo – dali w nim ptaszeczki i kwiateczki drukarskie, lub różne „ozdóbki secesyjne”, prawdopodobnie zgoła byście nie protestowali. – Czasopismo proletariackie niekoniecznie powinno być brzydkie¹⁰⁸.

Na początku 1924 roku – w czasach rozkwitu „Błoku” i współpracy z „Nową Kulturą” powstaje też tom poetycki *Ziemia na lewo* Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna. Pełną oprawę graficzną przygotował Mieczysław Szczuka. Okładka wykonana techniką fotomontażową stała się pierwszym w Polsce fotomontażem. Do tej książki przyjdzie mi jeszcze powrócić w dalszej części pracy.

¹⁰⁷ M. Szczuka, *Próba wyjaśnienia nieporozumień...*, „Blok”, 1924, nr 2, strony nienumerowane.

¹⁰⁸ J. Hempel, Odpowiedź redakcji, „Nowa Kultura”, 1924, nr 17, s. 16.

I.5 EUROPA – „DŹWIGNIA”

Rok 1925 to czas dalszego rozwoju działalności Szczuki – odbyła się wystawa retrospektywna w Rydze, a wraz z Żarnowerówną zorganizowali Muzeum Ikonograficzne w Kamienicy Baryczków w Warszawie. W następnym roku z inicjatywy Szczuki otwarta została Pierwsza Wystawa Międzynarodowa Nowej Architektury w Zachęcie. Było to znaczące wydarzenie – Szczuka był zarówno wystawcą jak i organizatorem, a udział w niej wzięli przedstawiciele architektury nowoczesnej z Niemiec (artyści Bauhausu), Belgii, Czechosłowacji, Francji, Holandii, Związku Radzieckiego oraz wielu rodzimych twórców. Jan Minorski pisał, że „»Blokowi« jako czasopismu należy się uznanie pierwszeństwa w publikowaniu nowej architektury zagranicznej [...] Fachowe czasopismo »Architektura i Budownictwo« podobne publikacje zamieściło o parę lat później”¹⁰⁹. Taka opinia dowodzi nowatorstwa architektonicznych prezentacji w „Blok” oraz znacznych ambicji jego twórców. Projekty Szczuki – choć był on z wykształcenia malarzem – zostały stworzone z matematyczną i inżynierską precyzją, nie ustępując w niczym pracom Rudolfa Świerczyńskiego czy Karola Jankowskiego. „Wielu widziało w nim nowego polskiego Corbusiera”¹¹⁰ – wspominał na łamach „Stolicy” Anatol Stern. W tym samym roku doszło także do rozłamu w szeregach „Blok” – redakcja spoczęła teraz wyłącznie na barkach Szczuki i Żarnowerówny, pozostali członkowie zgromadzili się wokół pisma „Praesens”.

Rok 1926 to dla „Blok” czas obfity – był czasopismem o już ugruntowanej pozycji i zrzeszał artystów reprezentujących szeroko pojętą awangardę europejską, publikowali w nim Theo van Doesburg, Hans Richter, El Lissitzky, Kazimierz Malewicz, Herwarth Walden, Marinetti i inni. Szczuka wciąż rozwijał swoje umiejętności, szukał nowych form wyrazu, stworzył między innymi kolaże do *Europy* Anatola Sterna, dzięki którym zapisała się na stałe w kanonie sztuki książki. Poemat w nieco skróconej wersji został pierwotnie opublikowany w maju 1925 roku w „Reflektorze”¹¹¹. Wydanie osobne poematu ukazało się dopiero w 1929 roku, już po śmierci Szczuki, dlatego projekt okładki powierzono Teresie Żarnower. Mieczysław Wallis pisał o *Europie* następująco:

¹⁰⁹ J. Minorski, *Miejsce Mieczysława Szczuki w architekturze*, w: *Mieczysław Szczuka...*, dz. cyt., s. 63.

¹¹⁰ A. Stern, *Mieczysław Szczuka – artysta walczący*, „Stolica”, 1966, nr 20, s. 16.

¹¹¹ A. Stern, *Europa*, „Reflektor” 1925, nr 3, s. 99-101.

Jako zjawisko plastyczno-graficzne *Europa* odbiega od panującego u nas w dziedzinie zdobnictwa książki szablonu. Niezwykły układ drukarski, posługujący się literami różnego kroju, różnej wielkości i różnego koloru, połączenie tego niezwykłego układu drukarskiego z rysunkiem, fotografią i fotomontażem, z liniami skośnymi, kątami, strzałami, trójkątami, z szerokimi pasami czerni i wynikający stąd niepokój, dynamika, agresywność zbliżają to dzieło do ekspresjonistyczno-konstruktivistycznej grafiki książkowej rosyjsko-niemieckiej lat powojennych. Dodajmy, że ta forma niespokojna, dynamiczna i agresywna harmonizuje w danym przypadku doskonale z rewolucyjnym, światoburczym nastrojem poematu Sterna¹¹².

Szczuka został wymieniony obok Anatola Sterna jako współautor *Europy*. Jego grafiki, typografia i kolaże współtworzyły przekaz płynący z poematu. Książka kompletna tekstowo i graficznie mówiła mocniej i donośniej. Ani tekst, ani grafika nie były osobne. Żaden z twórców nie był podrzędny ani wtórny wobec partnera. Podwojona (a nawet zasadzie potrojona, jeśli pamiętać o Żarnower) książka potęgowała swoją wymowę. W 1931 roku tom został nagrodzony na międzynarodowej wystawie książki nowoczesnej w Paryżu¹¹³. Stern wydał utwór własnym kosztem, zamieszczając na wstępie adnotację o śmierci współautora –

Oto upływa parę lat od chwili, gdy po napisaniu przeze mnie *Europy*, MIECZYŚLAW SZCZUKA dał jej formę plastyczną: położył czarno-czerwony wykrzyk na mej suchej kronice, poświęconej dziejom tragedii, nędzy, mądrości i łajdactwa europejskiego.

Współtwórca *Europy* nie dożył chwili, gdy utwór nasz mógł się ukazać w swej zakończonej postaci. [...] Nowej sztuce ubył jeden z niezastąpionych przywódców, twórca nowych wartości w sztuce nie tylko polskiej [...], wiecznie niezaspokojony poszukiwacz sztuki żywej, wydzierającej chaosowi dzisiejszemu – wbrew poobiedniemu protestowi miliona leniwych żołądków – nową formę artystyczną i – przez nią – nową rzeczywistość i nowego człowieka¹¹⁴.

Książka Szczuki i Sterna stała się przyczynkiem do powstania w 1932 roku krótkometrażowego awangardowego i antyfaszystowskiego filmu Franciszki i Stefana

¹¹² M. Wallis, *Europa*, w: *Mieczysław Szczuka...*, dz. cyt., s. 111. W albumie tym, opracowanym przez Mieczysława Bermana i Anatola Sterna jest przedrukowana cała *Europa* wraz z okładką Teresy Żarnowerówny.

¹¹³ A. Stern, *Legenda Mieczysława Szczuki*, „Stolica”, 1961, nr 50, s. 13.

¹¹⁴ A. Stern, *Europa*, w: Tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. A.K. Waśkiewicz, t. 2, Kraków 1986, s. 310.

Themersonów¹¹⁵. Jak podkreślali autorzy filmu, a także krytycy, to właśnie podwojoną wersję z 1929 roku „w tej formie Themersonowie przyjęli jako scenariusz swojego filmu”¹¹⁶. Wykorzystanie przez awangardowych filmowców animacji poklatkowej, fotogramów i kolaży bardzo wyraźnie wskazuje na inspirację graficzną postacią książki. Co może wydać się niezwykle, odkrycie oryginału filmu w 2019 roku w Bundesarchiv i jego niedawna prezentacja wywołały wiele analogii z czasami późniejszymi, a nawet dzisiejszymi. Współczesny kompozytor, który opracował muzykę i dźwięk do *Europy* Themersonów, posłużył się między innymi fragmentami wystąpień polityków w ostatnich latach, co można by nazwać szczególnym „fono-montażem”. Takiego „przeniesienia w czasie” spodziewał się sam autor *Poezji ziemi*, kiedy podkreślał, że przedmowa Michaela Horovitz do angielskiego wydania poematu w 1962 roku wskazywała na niezwykle aktualność zarówno samego utworu, jak i towarzyszącej mu oprawy graficznej. II wojna światowa pogłębiła jeszcze zawartą w *Europie* diagnozę cywilizacji Starego Kontynentu:

Po trzydziestu pięciu latach szory końskie spadły, ruiny zostały już niemal całkowicie uprzątnięte, pilony, fabryki i drapacze chmur wznoszą się ku niebu – lecz spójrzcie poprzez to monstrualne pudełko od zapalek, przebijajcie wzrokiem fundament – a ujrzycie: oto ziejąca rana pod spodem, a podziemnymi kanałami płyną strumienie krwi¹¹⁷.

Intrygujący jest fakt umieszczenia na ostatniej stronie poematu rysunku tatrańskiego szczytu Zamarłej Turni. Grafika jest czarna, zamknięta w ostrokątnym trójkącie i umieszczona na obwodzie czarnego koła. Dziwiłby sam malunek, odbiegający zupełnie od tematyki *Europy* i będący jednocześnie kojąco spokojnym po jaskrawych czerwieniach uzupełniających ją grafik, jednak zdumiewa jeszcze bardziej jej żałobny ton, zwłaszcza, że ten właśnie szczyt stał się miejscem śmierci Szczuki na chwilę przed wydaniem poematu. Stern napisał następujący komentarz:

¹¹⁵ A. Stern, *Legenda Mieczysława Szczuki...*, dz. cyt., s. 13.

¹¹⁶ Zob. L. Muns, <https://lodewijkmuns.nl/2021/09/17/europa/> [dostęp 08.05.23].

¹¹⁷ M. Horovitz, Przedmowa do angielskiego wydania *Europy*, cyt. za: A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, dz. cyt., s. 51.

Istotnie, gdybym był mistykiem, musiałbym poczuć na twarzy oddech zaświatów na widok owej „klepsydry”, jaką artysta zamieścił w moim poemacie – na widok owego otoczonego „czarną krechą” szczytu, gdzie zostało zaznaczone punktem miejsce na ścianie, z której później miał spaść Szczuka. (...) Gdybym był mistykiem... Nie jestem nim jednak¹¹⁸.

Aktywność artystyczna szła u Szczuki w parze z działalnością społeczną. Części tych działań poświęcam osobne fragmenty niniejszej rozprawy, zatem tutaj wyłącznie je zarysuję. Należy także podkreślić, że wszystkie zjawiska dotąd opisane: kooperacje, stowarzyszenia, rozłamy, konwersje itd. następowały po sobie bardzo szybko, a czasem działały się równolegle. Krótkie życie Szczuki przypadło na okres bardzo wartkiego tempa wydarzeń zarówno politycznych, jak i społeczno-kulturowych, a on sam działał niejednokrotnie kompulsywnie i błyskawicznie. Fragment wspomnienia Wandy Gentil-Tippenhauer w jakimś stopniu obrazuje „nieustanność” działań Szczuki:

Dusiła go atmosfera kawiarnianych dyskusji. Szukał więc dróg wyjścia i prawdziwych rozwiązań. Dla otoczenia stał się jawnym buntownikiem zarówno w sztuce, jak w życiu społecznym. Utarło się powiedzenie: „Szczuka komunizuje”. Próby wpakowania Szczuki do którejś z „szufladek” zawodziły. Kroczył na czele moderny w sztuce, lecz gdy okrzyczano go futurystą, był już gdzie indziej. Potem łączono jego nazwisko z formizmem. Miał wielu naśladowców, ale i ci zajęci kopiowaniem śmiałych, „rewolucyjnych” – jak się mówiło – pomysłów, nawet nie spostrzegli, kiedy Szczuka przeniósł się „znowu dalej”. Wszędzie było mu ciasno. Nie mógł usiedzieć w miejscu. Szukał z coraz większą niecierpliwością. W ogóle się nie mieścił. Ani w sztuce, ani w ówczesnym układzie społecznym¹¹⁹.

Na przełomie 1925 i 1926 roku usiłował założyć Towarzystwo Kultury Robotniczej, aby z jego pomocą podnosić poziom rozwoju kulturalno-artystycznego robotników i zadbać o ich kondycję fizyczną. Władze nie zezwoliły jednak na legalizację stowarzyszenia. Jasne poglądy polityczne spowodowały, że po przewrocie majowym w 1926 roku Szczuka zaangażował się także w kampanię amnestyjną organizowaną przez Komunistyczną Partię Polski. W związku z tym

¹¹⁸ A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, dz. cyt., s. 52.

¹¹⁹ W. Gentil-Tippenhauer, *Człowiek i artysta...*, dz. cyt., s. 134.

wykonał plakatowe fotomontaże nawołujące do uwolnienia więźniów politycznych. Czynny udział w akcji firmowanej przez KPP oraz PPS Lewicę sprawił, że swoimi pracami „naraził się” sanacyjnej władzy. W konsekwencji cenzura skonfiskowała większość z nich.

Idea „nierozzerwalności sztuki i zagadnień społecznych” doprowadziła Szczukę i Teresę Żarnower do fotomontażu politycznego. Szereg dokonań w tym zakresie spowodował, że Władysław Strzemiński nazwał nawet swojego oponenta z „Bloku” wynalazcą fotomontażu – co nie do końca było prawdą, ale o tym przyjdzie jeszcze opowiedzieć.

Technikę fotomontażu wykorzystał Szczuka nie tylko w plakatach amnestyjnych, lecz także w dwóch okładkach tomów poetyckich: *Ziemi na lewo* Sterna i Jasińskiego (1924) oraz zbioru Władysława Broniewskiego *Dymy nad miastem* (1926). Projekt ostatniej zachował się do dzisiejszego dnia i jest zdeponowany w Muzeum Sztuki w Łodzi¹²⁰.

Bezkompromisowość Szczuki i jego wyraźnie sprecyzowane poglądy sprawiły, że w 1927 roku zaproponowano mu kierowanie nowopowstałym czasopismem „Dźwignia”. Miesięcznik wprawdzie miał przede wszystkim literacki charakter, jednak redaktor naczelny również znalazł w nim sporo swobodnej przestrzeni dla swoich wypowiedzi. Miesięcznik był ściśle związany z Komunistyczną Partią Polski i zrzeszał sporą grupę twórców związanych wcześniej z „Kulturą Robotniczą” oraz „Nową Kulturą”, teraz uzupełnioną o kilka nowych nazwisk. Szczuka był w nim odpowiedzialny również za szatę graficzną. W numerze lipcowym „Dźwigni” ukazał się jego tekst *Sztuka a rzeczywistość*, w moim odczuciu najdojrzała i najpełniej skonsolidowana wypowiedź teoretyczna autora okładki *Dymów nad miastem*. Szczuka powtórzył w niej część wcześniej wygłoszonych poglądów, ale dokonał jednocześnie wnikliwej analizy sytuacji artysty w realiach systemu kapitalistycznego oraz skrytykował sztukę mieszczańską jako dominującą i podporządkowującą (lub usiłującą podporządkować) sobie „obraz” rzeczywistości. Zauważył, że nastąpił znaczący rozdźwięk między artystą a życiem codziennym, ponieważ kapitalizm,

¹²⁰ Warto wspomnieć, że przyjaźniący się ze Szczuką Anatol Stern niespełna czterdzieści lat po jego śmierci na łamach „Stolicy” pisał, że Szczuka zaprojektował okładkę do tomu Władysława Broniewskiego *Wiatraki*. Jest to oczywista pomyłka. *Wiatraki* były wydane w oficynie Wacława Czarskiego, a opatrzone zostały w okładkę na tyle nijaką, że o jakimkolwiek projektowaniu w ogóle nie może być mowy, a już na pewno nie jest to „fotomontażowa okładka”, o której pisał Stern. Bezspornie poeta miał na myśli tom *Dymy nad miastem*. Zob. A. Stern, *Legenda Mieczysława Szczuki*, „Stolica”, 1961, nr 50, s. 13.

pojmowany jako główny właściciel środków produkcji, przyniósł ze sobą gwałtowny postęp technologiczny, szybki rozwój i masową wytwórczość dzieł sztuki. Co więcej, maszynowa produkcja dla konkretnego odbiorcy spowodowała, że rzeczy uduchowione i „secesyjnie powyginane”¹²¹, przez to, że wytwarzane masowo, były tańsze niż proste, harmonijne i skromne, przez co „styl klasy uprzywilejowanej zostaje narzucony całemu społeczeństwu – bez względu na to, czy inne klasy miały zadatki swych własnych stylów”. „Strona »estetyczna« pozostaje domeną czystej spekulacji” podsumuje Szczuka. Paradoksalnie, taka produkcja, która „sprzyja gustom” i realizuje oczekiwania, sięga najczęściej do przeszłości, gdzie znajduje przyzwyczajenia odbiorców (konsumentów). Konsekwencją takiego stanu rzeczy będzie nie tyle nawet „uwstecznienie”, ile rosnący dystans pomiędzy sztuką a człowiekiem – oderwanie artysty od publiczności. Tezy te wyprowadził z proveniencji burżuazji:

Burżuazja europejska wyłania się z tak zwanego „trzeciego stanu”, „z ludu” w charakterze nowego elementu uprzywilejowanego politycznie i gospodarczo. Z jednej strony miała „lud, drobnomieszczaństwo i proletariat, napierające na jej przywileje, z drugiej zaś sformowane już grupy przywilejowe, feudałów, do których usiłowała się przyłączyć i po krótkim okresie fermentu i walki przyłączała się pomyślnie”¹²².

W pochodzeniu dwudziestowiecznej burżuazji widział Szczuka przyczyny jej „parweniuszowskiego stosunku do sztuki i życia”¹²³, umiłowania przedmiotów bezużytecznych, ozdobnych lub takich, które aktualnie już nie pełnią funkcji użytkowej, zdecydowanego rozdzielenia tego, co piękne od tego, co użyteczne. Mieszkania „baronów przemysłu”¹²⁴ były wypełnione bibelotami i drobiazgami, ponieważ ich obecność podkreślała stopień zamożności. W tym układzie sił sztuka „dla tłumu”¹²⁵ cechuje się tandetnością, taniością, bazuje głównie na motywach sielankowych, patriotycznych, religijnych i batalistycznych. Tempo rozwoju kapitalistycznego świata oraz wciąż pomnażająca się konieczność szybszej produkcji spowodowała, że rzemieślnicy i artyści wypadli z obiegu. Nie wytrzymali tzw. „konkurencji partacza”, a zdobycze technologiczne, na przykład fotografia, ograżyły twórców z zamówień na pejzaże, portrety czy scenki rodzajowe. Została im zatem „ucieczka” w stronę sztuki

¹²¹ M. Szczuka, *Sztuka a rzeczywistość*, „Dźwignia”, 1927, nr 4, s. 12 (przypis).

¹²² Tamże, s. 13.

¹²³ Tamże.

¹²⁴ Tamże.

¹²⁵ Tamże.

czystej, co bardzo często wiązało się z brakiem nabywców dzieł, a więc groziło utratą środków do życia. Zmianie uległa też droga sprzedaży dzieł artystycznych – dawniej tworzyło się dla znanego odbiorcy (mecenasa, szlachty lub duchowieństwa), a współcześnie wiadomo tylko, że po drugiej stronie znajduje się człowiek dobrze sytuowany. Artyści niejednokrotnie wybierali drogę najłatwiejszą – tworzenie dla człowieka, który nie zajmuje się sztuką, nie poświęca jej czasu, nie studiuje jej, natomiast dysponuje kapitałem, który może zapewnić twórcy przeżycie. Awangardyści postulując Nową Sztukę buntowali się zatem przeciwko odseparowaniu sztuki od obywateli. Chcieli – słowami Szczuki – przywrócić „nierozdzielność zagadnień sztuki i zagadnień społecznych”.

Gust klasy uprzywilejowanej narzucony był na wszystkie dziedziny sztuki, także na architekturę, a dominujące pragnienie maksymalizacji zysków spychało na margines kwestie estetyczne. O budownictwie Szczuka pisał tak:

Nie idzie tu już zupełnie o ludzi – idzie o maksimum korzyści dla właściciela: budując fabrykę, buduje się kryte pomieszczenia dla maszyn, dla surowców i wyprodukowanych towarów – niewiele myśli się o ludziach, którzy tam będą pracować. Budując domy mieszkalne nie bierze się pod uwagę elementarnych zasad stworzenia chociażby znośnych warunków dla życia ludzkiego. Typem budownictwa miejskiego staje się kamienica dochodowa, w której każdy metr sześcienny musi dać zysk¹²⁶.

Biorąc pod uwagę ten pesymistyczny obraz nie dziwi zainteresowanie Szczuki kwestiami architektonicznymi. Przyświecała mu idea prostoty i płynącego z niej piękna, które miały gwarantować zamieszkującym przyszłe domy robotnikom doznania estetyczne. Uważał, że spędzając wiele godzin w pracy, proletariusz powinien mieć miejsce, w którym będzie w stanie odpocząć, a które jednocześnie zaspokoi i wyższe potrzeby. To myślenie spotkało się z pragnieniem piewców Nowej Sztuki, by znaleźć dla swojej sztuki zastosowanie praktyczne, by wyprowadzić ją z pracowni na ulicę. Nie dziwi więc, że kryzys w sztuce szedł w parze z potrzebą rewolucji społeczno-politycznej. Tylko dopuszczenie dotychczas wykluczonych z dostępu do kultury obywateli mogłoby zapewnić Nowej Sztuce odpowiedniego odbiorcę. I odwrotnie – przemysł na nowo kwestii estetycznych i umożliwienie proletariuszom udziału

¹²⁶Tamże, s. 14.

w tworzeniu i odbieraniu sztuki mogło wzmóc ich świadomość klasową i doprowadzić do rewolty społecznej¹²⁷. Porozumienie między artystami a rewolucjonistami było wywołane wspólnym przekonaniem, że

Artysta zaczął myśleć. Uświadomił sobie dokładnie nicłość swego dotychczasowego stanowiska społecznego. Artysta wyłamuje się z ram dzisiejszego ustroju — chce i szuka praktycznego celu, praktycznego zastosowania dla swej działalności. Nie chce być pustym „ornamentem” społeczeństwa — chce współdziałać w organizacji życia. Tego wszystkiego ustrój kapitalistyczny mu nie da i dać nie może. [...] Tylko nowy ustrój społeczny umożliwi wykorzystanie wszystkich możliwości postępu technicznego, zduszonych lub opacznie wyzyskiwanych przez dzisiejszych panów świata i umożliwi powstanie nowych warunków dla tej działalności człowieka, którą nazywamy sztuką¹²⁸.

Ten fragment uwidacznia ambiwalencję rozwoju technologicznego – jest on niewątpliwie zdobyczą kapitalizmu, generowaną przez ciężką, niedostatecznie docenioną i opłaconą pracę, jednakże obiektywnie patrząc jest wartością – umożliwia m. in. dotarcie do jak najszerszego grona odbiorców, a na tym Szczuce (i innym artystom Nowej Sztuki) bardzo zależało.

I. 6 TATERNIK – GRUŻLIK – „MASTODONT”

W 1919 roku stwierdzono u Szczuki początki gruźlicy, zalecono oszczędzanie organizmu i regularne odżywianie. Jednak ten okres to u niego czas tytanicznej i desperackiej pracy artystycznej, co szybko doprowadziło do pogorszenia się stanu zdrowia. Koniecznością stał się wyjazd do Zakopanego w celu poprawy kondycji płuc. Przyjaciele starali się zebrać pieniądze, próbując sprzedać niektóre z jego dzieł, lecz bez większych rezultatów. Jan Golus wspomina, że „Tylko jeden księgarz-antykwarisz (...) wybrał kilka fragmentów z całych kompozycji. Wybrane przez niego

¹²⁷ W tym miejscu warto wspomnieć, że Stanisław Czekalski w swoim tekście poświęconym twórczości Szczuki (cytowanym wyżej) uważa, że warszawski grafik opowiada się przeciwko rewolucji i działaniom Kominternu, dążąc do zniesienia niepokojów społecznych, angażując się w reformę myślenia o architekturze, by – stosując zasadę fordyzmu – produkować na taśmie domy, które byłyby łatwo dostępne i szybkie w tworzeniu. Z tym sposobem myślenia zgodzić się nie mogą, bowiem sam Szczuka w swoich tekstach (również przytaczanych powyżej) mówił wprost o konieczności przeprowadzenia rewolucji, w czym utożsamiał się z dążeniami chociażby El Lissitzky’ego.

¹²⁸ M. Szczuka, *Sztuka a rzeczywistość...*, dz. cyt., s. 18.

fragmenty trzeba było wyciąć.”¹²⁹ Wanda Gentil-Tippenhauer w swoim wspomnieniu podaje, że pierwszy raz Szczuka dotarł w Tatry w 1923, gdzie zirytowany faktem, że może jedynie podziwiać góry z poziomu chodnika, wynajął na tydzień przewodnika (Józefa Gąsienicę Tomkowego) i rozpoczął naukę technik wspinaczkowych. Kilka sezonów później był już wytrawnym taternikiem, miał za sobą wejścia na południową ścianę Zamarłej Turni i wytyczenie trasy na północno-wschodniej ścianie Mięguszowieckiego Szczytu Wielkiego, uchodzącą za najtrudniejszy wariant. Chodził po górach tak, jak tworzył – agresywnie, zdecydowanie, desperacko, bezkompromisowo. Niezwykle drażniła go elitarność środowisk taterniczych, zawiązane grupy i stowarzyszenia rzadko dopuszczały w swe szeregi nowych adeptów. Analogicznie do postulatów formułowanych w zakresie teorii sztuki, chciał Szczuka wyrwać ten przywilej elicie, a przywrócić społeczeństwu, dopuszczając do wypraw przygodnych, niejednokrotnie zupełnie niedoświadczonych towarzyszy. Irena Krzywicka podaje nieco inną wersję wydarzeń – pisze, że zamknięty w sanatorium w Zakopanem Szczuka miał dość otaczającej go zewsząd atmosfery żałoby i przemijania, ściśle związanej z jego pogarszającym się stanem.

Uciekł chyłkiem z sanatorium i poszedł w góry. Nikt nie wiedział, gdzie się podział. A on tymczasem wędrował przez granie i przełęcz, spał pod gołym niebem, na kamieniach czy ściółce z igliwia, mókł na deszczu, schnął na wietrze, jadł byle co. Było mu wszystko jedno, skoro i tak miał umrzeć, i był szczęśliwy, że jest sam i że nikt nie obserwuje degradacji jego ciała, jaką niesie za sobą choroba, że nikt go nie obsługuje i nie patrzy nań żałobnie. [...] Ale śmierć, zaproszona tak dumnie i samotnie na ostatnie spotkanie, nie przychodziła. Wręcz przeciwnie, w tym zabójczym trybie życia z dnia na dzień przybywało mu sił. Mijały tygodnie i rzecz stawała się oczywista – był zdrow. Był wyleczony kompletnie. Wrócił po pewnym czasie w niziny. O doktorach i sanatoriach zapomniał. Nie zapomniał jednak o górach i stał się jednym z najwybitniejszych polskich taterników¹³⁰.

Przyznać trzeba, że choć zamiar porzucenia grobowej atmosfery otaczającej jego osobę i samotny, nieprzemyślany i z gruntu nierozsądny wypad w góry pasuje do osobowości Szczuki, to cały romantyczny i nieco magiczny ton „cudownego

¹²⁹ J. Golus, *Szczuka jakiego pamiętam*, dz. cyt., s. 124.

¹³⁰ I. Krzywicka *Wspomnienie o Szczuce*, dz. cyt., s. 141.

ozdrowienia” budzi lekkie wątpliwości. Faktem z całą mocą pozostaje, że autor *Drogi do Damaszku* pokochał Tatry swoją nieustępliwą miłością. Zabierał ze sobą przyjaciół i – jak wynika z ich wspomnień – wówczas był odpowiedzialny, dostosowywał się do tempa i możliwości najsłabszych towarzyszy. Ludzie, z którymi najczęściej wyruszał na taternickie eskapady zjednoczyli się pod nazwą „grupa Syfonów”, czerpiąc inspirację z wiersza Anatola Sterna *Poezja ziemi* z tomu *Ziemia na lewo*.¹³¹ W górach Szczuka szukał ukojenia – wędrówki przepełniały go plastycznymi obrazami, grą światła, sycił też oczy mnogością tak drogich mu rozmaitych owadów. Wędrówki pozwalały mu wyładować energię, dla której ujścia nie odnajdował w sztuce, jednak powiedział Wandzie Gentil-Tippenhauer, że „Tatry są przeżyciem zastępczym”¹³², nie mogącym w pełni zaspokoić jego teoretycznych, plastycznych i społecznych potrzeb. Należał do Gospody Włóczęgów, spółdzielni turystyczno-wypoczynkowej skupiającej działaczy Komunistycznej Partii Polski, Polskiej Partii Socjalistycznej, Związków Zawodowych i Spółdzielczych oraz postępowych inteligentów¹³³. W środowisku wspinaczkowym nazywano Szczukę „wściekłym ryzykantem”¹³⁴, ponieważ jego zapalczliwość i dzika chęć stawiania przed sobą nowych wyzwań graniczyła ich zdaniem z głupotą i lekkomyślnością. Trudno było mu znaleźć odpowiednie towarzystwo do górskich eskapad, nie należał bowiem do najłatwiejszych w pożyciu ludzi. W kwietniu 1927 roku poznał Jana i Alfreda Szczepańskich i z nimi zdobywał szczyt za szczytem: Rumanową Przełęcz Wyżnią z Doliny Kaczej, Mały Lodowy Szczyt, Kiezmarski Szczyt, Mały Kiezmarski Szczyt, Kopę Lodową, przeszli także Grań Wideł od Kiezmarskiego Szczytu ku Łomnicy, uchodzącą za jedną z najtrudniejszych tras, której pokonanie daje uznanie w środowisku.¹³⁵ 8 sierpnia pożegnali się, Szczepańscy schodzili na kilkudniowy odpoczynek do Zakopanego, zaś Szczuka zamierzał udać się na Halę Gąsienicową. Niecierpiący bezczynności artysta widząc poprawiającą się pogodę zabrał dwóch początkujących taterników na wspinaczkę na południową ścianę Zamarłej Turni. Ten pomysł był ryzykowny z kilku powodów, z których najbardziej oczywisty jest ten, że dwaj młodzieńcy nie mieli tyle doświadczenia i wprawy, co Szczuka. Jednak chciał kolejny raz zakpić z elit taternickich, wchodząc po raz trzynasty na Zamarłą Turnię,

¹³¹ A. Stern, *Głód jednoznaczności*, dz. cyt., s. 52.

¹³² W. Gentil-Tippenhauer, *Człowiek i artysta*, dz. cyt., s. 135.

¹³³ W. H. Paryski, *Gospoda Włóczęgów*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 154-155.

¹³⁴ J. A. Szczepański, *Szczuka jako taternik*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 151.

¹³⁵ Tamże, s. 153.

dodatkowo w towarzystwie młodych adeptów. Nie do końca wiadomo, dlaczego tak wytrawny alpinista odpadł od skały i runął w dół z wysokości pięćdziesięciu metrów. Wanda Gentil-Tippenhauer pisała:

Pod ścianą [Zamarłej Turni – A. W.] krótka lekcja techniki wspinaczkowej. Szczuka objaśnia przygodnych towarzyszy, jak należy posługiwać się liną, jak wbijać haki, jak trzymać się skały – słowem wyklada elementarne zasady wspinaczki. Potem rusza pierwszy, ostrzega, że trudności zaczną się od dolnego trawersu. Towarzyszom każe czekać cierpliwie. Nie wolno im się ruszyć, zanim nie usłyszą wezwania Szczuki. Idzie prędko. Wychodzi wysoko, nie liczy się zupełnie z długością liny. Zresztą, zna drogę. Wie, gdzie czekają trudności i jak należy je pokonywać. Łatwość, z jaką Szczuka porusza się w ścianie dopinguje młodych. Ruszają za Szczuką bez uprzedzenia. Jako drugi wspina się dziewiętnastoletni maturzysta, Jerzy Ramert. Odpada od skały po kilku metrach. Upadek Ramerta jest dla Szczuki zupełnym zaskoczeniem. Nagłe szarpnięcie wyrywa taternika ze stanowiska. Szczuka leci. Zatacza łuk w powietrzu i wali się na głazy. Ramert zatrzymuje się na trawniczku, odnosząc niezbyt groźne obrażenia. Trzeci wspinacz zdołał utrzymać się w ścianie¹³⁶.

Opis wypadku z 13 sierpnia 1927 roku jest tak dokładny, jakby autorka była naocznym świadkiem, choć sama przyznaje, że opowiedziała jej to Teresa Żarnower. Młodego Ramerta przetransportowano do schroniska, zaś po zwłoki Szczuki przybyła ekspedycja pogotowia. W tym czasie w Zakopanem odbywał się rajd samochodowy, aby nie „zapeszyć”¹³⁷ zawodników, ciało owinięte w ceratę ukryto w krzakach i dopiero po zmroku przetransportowano do miasta. Szczukę pochowano na cmentarzu przy Nowotarskiej, nie bez sprzeciwu proboszcza, który nie chciał ateisty i komunisty pogrzebać na poświęconej ziemi. Decyzją Teresy Żarnower na pomniku widnieją tylko personalia i daty, bez dopisku „artysta” czy „malarz”, jakby na dowód tego, że Mieczysław Szczuka te kategorie przekraczał. Miał dwadzieścia dziewięć lat, zginął podczas próby trzynastego wejścia na południową ścianę Zamarłej Turni 13 sierpnia 1927 roku. Pośmiertne wspomnienie Mariana Sokołowskiego zamieszczone w „Wierchach” ukazuje Szczukę jako taternika wnikliwego, zdolnego i cechującego się dobrą znajomością Tatr: „Miarą jego sprawności jest fakt, że nowe drogi przezeń

¹³⁶ W. Gentil-Tippenhauer, *Człowiek i artysta*, dz. cyt., s. 136-137.

¹³⁷ J. A. Szczepański, *Szczuka jako taternik*, dz. cyt., s. 153.

znalezione uważają najsprawniejsi wspinacze obecnej doby za leżące już na granicy możliwości ludzkiej”¹³⁸.

Wiść o jego śmierci wstrząsnęła środowiskiem artystycznym i natychmiast podjęto decyzję o zebraniu dzieł i wydaniu poświęconego mu albumu. Rozpoczęły się gorączkowe działania mające na celu skompletowanie tego, co po Szczuce pozostało, lecz było to zadanie trudne – nie przywiązywał się do swoich dzieł, nie odbierał ich z zagranicznych wystaw, jakby nie uważał ich za dość dobre, a jednocześnie hołdując przekonaniu „najpierw dzieło, potem twórca”. Taki stosunek do wytwórczości wpasowywał się w komunistyczny sposób myślenia – sztuka nie jest niczyją własnością, należy przywrócić ją ludowi, w myśl tej zasady Włodzimierz Majakowski wydał anonimowo *150 000 000*. Przyjaciel Szczuki Bolesław Gierzkiewicz zebrał zostawione w Szkole Sztuk Pięknych prace, dzięki niemu miało udać się je sfotografować i umieścić w książce. Jan Golus z kolei wspomina, że zebrano około czterdziestu procent prac z lat 1918-1920, były to przeważnie wielkie rysunki na kartonach, które z powodu niewłaściwego przechowywania uległy zniszczeniu, a ponadto – według wspomnień – służyły za dekoracje zabaw tanecznych w pobliskiej remizie strażackiej¹³⁹. Zanim zdążono poddać je renowacji, ów znajomy, u którego prace były zdeponowane (Golus nie podaje nazwiska) zażądał ich zwrotu pod zarzutem przywłaszczenia. Sprawa trafiła do prokuratury, matka Szczuki miała zaświadczyć, że ona jest prawowitą właścicielką dzieł syna, gdyż nie zostały one nikomu podarowane ani sprzedane, jednakże zanim zdążyła złożyć odpowiednie oświadczenie dostała wylewu krwi do mózgu i zmarła. Prac nie udało się odzyskać. Dzieła, które zostały znalezione na strychu Szkoły Sztuk Pięknych, przechowywano w mieszkaniu Teresy Żarnower, gdzie najprawdopodobniej zostały zniszczone podczas powstania w getcie warszawskim. Na rok przed wojną Teresa wyjechała do Paryża, zabierając ze sobą klisze i fotografie tego, co udało się przyjaciółom Szczuki zebrać. Zmarła w Nowym Jorku, nie wydałszy albumu, a co się stało z przechowywanymi przez nią materiałami – nie wiadomo. Do dzisiejszego dnia zachowały się jedynie projekt fotomontażowej okładki *Dymów nad miastem* (1926) Broniewskiego, *Studium plakatu* (1925) *Rysunek Konstruktywistyczny* (1925), *Projekt dwóch kadrów z filmu Zabił, zabiłeś, zabiłem* (1925), *Projekt afisza do „Hamleta”* (1925) zdeponowane w Muzeum Sztuki

¹³⁸ M. Sokołowski, *Bez tytułu*, „Wierchy”, 1927, s. 138. Cyt. za: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 162.

¹³⁹ J. Golus, *Szczuka jakiego pamiętam*, dz. cyt., s. 128.

w Łodzi, jednodniówka *Amnestji dla więźniów politycznych!* (1926) i *Karta zwolnienia* (1926) w Muzeum Niepodległości w Warszawie oraz obraz na płótnie *Autoportret z paletą*¹⁴⁰(1920) przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie.

W większości wspomnień o Szczuce pojawiają się informacje o jego szorstkości, bezkompromisowości i radykalności. Odstraszał od siebie ludzi połowicznych,

za to przyjaźnił się na stałe i dla najbliższych był w stanie zrobić bardzo wiele. Witold Wandurski na wieść o śmierci Szczuki miał powiedzieć: „To był mastodont”¹⁴¹ mając zapewne na myśli jego rzadko spotykane poświęcenie się sprawom najważniejszym, nieustępliwość, żarliwość wykonywania zadań i nieokiełznaną energię. Jawi się on jako człowiek niepohamowany, genialny, gwałtowny, kpiarski, zapalczywy. Jednak jednocześnie Wanda Gentil-Tippenhauer wspomina, że przynosił jej całe bele papieru do rysowania, uginając się pod ich ciężarem, niedbale rzucał na podłogę u jej stóp i nie chciał słyszeć słów wdzięczności. O jego nieakcentowanej delikatności i wrażliwości niech najlepiej zaświadczy fragment pióra Władysława Broniewskiego:

Na krótko przed tragicznym wypadkiem byłem ze Szczuką w Tatrach. Towarzysze wycieczki płoszyli ptaka, który zaczął tonąć w jeziorze. Szczuka bez wahania wskakuje do lodowatej wody i wydobywa ptaka, lecz już martwego. Rozstroiło go to na długo i można było zauważyć na jego suchej nerwowej twarzy, jak szczerze i jak głęboko obeszła go niepotrzebna śmierć istoty żywej¹⁴².

¹⁴⁰ W tym miejscu muszę wyrazić zdumienie, że Andrzej Muszyński na łamach miesięcznika „Znak” pisze: „Sam [Szczuka – A. W.] zresztą albo nigdy swojego autoportretu nie namalował, albo taki zniknął.” Jest to zaskakujący osąd, gdyż właśnie autoportret jest jednym z niewielu dzieł, które po Szczuce pozostały. Zob. A. Muszyński, *Szczuka*, „Znak”, 2015, nr 10. Dostęp elektroniczny: <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/szczuka/> [25.04.20, 17:00].

¹⁴¹ A. Stawar, *Idee i działalność Mieczysława Szczuki*, dz. cyt., s. 624.

¹⁴² W. Broniewski, *Mieczysław Szczuka*, w: Tegoż, *Publicystyka*, oprac. M. Tramer, Warszawa 2015, s. 188.

II. „NAJBARDZIEJ SKONDENSOWANA W FORMIE POEZJA”¹⁴³ – MIĘDZYWOJENNY FOTOMONTAŻ POLSKI

Sztuka jest najwyższą radością, jaką człowiek może sobie dać
Karol Marks

II.1 CO TO JEST KONSTRUKTYWIZM

Tytuł podrozdziału pożytyłam od Szczuki, tak nazwał on swój artykuł opublikowany w numerze 6-7 „Błoku” w 1924 roku¹⁴⁴, w którym odpowiedział na to pytanie. Jakiej odpowiedzi udzielił i jak miała się ona do ogólnych założeń radzieckiego konstruktywizmu – to stanowić będzie treść zasadniczą tej części.

Konstruktywizm radziecki miał dwa główne źródła: Rewolucję Październikową wraz z niesionymi przez nią zmianami społecznymi, a także dysputy o nowej sztuce i nowym jej odbiorcy. Czym owa sztuka miała się charakteryzować? Z odpowiedzią przychodzi Aleksander Błok, rosyjski poeta i publicysta:

Przekształcić wszystko – pisał Aleksander Błok – urządzić tak, by wszystko stało się nowe; by nasze fałszywe, brudne, nudne, ohydne życie stało się życiem sprawiedliwym, czystym, wesołym, pięknym. Gdy takie zamierzenia, drzemiące od wieków w duszy człowieka, zrywają okowy i tryskają burzliwym strumieniem, podmywając zbędne kawałki brzegów – zwie się to rewolucją. [...] Rewolucja jest jak przyroda. Biada temu, który pragnie znaleźć w niej wyłącznie spełnienie swoich marzeń, choćby najszczytniejszych, najszlachetniejszych. Rewolucja, jak porywisty wiatr, jak zawieja śnieżna, zawsze przynosi nowe i nieoczekiwane; wielu ludziom sprawia okrutny zawód; często wyrzuca na brzeg ocalonych, lecz niegodnych; ale to są jej uboczne szczegóły, to nie ma wpływu na zasadniczy kierunek strumienia, ani na groźny, ogłuszający jego łomot. Ten huk, bez względu na wszystko, mówi zawsze o wielkości¹⁴⁵.

Tekst ten utrzymany jest w optymistycznym i energetycznym tonie charakterystycznym dla wypowiedzi entuzjastów rosyjskiego przewrotu. Dalej

¹⁴³ M. Szczuka, (inc. „FOTOMONTAŻ – najbardziej skondensowana...”) „Błok”, 1924, nr 8-9, strony nienumerowane.

¹⁴⁴ M. Szczuka, *Co to jest konstruktywizm*, „Błok”, 1924, nr 6-7, strony nienumerowane.

¹⁴⁵ A. Błok, *Inteligencja i rewolucja*, „Miesięcznik Literacki”, 1967, nr 5, s. 117. Cyt. za: A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979, s. 27.

nawoływał: „Całym ciałem, całym sercem, całym umysłem słuchajcie Rewolucji”¹⁴⁶. Nie ulega wątpliwości, że wraz z obaleniem caratu artyści rosyjscy stanęli przed nowymi wyzwaniami. Awangarda opowiedziała się po stronie rewolucji. Konstruktywizm był odpowiedzią na nowopowstałe potrzeby człowieka z czasu rewolucyjnego i porewolucyjnego. Andrzej Turowski pisze, że „ona [rewolucja – A. W.] kształtowała jego [konstruktywizmu – A. W.] tło, ona określała jego strukturę, przesądzała o kierunku zainteresowań, proponowała język jego wypowiedzi”¹⁴⁷.

Choć przyjęło się, że futuryści negowali tradycję artystyczną, to jednak pozostali w niej mocno zakotwiczeni. Skupiali się raczej na oburzaniu mieszczańskiej publiczności niż na negacji sztuki jako takiej. Podobni byli modernistom, którzy głosili walkę z mieszczańskim filistrem, jednak zachowali status i funkcję obrazu¹⁴⁸. Z kolei konstruktywiści spod znaku Proletkultu podważali autonomiczną koncepcję dzieła sztuki i procesu tworzenia, a główny nacisk kładli na podporządkowanie twórczości sprawom społecznym. Ich hasło „śmierć sztuki” odnosiło się do sztuki jako wytworu burżuazyjnego, wrogiego proletariatu. „Uwolnienie proletariatu w rewolucji – głosili – siłą rzeczy prowadzić musi do nowej sztuki jako nadbudowy ideowej nowych stosunków ekonomiczno-społecznych”¹⁴⁹. Dla futurystów rewolucja była celem samym w sobie, zaś konstruktywiści traktowali ją jako drogę do kolejnego etapu, jakim był komunizm.

Na gruncie polskim najważniejsze dyskusje na temat konstruktywizmu toczyły się między Władysławem Strzemińskim a Mieczysławem Szczuką. Pierwszy, pozostając pod silnym wpływem Kazimierza Malewicza, dowodził linearnej koncepcji sztuki, to znaczy uważał, że każdy nowy kierunek w sztuce jest przetworzeniem poprzedniego, a zarówno twórca jak i odbiorca muszą przejść pewną drogę, by odnaleźć się w nowej rzeczywistości artystycznej¹⁵⁰. Jego zdaniem należało zrewidować historię, aby dostosować ją do aktualnych czasów. Z kolei konstruktywistyczni produkcjoniści – a do nich należał Szczuka – postawili sobie za cel wykroczyć poza historię. Zaproponowali zatem koncepcję *nie-sztuki*, „nowej nieizolowanej sfery powszechnej kreacji świata wyrażonej niezafałszowanym, zdemitologizowanym językiem

¹⁴⁶ A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu...* dz. cyt., s. 27.

¹⁴⁷ Tamże.

¹⁴⁸ Tamże, s. 33.

¹⁴⁹ Tamże.

¹⁵⁰ Tamże, s. 33-34.

wyzwolonej produkcji”¹⁵¹. Andrzej Turowski zauważa, że jedną z najlepszych charakterystyk utopii rewolucyjnej znaleźć można w analizie „mitu na lewicy” Rolanda Barthesa:

Istnieje zatem język, który nie jest mityczny, jest to język człowieka-wytwórcy: wszędzie, gdzie człowiek mówi po to, aby przekształcić rzeczywistość, a nie zachować ją w obrazie, wszędzie, gdzie człowiek wiąże swój język z wytwarzaniem rzeczy, tam metajęzyk ustępuje językowi-przedmiotowi i mit jest niemożliwy. To właśnie dlatego język prawdziwie rewolucyjny nie może być językiem mitycznym. Rewolucja określa się jako akt oczyszczenia, który ma ujawnić polityczne obciążenie świata: ona *tworzy* świat i jej język, cały jej język, zostaje praktycznie wciągnięty w tworzenie. Rewolucja wyklucza mit, dlatego, że wytwarza słowo *w pełni*, czyli od początku do końca polityczne, a na końcu naturalne. Podobnie jak mieszczańska de-nominacja określa zarazem mieszczańską ideologię i mit, tak nazywanie rewolucyjne utożsamia rewolucję z pozbawieniem mitu: mieszczaństwo maskuje się jako mieszczaństwo i tym samym wytwarza mit; rewolucja ujawnia się jako rewolucja i tym samym znosi mit¹⁵².

Turowski rozprawia się jednak ze stanowiskiem Barthesa, ponieważ uważa, że jego myślenie jest utopijne i za takie też uważa dążenie konstruktywistów do odrzucenia obrazu¹⁵³.

W samym kręgu artystów zrzeszonych wokół idei konstrukcji nie było jedności. Proletkultowski odłam widział w nowych formach sztuki drogę do zmian społecznych, podczas gdy produktywistyczni konstruktywiści odwracali ten porządek: dopiero zmiana sytuacji społecznej mogła otworzyć drzwi dla nowych form sztuki. I właśnie po tej stronie stał Mieczysław Szczuka.

W swoim tekście *Sztuka a rzeczywistość* pisał o niechęci artystów do bycia „pustym ornamentem społeczeństwa”¹⁵⁴. W zamian twórcy chcą „współdziałać w organizacji życia”¹⁵⁵. Obok tych pragnień postulował Szczuka ukrócenie „grafologicznych odchyień” oraz pracę zgodną z logiką maszyn. Właściwych form sztuki upatrywał zarówno w druku funkcjonalnym, typografii, jak i fotomontażu. „Konstruktywizm miał być ustawicznym poszukiwaniem konstrukcji: miał być

¹⁵¹ Tamże, s. 35.

¹⁵² R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s.281-282.

¹⁵³ A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu...* dz. cyt., s. 36.

¹⁵⁴ M. Szczuka, *Sztuka a rzeczywistość*, „Dźwignia”, 1927, nr 4, s. 18.

¹⁵⁵ Tamże.

penetracją wybranej przeszłości i dopiero na tej podstawie »budowaniem nad zbudowanym«, określaniem ciągle nowych i ciągle doskonalszych praw budowy plastycznej”¹⁵⁶.

Warto nadmienić, że w roku 1924, kiedy ukazywał się „Blok”, definicje poszczególnych nurtów i kierunków w sztuce nie były domknięte. To, co członkowie Bloku nazywali konstruktywizmem, wcześniej Strzebiński nazywał syntetyzmem, jeszcze wcześniej suprematyzmem, a wcześniej „pokrywało się z działalnością rosyjskich *wytwórczościowców*”¹⁵⁷. Z tego powodu trudno jednoznacznie zaklasyfikować konkretnych artystów – czas, w którym tworzyli charakteryzował się dużym dynamizmem, manifesty i traktaty pojawiały się w prasie jeden po drugim.

W celu uporządkowania nomenklatury należałoby zatem sięgnąć do wypowiedzi samego Szczuki, co pozwoliłoby uchwycić jego rozumienie pojęcia. Artykuł opublikowany w 1924 roku w „Blok” to czternaście punktów-zasad konstruktywizmu. Strona została podzielona na dwie równe części, lewa jest zapisem wspomnianych reguł i założeń, a prawa zawiera zdanie:

Konstruktywizm nie dąży do stworzenia stylu, jako niezmiennego szablonu, opartego na raz wynalezionych i przyjętych formach – lecz podejmuje zagadnienie *BUDOWY*, która może i musi ulegać ciągłym przemianom i doskonaleniom pod wpływem coraz to nowych i coraz bardziej skomplikowanych wymogów, jakie narzuca ogólny rozwój¹⁵⁸.

Czym zatem jest konstruktywizm? Przede wszystkim „Nie pojedynczy odłam sztuki (np. obraz lub wiersz), lecz sztuka jako całość”¹⁵⁹ – to podkreśla rozmach w myśleniu propagatorów Nowej Sztuki. Dalej Szczuka gani szukanie prywatnego interesu w sztuce, w zamian postulując jej praktyczny aspekt. Praca twórcza miała być zbliżona do budowy, a kształt powstającego dzieła powinien być podporządkowany jej zastosowaniu w praktyce. Kolejne wyznaczniki konstruktywizmu to wynalazczość, bezwzględny obiektywizm form gwarantowany przez mechanizację pracy oraz wspomniane już ograniczenie grafologicznych odchyleń. W pracy artysty należało kierować się zasadą ekonomii – zużywać tylko tyle materiału, ile jest niezbędne.

¹⁵⁶ A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921-1934)*, Wrocław 1981, s. 50.

¹⁵⁷ Tamże, s. 57.

¹⁵⁸ M. Szczuka, *Co to jest konstruktywizm*, „Blok”, 1924, nr 6-7, strony nienumerowane.

¹⁵⁹ Tamże.

W kolejnym punkcie autor *Autoportretu z paletą* skupił się na materiałach, cytując Theo van Doesburga dowodził, że użyty materiał determinuje charakter powstającego dzieła. Zdementował też pogląd o naśladowaniu maszyn – „Konstruktywizm nie naśladuje maszyny, lecz znajduje swój równoważnik w prostocie i logice maszyny”¹⁶⁰. Na plan pierwszy zostały także wyniesione zagadnienia drukarstwa, zaś w architekturze – kwestie higieny i wygody. Sztuka miała być zależna od rozwoju techniki, czego znakiem jest chętnie wykorzystywanie fotomontażu jako metody pracy wyrastającej wprost z postępu technologicznego. Wygłosowe *credo* konstruktywizmu o „Nierozdzielności zagadnień sztuki i zagadnień społecznych”¹⁶¹, w tekście opublikowanym w „Błoku” dla podkreślenia wagi wydrukowane zostało wersalikami i pogrubione. To ostatnie w pełni realizuje się w działalności twórczej Szczuki.

II.2 „NIE OPRACOWANIE ESTETYCZNEJ FORMY KSIĄŻKI, LECZ PLASTYCZNA ORGANIZACJA POETYCKIEGO TEKSTU” – O TYPOGRAFII MIĘDZYWOJNIA.

Typografia polska okresu międzywojennego powstawała w nowych warunkach społeczno-politycznych – stała się częścią odrodzonego życia narodu. Janusz Sowiński pisał:

Nastąpił wówczas żywiołowy rozwój książki, nie skrępowany żadnymi zakazami zaborcy, wprawdzie podlegający określonym wahaniom, szczególnie wskutek recesji przełomu lat dwudziestych i trzydziestych, ale widoczny w całym okresie dwudziestolecia. W miarę upływu czasu zainteresowanie książką uzyskiwało akceptację coraz to nowych środowisk¹⁶².

Optymizm Sowińskiego ostudzić powinny niesprzyjające realia tamtego czasu – bieda i bardzo wysoki odsetek analfabetyzmu. „Według danych z przeprowadzonego w 1921 roku spisu powszechnego w całym kraju aż 33,1% osób powyżej 10 roku życia nie potrafiło czytać ani pisać”¹⁶³. Pomimo takiej sytuacji

¹⁶⁰ Tamże.

¹⁶¹ Tamże.

¹⁶² J. Sowiński, *Typografia wytworna w Polsce 1919-1939*, Wrocław 1995, s. 9-11.

¹⁶³ K. Janicki, R. Ruzak, D. Kaliński, A. Zaprutko-Janicka, *Przedwojenna Polska w liczbach*, Warszawa 2022, s. 165.

organizowano wystawy, których celem było zaprezentowanie polskich osiągnięć w dziedzinie typografii. Do najważniejszych zaliczyć należy wystawę warszawską zorganizowaną z inicjatywy Polskiego Związku Artystów Plastyków (1922), ekspozycję pięknej książki polskiej na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (1922) oraz dwie zagraniczne: we Florencji (1922) i w Paryżu (1925)¹⁶⁴.

Dla porządku przytoczę definicję pojęcia „typografia” sformułowaną przez Janusza Górskiego:

Typografia – dziedzina projektowania, której zadaniem jest nadanie formy wizualnej tekstom, ich układ i uporządkowanie (wzajemne oraz względem innych elementów graficznych, na przykład fotografii, ilustracji), konieczne do ich publikacji za pomocą urządzeń mechanicznych (od maszyny do pisania po prasę drukarską). [...] Celem typografii jako sztuki użytkowej jest pośredniczenie między nadawcą komunikatu wizualnego a jego odbiorcą, ułatwiające odczytanie i zrozumienie przekazywanych treści¹⁶⁵.

Nie będę zajmować się tutaj działaniami typograficznymi wpisującymi się w nurt szeroko pojętego klasycyzmu, ponieważ nie jest to miejsce na tego typu rozważania, a aktywność ta zasługuje na osobne studium. Tym, co nas interesuje, jest typografia spod znaku awangardy. Janusz Sowiński nazwał ją „incydentalną”¹⁶⁶ i trudno się z tym określeniem nie zgodzić. Działania awangardzistów miały wszak z definicji wyłamywać się z głównego nurtu, jednak pomimo tego ich wpływy widoczne są nawet współcześnie. Dwudziestolecie międzywojenne to czas, w którym ulotki, plakaty, periodyki i wydawnictwa nieperiodyczne równie mocno wpisywały się w tendencje głoszone w manifestach, co tradycyjne dzieła sztuki. Zasadniczą różnicą było jednak to, że trafiały do znacznie szerszego grona odbiorców, do tego docierały szybciej.

Na polską typografię niewielki wpływ miały – jak się zdaje – osiągnięcia włoskich futurystów z Marinettim na czele, czy holenderskich konstruktywistów, na przykład Pieta Mondriana. Powodem najprawdopodobniej były szybciej i łatwiej docierające do Polski osiągnięcia i manifesty zza wschodniej granicy. Dlatego też badacze wskazują, że na rozwój polskiej typografii ogromny wpływ mieli

¹⁶⁴ Tamże, s. 11.

¹⁶⁵ J. Górski, *Liternicze i typograficzne okładki polskich książek 1944-2019*, wyd. II, Kraków 2020, s. 12, rozstrzelenie A. W.

¹⁶⁶ J. Sowiński, *Typografia wytworna w Polsce...*, dz. cyt., s. 175.

konstruktywiści rosyjscy, w tym grupa UNOWiS (Utwierditieli Nowogo Iskusstwa) i El Lissitzky. Dla porządku przytoczę ich główne założenia. Druk powinien oddziaływać na odbiorcę wzrokowo, nie słuchowo, to znaczy, że liczyło się optyczne i ekonomiczne rozmieszczenie tekstu. Układ miał odwzorowywać bieg i rytm treści, zaś ilustracje winne były służyć organizacji kolumn tekstowych¹⁶⁷. Twórcy rosyjskiej konstruktywistycznej typografii skupieni byli wokół pisma „LEF” (później: „Nowy LEF”), za którego szatę graficzną odpowiadali Aleksander Rodczenko i Gustaw Kłucis. Często łączono w nim fotomontaże z układami konstruktywistycznymi, stosowano ciężkie, blokowe pismo, ważne elementy podkreślano grubymi liniami, a sens słów wybrzmiewał dzięki różnym krojom czcionek. „Tę typografię charakteryzuje horyzontalny, statyczny, z maszyny wyprowadzany rytm i używanie blokowego pisma”¹⁶⁸ – oceniła Bożena Lewandowska.



Ryc. 3 Okładka numeru 1 pisma "LEF", 1923.

¹⁶⁷ Tamże, s. 177-178.

¹⁶⁸ Tamże, s. 178.



Ryc. 4 Okładka numeru 6 pisma "Nowy LEF", 1927.

Drugim źródłem inspiracji dla polskich twórców były działania niemieckiego Bauhausu, w tym Laszłó Moholy-Nagyego oraz Jana Tschicholda. Pierwszy wprowadził „typo-foto”, czyli połączenie elementów typograficznych z fotograficznymi. Wydawnictwa weimarskiej szkoły cechowały się asymetrycznymi pionowymi i poziomymi układami, z wykorzystaniem trójkątów, kwadratów, kół¹⁶⁹. Podział płaszczyzny druku przy pomocy geometrycznych figur miał przykuwać uwagę odbiorcy, a nagłówki podkreślano grubymi liniami. W 1928 ukazała się książka Tschicholda *Die neue Typographie*, w której zebrał swoje poglądy na temat nowej typografii właśnie. Janusz Sowiński przedstawił jej założenia:

Podstawową zasadą nowej typografii jest asymetria i kontrastowanie. W wypadku czcionek jest to stosowanie zróżnicowanych wielkości [małe–duże], grubości [cienkie–grube], kroju [wąskie–szerokie]. Używając linii, wybieramy cienkie i grube. Kontrastowanie barw ma służyć potęgowaniu odbioru czytelniczego; dlatego przywiązuje się dużą wagę do stosowania barwy czerwonej, dającej kontrast z barwą czarną. Duże znaczenie ma też biała, niezadrukowana powierzchnia, która w nowym drukarstwie spełnia czynną rolę. Podkreśla, iż barwa nie może spełniać funkcji dekoracyjnej. [Tschichold – A. W.] Preferuje czcionkę najprostszą, groteskową, aczkolwiek dopuszcza też stosowanie antykwy. Nie postuluje całkowitego zaniechania tworzenia zgodnie z zasadą złotego podziału, tak jak nie uważa za konieczne

¹⁶⁹ Tamże.

stosowania tylko małych liter, a wyeliminowania wersalików. [...] Symbolem nowoczesności jest dla niego zastąpienie rysunku fotografią, drzeworytu – kliszą fotograficzną, składu ręcznego – składem maszynowym. [...] Odrzucenie wszelkich dekoracyjnych motywów rozumie się tu samo przez się¹⁷⁰.



Ryc. 5 Okładka książki J. Tschicholda *Die Neue Typographie*, 1928.

Na gruncie polskim formiści nie poświęcali uwagi oprawie graficznej swoich dzieł. Wyjątkiem był Tytus Czyżewski (tom *Noc-dzień*), za to futuryści – owszem. Szczególnie ich jednodniówki cechowały się negacją zasad ortografii i kanonów składu, były ziszczeniem postulatów odrzucenia wszelkiego zdobnictwa. W *Pierwszym polskim almanachu poezji futurystycznej* zamieszczono główne zasady teoretyczne tej typografii:

Główne wartości książki – to format i druk jej, po nich dopiero treść. Dlatego poeta winien być zarazem zecerem i introligatorem swej książki, powinien sam ją wszędzie krzyżeć, nie deklamować, do rozpowszechnienia użyć gramofonów i kina¹⁷¹.

Janusz Sowiński poczytuje działania futurystów za „etap przygotowawczy” polskiej typografii¹⁷². Pierwszym przykładem pojawiających się w Polsce realizacji druku funkcjonalnego uważa się czasopismo „Zwrotnica”. Jego kształt graficzny opierał

¹⁷⁰ Tamże, s. 180-181.

¹⁷¹ A. Stern, A. Wat, *Gga. Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej*, Warszawa 1920. Cyt. za: J. Sowiński, *Typografia wytworna w Polsce...* dz. cyt., s. 184.

¹⁷² J. Sowiński, *Typografia wytworna w Polsce...*, dz. cyt., s. 184.

się na wykorzystaniu elementów typograficznych, operowaniu różnymi czcionkami, wykorzystaniu linii, a także grze zadrukowanej i białej płaszczyzny. Główną zasadą, której hołdowali twórcy czasopisma był „przejrzysty ład”¹⁷³. W szóstym numerze „Zwrotnicy” Tadeusz Peiper pisał:

Nie studiujemy przeszłości drukarstwa, lecz za punkt wyjścia obieramy teraźniejszość. Liczymy się z droższą dzisiejszego czasu i nerwowością dzisiejszego czytelnika. [...] Chcemy, aby jeden rzut oka za stronę zadrukowanego papieru dawał jak najobszerniejsze informacje o treści tekstu, a przy tym był połączony z uczuciem zadowolenia artystycznego¹⁷⁴.

Świadomość tempa rozwoju i chęć dotarcia do niejednokrotnie zagubionego w tym czytelnika miały istotny wpływ na kształt polskiej typografii, a także na wybór stosowanych metod.

Pierwszym przykładem druku funkcjonalnego jest opracowany przez Szczukę katalog wspomnianej już w tej pracy wileńskiej Wystawy Nowej Sztuki (1923). Do opracowania graficznego użył różnych linii, prostokątów, kwadratów, kropek, tak, by rozczłonkowały one płaszczyzny poszczególnych stron. Podczas tej wystawy Mieczysław Szczuka zaproponował swoje układy typograficzne w pracach pt. *Nie wiadomo po co – bajka* oraz *Książka nie nowa*. Obie prace spotkały się z krytyką i niezrozumieniem. Dalsze próby w zakresie polskiej typografii obserwować można w „Bloku”, szeroko już komentowanym w tej rozprawie czasopiśmie konstruktywistów.

Pismo to nie miało jednolitego formatu, winiety tytułowej, układu kolumn. Różniły się też między sobą poszczególne zeszyty. Całkowicie eliminując zdobnictwo, posługiwano się wyłącznie elementami typograficznymi i fotografią, co motywowano względami ekonomicznymi¹⁷⁵.

Edmund Miller w tekście *Rola ekonomii w twórczości* pisał, że „względy natury estetycznej (krój czcionek, ozdobniki, układ) nie mogą panować nad względami ekonomicznymi (dokładność tekstu, łatwość czytania). Ale już krój czcionek, ich

¹⁷³ Tamże, s. 185.

¹⁷⁴ T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 250.

¹⁷⁵ J. Sowiński, *Typografia wytworna w Polsce...*, dz. cyt., s. 187.

rozmiar, układ graficzny zawiera w sobie konieczność ekonomiczną¹⁷⁶. Faktycznie zasada ekonomizacji druku realizowała się w „Blok”, każdą pojedynczą stronę czasopisma można było odczytywać jako osobne dzieło graficzne. Stanowczo przeciwstawiano się tradycyjnej typografii, która dopuszczała marnotrawstwo miejsca, ponieważ nie zadrukowywano marginesów, co kłóciło się z nadrzędną zasadą ekonomii.

Mieczysław Szczuka został wymieniony w monografii Tschicholda jako polski twórca nowego druku (wraz z Władysławem Strzemińskim i Kazimierzem Podsadeckim). Było to duże wyróżnienie, zwłaszcza, że warunki dla nowatorów w zakresie typografii były w Polsce trudne. Szczuka ubolewał, że „Sztuka drukarska jest w Polsce zupełnie zaniedbana. Brak nowoczesnych czcionek i ozdób drukarskich utrudnia eksperymentowanie w tym kierunku¹⁷⁷”. Proponował nowatorskie układy typograficzne podporządkowane maksymalnej ekonomizacji miejsca na stronie. W piątym numerze „Blok” zostały sformułowane zasady nowego druku:

1. ekonomiczne wyzyskanie miejsca,
2. możliwość umieszczania różnego materiału tekstowego na jednej stronie, przy jednoczesnym zachowaniu warunku przejrzystości i jasności przy czytaniu przez: a) użycie różnego rodzaju czcionek dla poszczególnych artykułów; b) kierunek, w którym artykuły zostały ułożone na stronie
3. zwiększenie zainteresowania czytelnika,
4. bogactwo środków i kontrastów graficznych¹⁷⁸.

Realizacje Szczuki wpisywały się w zasady nowej typografii, posługiwały się kontrastem, geometrycznymi figurami, nowatorskim umieszczeniem tekstu oraz nastawieniem na dotarcie do czytelnika. Tak tworzył zarówno plakaty, jak i oprawy graficzne tomów poetyckich. Uważał, że rewolucyjna treść musi być opatrzona awangardową formą. Stąd układ graficzny „Blok”, szata „Nowej Kultury” (wzbudzająca protesty czytelników), czy wreszcie wygląd „Dźwigni”. „Stosował kompozycje dynamiczne; jak budowniczy używał linii, kwadratów, trójkątów z kaszty drukarskiej, produkując zblokowane, masywne kompozycje i kontrasty¹⁷⁹ – tak pisał

¹⁷⁶ E. Miller, *Rola ekonomii w twórczości*, „Blok”, 1924, nr. 3-4, strony nienumerowane.

¹⁷⁷ M. Szczuka, (Wypowiedź na pierwszej stronie), „Blok”, 1924, nr 2, strony nienumerowane.

¹⁷⁸ M. Szczuka, *Drukarnictwo. O układzie graficznym*, „Blok” 1924, nr 5, s. 11 (zapis oryginalny).

¹⁷⁹ P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919-1949*, Kraków 2017, s. 46.

o Szczyrze Piotr Rypson. Jego kompozycje niejednokrotnie korzystały z medium, jakim był fotomontaż. I tę właśnie gałąź działalności Szczyrki należy teraz omówić.

II.3 PIONIERZY FOTOMONTAŻU

Kwestia pochodzenia fotomontaży nie jest do końca jasna. Badacze nie są zgodni, kto wykonał pierwsze prace, ani też, czy któreś z tych prób można już było określać mianem fotomontażu. Branżowe czasopisma fotograficzne podejmowały to zagadnienie wielokrotnie – mam tu na myśli przede wszystkim artykuły i wzmianki w „Wiadomościach Fotograficznych”, „Nowościach Fotograficznych”, „Obskurze” i w „Fotografii”.

Na samym początku najlepiej będzie wyjaśnić interesujące mnie pojęcie. Najstarszą polską definicją, do jakiej udało mi się dotrzeć, jest formuła Józefa Świtkowskiego opublikowana w 1933 roku na łamach „Nowości Fotograficznych”.

Zestawianie obok siebie różnych obrazków fotograficznych, czyli „montowanie” ich w jedną całość, w jeden obraz wspólny, nazywa się fotomontażem¹⁸⁰.

W tym fragmencie pojawiają się dwa składowe elementy, niezmiernie istotne, by w ogóle mówić o interesującym nas zabiegu artystycznym, tzn. o fotograficznym montażu. Fragmenty zdjęć (rzadziej całe fotografie) były ze sobą zestawiane, a więc zmontowane, układane w nową kompozycję. Należy jednak podkreślić, że wypowiedź Świtkowskiego w żadnym wypadku nie może być uznana za tekst naukowy, artykuł ten był raczej prostym wyjaśnieniem skierowanym najprawdopodobniej do fotografów-amatorów. Dalej autor w tym samym popularnonaukowym tonie wskazuje na możliwość zaburzenia stosunków wielkości zestawionych elementów i nieraz kontrowersyjny stopień ich przystawalności w świecie rzeczywistym. Tę nieprzystawalność traktowano często jako element bretonowskiej surrealistycznej irrealności¹⁸¹. W 1933 roku Świtkowski zauważał, że taka metoda obrazowania jest bardzo nowatorska i zazwyczaj korzystają z niej „nowoczesne czasopisma ilustrowane”¹⁸². Jednak – gwoli ścisłości – w poszukiwaniu źródeł fotomontażu

¹⁸⁰J. Świtkowski, *O fotomontażu*, „Nowości Fotograficzne”, 1933, nr 2, s. 7.

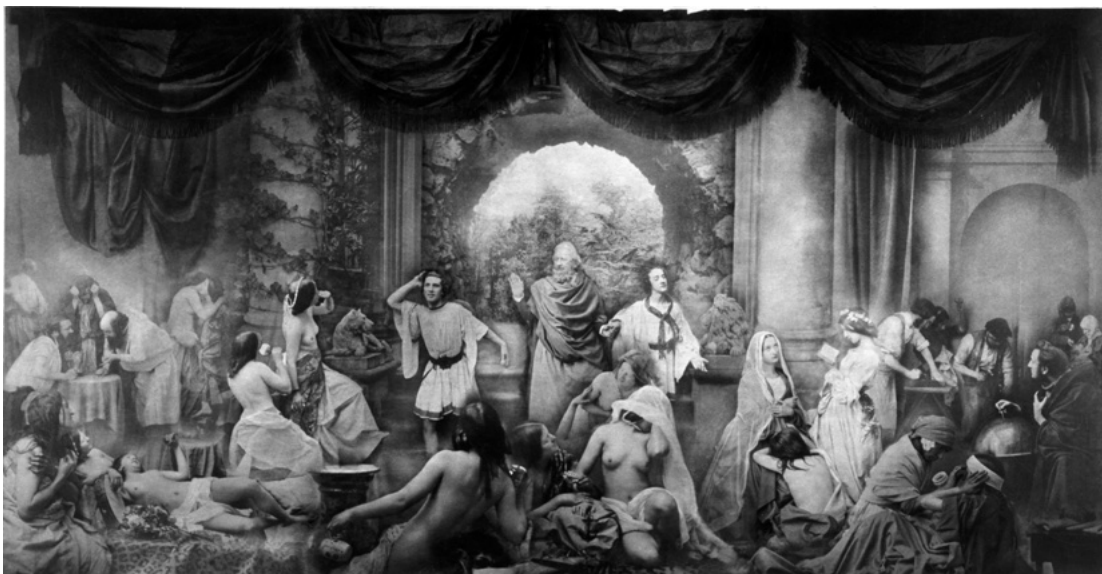
¹⁸¹ D. Vogel, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, w: *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, Łódź 2017, s. 312.

¹⁸²J. Świtkowski, *O fotomontażu...* dz. cyt., s. 7.

należałoby cofnąć się do XIX wieku, kiedy Oscar Rejlander, wiktoriański malarz i Henry Peach Robinson, fotografik, zafascynowani możliwością fotografii, podejmowali pierwsze próby ingerencji w gotowe zdjęcia i tworzyli z nich nowe kompozycje¹⁸³. Praca Rejlandera *The Two Ways of Life* z 1857 roku była przez niego uważana za pierwszy w historii fotomontaż, a samego siebie malarz mianował wynalazcą tej metody. Kompozycja powstawała przez sześć tygodni, składa się z trzydziestu dwóch obrazów nieskazitelnie połączonych w spójną całość¹⁸⁴. Stworzony obiekt przywodzi na myśl renesansowe dzieła – zastosowanie zbieżnej perspektywy odsyła na przykład do *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci. Część postaci jest zamazana, zamglona lub nieostra, co wzmacnia klarowność osób przedstawionych centralnie, a będący głównym źródłem światła łukowaty otwór w ścianie skupia uwagę odbiorcy na stanowiących oś kompozycji trzech mężczyznach. Układ postaci wydaje się być odwołaniem do obrazu *Szkoła Ateńska* Rafaela Santi, gdzie w centrum (notabene również na tle łukowatego przejścia, za którym widać błękit nieba) przedstawieni zostali Platon i Arystoteles. Pierwszy unosi palec wskazujący prawej dłoni ku niebu, drugi zaś wskazuje na ziemię dookoła nich, trzymając prawą ręką tom *Etyki*. Wokół widać mężczyzn, z których każdy ilustruje inny sposób studiowania i postrzegania filozofii. Analogicznie zostały przedstawione centralne postaci w *The Two Ways of Life*. Jednak należy zauważyć również dosyć istotne różnice – u Rejlandera brodaty starszy mężczyzna unoszący prawą dłoń w górę robi to raczej w geście pozdrowienia, czy też błogosławieństwa, drugą, lewą ręką trzyma dłoń jasnego, eterycznego i wiotkiego młodzieńca z przymkniętymi powiekami. Górna krawędź fotomontażu jest spowita charakterystycznie udrapowanymi kotarami, co przywodzi na myśl teatralną kurtynę, jednocześnie kierując wzrok widza w stronę znajdujących się na „scenie” jaśniejszych, utrzymanych w skali szarości postaci nagich kobiet (będących – jak się zdaje – rodzajem gry z męskim tłumem ze *Szkoły Ateńskiej*) oraz mężczyzn odzianych w stroje należące do przedstawicieli różnych warstw społecznych.

¹⁸³ Por. Rejlander & Robinson. *Photomontage Experts*, (<https://spark.adobe.com/page/uEbpqRuYgqDoG>) / [dostęp: 13.09.20, godz. 15:48].

¹⁸⁴ D. Ades, *World of Art. Photomontage*, London 2021, s. 10.



Ryc. 6 Oscar Rejlander, *The Two Ways Of Life*, 1857.

Wiesław Hudon w artykule z 1970 roku zatytułowanym *Rodowód i specyfika fotomontażu*¹⁸⁵ bezceremonialnie rozprawił się z opinią, jakoby Rejlander i Robinson mogli jakkolwiek uchodzić za twórców fotomontażu. Wskazał on na zasadniczą niezgodność założeń formalnych dziewiętnastowiecznych twórców z ideami, które przyświecały artystom w XX wieku.

[...] Jest sprawą jasną, że rodowód fotomontażu nie sięga do dziewiętnastowiecznych kompozycji Rejlandera i Robinsona. Choć nie sposób zaprzeczyć, że prace tych artystów były w jakimś sensie „fotomontażami”, to znaczy – posługiwały się tworzywem w postaci studium fotograficznego, montowanym później na płaszczyźnie. Rejlanderowi i Robinsonowi chodziło jednak o posłużenie się zabiegiem montażu w celu uzyskania pewnej rzeczywistości spójnej¹⁸⁶.

Hudon zarzucał wiktoriańskim artystom, że próbowali stwarzać iluzję prawdziwości, autentyczności, korzystając z fotografii, które w myśl późniejszych koncepcji są emblematem rzeczywistości. Zarzut polskiego fotografa jest zasadniczy, ponieważ uważał on, że zamiarem Rejlandera i Robinsona było oszukiwanie widzów. Ten rodzaj fotomontażu, zakamuflowany i „wygładzony” wrócił do łask nieco później na łamach tabloidów, prasy brukowej czy też fotografii politycznej. W epoce cyfrowej

¹⁸⁵ W. Hudon, *Rodowód i specyfika fotomontażu*, „Fotografia”, 1970, nr 6.

¹⁸⁶ Tamże, s. 129.

szczególnie upodobali go sobie użytkownicy mediów społecznościowych. Dla źródeł genealogii fotomontażu będzie to jednak odległa przyszłość.

Początek XX wieku przyniósł kolejne eksperymenty mające na celu eksplorację techniki fotograficznej, o czym świadczą na przykład niemieckie pocztówki wojenne z roku 1917. Jedną z nich to *Stolzenfels am Rhein*¹⁸⁷ nieznanego autorstwa. Ta pocztówka jest właściwie kolażem, ponieważ nie ogranicza się do jednego tworzywa, lecz łączy malarstwo i fotografię. Na tę kompozycję zwracam uwagę przede wszystkim dlatego, że w obrazie sam element fotograficzny został bardzo skrupulatnie zmontowany – jest to więc swoisty fotomontaż; swoisty, ponieważ wpisany w kolaż. Tło – górski pejzaż – zostało namalowane, podobnie jak postacie machającej matki i dwójki dzieci. Są one przedstawione płasko i naiwnie, w szczególnie tradycyjny sposób przywołujący małomiasteczkowy styl życia. Sylwetki żołnierzy w pruskich mundurach i w pikielhaubach z karabinami na ramionach zostały natomiast wkomponowane w obraz z fotografii. Ich postacie zmultiplikowano – ośmioosobowy pluton to tak naprawdę zaledwie trzy utrwalone na zdjęciu osoby. Jeden z żołnierzy odwraca głowę w stronę kobiety, dzieci i sielskiego pejzażu, aby spojrzeć na nich – zapewne po raz ostatni przed wyruszeniem na wojnę.

Pierwszowojenny montaż wydaje się niezdarne i na swój sposób naiwne. Jeden z żołnierzy „stoi” swojemu sąsiadowi na bucie, niemniej ogólny obraz przedstawionego oddziału pozostaje bardzo spójny: wszyscy są podobnego wzrostu, wszyscy w odpowiednio dobranym umundurowaniu i wyposażeniu w identyczny, zdecydowany wyraz twarzy. Unikatową, gdyż specyficznie wyodrębnioną postacią, jest żołnierz odwracający się w stronę bliskich i pejzażu. Umieszczony został po lewej stronie, z głową skierowaną nie do widza, lecz do namalowanych postaci. On jeden na obrazie w zasadzie nie ma twarzy i jako jedyny nie został zmultiplikowany w fotomontażu. Dystans między bezpieczną krainą lat dziecińczych, gdzie stoi dom rodzinny, a rzeczywistością wojenną i powinnością wojskowego jest zarysowany wyraźnie przez zastosowanie i połączenie dwóch różnych technik: malarstwa i fotografii. Dzięki temu, że twarzy sentymentalnego żołnierza pozostała niewidoczna, z jego postacią mógł utożsamić się każdy, kto tę pocztówkę kierował w rodzinne strony.

¹⁸⁷E. Otto, *The Secret History of Photomontage. On the Origins of the Composite Form and the Weimar Photomontages of Marianne Brandt*, w: *Weimar Publics/Weimar Subjects. Rethinking the Political Culture of Germany in the 1920s*, red. K. Kanning, K. Brandt, K. Mcguire, Nowy Jork, Oxford 2010, s. 67.

Elizabeth Otto zauważyła w swoim artykule o *Tajemnicach historii fotomontaży*, że podobne kompozycje tworzył w owym czasie także Albert Pfeiffer:

[...] umieszczał swoje postaci w spokojnym, sielskim krajobrazie z widocznymi wiejskimi zabudowaniami i iglicami kościołów oraz wzgórzem z romantycznymi ruinami. [...] Pfeiffer tworzy uniwersalną scenierię, jednak umieszcza w niej kilka wyraźnych odniesień do wojny, takich jak uniformy żołnierzy oraz strzegący za ich plecami nieba sterowiec, który był w tym czasie [w roku 1915 – dopisek A. W.] jednym z najwyrazistszych znaków, gdyż odnosił się do wymiaru militarnego i symbolicznych prowadzonych wówczas działań wojennych¹⁸⁸.



Ryc. 7 *Stolzenfels am Rhein*, 1917 (data nadania).

Zostawmy jednak nieco na boku owe symboliczne ułdzone kompozycje zacierające granice pomiędzy składowymi częściami. Sprawą, której chciałabym się przyjrzeć dokładniej, są montaże międzywojenne, z ich widocznymi cięciami, śladami kleju, zarysowaną ołówkiem siatką, wykorzystujące nagromadzenie elementów do prezentacji znaczeń, wszystkie te, które nie ukrywają montowania.

Debora Vogel wskazywała, że

¹⁸⁸Tamże, s. 75. Uwagi E. Otto dotyczą pocztówki zatytułowanej *Musketier Podolski*. (Tłumaczenie: A. W.)

Termin fotomontażu datuje się od roku 1924-25 jako określenie nowego gatunku malarskiego, przedstawiającego naklejone na jedną, tłową, płaszczyznę różne „wycinki życia”. [...] Faktycznie jednak istniał gatunek ten przed swą nazwą i przed definicją¹⁸⁹.

Zatem, jeśli za dotychczasowymi badaczami nie uznamy dziewiętnastowiecznych prac za pełnoprawne fotomontaże, trzeba będzie jeszcze raz zadać pytanie o to, kiedy sztuka łącząca fotografię i montaż się narodziła i kto ją zapoczątkował? Dawn Ades twierdziła, że termin ukuli po I wojnie światowej berlińscy dadaiści, ponieważ potrzebowali jakos nazywać nową technikę, polegającą na włączaniu fotografii do swoich prac¹⁹⁰. Badaczka również zauważyła, że istnieją wcześniejsze prace, powstałe zanim jeszcze zaczęto używać interesującego nas pojęcia, jak chociażby kolaże kubistów i futurystów. Przywołuje także pracę Kazimierza Malewicza *Lady at a poster column* (1924), jednak podkreśla, że wykorzystane tam fotografie zostały podporządkowane nadrzędnej w pracy technice ilustracyjnej¹⁹¹. Jak zauważyła Dawn Ades, dopiero dadaiści uczynili z kombinowanych fotografii metodę pracy – Roaul Hausmann wspominał: „Potrzebowałem nazwy dla tej techniki i wspólnie z Georgiem Groszem, Johnem Heartfieldem, Johannesem Baaderem i Hanną Höch zdecydowaliśmy się mianować te prace fotomontażami”¹⁹².

Dotychczasowe opracowania podpowiadają co najmniej cztery rozbieżne tropy, a każdy prowadzi do odmiennych spojrzeń i opinii na temat proveniencji techniki montażu fotografii. Pierwsza ścieżka rzeczywiście wiedzie do dwójki niemieckich dadaistów: Raoula Hausmanna i Hanny Höch. Moment domniemanego wynalezienia przez nich fotomontażu przytacza Hudon:

W 1917, czy też 1918 roku Hausmann i ona [Hanna Höch – A. W.] postanowili spędzić wakacje nad morzem. Wynajęli więc pokój w Gribow na wyspie Usedom nad Bałtykiem. Naprzeciwko ich łóżka wisiał wielki oleodruk. Na środku obrazu figurował młody cesarz Wilhelm II, w otoczeniu swych przodków i potomków. Nieco wyżej, lecz również w środkowej części obrazu, stał młody kanonier, pod którego hełmem

¹⁸⁹ D. Vogel, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, w: *Montaże. Debora Vogel i legenda miasta*, Łódź 2017, s. 311.

¹⁹⁰ D. Ades, *The World of Art...* dz. cyt., s. 14.

¹⁹¹ Tamże.

¹⁹² Tamże, s. 16 (tłumaczenie: A. W.).

wklejony był portret gospodarza, u którego mieszkaliśmy. Młody pionier stał – pełen dumy – wśród swych najwyższych zwierzchników. Paradoksalność tej sytuacji absorbowwała uwagę Hausmanna. Doszedł do wniosku, że takie naklejanie można by przecież zastosować także w wielu innych przypadkach, zwłaszcza, gdy chodziłoby o uwypuklenie głupoty i zacofania celem obnażenia tej zagmatwanej bezsensowności świata. Powróciwszy do Berlina zaczął tworzyć rzeczy zawile, polegające na przeciwstawianiu sobie fotograficznych banalności i nazwał to *fotomontażem*¹⁹³.

Hudon opisując początek fotomontażu skorzystał z wspomnień Hansa Richtera. Tym, na co zwracał szczególną uwagę, były możliwości prześmiewcze i karykaturalne fotomontaży, które biorą się z nagromadzenia elementów sztucznie zestawionych i nieprzystających do siebie. Wszak „obnażanie zagmatwanej bezsensowności świata” to jeden z głównych postulatów dadaistów. A zatem należałoby początków fotomontażu poszukiwać w „dadaistycznym bełkocie”, dzięki któremu chciano zademonstrować w czasie wojny, rewolucji i związanego z nimi chaosu nowy, optyczno-myślowy kierunek. Hausmann pisał:

To nie formy zderzają się na płaszczyźnie fotomontażu. To zderzają się konkretne rzeczywistości. To już nie jest – po prostu metoda, styl pracy. To jest światopogląd¹⁹⁴.

Kolejnym tropem, który należałoby sprawdzić przy okazji pytania „kogo mianować pionierem lub pionierką fotomontażu?”, powinien być ślad prowadzący do Geoga Grosza i Johna Heartfielda. Moment domniemanego wynalezienia fotomontażu Wiesław Hudon zilustrował fragmentem wspomnień pierwszego z nich:

Kiedy w 1916 roku w moim atelier któregoś majowego poranka o godzinie piątej nad ranem wynaleźliśmy z Johnem Heartfieldem fotomontaż, obaj nie zdawaliśmy sobie sprawy z olbrzymich możliwości oraz pełnej cierni, ale owocnej drogi, na jaką wkroczyło to odkrycie. Na zwykły karton naklejaliśmy bezładnie ogłoszenia reklamujące pasy przepuklinowe, komersy studenckie, pożywienie dla psów, etykiety z butelek po wódce i winie, fotosy z pism ilustrowanych; dowolnie je cięliśmy i dowolnie układaliśmy – montowaliśmy to tak, że swą obrazową kompozycją wyrażało

¹⁹³ W. Hudon, *Rodowód i specyfika...* dz. cyt., s. 128.

¹⁹⁴ Tamże, s. 129.

to, co przekazane słowem stałoby się łupem cenzury. [...] Prawdą natomiast jest, że ta początkowo pociągająca politycznie zabawa zachęciła Heartfielda do rozwinięcia tej techniki¹⁹⁵.

To kolejny trop prowadzący za zachodnią granicę. W tym przypadku pierwsze próby fotomontażowe zostały scharakteryzowane jako działania eksperymentalne, zabawy, igraszki lub żarty. Autor wspomnień zaznacza przy tym przypadkowość i dowolność komponowania elementów. Taka incydentalność była jednak do pewnego stopnia pozorna. Praca posługująca się techniką fotomontażu służyła przekazywaniu treści, które nie miałyby szans na zaistnienie w formie wypowiedzianej.

Fotomontaże Johna Heartfielda dotarły również do Polski. Wspomina o nich m.in. Mieczysław Berman w tekście *John Heartfield – Mój Mistrz i Przyjaciel*¹⁹⁶. Polski grafik podkreślał istotny wpływ Heartfielda na swoją twórczość, a przede wszystkim na fotomontaże. Zachodnie nowinki artystyczne przenikały przez granicę dzięki czasopismom takim jak „1930”, „Blok”, dzięki niemieckim „AIZ [Arbeiter Illustrierte Zeitung]” czy „Volksillustrierte”, a także poprzez kontakty osobiste, na przykład ze studentami Bauhausu. Te ostatnie przerwało dojście nazistów do władzy i ich stosunek do tzw. „sztuki zdegradowanej”.

Być może postać i popularność Bermana spowodowała, że na gruncie polskim bardzo często można spotkać się z opinią, że to Heartfield jest tym, który wynalazł fotomontaż. Berman wielokrotnie podkreślał istotny wpływ, jaki wywarł na niego polityczny fotomontaż Heartfielda¹⁹⁷.

Wiele nieporozumień towarzyszyło zyskującej popularność technice, Alfred Durus, niemiecki krytyk sztuki zżymał się na termin „fotomontaż”, ponieważ

słowo „montaż” nasuwa fałszywe i mechaniczne skojarzenia pojęciowe i nie odpowiada istocie [...] metody, której rezultatem jest nie mechanizacja, lecz przeciwnie, zwiększająca się demechanizacja fotografii¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Tamże, s. 128.

¹⁹⁶ M. Berman, *John Heartfield – mój Mistrz i Przyjaciel*, „Fotografia”, 1968, nr 7, s. 153.

¹⁹⁷ Zob. P. Rypson, *Czerwony Monter. Mieczysław Berman: Grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017.

¹⁹⁸ M. Berman, *Pionierzy fotomontażu w Polsce*, w: *Mieczysław Szczuka... dz. cyt.*, s. 71.

Trudno zgodzić się z taką uwagą, ponieważ twórcy (zarówno dadaści jak i konstruktywiści) zachwyceni prostotą i logiką maszyny wręcz postulowali przeniesienie zasad jej działania do procesu twórczego. Hausmann odczuwał „silną awersję do występowania w roli artysty”¹⁹⁹, uważał się za inżyniera-konstruktora, pragnął „konstruować swoją robotę, »montować« (jak ślusarz)”²⁰⁰, a więc wręcz poddać się pewnemu algorytmowi pracy – jej mechanizacji. Podobnie mówił o sobie Heartfield: „ja fotomonter – majster fotomontażu”²⁰¹ – w ten sposób budował analogię pomiędzy twórczością fotomontażową a działalnością rzemieślniczą. Zdaniem tego artysty praca obu polegała właśnie na montowaniu, a całkowicie osobną sprawą pozostawało to, czy chodziło o kompozycję skonstruowaną z fotografii, czy też o dowolny produkt powstający w fabryce.

Bardzo istotny dorobek i doświadczenie fotomontażowe prezentowali również artyści związani z Rewolucją Październikową. Tutaj także znajdziemy eksperymentatorów, którzy tytułowali się wynalazcami tej techniki. Gustaw Kłucis – fotograf i malarz z pełnym przekonaniem twierdził:

„Fotomontaż jako metoda artystyczna powstał w Związku Radzieckim w latach 1919-1921. Jego powstanie poprzedziły długotrwałe prace laboratoryjne i przemysłowe w zakresie nowych metod kształtowania”. W rezultacie powstała pierwsza praca fotomontażowa w ZSRR, tzw. *Miasto dynamiczne* artysty malarza G. Kłucisa (r. 1919), gdzie po raz pierwszy wykorzystano zdjęcie fotograficzne jako element faktury i wyrazu oraz zmontowano na zasadzie różnej skali, odrzucając w ten sposób odwieczne kanony perspektywy i proporcji²⁰².

Zwrot ku wschodniej granicy nastrocza pewnych trudności – po pierwsze, Kłucis w swoich założeniach popełnia dosyć zasadniczy błąd, ponieważ już w 1918 roku Kazimierz Malewicz dokonał fotomontażu – tym samym odebrał Kłucisowi palmę pierwszeństwa. Po drugie, to co należałoby uznać za właściwy rozwój fotomontażu radzieckiego, nastąpiło wraz z nadejściem Aleksandra Rodczenki, a stało się to dopiero w styczniu 1923 roku. I to jego prace – przede wszystkim słynne ilustracje

¹⁹⁹ W. Hudon, *Rodowód i specyfika...* dz. cyt., s. 128.

²⁰⁰ Tamże.

²⁰¹ M. Berman, *Pionierzy fotomontażu...* dz. cyt., s. 71.

²⁰² G. Kłucis, *Fotomontaż jak nowy wid agitacyjonowo iskusstwa [Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki agitacyjnej]*, tłum. Z. Klimowiczowa, „Obscura”, 1982, nr 8, s. 11. Związek Radziecki powstał 30 grudnia 1922 roku. Jest to błąd w tłumaczeniu, bowiem Kłucisowi chodziło o Rosję Radziecką.

do poematów Majakowskiego *Pro eto* oraz *Władimir Ilijcz Lenin*, a także plakat promujący *Pancernika Potiomkina* Eisensteina wydają się reprezentować to, co można pełnoprawnie określić mianem radzieckiego fotomontażu. Nie ulega jednak wątpliwości, że tekst Kłucisa dostarcza wielu cennych informacji na temat samej techniki – jej rozumienia i stosowania w porewolucyjnej Rosji. Wskazywał na dwa kierunki rozwoju radzieckiego fotomontażu:

Jeden wywodzi się z reklamy amerykańskiej. Jest to tzw. fotomontaż reklamowo-formalistyczny, szeroko wykorzystywany przez dadaistów i ekspresjonistów Zachodu. Drugi kierunek rozwinął się samodzielnie na gruncie radzieckim. Jest to fotomontaż agitacyjno-polityczny, który wypracował własną metodę, zasady i prawa struktury. [...] Ten rodzaj fotomontażu wywarł ogromny wpływ na komunistyczną prasę w Niemczech oraz w innych krajach, które przejęły tę metodę kształtowania literatury masowej²⁰³.

Kłucis mylnie zakłada jednak, że Heartfield i Tchichold skorzystali z radzieckiego wynalazku, bowiem ich prace pojawiły się wcześniej. Natomiast faktycznie tamtejszy fotomontaż polityczny, czy też, jak chce Kłucis, „agitacyjno-polityczny” był w Związku Radzieckim wykorzystywany bardzo chętnie i często. Jego zdaniem wyzwaniom nowego sposobu obrazowania mogła sprostać wyłącznie osoba o konkretnie sprecyzowanych poglądach:

Organizowania tych elementów w sposób wyrazisty pod względem ideologicznym i artystycznym może jednak dokonywać tylko artysta nowego typu, artysta-społecznik wyspecjalizowany w politycznej i kulturalnej pracy z masami, konstruktor [...], tworzący swe kompozycje na prawach dotychczas w sztuce nie stosowanych²⁰⁴.

Ostatnim, czwartym – i z perspektywy tej pracy najważniejszym – tropem jest ślad, który za pośrednictwem wypowiedzi Władysława Strzemińskiego wiedzie do Mieczysława Szczuki:

²⁰³ Tamże, s. 8.

²⁰⁴ Tamże, s. 9.

Kiedy w 1928 roku Szczuka rozpoczynał swą pracę nad fotomontażem, było wiadomo jedynie o analogicznych pracach Man Raya w Paryżu, który jednak wyprowadzał je z kubizmu fakturowego i doszedł, skutkiem tego do wyników całkiem odmiennych – gry kształtów, jako celu samowystarczającego, gdy Szczuka chodziło o działanie poetycko-plastyczne²⁰⁵.

Trudno powiedzieć, czy Strzemiński na pewno miał w tym zakresie pełną orientację. Zdanie to zawarte zostało w artykule o znamienym tytule *Fotomontaż wynalazkiem polskim* i nawet jeżeli nie jest całkiem wiarygodne, na pewno w kontekście dokonań wschodnich i zachodnich sąsiadów Polski warto je odnotować. Trzeba jednak zauważyć, że autor artykułu popełnia tutaj anachronizm (a może to tylko nieszczęśliwa pomyłka), ponieważ Szczuka zginął w 1927 roku, a zatem niemożliwe było, aby rozpoczął prace nad fotomontażem rok później. Pierwsza kompozycja fotomontażowa Szczuki – przynajmniej pierwsza zaprezentowana publiczności – pochodzi z 1924 roku, a mam na myśli okładkę do *Ziemi na lewo* Anatola Sterna i Brunona Jasieńskiego. Strzemiński okazał się jednak dosyć konsekwentny w przypisywaniu pierwszeństwa polskiemu artyście i uparcie twierdził, że: „Obok prac czysto drukarskich i ilustracyjnych M. Szczuki należy wymienić jego wynalazek fotomontażu”²⁰⁶. Byłaby to teoria atrakcyjna i zapewne podobudowywała polskie *ego*, jednakże wszelkie fakty przeczą takim założeniom – przede wszystkim pierwszeństwo Szczuki wykluczają datowane na lata wcześniejsze prace Heartfielda, Hausmanna, Höch, Rodczenki czy Kłucisa. Zgodzić się można natomiast na to, że wynalazkiem Szczuki był spory zespół modyfikacji, które czyniły z jego fotomontaży wypowiedź bardzo oryginalną i samodzielną. Autor oprawy graficznej do biuletynu poetyckiego *Trzy salwy* nazywał fotomontaż „najbardziej skondensowaną w formie poezją”, „nowoczesną epopeją” i „jednoczesną wielością zjawisk”²⁰⁷ – rozumiał go jako odpowiedź na komplikacje dnia codziennego wynikające z ucisku klasy robotniczej. Fotomontaż miał być wyznacznikiem Nowej Sztuki, która miała dojść do głosu po „zniknięciu zmory wyzysku”²⁰⁸. Podkreślana przez Szczukę wielość zdarzeń, ich

²⁰⁵ W. Strzemiński, *Fotomontaż wynalazkiem polskim* („Europa” A. Sterna i M. Szczuki), „Europa”, 1929, nr 1, s. 29.

²⁰⁶ A. Stern przypisuje to zdanie Strzemińskiemu, cytuje obszerny fragment jego tekstu, jednak poza datą (1934) nie daje wskazówek co do tytułu czasopisma. Dlatego też cytuję za: A. Stern, *Głód jednoznaczności*, w: *Mieczysław Szczuka...dz. cyt.*, s. 45.

²⁰⁷ M. Szczuka, (inc. „FOTOMONTAŻ – najbardziej skondensowana w formie poezja”), „Blok”, 1924, nr 8-9, strony nienumerowane.

²⁰⁸ M. Szczuka, (inc. „REAKCJA OTOCZENIA”), „Zwrotnica”, 1923, nr 4, s. 104.

symultaniczność, zakładała jednocześnie ich równość – jednoczesność występowania zjawisk prowadzi do zniesienia hierarchii między nimi²⁰⁹. Fotomontaż przeciwstawiony malarstwu sztalugowemu okazywał się szerzej dostępny i łatwiejszy w reprodukcji, podczas gdy obraz tradycyjny pozostawał niepowtarzalny, prywatny, ekskluzywny.

Cztery różne spojrzenia na początek fotomontażu są tylko czterema możliwymi i prawdopodobnymi opowieściami, do tego – pomimo czterech wersji – pozostają skrótem i na pewno nie wyczerpują całego tematu. Jednak bez względu na to, gdzie fotomontaż faktycznie powstał (osobiście skłaniam się ku mówieniu raczej o „odkryciu”, a nie o „wynalezieniu”), najbardziej istotny wydaje się fakt, że jego rozkwit na pewno przypada na czasy dwudziestolecia międzywojennego z wyraźnym wskazaniem na okres następujący bezpośrednio po zakończeniu Wielkiej Wojny i towarzyszące mu doświadczenia katastrofy oraz rewolucyjnej atmosfery. Nie ulega bowiem wątpliwości, że każdy z przywołanych przypadków dzieł fotomontażowych ma charakter rewolucyjny – zarówno w duchu dadaistycznego burzenia, jak też komunistycznej konstrukcji²¹⁰. Montaż fotograficzny bardzo silnie zakorzenił się w ruchu wczesnowrewolucyjnym i lewicowym, przede wszystkim ze względu na potężny potencjał propagandowy (to sprawiło zresztą, że przez nieco bardziej ortodoksyjnych artystów został na pewien czas wyrugowany z dziedziny sztuki). I nie zmieniła tego późniejsza aneksja techniki przez środowiska związane z prawicą, które równie chętnie zaczęły go wykorzystywać do swoich celów. Atrakcyjność fotomontażu jako techniki nie wynikała wyłącznie z estetycznego eksperymentu, lecz przede wszystkim z bardzo specyficznego mechanizmu komunikowania się.

Niemожność ustalenia odkrywcy fotomontażu nie stanowi żadnego problemu – Dawn Ades pisze, że „manipulacja fotografią jest tak stara, jak ona sama”²¹¹. Specyfika tej techniki czyni ją od początku egalitarną, kolektywną – nie wiadomo, skąd się wzięła i kto ją zapoczątkował. Trudne do ustalenia są także prawa autorskie prac; problemów nastrocza niemożność udzielenia jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy fotomontaż należy do twórców wykorzystanych fotografii, czy może do artysty, który stworzył z nich nową jakość? Jej „wspólność” i „kolektywność”, czy może raczej „niczyjność” wydają się niezwykle istotne dla celów, którym służyła. Fotomontaże miały emancypować klasę robotniczą, miały być sprzeciwem wobec sztuki elitarniej,

²⁰⁹ Por. D. Vogel, *Montaż literacki (wprowadzenie)*, tłum. K. Szymaniak, w: *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, Łódź 2017, s. 395.

²¹⁰ Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1979, s. 13.

²¹¹ D. Ades, *Photomontage*, dz. cyt., s. 7.

hermetycznej, stanowiącej czyjąś własność, zamkniętej w muzeum, czystej, niepraktycznej, niedostępnej masowemu odbiorcy.

Zafascynowany logiką maszyn Szczuka chciał, by w analogiczny sposób powstawały przedmioty użyteczne, lekcewał bezzasadny estetyzm i ideę „sztuki dla sztuki”. Jego prace były przede wszystkim konstrukcjami, ponieważ idea konstrukcji („budowania”) miała przyświecać całemu procesowi „produkcji” (wytwarzania) sztuki. Wyobraźnia artysty miała zostać stłumiona i podporządkowana kategorii użyteczności, by niwelować ryzyko „grafologicznych odchyień”²¹², czyli pokusy oderwania się całkowicie wyzwolonej i nazbyt wybujałej artystycznej wyobraźni od rzeczywistości. I stąd wywodziło się również zafascynowanie fotomontażem – dzięki wykorzystaniu powszechnie dostępnych fotografii, obecnych między innymi w prasie ilustrowanej, czy na afiszach reklamowych lub plakatach, „zmontowane” (skonstruowane) prace były bliskie odbiorcy-robotnikowi. Przekształcone, korzystały z dostępnego materiału i dostępnych środków, a więc nie były przedstawieniami wyabstrahowanymi z codziennego życia, lecz powstałymi z fragmentów najbliższej rzeczywistości. A jeżeli zauważymy jeszcze, że początek XX wieku to także błyskawiczny rozwój kinematografii (ta również bardzo szybko odkrywa montaż jako jeden z kluczowych elementów techniki), wówczas dostrzeżemy, że odbiorca, który zaczyna być oswajany ze stymulacją wieloma bodźcami, szybko zmieniającymi się obrazami, zapewne doświadczał analogicznych doznań obcując z fotomontażem, którego wielość i różnorodność elementów składowych zależała wyłącznie od rzeczywistości oraz zdolności i możliwości twórcy-montażysty. Szczuce – podobnie jak zasadniczej części artystów związanych z ruchem awangardowym, zależało na powszechnej dostępności jego prac. Fotomontaż dawał taką możliwość również dlatego, że łatwo poddawał się reprodukcji.

II.4 MONTAŻ

W tym miejscu warto zatrzymać się na krótką chwilę nad samym pojęciem montażu. Jest on bowiem szczególnie istotny dla relacji, w jakie uwikłany zostaje przedmiot. Wszak to on wydaje się stanowić istotę techniki – bez montażu mielibyśmy do dyspozycji tylko korowód fotografii. Sam termin pochodzi z języka francuskiego. Znajdziemy go w słowniku pojęć technicznych, gdzie oznacza składanie maszyn,

²¹²A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, dz. cyt. s. 16.

urządzeń lub budowli z gotowych części²¹³. Tadeusz Miczka wyjaśnia, że humaniści rozszerzyli znaczenie tego terminu – „chodziło o umiejętność wyboru, kojarzenia i integrowania informacji. [Humanisci – A. W.] Zawsze wskazywali umysł jako źródło mechanizmów montażowych”²¹⁴. Co prawda śląski medioznawca skupia swoją uwagę przede wszystkim na semantyce kinematograficznej, jednakże z łatwością można przenieść mechanizmy scalania, zestawiania i łączenia scen filmowych z procesem komponowania nowych form z pofragmentowanych fotografii. Za najznakomitszych montażystów uważa Miczka twórców radzieckiego kina rewolucyjnego, z Sergiejem Eisensteinem na czele, którzy konsekwentnie posługiwali się terminem „montaż” i uznali go za główną zasadę twórczą – podstawę kinematograficznego procesu artystycznego oraz za indywidualny sposób „wypowiadania się” reżysera²¹⁵. Zresztą właśnie ów Eisensteinowski montaż nabrał zupełnie innego znaczenia. Reżyserowi *Pancernika Potiomkina* nie chodziło bowiem wyłącznie o układanie scen w ustalonym porządku, lecz o selekcionowanie ujęć, ich dobór i taką kolejność, która potęgowałaby siłę dramatyczną, kolejność, która nie jest uporządkowana przez chronologię, lecz jest świadomie zamierzoną kompozycją²¹⁶.

Dosyć gładko termin „montaż” został przetransponowany z obszaru pojęć filmowych do działań związanych z komponowaniem nowych obrazów z fotografii. Skorzystano z niego głównie dlatego, że dzięki takiemu zabiegowi możliwe było przedstawienie wielu zjawisk jednocześnie lub też jednego przedmiotu z kilku punktów widzenia. Według filmowców i fotografów montaż stwarzał możliwości powodowania spięć, zderzeń między przedstawionymi elementami, które dzięki swojej prowokacyjności i nieprzystawalności stają się szczególnym rodzajem narracji. László Moholy-Nagy, jeden z głównych teoretyków Bauhausu, dostrzegał w idei montażu „ćwiczenie z błyskawicznej obserwacji symultanicznych bytów we wszystkich dziedzinach kształtowania”²¹⁷.

Blisko tego sposobu rozumienia montażu był Szczuka, który definiował fotomontaż jako „jednoczesną wielość zjawisk”, starając się nadać za widzeniem nowoczesnego człowieka stymulowanego wieloma bodźcami. Należałoby się zastanowić, skąd pochodzić może budulec, tworzywo, z którego montuje się obrazy?

²¹³ T. Miczka, *Montaż*, w: Tegoż, *Słownik pojęć filmowych*, T. IX, Katowice 1998, s. 144.

²¹⁴ Tamże.

²¹⁵ Tamże, s. 153.

²¹⁶ R. Dreyer-Sfard, *Montaż w twórczości Eisensteina*, Warszawa 1964, s. 23.

²¹⁷ T. Miczka, *Montaż... dz. cyt.*, s. 169.

Nasuwa się następująca odpowiedź: z prasy codziennej, powszechnie dostępnej i znajomej, a przede wszystkim noszącej znamiona użytkowości. Pocztówki z okresu I wojny światowej tworzone były z elementów raczej wykwintnych, ozdobnych, przykładano wagę do estetycznych walorów pracy. Debora Vogel uważała, że

Operowanie przypadkowym materiałem, znalezionym w żurnalach ilustrowanych i pośród reprodukcji nie jest wystarczającym. Te wycinki z gazet zalatują tandetą i tanizną, są zbyt niewybredne w naiwnym naturalizmie sytuacyjnym. Wiara, że w ten sposób podchwytuje się „autentyczne życie” jest niesłuszna²¹⁸.

Trudno mi zgodzić się z Vogel, zwłaszcza w perspektywie przypadającej mi roli obserwatorki dokonań Szczuki. Wykorzystanie elementów fotograficznych, to znaczy wszystkich tych, które zaistniały wcześniej, niż samo „dzieło”, gwarantowało obiektywizm form, regulując tym samym zakusy artystycznej wyobraźni. Nie chcę powiedzieć, że elementy wykorzystane jako „tworzywo” były wybierane „na chybił-trafił”, czy w sposób całkowicie nieprzemysłany. Konstruktywistyczny fotomontaż był czymś zgoła innym niż surrealistyczny czy dadaistyczny. Te ostatnie charakteryzować się mogły przypadkowością, przyklejaniem na tło etykiet po rumie lub tytoniu, mogły być dziełem fantazji. Natomiast w dyktowanych zasadą bezwzględnej konstrukcji montażach Szczuka, choć korzystał z prasy powszechnie dostępnej i taniej, dokonywał denominacji i reinterpretacji skrawków. Odrywał interesujące go fragmenty, pozbawiał pierwotnego kontekstu, dekonstruował, czynił z nich budulec, z którego montował obraz tak, by niósł nowe treści. „Montaż” w takim znaczeniu, w jakim pojawia się w konstruktywistycznym foto-montażu, cechuje się logiką. Nie ma miejsca na irracjonalne łączenie przeżyć, jest natomiast żelazna logika, w przypadku Szczuki – logika maszyn.

Ignacy Witz rozumiał fotomontaż jako „dziecię dwudziestego wieku”²¹⁹, uznając za niezbędny do jego powstania rozwój technologiczny oraz czynnik ekonomiczny: spadek wartości zdjęć i ich łatwiejszą dostępność:

Fotomontaż jest niewątpliwie dziecięciem dwudziestego wieku. Byłby nim nawet wówczas, gdyby fotografia narodziła się dużo wcześniej. Mam wrażenie, że tego

²¹⁸ D. Vogel, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości...* dz. cyt., s. 313.

²¹⁹ I. Witz, *Fotomontaże Mieczysława Bermana (wstęp)*, Warszawa 1964, s. 5.

rodzaju wypowiedź plastyczna po prostu nie leżała by kiedy indziej w granicach możliwości realizacyjnych twórców. Po prostu najważniejsze słowo powiedziała tu konstytucja psychiczna i intelektualna współczesnego człowieka [...], człowieka, któremu przestała odpowiadać czarno-biała jednoznaczność wyobrażeń i który w fantazji począł szukać najbardziej zasadniczych podniet²²⁰.

Próbowano również w jakimś sensie skomplikować tę technikę. Związany z Bauhausem László Moholy-Nagy proponował, aby rozróżniać dwa typy fotograficznych montaży: pierwszym były prymitywne „sklejki”, które węgierski artysta i teoretyk sztuki proponował nazywać „fotomontażem” – przy czym było to określenie do pewnego stopnia pejoratywne. Bardziej rozwinięte, wyszukane i przemysłane formy Moholy-Nagy postulował określać mianem „fotoplastyki”²²¹. Taki podział jednak nigdy się nie przyjął, a fotomontaż stał się własnością sztuki masowej. Do dziś wszystkie prace powstałe metodą „wytnij-wklej” są określane taką nazwą. Próba wprowadzenia na powrót hierarchii nie powiodła. się Dla jednych teoretyków sztuki fotomontaż zaistnieje wówczas, gdy będziemy mieć do czynienia z kompozycją ułożoną (lub przyklejoną) na podłożu, najczęściej tekturowym, złożoną z fragmentów istniejących fotografii, zestawionych w nową, zaskakującą całość. Natomiast dla innych fotomontażem nie będzie jeszcze złożona, lecz dopiero powtórnie sfotografowana kompozycja. Pojawiały się też rozbieżności technologiczne: jedni teoretycy uważali, że montaż odbywać się może wyłącznie w ciemni, czyli poprzez naświetlanie elementów fotograficznych, inni – że czynności tej dokonuje się poprzez cięcie, układanie i sklejanie fragmentów zdjęć. Najbardziej „liberalni” teoretycy, np. Sergiej Tretjakov, uznawali za fotomontaż nie tylko łączenie ze sobą elementów fotografii, ale i fotografii z kolorem, szkicem, malarstwem²²².

Wydaje się niemal pewne, że nie da się do końca zbadać, kto jest autorem pierwszego fotomontażu. Zresztą, jednak chyba właśnie to stanowi o jego istocie. Przyczyną utrudniającą ustalenia będą na pewno zniszczenia wojenne, które pochłonęły znaczną część prac, lecz będzie nią również ów swoisty „brak konsekwencji” artystów, którzy nie datowali swoich projektów (co najwyżej – jak Berman – z perspektywy czasu usiłowali datować wstecznie, chcąc odtworzyć zaginiony dorobek), a w końcu będzie to równie swoiste lekceważenie przez artystów swoich prac, przeznaczonych

²²⁰ I. Witz, *Fotomontaże Mieczysława Bermana (wstęp)*, Warszawa 1964, s. 5.

²²¹ M. Berman, *Pionierzy fotomontażu w Polsce...* dz. cyt., s. 74.

²²² D. Ades, *World of Art...* dz. cyt., s. 20.

nie do galerii, lecz do powielenia i do wielokrotnego użytku, potraktowanie istnienia fotomontażu jako dzieła poza własnością²²³. Ta ostatnia postawa wydaje się w największym stopniu cechowała Szczukę.

Trudno powiedzieć, co zadecydowało o popularności techniki fotomontażowej w początkowych dekadach XX wieku. Sami „odkrywczy” tej techniki niemal programowo uznawali i wspominali swoje działania jako przypadkowe, nieważne lub nieszczególne. Zapewne przyczyną mogło być to, że po upadku wielkich monarchii mapa Europy uległa wielkiej de-nominacji i rozsypała się, a następnie skleiała w różnoraką mozaikę nowych republik. Kolejną z przyczyn mógłby być historyczny moment, w którym powstała technika fotomontażu, a zarazem moment, którego specyfikę chciano w ten sposób wyrazić i uchwycić – gwałtowny zakręt dziejowy, katastrofa Wielkiej Wojny, z wyczuwalną podskórną potrzebą rewolucji i przebudowania porządku świata, z towarzyszącym jej pragnieniem przewrotu, zastąpienia porządku społecznego i dotychczasowej dominacji mieszczaństwa. Drugą Ta rewolucja w sztuce miała zwiastować rewolucję społeczną, a w niej miała się spełnić wizja Szczuki:

W przyszłości gdy zginie zmora wyzysku
Gdy każdy będzie żył w sposób podyktowany przez poczucie
Własnego szczęścia
Zmieniają się i formy w sztuce w sposób
Którego przewidzieć nie można²²⁴.

II.5 SZCZUKA-FOTOMONTER

Czasopisma fotograficzne poświęciły sporo miejsca teoretycznym opracowaniom fotomontażu, począwszy od popularnonaukowych wzmianek dla amatorów, na filozoficznym znaczeniu okaleczania zdjęć skończywszy. Stanisław Floriański w „Wiadomościach Fotograficznych” w 1939 roku wskazywał na dopuszczalną niespójność zestawionych elementów pod kontem koloru i faktury:

²²³ Od strony prawa autorskiego należałoby określić tę sytuację jako istnienie dzieła w systemie osobistych praw autorskich (dzieło jest czyjegoś autorstwa – zostało przez kogoś wykonane), lecz nieobciążonego prawem majątkowym (pozostającym do dyspozycji wszystkich lub, po prostu, należącym do wszystkich – dzisiaj powiedzielibyśmy: funkcjonującym w domenie publicznej).

²²⁴ M. Szczuka, [inc. „REAKCJA OTOCZENIA...], „Zwrotnica”, 1923, nr 4, s. 106.

Reprodukcję robimy według ogólnych zasad, nie dbając zbytnio o to, że jedna część zmontowanego w ten sposób zdjęcia jest koloru brązowego, a druga szarego, bo na reprodukcji to się nie uwidoczni, a jeżeli nawet się trochę będzie odznaczało, to nic to nie zaszkodzi, bo i tak dobieramy do siebie obrazki logicznie się ze sobą kłójące dla zwiększenia efektu²²⁵.

W tym fragmencie autor zwraca uwagę na dobór elementów do kompozycji – są one celowo nieprzystające, a ich zestawienie zaskakujące. Właściwością międzywojennych fotomontaży było swoiste uwypuklenie blizn po cięciu i sklejeniu, nie miały to być przedstawienia wygładzone i zwodzące odbiorcę, wręcz przeciwnie – linia cięcia, czy też rozerwania fotografii miała być widoczna, a absurdalność nowo powstałych zestawień była pożądana. Szczuka – zafascynowany technologicznym postępem – postulował tworzenie dzieł sztuki precyzyjnych, opartych na „logice i prostocie maszyn”²²⁶, a dodatkowo dających się powielić przy pomocy zdobyczy techniki, trafiając tym samym do jak największej liczby odbiorców. Uważał maszyny za „dźwignie postępu, narzędzia przeorywujące psychikę współczesnego człowieka”²²⁷, toteż motyw maszyn jest stale obecny w jego projektach.

Szczukowskie fotomontaże były przejawem rewolucji w sztuce, zrywały z realizmem i symbolizmem, zarazem zwiastując przewrót, który miał się dokonać w sferze społeczno-politycznej. Powiadał: „Tylko nowy ustrój społeczny umożliwi powstanie nowych warunków dla tej formy działalności człowieka, którą nazywamy sztuką”²²⁸, nie dopuszczał oderwania zagadnień sztuki od zagadnień społecznych. Rewolucja była dla Szczuki nie była destrukcją, lecz przebudową, gruntownym montażem świata – na nowo z tych samych, dostępnych elementów, zamianą znaczeń, miejsc, oglądów. Za Rolandem Barthesem moglibyśmy powiedzieć, że dokonuje denominacji, jednak nie w sensie „burżuazji maskującej swoją tożsamość i tym samym produkującej mit”, lecz denominacji w znaczeniu „rewolucji znoszącej mit”²²⁹. Fascynował go dadaizm Grosza i Heartfielda, ściśle związany z rewolucją robotniczą

²²⁵ S. Floriański, *Fotomontaż*, „Wiadomości Fotograficzne”, 1939, nr 5 (strony nienumerowane).

²²⁶ A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 90.

²²⁷ M. Berman, *Pionierzy fotomontażu w Polsce*, w: *Mieczysław Szczuka...* dz. cyt., s. 79.

²²⁸ Tamże, s. 9.

²²⁹ Taka różnica znakomicie jest zauważalna w dwóch różnych tłumaczeniach *Mitologii* Rolanda Barthesa dokonanych przez Adama Dziadka i Andrzeja Turowskiego. Por. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu...*, dz. cyt. s. 35.

w Niemczech. Brak porozumienia na gruncie teorii sztuki z twórcami jego epoki sprawił, że Szczuka zbliżył się do poetów proletariackich²³⁰.

Wspólna praca grafika oraz poetów: Sterna i Jasińskiego przy zbiorze *Ziemia na lewo* (1924) zaowocowała – zdaniem Turowskiego – tomem będącym przejawem antymieszczańskiego buntu i pochwałą „człowieka masy”²³¹. Projekt okładki tego zbioru, a także okładki zbioru *Dymy nad miastem* (1926) Broniewskiego były swego rodzaju szokiem i zaskoczeniem dla czytelników, wyraźnie odróżniały się bowiem od szablonowej szaty graficznej tomów poetyckich. Obie kompozycje posiadają motywy miasta, masy i maszyny, które przewijają się też w innych projektach warszawskiego grafika. Szczuka stosował chwyt, polegający na umieszczeniu w fotomontażu jednego, centralnego elementu, który przykuwał wzrok odbiorcy; w przypadku *Ziemi na lewo* jest to nieproporcjonalnie duży czerwony wykrzyknik, odcinający się wyraźnie od reszty elementów, utrzymanych w tonacji czarno-białej. Wykrzyknik ten przecina usytuowane centralnie koło, a jego olbrzymia kropka znajduje się tuż przed kończącym tytuł wyrazem „lewo”, skupiając wzrok odbiorcy na tym słowie. W przypadku *Dymów nad miastem* takim elementem jest para rąk, między którymi – jak nad przepaścią – przechodzi uzbrojony w karabin maszynowy żołnierz wielkości zabawkowej, ołowianej podobizny. Kompozycja umieszczona jest na białym tle, otoczona przez inne elementy projektu, jednak to postać z karabinem przykuwa uwagę.

Wychowany w konserwatywnym domu, a później – na studiach – otoczony przez patriotów, niejednokrotnie ocierających się o szowinizm, Szczuka wykształcił własny światopogląd i wraz ze swoją towarzyszką Teresą Żarnower przeszli w kierunku lewicy, przybierając niebawem pozycję artystów bezkompromisowo zaangażowanych w ruch rewolucyjny. Projekty obojga miały zabarwienie społeczne, tworzyli fotomontaże zaangażowane politycznie. W tym tonie utrzymane są plakaty wyborcze, wykonane dla lewicy przez Żarnowerównę podczas wyborów do Sejmu w 1928 roku (*Na Jedność Robotniczo-Chłopską głosuj!* [ryc. 9], *Głosuj na 13-tkę Jedność Robotniczo-Chłopską!* [ryc. 10] oraz *13-tka Jedność Robotniczo-Chłopska* [ryc. 11]). Wszystkie te prace utrzymane są w czarno-czerwono-białych barwach, gdzie hasła wyborcze są wypisane albo czerwoną, blokową majuskułą na białym tle, albo czarną, blokową majuskułą na czerwonym tle. Na jednym plakacie bezkompromisowa ręka

²³⁰ A. Turowski, *Budowniczo...*, dz. cyt., s. 110.

²³¹ Tamże.

w zaciśniętej pięści trzyma transparent z liczbą 13, uderzając wściekle w budynek więzienia i miażdżąc go. Na drugim ręka wychylająca się zza rozerwanej więziennej kraty trzyma czerwoną broszurę z wypisanym czarną czcionką hasłem, którego waga podkreślona jest przez ogromny czerwony wykrzyknik. Ostatni z wyborczych plakatów był drukowany w dużym formacie (47.5 na 59.5 cm) i składa się z dwóch elementów – przykuwającego wzrok, wypisanego czerwoną czcionką hasła oraz fotomontażu zajmującego dolną część i niemalże cały prawy bok projektu. Montaż zawiera w sobie szkic więzienia, przed którym umieszczono fotografie czołgów, zdjęcia demonstrujących robotników, w tym jednego, który zdaje się stawiać wykrzyknik przy słowie „głosuj”, a także zdjęcia robotników w zakładach pracy oraz las kominów fabrycznych. Praca *Żołnierze nowej Polski* (1926) [ryc. 12] to pionowy układ trzech fotografii żołnierzy-komunistów, więzionych przez sanację. Przy każdej postaci widnieje zapis, za co i na ile lat więzienia została skazana. Tło drugiego fotomontażu – *** (*Karta zwolnienia*) (1926) [ryc. 13] – zbudowane jest z dwóch kart zwolnienia z więzienia. Centralnie Szczuka umieścił fotografie właścicieli owych dokumentów. Są to dwie sylwetki przycupnięte na ziemi obok tobołów zawierających lichy dobytek. Za ich plecami widnieje prosty, ręczny rysunek więziennej kraty. Urzędowe okrągłe pieczęcie z orłem nie są ułożone przypadkowo – pierwsza znajduje się – jak aureola – za głową jednego więźnia, a na drugiej spoczywa obuta stopa drugiego z nich. Połączenie ubranych elegancko (w kapelusze, krawaty i płaszcze) mężczyzn z nędznym dobytkiem, budzi poczucie groteskowości przedstawionej sytuacji. Obie te kompozycje (*Żołnierze Nowej Polski* oraz *Karta zwolnienia*) zostały skonfiskowane przez sanacyjny cenzor.

Na omówienie na pewno zasługują też fotomontaże Szczuki należące do prac z czasów kampanii amnestyjnej. Poświęcam im sporo uwagi w rozdziale dotyczącym *Dymów nad miastem* Władysława Broniewskiego.

Międzywojenne fotomontaże cechowały się kondensacją znaczeń, elementy zestawiane były w sposób zaskakujący, nieraz groteskowy czy karykaturalny, proporcje i skala utraciły prymat kompozycyjny. Montaż były pochwałą technologii, a także krytyką imperialistycznego świata, dążeniem do emancypacji klasy robotniczej, piętnowaniem stanu ówczesnej Europy. Jeden z pierwszych fotomontaży Szczuki (*Kemal Pasha. Kemal's constructive program* [ryc. 14] z 1924 roku) jest hołdem artysty oddanym sprawie wyzwolenia Turcji z niewoli imperializmu i reżimu sułtańskiego – de-nominacji, „przetworzenia” monarchii w proklamowaną w 1923 roku Republikę

Turecką. Cechuje się przejrzystą kompozycją, znajdują się tam dwie osie – jedną tworzy konstrukcja stalowego masztu, druga, równoległa, powstała z potężnego łańcucha produkcyjnego. Nad masztem po lewej stronie dźwig unosi w górę parowóz, u stóp masztu widać posąg wodza rzymskiego. Twarz Kemala, przywódcy „nowej” Turcji, jest wkomponowana w okrągłą ramę – oponę renomowanej marki Firestone Cord, a poniżej wizerunku wodza umieszczone są nowo powstałe budynki wyzwolonej Anatolii. Od dołu kompozycja zamknięta jest przez szereg maszyn i parowozów. Postać przywódcy-rewolucjonisty zapewne silnie działała na wyobraźnię artysty – poprzez przywołanie rewolucyjnych zmian w Anatolii, chciał Szczuka wzmóc wywrotowe nastroje społeczne w Polsce.

Rewolucyjność fotograficznych montaży nie brała się wyłącznie z treści przedstawianych w projektach – sama technika była bowiem rewolucyjna. Symultaniczne współistnienie zamieszczonych w kompozycjach elementów, przy jednoczesnym zaburzeniu skali i perspektywy, znosiło hierarchię, ustanawiając równość wszystkich ukazanych części składowych. Miało to zwiastować porewolucyjne społeczeństwo bezklasowe, w którym żadna grupa społeczna nie będzie uciskana i wyzyskiwana, tym samym robotnicy na powrót otrzymają prawo do kontaktu ze sztuką i możliwość tworzenia jej. Nowa sztuka miała być obiektywna, stąd zamiłowanie Szczuki do technologii, aby za jej pomocą wyrugować indywidualne dążenia artystów. Fotomontaże nie były pracami powstającymi „w laboratorium”, miały istnieć w bliskim kontakcie ze społeczeństwem, odpowiadać na jego potrzeby i wyrażać jego postulaty. Dostępność łatwej reprodukcji fotograficznych montaży umożliwiła dotarcie do jak największej liczby odbiorców. Umieszczane na łamach prasy lewicowej („Dźwigni”, „Miesięcznika Literackiego” czy „Nowej Kultury”) były uzupełnieniem dyskursu rewolucyjnego międzywojnia. Rewolucja w sztuce się zrealizowała – Szczuka wywalczył miejsce dla swojej wizji sztuki, podobnie jak Władysław Strzemiński dla unizmu, czy Henryk Berlewi dla mechanofaktury.

Prace polskich *fotomontażystów* międzywojennych zdobyły uznanie w Europie, zanim doceniono je w rodzinnym kraju. Okładka *Ziemi na lewo* jest jedynym polskim projektem, który Tschichold umieścił w swoim fundamentalnym dziele *Die neue Typographie*²³².

²³² P. Rypson, *Nie gęsi...*, dz. cyt., s. 45.



Ryc. 8 *Na Jedność Robotniczo Chłopską głosuj! 13*, autorka: Teresa Żarnower, 1928.



Ryc. 9 *Głosuj na 13. Jedność Robotniczo Chłopską*, autorka: Teresa Żarnower, 1928.



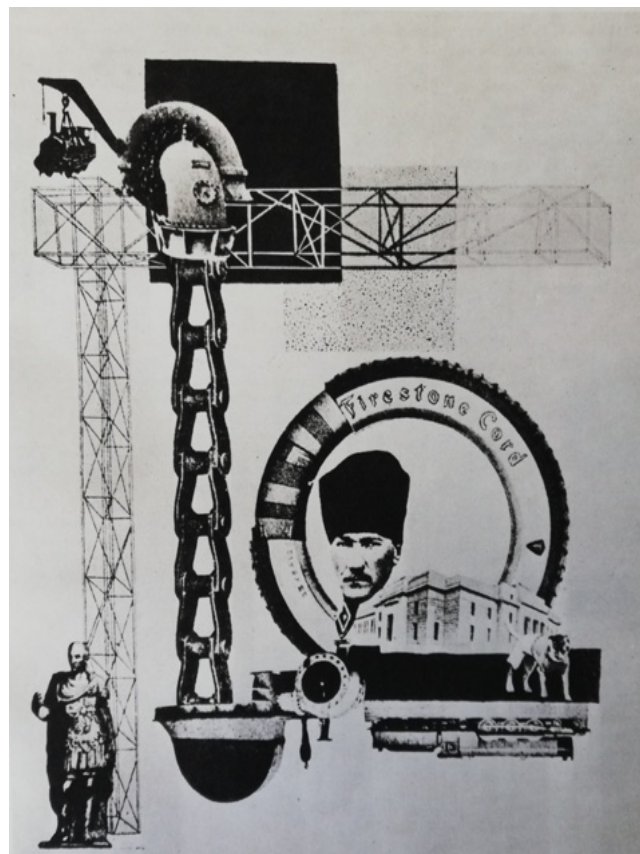
Ryc. 10 13 Jedność Robotniczo Chłopska, autorka: Teresa Żarnower, 1928.



Ryc. 11 Żołnierze Nowej Polski, autor: Mieczysław Szczuka, 1926.



Ryc. 12 *** (Karta zwolnienia), autor: Mieczysław Szczuka, 1926.



Ryc. 13 Kemal Pasha. Kemal's Constructive Program, autor: Mieczysław Szczuka, 1924.

III. CZWARTA SALWA

III.1 „KSIĄŻECZKA”

Biuletyn poetycki *Trzy salwy* ukazał się w 1925 roku nakładem Drukarni Leona Nowaka. Swoje wiersze zaprezentowali tam trzej poeci: Władysław Broniewski, Stanisław Ryszard Stande oraz Witold Wandurski. Moja lektura zostanie jednak uzupełniona o jeszcze jednego twórcę i dlatego obejmie następujące etapy: okładka książki, wiersze i powrót do okładki. Na samym początku muszę jednak nadmienić, że w trakcie czytania *Trzech salw* korzystałam z reprintu przygotowanego przez Państwowy Instytut Wydawniczy w 1956 roku. Oryginalne wydanie dostępne jest w kilku zaledwie bibliotekach naukowych – najczęściej zaliczane do zbiorów rzadkich lub zbiorów specjalnych. Wznowienie publikacji – „prawie jubileuszowe” – możliwe było dopiero po „odwilży” 1956 roku. Do tego momentu nazwiska Standego i Wandurskiego, którzy zostali zamordowani w czasach stalinowskich czystek, były w Polsce niecenzuralne.

Andrzej Krzysztof Waśkiewicz napisał o tym zbiorze następująco:

Datę opublikowania *Trzech salw* przyjęło się uważać za początek poezji proletariackiej jako odrębnego prądu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego. Bierze się pod uwagę fakt, że trójka poetów wystąpiła jako grupa, i to, że swe wystąpienie poprzedziła manifestem²³³.

Ryszard Matuszewski zamieścił dokładniejszą charakterystykę „biuletynu poetyckiego” i jego znaczenia:

[...] *Trzy salwy* [...] były przede wszystkim ideową deklaracją inicjującą nowy nurt w polskiej poezji międzywojennej. Deklarowały wspólnotę celów na innej zasadzie niż wszystkie startujące wcześniej ugrupowania poetyckie – łącznikiem był tu nie program artystyczny, ale wspólna platforma ideowo-polityczna²³⁴.

²³³ A. K. Waśkiewicz, *Poezja Władysława Broniewskiego*, Gdańsk 1994, s. 18.

²³⁴ R. Matuszewski, *Władysław Broniewski*, w: *Literatura polska w okresie międzywojennym*, red. I. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa, Kraków 1993, t. 3, s. 364.

W podobnym tonie scharakteryzowała *Trzy salwy* Alina Kowalczykowa, widząc w opublikowanym w 1925 roku tomie punkt przełomowy:

Wspólny zbiór wierszy trzech poetów, uważających się programowo za poetów proletariackich, był też w sposób oczywisty praktyczną, poetycką właśnie deklaracją poglądów dotyczących kształtu literatury rewolucyjnej²³⁵.

Jeszcze dosadniej wypowiedział się o wspólnym wystąpieniu Broniewskiego, Standego i Wandurskiego autor wstępu do *Antologii polskiej poezji rewolucyjnej 1918–1939* opracowanej w serii Biblioteki Narodowej:

Ukazanie się *Trzech salw* ważne było też dla rozwoju dyskusji o literaturze proletariackiej. Tej konkretnej realizacji artystycznej nie można było zignorować. Sprawa poezji proletariackiej wyszła poza łamy komunistycznych periodyków literackich o niewielkim nakładzie. Stała się od tej pory sprawą ogólnoliteracką...²³⁶.

Takich opinii można wymienić jeszcze dużo więcej, jednakże celem tej części rozprawy nie jest przypominanie o ważnej roli, jaką *Trzy salwy* odegrały w historii polskiej poezji międzywojennej, ale próba ich odczytania całościowego. W tym celu wróćmy i zacznijmy do początku.

„Pomysł wydania wspólnego zbiorku zrodził się w 1924 roku”²³⁷. Pojawienie się książki jednak opóźniało się. W liście z 7 lipca 1924 roku Wandurski pytał Broniewskiego: „Jak się przedstawia sytuacja wydawnicza i czy puścimy nasze »bliźnięta« w świat na jesieni względnie w zimie?”²³⁸. *Trzy salwy* urodziły się jednak dopiero w październiku 1925 roku, do tego okazały się „trojaczkami” – w połowie tego roku Broniewski poznał jeszcze Standego i wraz z Wandurskim postanowili dołączyć jego utwory do tomu.

Książeczka, bo tak należałoby o tej publikacji mówić, wydana została w formacie A5 i liczyła 51 stron. Jej dokładne wymiary to 14,8 cm na 20,7 cm, co w połączeniu z niewielką ilością kartek powoduje, że „biuletyn poetycki” jest

²³⁵ A. Kowalczykowa, *Program i spory literackie w dwudziestoleciu 1918-1939*, Warszawa 1981, s. 138.

²³⁶ M. Stępień, *Wstęp*, w: *Antologia polskiej poezji proletariackiej 1918–1939*, Wrocław 1982, s. XXVIII.

²³⁷ F. Lichodziejewska, *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*, Warszawa 1973, s. 78.

²³⁸ Tamże, s. 78.

kieszonkowy i poręczny. Został wydrukowany na papierze klasy III²³⁹, oprawiony w niebarwioną okładkę z papieru nieco wyższej gramatury niż strony tomu.

Przy tej okładce należy koniecznie zatrzymać się na dłuższą chwilę, ponieważ za jej kształt odpowiadał Mieczysław Szczuka. Ta informacja została pominięta zarówno w recenzjach, jak też w niemal wszystkich historycznoliterackich omówieniach tomu²⁴⁰. W zasadzie trudno się temu dziwić – broszurowa okładka przypomina z wyglądu zeszyt do matematyki. Na awersie w oczy rzuca się umieszczona w lewej górnej części czerwona cyfra „3”. Jej barwa koresponduje z prostokątami obejmującymi lewy dolny oraz prawy górny róg. Pierwszy ma wymiary 10 cm na 10 cm, drugi: 5,7 cm na 5,1 cm. Obydwa prostokąty mają dwie czarne krawędzie, a dwa pozostałe boki są wytyczone przez granicę paginy. Wnętrza prostokątów wypełnia czerwona krata, której niedokładność była być może spowodowana nieomogami pracowni zecerskiej. Czarne krawędzie narożnych figur zostały osiągnięte za pomocą bloczków zecerskich – widać dokładnie ich łączenia, ponieważ w tych miejscach występują braki tuszowe. Wszystkie napisy są zbudowane z wyrazistych wersalików, natomiast porządek panujący na okładce wzmaga wrażenie matematycznej precyzji. Tytułowe słowo „salwy” zostało umieszczone w tej samej linii co czerwona trójka, jednak napis kontrastuje z cyfrą za sprawą czarnej barwy i blokowej czcionki. Przyglądając się okładce można podejrzewać, że zarówno jaskrawa trójka, jak i podłużne prostokąty, z których zbudowane są krawędzie narożnych figur, zostały wycięte z drewna, zaś czcionki najprawdopodobniej zastosowano ołowiane. Kształt trójki nie jest idealny – widoczne jest jej ręczne, niedokładne wykonanie. Czcionka pierwszego słowa podtytułu: „biuletyn” jest dokładnie tej samej wysokości, co obwarowujące prostokąty krawędzie, a cały wyraz umieszczony został dokładnie w tej samej linii, w której mieści się górna czarna krawędź dolnej figury. Drugie słowo podtytułu: „poetycki” – jak wszystkie – również zapisano wersalikami, przy czym ułożone zostało prostopadle do słowa „biuletyn”, w układzie wertykalnym i rozstrzelonym drukiem. Stworzony przez napis kąt prosty jest poniekąd przedłużeniem dolnej lewej figury. Nazwiska poetów umieszczone są wewnątrz lewego kraciastego prostokąta w kolejności alfabetycznej, w porządku imię i nazwisko, gdzie imiona zapisane są mniejszą czcionką (ale wciąż wersalikami!), a nazwiska większą, w dodatku rozstrzeloną. Taki układ wskazuje na egalitarność twórców: żaden z nich nie jest

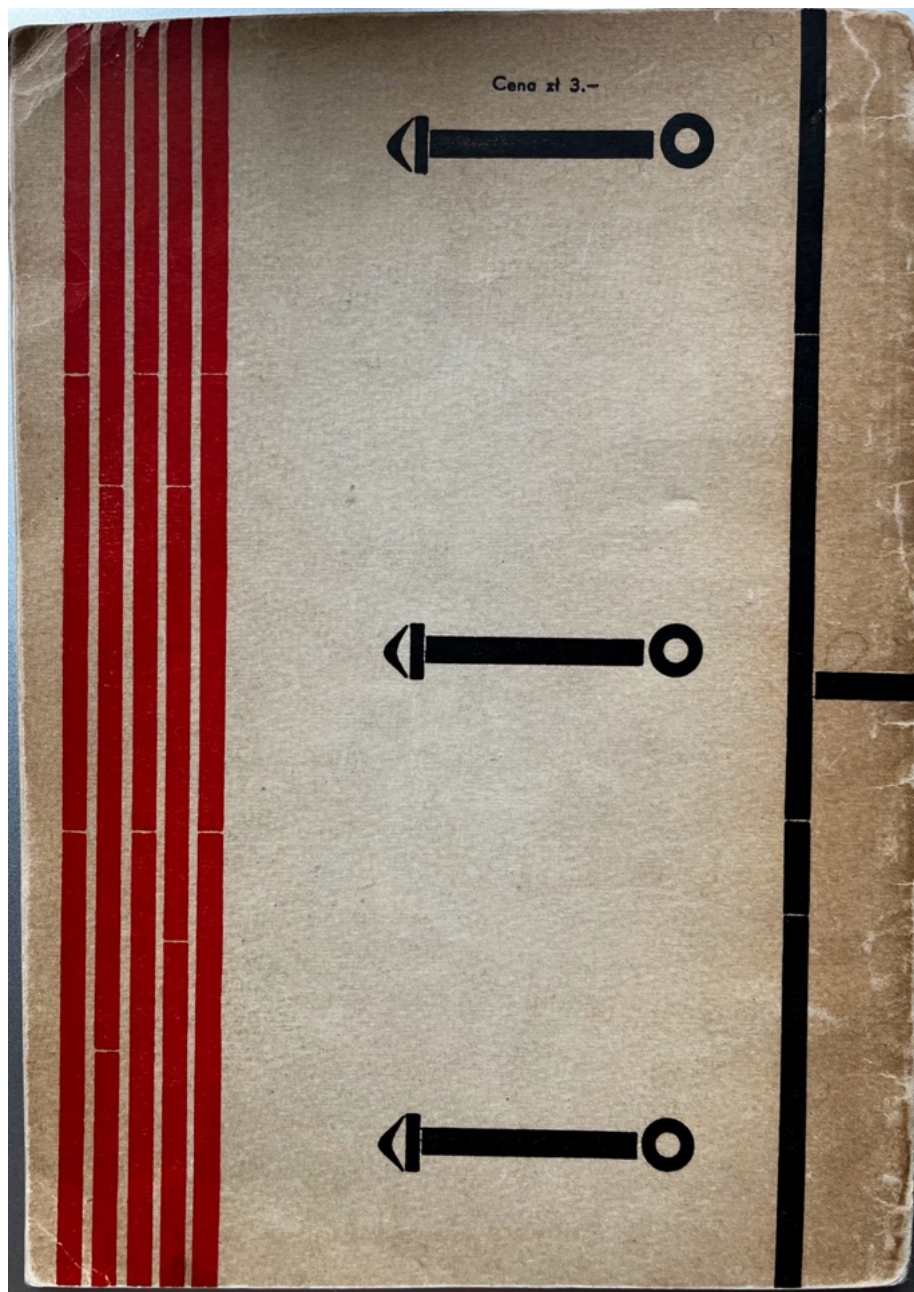
²³⁹Stopka wydawnicza również została powtórzona w reprimie z 1956 roku.

²⁴⁰ Jedynie Feliksa Lichodziejewska wzmiankuje o Mieczysławie Szczuce oraz przedrukowuje okładkę.

na okładce faworyzowany. Dokładne przyjrzenie się wydrukowanym nazwiskom pozwala określić, która matryca (czarna czy czerwona) była odbijana jako pierwsza. Z pewnością najpierw na papierze pojawiła się czerwień – czarne nazwiska są nadrukowane na czerwonej kratę; widać tutaj tzw. *overprinty*. Rewers okładki potęguje wrażenie broszuowości – nadrukowane elementy przywodzą na myśl szycie skoroszytowe opatrzone z prawej strony pionową czarną linią (skonstruowaną ze znanych nam z awersu czarnych prostokątów), a z lewej pięcioma równoległymi pionowymi liniami w kolorze czerwonym. „Pion” jest tu pojęciem względnym, ponieważ zarówno czarne, jak i czerwone linie mają lekki skos – od góry do dołu kierują się nieznacznie w lewą stronę. (Dopiero po porównaniu z wydaniem oryginalnym mogłam dostrzec, że naruszony skos jest niedokładnością reprintu). Na rewersie okładki umieszczona jest również cena: 3zł.



Ryc. 14 Okładka Biuletynu Poetyckiego *Trzy salwy*, autor: Mieczysław Szczuka. Okładka wydania z 1956r.



Ryc. 15 Rewers okładki *Trzech salw*, autor: Mieczysław Szczuka. Wydanie z 1956r.

III.2 1925 – 1956 – 1967

Po „prawie jubileuszowej” publikacji w 1967 roku ukazało się kolejny reprint *Trzech salw*. Poszczególne wydania tomu różnią się od siebie. Rozbieżności w układzie elementów na okładce sugerują, że każdą z nich (w 1956 i 1967 roku) składano od nowa, nie tyle nawet odtwarzając, ile jedynie bazując na tym, co stworzył Szczuka. I chociaż w egzemplarzu z lat pięćdziesiątych widnieje zapis: „Okładka Mieczysława

Szczuki z wydania pierwszego z roku 1925”²⁴¹, okaże się, że nie do końca jest to prawda, bowiem dostrzec można drobne różnice – chociażby w szerokościach figur czy układzie linii. W wydaniu z 1967 roku zdecydowano się na inny komentarz: „Okładka według projektu Mieczysława Szczuki z wydania pierwszego z roku 1925”²⁴². Taka informacja mogłaby sugerować, że wydawca odtworzył okładkę wzorując się na Szczuce. Różnic jest jednak jeszcze więcej. W reprimie z roku 1967 znika francuski akcent nad *e* w nazwisku Standego. Układ nazwisk na czerwonej kratownicy jest minimalnie inny w poszczególnych wydaniach. Projekt Szczuki zachowuje kąty proste między czerwonymi pionowymi liniami na rewersie a granicą paginy, natomiast reprint z lat pięćdziesiątych pozwala im zbaczać od góry do dołu w lewo, z kolei w tym z roku 1967 znowu wrócono do prostopadłości. Zmiany sięgają także wnętrza książki. Dzieje się tak zarówno w zakresie dodawania/usuwania elementów oraz w kroju fontów, zapisu czy łamania wierszy. W oryginale na pierwszej stronie widniała informacja o tomach dotychczas opublikowanych przez poetów tworzących *Trzy salwy*. Z tego wyszczególnienia zrezygnowano w reprimach. Wszystkie informacje na stronie tytułowej w oryginale z roku 1925 i reprimie z 1956 roku zapisano kursywą, w roku 1967 krój pisma wyprostowano. Oryginalna przedmowa wydrukowana została zgodnie z zasadami ortografii międzywojennej (np. „proletarjat”), którą w obu późniejszych wydaniach uwspółcześniono. W roku 1956 w przedmowie pojawiała się nawet literówka (*mogę* zamiast *mogą*), którą przeoczył redaktor. Oczywiście, w oryginale jej nie było.

W wyniku „odwilży” i przełomu 1956 roku zrehabilitowano i przypomniano przedwojennych działaczy związanych z Komunistyczną Partią Polski. Skompromitowanym politykom, którzy swoje kariery zrobili dopiero w czasach stalinowsko-bierutowskich, chciano w ten sposób przypomnieć rodowód polskiej lewicy. Towarzysząca momentowi przełomu atmosfera namiętnych sporów i dyskusji w jakimś stopniu wyjaśnia pośpiech w wydawaniu podobizny temu inaugurującego polską poezję proletariacką i wynikające z pośpiechu niedokładności oraz niekonsekwencje. W powtórnym druku wykorzystano ozdobne, pękate „W”, w miejsce oryginalnych blokowych kanciastych liter. *Słowo wstępne* poprzedzające poezję w każdym z wydań podlega innemu łamaniu na wersy: w oryginale było ich siedemnaście, później czternaście (1956) oraz trzydzieści (1967). Nazwiska autorów

²⁴¹ W. Broniewski, S. R. Stande, W. Wandurski, *Trzy salwy*... dz. cyt., rewers strony tytułowej.

²⁴² W. Broniewski, S. R. Stande, W. Wandurski, *Trzy salwy*, Warszawa 1967, rewers strony tytułowej.

znajdujące się nad każdym wierszem inicjującym kolejną część w oryginale zapisane były kursywą, a do tego zostały podkreślone i wyrównane do środkowej krawędzi strony. W obu reprintach zrezygnowano z podkreślenia nazwisk, a druk wyrównano do zewnętrznych krawędzi stron. Tytuły wierszy w międzywojennym wydaniu zapisano w kolejności majuskuła-minuskuły. We wznowieniach w zapisie tytułów zastosowano wersaliki, a ich pierwotne wyrównanie do lewej krawędzi zastąpiono wyśrodkowaniem. Ponadto w oryginale tytuły wydrukowano nieco większą czcionką od wykorzystanej do tekstów wierszy, a zrezygnowano z tego zabiegu w obu reprintach. W każdym wydaniu dokonano innego rozmieszczenia strof na poszczególnych stronach, co prowadziło w konsekwencji do różnic w liczbie stron, na których wydrukowano wiersz, co w oczywisty sposób musiało przełożyć się na różnice w spisie rzeczy. Zresztą w spisie – podobnie jak w przypadku imion i nazwisk poetów – w oryginale i w wydaniach późniejszych zastosowano różne czcionki – tytuł *Spis rzeczy* pierwotnie zapisano z zastosowaniem wielkiej pierwszej litery, z kolei w obu wznowieniach wszystko poza tytułami wierszy zapisano wersalikami. Bez zmian pozostały kompozycja wierszy oraz kolejność występowania trójki poetów. Po co taka dokładność? Z jednego tylko powodu – żeby zobaczyć.

Podsumowując pierwszy rzut oka na okładkę, na usta ciśnie się określenie: „nijaka”. Prostota wzmaga nieefektywność, przezroczystość, a najlepiej o nich świadczy fakt, że projekt okładki *Szczuki* dotąd nie został omówiony, jakby nie był warty uwagi. W zrozumieniu ukrytego znaczenia broszurowego projektu *Szczuki* pomoże pochylenie się nad sytuacją polskiego projektowania graficznego w latach 20. XX wieku. Piotr Rypson wskazywał, że ta gałąź sztuki uchodziła wówczas za nieelitarną, z uwagi na ogromny odsetek analfabetów w Polsce oraz niekorzystnie wpływającą na czytelnictwo sytuację gospodarczo-polityczną kraju²⁴³. Według spisu powszechnego z 1921 roku aż 33,1% ludzi powyżej dziesiątego roku życia nie potrafiło czytać i pisać²⁴⁴. Jest to również czas coraz silniejszych napięć społecznych w Polsce, jak i za granicą. Przyczyną są powszechnie formułowane postulaty emancypacyjne.

²⁴³P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919-1949*, Kraków 2011, s. 10.

²⁴⁴ <https://wielkahistoria.pl/analfabetyzm-w-ii-rzeczypospolitej-czy-nasi-pradziadkowie-potrafilo-czytac-i-pisac/> [dostęp 16.02.23].

III.3 OBIEKT POŻĄDANIA

Pożądanie, jakie odczuwają wobec *Trzech salw* antykwariusze, wydaje się niezwykle i jest brzemiennie w skutki. Cena, która została wydrukowana na rewersie okładki w 1925 roku wynosiła 3 złote, jednakże z korespondencji do Broniewskiego możemy się dowiedzieć, że robotnikom „biuletyn poetycki” sprzedawano za kwotę 1 zł. Dla porównania przypomnę tylko, że w roku 1925 za złotówkę można było zakupić ćwiartkę czterdziestoprocentowej wódki, za kilogram soli płacono osiemdziesiąt groszy, a kilogramowy bochen chleba kosztował trzydzieści pięć groszy²⁴⁵. Witold Wandurski w jednym z listów do Broniewskiego pisze: „U robociarzy książka ma ogromne powodzenie. Czytają z namaszczeniem, komentują, dyskutują – słowem, Ewangelia!”²⁴⁶, czyli zabieg się powiódł. Tom z założenia miał być tani, dostępny²⁴⁷, użytkowy, w żadnym razie nie pretendował do miana dzieła sztuki. Jego „taniłość” i „powszechność” były zauważalne w doborze papieru, formacie, a wynikały zarówno z ideologii, jak i z nędzy autorów. Reprint z 1956 roku można aktualnie nabyć na portalach aukcyjnych za kilkadziesiąt złotych, zaś oryginał jest współcześnie białym krukiem. Ten z Biblioteki Śląskiej ma na stronie tytułowej adnotację: „Jedynе wydanie międzywojenne – 300 zł”, co jest potężnym przebicciem pierwotnej kwoty, nawet biorąc pod uwagę denominację. Egzemplarz zdeponowany w Bibliotece Narodowej zakupiono w 1972 za kwotę stu złotych – taką informację zapisano ołówkiem na ostatniej stronie. Jednakże aktualnie Antykwariat Polski w rubryce „Szczególnie poszukiwane książki” anonuje chęć zakupu *Trzech salw* z 1925 roku za kwotę 1400 zł (*notabene* sugeruje się na tej stronie, jakoby autorem był wyłącznie Władysław Broniewski)²⁴⁸. Co istotne, w opisie podano, że cena taka dotyczy „Kompletnego, czystego egzemplarza w dobrze zachowanej broszurowej okładce wydawniczej proj. M. Szczuki”²⁴⁹. Taka sformułowany wymóg świadczyłby, że jednak okładkę się ceni. Zabawne, że kolejny tom wierzy Broniewskiego (*Dymy nad miastem*) z 1927 roku osiąga jeszcze bardziej zawrotne ceny. Ten sam antykwariat oferuje za egzemplarz z dobrze zachowaną

²⁴⁵<https://historia.org.pl/2018/07/22/ile-zarabiano-i-co-mozna-bylo-za-to-kupic-w-przedwojennej-polsce-pensje-i-ceny-w-ii-rp/> [dostęp 04.01.23].

²⁴⁶ List 102, w: *Od bliskich i dalekich...* dz. cyt., s. 200.

²⁴⁷ Z dostępnością mógł być problem z uwagi na druk w ilości zaledwie 500 egzemplarzy.

²⁴⁸<http://antykwariatpolski.pl/wycena-broniewski-wladyslaw-trzy-salwy-warszawa-1925.html> [dostęp 10.10.2022]

²⁴⁹Tamże.

okładką Szczuki niebagatelną kwotę 2100 zł²⁵⁰. Przy okazji badań trafiłam też na portal allegro.pl, gdzie *Dymy nad miastem* wystawiono na aukcji, niczym najprawdziwsze dzieło sztuki, a zdobędzie je ten, kto zapłaci najwięcej. Cena wywoławcza to 4500 zł²⁵¹. Póki co nikt nie rozpoczął licytacji. Tym, co bawi w całym polowaniu kolekcjonerów na międzywojenne tomy poezji robotniczej jest fakt, że ich twórcy zaciekle odżegnywali się od dzieł sztuki, od wytwarzania książki jako przedmiotu estetycznego, tomu-bibelotu. Takie myślenie przyświecało piewcom Nowej Sztuki w każdym jej aspekcie: poezji, malarstwie, designie, typografii. Formy powyższych produktów miały być efektem upraszczania, a pochodzić miały „ze zwyczajnych form natury oraz świata społecznego”²⁵². Książka, która w 1925 roku miała być przede wszystkim użytkowa – do użytku, całkiem straciła swój charakter. „Biuletyn” (taki jest rodowód tego gatunku) nie miał być zbiorem, księgą, *summą* poetycką, lecz „serwisem prasowym”, doraźnym towarzyszem lektury aktualnym tylko przez chwilę, szybko dezaktualizującym się, o doraźnej wartości. Miał wtopić się wyposażenie domu, być częścią codziennej przestrzeni robotnika. „Biuletyn” nie miał nobilitować robotnika przynosząc jakiś dar. *Trzy salwy* miały wpisać się w świat, zamaskować w rzeczywistości, stać się przedmiotem nieodszywanym. Autorzy książki nie przyszli z nią dlatego, żeby „docenić” proletariuszy, ale żeby przecenić swoją pracę i dzięki tej przecenie zbliżyć się do realnej wartości poddającej się najprostszej wymianie (między innymi dlatego z trzech złotych na jeden). Tylko w taki sposób może dokonać się dostąpienie do wspólnoty – i tak się dokonuje to, co jest celem zasadniczym wszystkich rewolucji od początku XIX wieku: emancypacja klasy robotniczej, a w zasadzie emancypacja każdego, kto był (jest) lekceważony przez przedstawicieli kultury uprzywilejowanej i dominującej. Doraźność nie utrwała – z tego powodu egzemplarze „biuletynu poetyckiego” stały się dzisiaj rzadkością, czymś wyjątkowym, szczególnie poszukiwanym na rynku i bardzo pożądanym. Kwoty oferowane za *Trzy salwy* (*Dymy nad miastem* również) świadczą o tym, ile gotowi są zapłacić klienci, by ów „biuletyn” przywłaszczyć, posiadać na własność, zamknąć w tajnym pokoju kontemplacji i wycofać z obiegu „z rąk do rąk” (najlepiej w stanie idealnym, to znaczy nieużywany, niedotknięty przez czytelnika). Jednak w tym geście zamiera i znika wszystko to, czym *Trzy salwy* były lub miały być.

²⁵⁰<http://www.antykwiariatpolski.pl/wycena-broniewski-wladyslaw-dymy-nad-miastem-ksiazka-1927.html> [dostęp 04.01.23]

²⁵¹<https://allegro.pl/oferta/broniewski-dymy-nad-miastem-1927-okl-m-szczuka-13072943543?fbclid=IwAR2o8MQ6h-gzDB5E2lLcWWprHM3Mlru0aKWHdcZUo2RUjYBYr90sA5sdmTI> [dostęp 04.01.23].

²⁵² Zob. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 109 i nast.

Widziane i rozumiane w taki sposób będą czytane jak bibliofilski bibelot albo jak historycznoliteracki pomnik – jako wyjątkowe osiągnięcie w historii literatury (przełomowe, ważne, istotne) straciły współczesną aktualność a razem z nią możliwość patrzenia na nie jak na działanie wpisujące się na chwilę w długi proces emancypacji.

III.4 BIOGRAFIA KSIĄŻKI

Korzystanie z reprintu podczas pracy naukowej pozostawia niedosyt, szczególnie wówczas, kiedy istotną, a być może nawet najistotniejszą częścią badań jest materialność książki – okładka, rodzaj i gramatura papieru, format, barwa, staranność wykonania, ale też ślady pozostawione przez upływ czasu i użytkowników, wszystko co składa się na faktyczny egzemplarz. W idealnej sytuacji chciałabym zacząć od autorskiego projektu okładki, zachowanej makiety, jednak w przypadku *Trzech salw* wydaje się to być poza zasięgiem. Wydanie z 1956 roku, które posiadam na własność, może zaspokoić głód tekstu, lecz nic poza tym.

W związku z tym zaczęłam poszukiwania pierwszego wydania *Trzech salw*, by poczuć w dłoni jego ciężar, doświadczyć faktury taniego papieru, zobaczyć intensywność lub wyblakłość barw, opuszkami wyczuć szorstkość stron, być może nawet wyczuć wsiąknięty w egzemplarz zapach. od 1925 roku, kiedy *Biuletyn poetycki* miał swoją premierę, minął niemal wiek, przez który technologia drukarska zmieniła się zasadniczo.

Kwerenda w katalogach bibliotecznych pozwoliła ustalić, że w polskich zbiorach na pewno zachowało się sześć egzemplarzy książki. Okazało się też, że jeden z egzemplarzy przechowywany jest w zbiorach Biblioteki Śląskiej. Pierwsze wydanie tomu zbiorowego Broniewskiego, Standego i Wandurskiego skatalogowane jest tam pod sygnaturą II 807022. W rubryce mówiącej o stanie fizycznym „dokumentu” zamieszczono dopisek: „zniszczona”²⁵³. Ze względu na wiek książka udostępniana jest wyłącznie do „korzystania na miejscu”. Gdy dotarłam do lady Czytelni Głównej udostępniono mi do „korzystania” pierwszy tom polskiej poezji proletariackiej... w grubej introligatorskiej oprawie, którą Biblioteka zastąpiła oryginalną. Zwracam uwagę, że komentarz, jakim opatrzone opis katalogowy „dokumentu” brzmi

²⁵³<https://integro.bs.katowice.pl/32102129633/broniewski-wladyslaw/trzy-salwy?bibFilter=3> [dostęp 03.10.2022].

„zniszczona” – jak gdyby ktoś zalał książkę kawą, przesadził z podkreśleniami, naruszył grzbiet czy szycie. Muszę dodać, że w przyjętej przez Bibliotekę Śląską klasyfikacji „zniszczona” nie oznacza egzemplarza, który przestał istnieć. Nie zdecydowano się na zamieszczenie dopisku „zdekompletowana”, który przecież funkcjonuje w bibliotecznych katalogach! Stosuje się takie określenie do wybrakowanych roczników czasopism, wydań kilkutomowych bez któregoś z woluminów, a w końcu do konkretnych egzemplarzy, w których brakuje stron lub zachowały się tylko częściowo. Zastosowany dopisek mówi o książce, jak gdyby usunięcie okładki nie wpływało na „zawartość” egzemplarza – ten dalej jest kompletny, a uległ jedynie „zniszczeniu” (jakiemuś „uszkodzeniu” czy „naruszeniu”) na przestrzeni lat. I znowu muszę wyjaśnić, że nie chodzi mi o szczegóły, tylko o sposób przeczytania książki w bibliotecznej jednostce odpowiedzialnej za „opracowanie zbiorów”.

Biblioteka Śląska otrzymała status biblioteki naukowej dopiero w 1952 roku. Przed II wojną światową nie była objęta prawem do egzemplarza obowiązkowego, które w Polsce – z różną skutecznością – funkcjonuje od 1919 roku. Książka do katowickich zbiorów nie mogła trafić więc prosto z drukarni, lecz jako „zakup” albo „dar” od wcześniejszego właściciela.

Egzemplarz zdeponowany w katowickiej Bibliotece Śląskiej jest podpisany – na stronie tytułowej zachowała się sygnatura *H. Dobrowolski*. Ten ślad jednoznacznie prowadzi do Henryka Dobrowolskiego, historyka sztuki, posła na sejm PRL i prezydenta Krakowa, a przede wszystkim brata Tadeusza Dobrowolskiego, postaci bardzo silnie wpisanej w historię Śląska – przed i powojennego dyrektora Muzeum Śląskiego, konserwatora zabytków, profesora UJ, twórcę niedokończonego skansenu w Katowicach, znakomitego historyka sztuki Śląska i Krakowa. Taki trop wydaje się prowadzić do zbiorów Biblioteki Śląskiej, ale nie będzie to prosta droga. Wiadomo bowiem, że cały przedwojenny księgozbiór Tadeusza Dobrowolskiego został skradziony przez hitlerowców po aresztowaniu i wywiezieniu do obozu koncentracyjnego wraz z innymi krakowskimi profesorami w 1939 roku²⁵⁴. Szybkie zbadanie sprawy wystarczyło, by się przekonać, że Biblioteka Śląska nigdy żadnego księgozbioru z Dobrowolskich nie przejmowała, zatem podejrzewać należy, że przeglądany przeze mnie tom trafił na półkę z księgozbioru któregoś z braci

²⁵⁴ Tę i inne nieopatrzone źródłem książkowym fakty poznałam dzięki licznym rozmowom z Maciejem Tramerem.

w sposób, który nie został zarejestrowany – być może drogą antykwaryczną lub poprzez wymianę z inną biblioteką.

Jednak jest jeszcze inna rzecz ciekawa i kolejny trop, skąd *Trzy salwy* znalazły się w rękach któregoś z historyków sztuki. Otóż obaj bracia mogli poznać Władysława Broniewskiego. Według Macieja Tramera Tadeusz Dobrowolski w 1920 roku służył w 5 pułku piechoty Legionów Polskich, który wchodził najpierw w skład I Brygady, potem I Dywizji LP – w tej samej i w tym samym czasie służył Władysław Broniewski. Z kolei Henryk, młodszy z braci, którego podpis widnieje na egzemplarzu *Trzech salw* podczas swoich studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1922-1927 był aktywnym członkiem Niezależnego Związku Młodzieży Socjalistycznej „Życie”, bardziej radykalnego i komunizującego odłamu NZMS, którego komitet założycielski Broniewski współtworzył. Z zachowanych listów do autora *Nike* wiadomo, że był w kontakcie z krakowskimi działaczami NZMS „Życie”, a nawet wiadomo, że twórcy *Trzech salw* zaplanowali wspólnie z działaczami wieczór autorski na „tamtejszym uniwersytecie”²⁵⁵. Spotkanie zaplanowano na 26 lutego 1927 roku, w największej Sali Uniwersytetu, w auli Kopernika²⁵⁶. Do spotkania doszło, a Broniewski opisał je nawet w ironicznym artykule *Poezja i policja czyli materializacja wiersza*:

Sensację wywołała recytacja wiersza *Szpicel* [...]. Uwaga obecnych została zwrócona na kilku osobników, siedzących w końcowych rzędach i udających, że nie o nich chodzi. [...] Wiersz Broniewskiego po upływie kilkunastu miesięcy od czasu napisania doczekał się zupełnej materializacji²⁵⁷.

Można przypuszczać, że książka znajdująca się w zbiorach Biblioteki Śląskiej została przez Henryka Dobrowolskiego zakupiona najprawdopodobniej właśnie podczas tego krakowskiego wieczoru autorskiego. Dystrybucja biuletynu była mocno ograniczona, nakład niewielki, a z korespondencji Broniewskiego wiadomo, że księgarze niechętnie przyjmowali go w obrót²⁵⁸. W roku 1927 Henryk Dobrowolski jako student Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz członek NZMS „Życie”, niemal

²⁵⁵List 187, w: *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915-1939*, T. II, oprac. F. Lichodziejewska, Warszawa 1981, s. 330.

²⁵⁶List 190, w: *Od bliskich i dalekich...* dz. cyt, s. 335.

²⁵⁷[W. Broniewski], *Poezja i policja czyli materializacja wiersza*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 11, s. 7.

²⁵⁸List 101, w: *Od bliskich i dalekich...* dz. cyt, s. 195.

na pewno uczestniczył w spotkaniu autorskim w auli Kopernika, a zapewne je nawet organizował.

Pochodzenie z księgozbioru historyka (historyków) sztuki pozwala wierzyć, że Dobrowolscy nie zlekceważyli projektu Szczuki. Dlatego trudno pojąć beztróskę konserwatora. Nie przemawia do mnie myśl, że okładka mogła być w tak fatalnym stanie, że w rachubę wchodziło jedynie jej usunięcie. Biblioteka Śląska udostępnia do wglądu na przykład historyczną prasę lub książki, których stan jest fatalny, a jednak numery lub woluminy są przechowywane w teczkach i mimo kruchości papieru zachowane w całości²⁵⁹. Na pewno można było poszukać innego sposobu – na przykład przechowywany przez Bibliotekę Narodową egzemplarz oryginału również został oprawiony w okładkę introligatorską, której krawędzie są szersze, niż pierwotne strony tomu, a jednak projekt Szczuki został zachowany. Być może za bardzo zżymam się na niefrasobliwość katowickich konserwatorów, jednak wraz z okładką zniknął fakt, że Szczuka również zaangażował się w stworzenie *Trzech salw* – informacja o tym, w trzech krótkich słowach: „Okładka M. Szczuki.” Znajdowała się właśnie na wewnętrznej stronie okładki.

Sięgnęłam po oryginalny egzemplarz biblioteczny z obowiązku, jaki odczuwam będąc literaturoznawczynią i badaczką materialnego tekstu. Mój reprint jest tylko podobizną książki, której twórcy głosili, że „nie o sobie piszą”. Przeszkadza mi nie tylko to, że moja książka jest podobizną, ale nawet to, że jest moja. Pierwszy tom „poezji proletariackiej” nie miał być czyjś, wzięty na własność, ale należeć do wszystkich. Podpis Dobrowolskiego na katowickim egzemplarzu trochę kłóci się z tym zamysłem. Podobnie jak na tomie w Bibliotece Narodowej „Kowalewski Czesław”, wybity stemplem maczanym w czerwonym tuszu na stronie tytułowej książki. Nie udało mi się zidentyfikować tej postaci. Wynikałoby z tego jednak, że kupił tę książkę ktoś, kto wyjątkowo poważnie traktował (rościł) prawo własności. Na szczęście w publicznych bibliotekach książka przestaje być posiadana. Konkretna biblioteczna książka ma swoją historię, która jest historią jej dotykania, wertowania, przechowywania, patrzenia na nią, lekceważenia czy szanowania, ma wszystko i wszyscy ją mają, ponieważ własność nie ma znaczenia.

²⁵⁹ Sama spędziłam podczas badań nad dyskusją o polskiej poezji proletariackiej wiele czasu w Czytelnicy Głównej Biblioteki Śląskiej, więc na własne oczy zobaczyłam kiepski stan niektórych numerów, a mimo to były skatalogowane w całości i udostępniane czytelnikom.

III.5 „PRZYPUSZCZAM, ŻE PRZEMILCZĄ: TO NAJWYGODNIEJ”²⁶⁰

Te słowa o *Trzech salwach* napisał do Broniewskiego Witold Wandurski. Pomylił się. Tom był komentowany, nie przesadnie szeroko, ale był. W opracowaniach historycznoliterackich został uznany za „znaczący”, „ważny”, „pierwszy”, „przełomowy”. We wstępie do *Antologii polskiej poezji rewolucyjnej* Marian Stępień napisał o nim:

Był on ważnym wydarzeniem w rozwoju polskiej poezji rewolucyjnej lat międzywojennych ze względu na zespołowe programowe wystąpienie grupy poetów związanych z proletariatem i pragnących tworzyć zgodnie z ideologią rewolucji socjalistycznej²⁶¹.

W prasie międzywojennej nawet trochę zawrzało. Jedynie Helena Bobińska na łamach „Świtu” (pisma Polonii radzieckiej) oceniła tom pozytywnie. Być może wpływ na to miał fakt, że tekst ukazał się w czasie, gdy Stände przebywał w Moskwie. Autorka uznała go za twórcę najbardziej oryginalnego, lecz największy talent i wrażliwość na tematy społeczne przypisała Broniewskiemu. Nazwała go poetą „z bożej łaski”²⁶². W Polsce przyjęcie było raczej chłodne. W „Słowie Polskim” Jan Zahradnik opublikował zamiast recenzji paszkwil *Satyra na komunizm*, w którym atakował wymiar ideowy zbioru oraz grożąc za tenże kryminałem. Wartość jakąś dostrzegł autor wyłącznie w Broniewskim, pisząc: „Z autorów zbiorku jedynie p. Broniewski posiada żywiołowy, niepośledniej miary talent. Ale na samym talencie daleko nie zajędzie”²⁶³.

Stefan Napierski w tekście *Reakjoniści* opublikowanym w „Wiadomościach Literackich” w 1925 roku najobszerniej omówił *Trzy salwy*. Znowu autor *Wiatraków* został oceniony najwyżej – „Broniewski jest urodzonym poetą”²⁶⁴. Jemu przypisał Napierski radość walki, a wierszom – dynamikę marszu. Standemu zarzucił konserwatyzm i uleganie „manierom tradycyjnym”²⁶⁵:

²⁶⁰ List 102, w: *Od bliskich i dalekich...* dz. cyt, s. 200.

²⁶¹ *Antologia polskiej poezji rewolucyjnej 1918-1939*, oprac. M. Stępień, Wrocław 1982, s. XXVI.

²⁶² H. Bobińska, *Polscy poeci rewolucji*, „Świt”, 1927, nr 2, s. 2-4.

²⁶³ J. Zahradnik, *Satyra na komunizm*, „Słowo Polskie”, 1925, nr 199, s. 7.

²⁶⁴ S. Napierski, *Reakjoniści*, „Wiadomości Literackie”, 1925, nr 50, s. 3.

²⁶⁵ Tamże.

Utwory jego przeładowane reminiscencjami literackimi, są wieloznaczne, pełne niewyklarowanej symbolistyki czy nawet alegorii, sporo przerośnięte jest zapożyczonych, obrazowo razi barok intelektualny, zamiar zbyt jest wyśrubowany. Ale potencjalnie jest to talent²⁶⁶.

Zdaniem Napierskiego zbiór *Trzy salwy* stworzyli: Urodzony Poeta, Potencjalnie Talent oraz autor „słabych artykułików rymowanych niewybrednego pisemka” – tak bowiem określił poezję Wandurskiego.

Na temat tomu wypowiedział się także Adam Polewka w „Gazecie Literackiej” w 1926 roku. Kolejny raz najwyżej oceniono Broniewskiego, wskazując na wieloznaczność jego wierszy, które „nie są oddane na komendę tylko jednego programu politycznego”²⁶⁷, a także doceniając ich jawnie romantyczny genotyp (który Andrzej Stawar stanowczo skrytykuje rok później w „Dźwigni”). Standego zganiał za „przemóżdzenie”, jednocześnie chwalał za większą niż u Broniewskiego spójność ideową. Wandurski został uznany za najoryginalniejszego, ale najmniej poetyckiego spośród autorów, co w mniemaniu Polewki nie było komplementem. Najciekawsze wydaje się to, że recenzent zarzucił poetom brak wycucia współczesnych zagadnień społecznych, co – biorąc pod uwagę cel powstania tomu i ideę, z której wyrastał – było zarzutem nader poważnym.

Drugą falę omówień wywołało wznowienie w 1956 roku. Były to komentarze zdecydowanie cieplejsze, bo i sytuacja społeczno-polityczna znacząco się zmieniła. Decyzja o wypuszczeniu reprintu była podyktowana polityczną „odwilżą”, a przede wszystkim rehabilitacją działaczy Komunistycznej Partii Polski straconych w latach trzydziestych w Związku Radzieckim, wśród których byli również Stande i Wandurski. Przypomniano ich nazwiska, zaś tom odczytywano głównie w kontekście jego znaczenia dla polskiej poezji międzywojennej. Wśród komentujących znalazł się między innymi Arnold Słucki, który w tekście *3 Salwy*, opublikowanym pierwotnie w „Twórczości”, wskazywał na wspólną ideę jednoczącą trzech różnych stylistycznie twórców. Jako zasługę poczytywał poetom wprowadzenie do myślenia o polskiej poezji „probierza klasowego stanowiska”²⁶⁸.

²⁶⁶ Tamże.

²⁶⁷ A. Polewka, *Trzy Salwy*, „Gazeta Literacka”, 1926, nr 2, s. 4.

²⁶⁸ A. Słucki, *3 salwy*, „Twórczość” 1957, nr 3, s. 124-127. Tekst recenzji był wielokrotnie przedrukowywany w czasopiśmie. Zob. F. Lichodziejewska, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 79.

Ponad trzydzieści lat po premierze tomu wciąż najwyżej oceniano twórczość Władysława Broniewskiego – Witold Dąbrowski w „Walce Młodych” napisał:

Jak z buntowniczej grupy rosyjskich futurystów wyrósł i stanął nad światem olbrzymi Majakowski, tak Broniewski przerastał swoich ideowych współtowarzyszy swojego debiutu tak bardzo, że *Trzy salwy* pozostaną w historii polskiej literatury głównie dlatego, że przyniosły jego pierwsze wiersze²⁶⁹.

Niestety, entuzjazm nie zawsze wynikał ze znajomości przedmiotu, ponieważ gdyby Witold Dąbrowski przeczytał wydanie oryginalne lub nieco lepiej znał twórczość Broniewskiego wówczas nie napisałby, że *Trzy salwy* przyniosły „jego pierwsze wiersze”. Wszak wcześniej, pół roku przed „biuletynem poetyckim”, ukazał się już debiutancki tom *Wiatraki*, a i poza tym Broniewski publikował pojedyncze utwory w prestiżowych czasopismach.

Kilka zaledwie nie zawsze nazbyt przychylnych recenzji w okolicach premiery w żadnym przypadku nie umniejszają faktu, że pojawienie się na rynku *Trzech salw* kilka lat później rozbudziło dyskusję na temat poezji – czy szerzej: literatury proletariackiej. Chociaż już od początku XX wieku w Polsce wzrastała liczba i słyszalność głosów domagających się sztuki robotniczej²⁷⁰.

III.6 DYSKUSJA O LITERATURZE PROLETARIACKIEJ

Jeszcze podczas rewolucji 1905 roku, a więc dwadzieścia lat przed wydaniem *Trzech salw* Waław Nałkowski napisał:

Sprawa proletariatu, sprawa jego cierpień niewymownych i walk bohaterskich, nie znajdowała dotąd w literaturze pięknej odpowiednio potężnego oddźwięku, odpowiednio olbrzymiego wyrazu.

[...] Tylko jednostki ludu dość silne, by nie stać się renegatami, nie pójść na służbę warstw uprzywilejowanych, jednostki, które same przeżyły to piekło,

²⁶⁹ W. Dąbrowski, *Echo salw*, „Walka Młodych”, 1957, nr 1, s. 2.

²⁷⁰ Por. I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej*, w: *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961; „*Scena i lutnia robotnicza*”. *Jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego*, Warszawa 1920; A. Sokolicz, *O kulturze artystycznej proletariatu*, Warszawa 1921; przedmowa H. Krahełskiej do: A. Gastiew, *Poezja czynu robotniczego*, Warszawa 1921.

mogłyby je przedstawić w utworach artystycznych z całą przerażającą prawdą, z groźbą sztyletowych błysków, z druzgocącą potęgą gromów, z grozą łun pożarnych bijących w okna spokojnych sypialni.

[...]

Nie dość stanąć przed budą jarmarczną i zwyczajem długo krępowanych żaków pokazywać język kramarzom – trzeba cały ten burżuazyjny budynek, ten przybytek podłości, ucisku i grabieży, wysadzić w powietrze i pole spod niego zaorać!

Takich bojowników w twórczości może wydać tylko ta warstwa, która wydaje dziś bojowników w życiu – warstwa proletariatu, warstwa proletariatu, warstwa ludu pracującego; jesteśmy w przededniu takiej twórczości²⁷¹.

Postulat Nałkowskiego podnoszony był również przez innych pisarzy, jednak na początku dwudziestego stulecia nie znalazła się jeszcze grupa pisarzy, która przyjęłaby go jako swój program. Koniec rewolucji 1907-1907, potem wybuch Wielkiej Wojny i odzyskanie niepodległości przez Polskę w pewnym stopniu zmarginalizowały problem. Temat „literatury proletariackiej” czasami pojawiał się w prasie, jednak dopiero na początku lat dwudziestych XX wieku doczekał się poważnej dyskusji. Inspiracją były rewolucje rozgrywające się w Europie i towarzyszące im wystąpienia artystów zaangażowanych. Dodatkowo, po wstępnym ustabilizowaniu sprawy granic i najważniejszych spraw związanych z ustrojem nowego państwa polskiego, powrócił problem niezbędnych przemian społecznych, wszechobecnego wyzysku, ubóstwa, analfabetyzmu i zapóźnienia gospodarczego. Wyniesienie najbardziej wykorzystywanych, wykluczonych i pokrzywdzonych obywateli – wszystkie działania mające na celu emancypację klasy robotniczej były związane bezpośrednio z potrzebą nowej literatury. Literatura proletariacka, sztuka proletariacka, kultura proletariacka czy, po prostu, nowa kultura nie miała wypowiadać się w imieniu lekceważonej i zdominowanej klasy robotniczej, ale miała być słyszalnym głosem „ludu ziemi”. Emancypacja wymagała zupełnie nowych rozwiązań, a to znaczy, że sprawa była najbardziej zasadnicza. Stworzenie nowego języka sztuki, pozbawionego mieszczańskiej ornamentyki, za to komunikatywnego i w dosłowny sposób pozwalającego na wyrażenie siebie, byłoby najlepszym narzędziem, które najpierw pozwoli się wydobyć, a potem pozwoli zapomnieć o poniżeniu.

²⁷¹ W. Nałkowski, *Proletariat i twórcy*, „Młodość” 1905, nr 1. Cyt. za: W. Nałkowski, *Pisma społeczne*, wyb. i oprac. S. Żółkiewski, Warszawa 1951, s. 397–398.

Marian Rawiński omawiając spory, jakie w dwudziestoleciu toczyły się *O model literatury zaangażowanej*, napisał:

Tradycja miała stanowić jedynie ów negatywny układ odniesienia dla stworzenia sztuki nowej, szokującej rozmachem twórczym. Dla publicystów komunistycznych miał to być rozmach na miarę historycznej misji proletariatu. Dla artystów awangardowych inaugurował wielki nie kończący się karnawał sztuki, bądź też konstytuował program powrotu do początków, „barbaryzacji” sztuk²⁷².

Awangarda była na pewno mniej jednolita w postulatach i strategiach niż wynikałoby z ujęcia zaproponowanego przez autora powyższej wypowiedzi. Do tej sprawy przyjdzie jeszcze powrócić w dalszej części rozprawy.

Przestrzenią, gdzie najsilniej podjęte zostały sprawy literatury i sztuki proletariackiej były początkowo dwa czasopisma wydawane pod patronatem Komunistycznej Partii Robotniczej Polski (od 1925 Komunistycznej Partii Polski). Pierwszym była „Kultura Robotnicza”, która ukazywała się w latach 1922–1923, i kontynuująca jej program „Nowa Kultura”, która wychodziła w latach 1923–1924. Krystyna Sierocka w swojej historycznoliterackiej syntezie określiła pojawienie się ich jako „Swoistą rewolucję, dokonywającą się na płaszczyźnie polityczno-literackiej, *novum* w ówczesnej rzeczywistości”²⁷³.

Tytuł pierwszego z tych czasopism jednoznacznie wskazywał na fascynację ideami rosyjskiego Proletkultu i był niemal dosłownym tłumaczeniem rosyjskiej nazwy. „Kultura Robotnicza” razem z „Nową Kulturą” stanowiły główną agorę dysput o proletariackiej literaturze. Głównymi uczestnikami tej debaty byli Jan Hempel, Antonina Skolicz, Stefan Rudniański i Witold Wandurski.

Po stronie Polskiej Partii Socjalistycznej dyskusji na temat kształtu sztuki związanej z klasą robotniczą było niewiele. Wyraził to Jan Nepomucen Miller w artykule pod tytułem *Uwiad kulturalny PPS*²⁷⁴ na łamach „Wiadomości Literackich”. Na tę krytykę próbował odpowiedzieć Ignacy Daszyński, jednak odpowiedź okazała się nie tylko słaba, ale sprowokowała kolejne zarzuty. Do dyskusji włączyli się między

²⁷² M. Rawiński, *O model literatury zaangażowanej. W kręgu literackich polemik lat 1918-1932*, „Pamiętnik Literacki”, 1967, nr 3, s. 33.

²⁷³ K. Sierocka, *Czasopisma literackie*, w: *Literatura polska 1918–1939*. T. 1. (1918–1932), red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 117.

²⁷⁴ J. N. Miller, *Uwiad kulturalny PPS*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 31, s. 1.

innymi Stanisław Higier, Aleksander Hertz, a nawet Jan Hempel, który ogłosił bezpardonowy artykuł krytyczny zatytułowany *Socjalizm i sztuka oboje zwiędli*²⁷⁵. Wypowiedź redaktora „Nowej Kultury” okazała się tak ostra, że zmusiła nawet do ponownej reakcji Millera²⁷⁶.

Nie dziwi zdecydowane wystąpienia Hempla. W sprawie sztuki proletariatu zabierał głos co najmniej od 1919 roku, a potem był stałym częstym dyskutantem w redagowanych przez siebie czasopismach.

Początkowo, zgodnie z założeniami Proletkultu, publicyści „Kultury Robotniczej” a potem „Nowej Kultury” propagowali odrzucenie liryczności na rzecz przeżyć kolektywu i zbiorowości – walczącej lub pracującej. Rozumiano to jako „dezindywidualizację” sztuki na rzecz wszelkich działań kolektywnych, pierwszeństwo dla zbiorowych doświadczeń i przeżyć wobec wrażeń i doświadczeń osobnych czy intymnych, a także dostrzeżenie i włączenie do estetycznego kanonu przemysłowego pejzażu: maszyn, fabrycznych hal, warsztatów oraz rewolucyjną codzienność taką jak wspólna praca, ale także udział w strajku, działalność agitatorów czy zmaganie z opresyjnym państwem (policją, sądem, szpiclami, więzieniem). Publicyści z kręgu „Kultury Robotniczej” mieli świadomość konieczności całkowitego zerwania i gruntownego przewartościowania przeszłości. Na łamach obu „Kultur” podkreślano korzyści, jakie niesie rozwój techniki, rozbudowa przemysłu, a wraz z nimi urbanizacja oraz postęp nauki. W samym postępie i przemianie widziano źródło zachwyty, dlatego postulowano odrzucenie nadmiernej metaforyki i ukazanie surowego „prawdziwego” obrazu rzeczywistości. Wbrew opinii Rawińskiego można bez trudu dostrzec, że główne założenia propagatorów kultury proletariackiej i sporej części awangardzistów były zbieżne. Niestety, spora grupa opracowań posługuje się homogenizującymi uogólnieniami (np. Rawiński – awangarda, M. Stępień czy Sierocka – futuryści), które nie uwzględniają istotnych różnic i dynamiki sporów, jakie toczyli ze sobą artyści szeroko rozumianej polskiej awangardy lat dwudziestych.

Dyskusja na temat tego, jaka sztuka zdolna byłaby wykreować nową rzeczywistość i jednocześnie najlepiej odpowiadałaby na zapotrzebowanie „nowego” odbiorcy, pojawiła się na samym początku wydawania „Nowej Kultury”. Trochę było

²⁷⁵ S. Higier, *W zetknięciu z frazesem*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 37; J. Hempel, *Socjalizm i sztuka oboje zwiędli*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 33; A. Hertz, *Jeszcze socjalizm a literatura. Czy zagadnienie postawiono należycie*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 41.

²⁷⁶ J. N. Miller, *Za was – bez was. Replika Ignacemu Daszyńskiemu i Janowi Hemplowi*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 52.

to słycać w poprzedniczce – „Kulturze Robotniczej” – chociaż tam krytycy częściej skupiali się na wydobywaniu z dostępnej twórczości elementów bliskich idei Proletkultu.

W 1924 roku do publikacji w „Nowej Kulturze” zaproszono twórców i krytyków z kręgu nurtów awangardowych. To wtedy Mieczysław Szczuka nadał czasopismu nową postać graficzną. Od stycznia 1924 roku przez jedenaście numerów na stronach czasopisma ukazywały się wiersze Anatola Sterna, Aleksandra Wata, Brunona Jasieńskiego, Stanisława Brucza, Mieczysława Brauna. Co prawda później współpraca została zakończona, lecz nie wszystkie drogi rozeszły się, a na pewno nie rozeszły się całkiem. Wiadomo, pojawiły się też polemiki, co można było od początku przewidzieć. Oprócz nasilających się zastrzeżeń, które czytelnicy wysyłali do redakcji, współpracujący z „Nową Kulturą” pisarze formułowali swoje poglądy. Przedmiotem dyskusji stały się zagadnienia treści i formy sztuki, a także społecznego i politycznego jej zaangażowania. Stanisław Brucz w artykule *Sztuka i rzecz* pisał o potrzebie autonomii utworu artystycznego, jego niezależności od „obiektywnego wyglądu rzeczy i przebiegu zjawisk”²⁷⁷. Postulaty pożyteczności dzieła literackiego, „konstrukcji”, „budowy” (lub: konstrukcyjnej budowy) oraz jego autonomia, miała podkreślać zamierzoną antymieszczańskość²⁷⁸:

Wobec zagadnień politycznych i społecznych – pisał Mieczysław Braun – poeta powinien zajmować postawę neutralną, gdyż nie rozstrzyga on o formach współzycia ludzi, a jedynie o współzyciu słów w poszukiwanej formie utworu²⁷⁹.

Jeszcze wyraźniej ta myśl wybrzmiała w tekście *Stara i nowa sztuka*: „Jeżeli kto chce przekonać kogoś o podłości kapitalizmu – niechże napisze na ten temat rozprawę, artykuł lub odezwę, a nie wierszyki”²⁸⁰.

Jak widać głównym polem sporów była skala i gotowość zaangażowania twórczości „w sprawie” i możliwość wyrzeczenia się artystycznego „ja” na rzecz kolektywnego i masowego „my”. Autonomiczność chciano uzyskać odrywając się od natury, „konstrukcję” miała zapewnić planowość i celowość działań artysty, a antytradycjonalizm i udział społeczny dostrzegano w relacji utworu z doraźną

²⁷⁷ S. Brucz, *Sztuka i rzecz*, „Nowa Kultura”, 1924, nr 1.

²⁷⁸ M. Rawiński, *O model literatury...*, dz. cyt., s. 40.

²⁷⁹ M. Braun, *Moje osobiste zdanie o poezji*, „Nowa Kultura”, 1924, nr 9.

²⁸⁰ B. M., *Stara i nowa sztuka*, „Nowa Kultura”, 1924, nr 10.

rzeczywistością i dokumentacyjnym charakterem tekstu. To było jednak za mało, żeby podążać wspólnie. W dyskusji na łamach czasopisma ujawniły się zasadnicze dysonanse. Sformułowane przez futurystów założenia sztuki redaktorzy „Nowej Kultury” ocenili jako „nieporozumienia literackie” i zapytywali:

Czy rzeczywiście nowa sztuka poza maszyną nie widzi ideału dla siebie, czy walka człowieka o nowy świat, walka ze zwyczajami, religią, opinią dzisiejszych władców, czy to wszystko nie powinno znaleźć wyrazu w nowej sztuce poza walką ze starą formą? „Treść” nowej sztuki jest rzeczą równie ważną²⁸¹.

Całą dyskusję w 1924 podsumował Jan Hempel uważając ją za bezcelową i przynoszącą jedynie negatywny skutek.

Jedynym ogólnym wnioskiem, który z artykułów tych można wyprowadzić, jest [...] że sztuki proletariackiej, sztuki całkowicie nowej, nie ma jeszcze.

[...] I dziwnie byłoby, gdyby było inaczej. Wszak wielkie style artystyczne były zawsze wytworem klasy panującej i mające poczucie niewzruszonej trwałości swego panowania. Proletariat jest klasą walczącą: ale ogień walki nie sprzyja rozwojowi sztuki. Walka rodzi bohaterstwo, rodzi pieśń bojową, pobudkę, agitacyjną zachętę do walki, [...] ale tego, co nazywa się stylem [...] wytworzyć nie może²⁸².

– konkludował. Jego zdaniem „styl” mógłby się wyklarować jedynie na przestrzeni lat i modyfikacji, jednakże dynamiczna odpowiedź na potrzeby walczących robotników nie jest solidnie ugruntowana w myśleniu o literaturze. Artykuł jest zwieńczony dopiskiem od redakcji:

Artykułem powyższym zamykamy dyskusję nad zagadnieniami artystycznymi. „Nowa Kultura” w dalszej pracy trzymać się będzie poglądów wyżej wyłożonych i zaprasza wszystkich poetów bez względu na wyznawany przez nich kierunek artystyczny – bez względu, czy nazywają się futurystami, ekspresjonistami, czy jak bądź inaczej – byleby posiadali talent, umieli pisać wiersze i pisali zrozumiale dla mas robotniczych i byleby zdolni żyć duchowo tym, czym żyją masy²⁸³.

²⁸¹ P., *Do teoretyków „Nowej Sztuki”*, „Nowa Kultura”, 1924, nr 6.

²⁸² B. K. [J. Hempel], *Nieporozumienia literackie*, „Nowa Kultura” 1924, nr 11, s. 255.

²⁸³ [Od redakcji], „Nowa Kultura” 1924, nr 11, s. 258.

Można tylko dodać, że numer 11 „Nowej Kultury”, w którym redakcja rozstawała się z poetami wyrastającymi z nurtów awangardowych, został zaopatrzony w bardzo efektowną szatę graficzną w czym było wyraźnie widać rękę Szczuki. Niestety, na przełomie lipca i sierpnia 1924 roku, w wyniku działania prokuratury i nasilających się konfiskat, „Nowa Kultura” została ostatecznie zamknięta i przestała się ukazywać. Jednak jeszcze w tym samym 1924 roku światło dzienne ujrzała *Ziemia na lewo* niegdysiejszych futurystów, Sterna i Jasińskiego, zdecydowanie deklarujących się we wstępie po stronie proletariatu. A kilka miesięcy później, w drugiej połowie 1925 roku wyszły *Trzy salwy*, w których autorzy zadeklarowali przeniesienie swoich zainteresowań z estetyki na rzecz walki proletariatu o emancypację – poeci potraktują tę walkę jako najważniejszą swoją powinność.

Inny ton do tej dyskusji wniósł Paweł Hulka-Laskowski, sprowokowany przedmową do *Trzech salw* i *Ziemi na lewo*. Pojawienie się poezji proletariackiej przyjmował ze zrozumieniem, dostrzegał przyczyny, które ją zrodzić musiały, posługiwał się terminem „poezja proletariacka”, ale nadał mu zupełnie inny sens niż lewica komunistyczna²⁸⁴.

W *Poezji szlachetnego nieporozumienia*, bo tak został zatytułowany artykuł opublikowany w na pierwszej stronie pierwszego numeru „Wiadomości Literackich” z 1928 roku – Hulka-Laskowski dochodzi do nieco zaskakującego wniosku, jakoby *Trzy salwy* miały charakter mistyczny, bowiem wybrzmiewa w nich pragnienie „wielkiego przeobrażenia w duszach ludzkich”²⁸⁵. Uznanie literatury radykalnie angażującej się społecznie i dotyczącej spraw codziennych za „mrzonki mistyczne” nie jest jednak najdziwniejszym pomysłem Hulki-Laskowskiego. Tytułowe „szlachetne nieporozumienie” dotyczyć miało zamiaru poetów, którzy chcąc dotrzeć do proletariuszy, faktycznie trafili w próżnię społeczną. Według autora artykułu propozycja zawarta w *Trzech salwach* nie jest poezją dla proletariatu, ani nawet o proletariacie. „Poeci proletariaccy za mało znają proletariat i dlatego przemawiają do niego zgoła językiem niezrozumiałym”²⁸⁶. Niewątpliwie język krytyka należał do zupełnie innego rejestru niż język poetów z *Trzech salw* i *Ziemi na lewo*, a tak naprawdę wszystkich, którzy dotychczas zaangażowali się w dyskusję.

²⁸⁴ M. Stępień, *Wstęp do Antologii...*, s. XXXIII.

²⁸⁵ P. Hulka-Laskowski, *Poezja szlachetnego nieporozumienia*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 1, s. 1.

²⁸⁶ Tamże.

[...] Jeszcze dzisiaj po kajetach dziewcząt fabrycznych znaleźć można stare piosenki o Edwinie i Wandzie, o Ostapie i Jarynie, o Laurze i Filonie itd. itd., ale daremnie szukalibyśmy zrozumienia dla tego wszystkiego, co dzisiaj nazywa się poezją proletariacką. Współczesność dodała do kajetów piosenki kabaretowe, ale nie ma w tych kajetach ani jednego utworu Wandurskich, Standów, Jasińskich, Broniewskich, Sternów. [...] Forma i treść polskiej poezji proletariackiej jest dla robotnika wszystkim, tylko nie poezją. Mamy tu maszyny, lokomotywy, robotę w fabrykach, agitatorów, prowokatorów, szpicli, słowem to wszystko, od czego robotnik ucieka w święta na wieś, do lasu, na łąki²⁸⁷.

Możliwe, że *Ziemia na lewo* i *Trzy salwy* sprowokowały Hulka-Laskowskiego, ale na pewno krytyk swoim artykułem sprowokował Broniewskiego. Autor *Troski i pieśni* nie zaakceptował przede wszystkim sposobu prowadzenia dyskusji przez krytyka, który nie podjął wysiłku zapoznania się z publikacjami jego poprzedników na ten temat. Szczególnie irytujący okazał się dla Broniewskiego także pryncypialny ton, jakim posługiwał się Hulka-Laskowski w swoim wystąpieniu²⁸⁸.

Hulka-Laskowski odpowiedział Broniewskiemu artykułem *Teoria a rzeczywistość*, w którym zarzucił poecie, że ten nie zrozumiał jego argumentów²⁸⁹. W tym samym numerze „Wiadomości Literackich” do dyskusji włączył się Antoni Słonimski, który nie szczędził złości Broniewskiemu polemizował ze stanowiskiem podziału literatury na proletariacką i nieproletariacką, a postulował podział na poezję i to co nie jest poezją. Uzasadniał swoje stanowisko tym, że poezję proletariacką tworzą wiersze, gdzie „ważniejsze tu jest ścisłe trzymanie się Marksa niż poezji”²⁹⁰. Ponadto autor *Czarnej wiosny* zgodził się z argumentami Hulka-Laskowskiego, że „proletariusz nasz wcale nie czyta »poezji proletariackiej«”. Kolejnym, który zabrał głos w tej debacie, był Stanisław Higier z artykułem *O ducha poezji proletariackiej*, gdzie poddawał w wątpliwość możliwość bycia jednocześnie poetą i rewolucjonistą społecznym²⁹¹. Po nim głos zabrał Jan Nepomucen Miller, który bardziej niż wziął udział w polemice, przypomniał, że wypowiadał się na ten temat w swojej książce *Zaraza w Grenadzie* i zapowiedział przyszły artykuł, który... nigdy

²⁸⁷ Tamże.

²⁸⁸ W. Broniewski, *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 4, s. 1.

²⁸⁹ P. Hulka-Laskowski, *Teoria a rzeczywistość*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 7, s. 1.

²⁹⁰ A. Słonimski, *Odpowiedź*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 7, s. 1.

²⁹¹ S. Higier, *O ducha poezji proletariackiej*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 10, s. 1.

nie powstał²⁹². Zaraz potem ukazał się artykuł Stanisława Wygodzkiego *Zadania poezji w Polsce dzisiejszej. O zmianę frontu*, któremu najbliższym było do poglądów reprezentowanych przez poetów z *Trzech salw*. Krytyk jednoznacznie ganił współczesną inteligentką twórczość za obojętność na problemy polityczno-społeczne oraz dążenia emancypacyjne robotników²⁹³. Po nim włączył się Anatol Stern, po którym można było się spodziewać, że poprze argumenty poprzednika, jednakże zamiast tego zarzucił mu niedostrzeżenie i pominięcie „wielu poetów” związanych z ruchem robotniczym – między innymi jego, Brunona Jasieńskiego czy Antoniego Słonimskiego. Dyskusja rozpoczęta w „Wiadomościach Literackich” trwała aż do początku roku 1929 i została zamknięta dopiero artykułem Hulki-Laskowskiego zatytułowanym *Poezja proletariuszy*²⁹⁴.

Równoległe z dyskusją w „Wiadomościach Literackich” pojawiały się artykuły polemiczne w innych czasopismach, takich jak „Głos Literacki”²⁹⁵. Na jego łamach, co prawda z pewnym opóźnieniem, głos zabrał Tadeusz Peiper²⁹⁶.

Istotnym głosem w tej dyskusji było na pewno wystąpienie Karola Irzykowskiego, który na łamach „Robotnika” opublikował artykuł *Literatura a socjalizm*. Tekst nie był polemiczny z założenia. Niewiele poświęcił także miejsca poetom współczesnym. Wymienił z nazwiska autorów *Trzech salw*, ale ani słowem nie powiedział o poetach z *Ziemi na lewo*. Trudno znaleźć w tym artykule konkretne stanowisko. Irzykowski konstatuje raczej, że „w całej tej poezji powstałej pod wpływem zagranicy” nie znajduje odniesienia do „ojca duchowego”, którym, jego zdaniem, był Stanisław Brzozowski. Autor *Słonia w składzie porcelany* deklaruował jedynie:

Tu dopiero znajduję mój punkt zaczepienia – ale obchodzi mnie przy tym proletariatusz nie jako klasa, lecz jako sytuacja życiowa.

Jest to sytuacja beznadziejności, sytuacja błędnego koła, którą powinien przeżyć i przemyśleć każdy „poeta pracy”.

²⁹² J.N. Miller, *Poezja pracy a poezja proletariacka*, *Wiadomości Literackie* 1928, nr 19, s. 1.

²⁹³ S. Wygodzki, *Zadania poezji w Polsce dzisiejszej. O zmianę frontu*, „*Wiadomości Literackie*” 1928, nr 29, s. 1.

²⁹⁴ P. Hulka-Laskowski, *Poezja proletariuszy*, „*Wiadomości Literackie*” 1929, nr 3, s. 1.

²⁹⁵ Np. E. Schürer, *Poezja w ogniu przymiotników*, „*Głos Literacki*” 1928, nr 12; A. Maliszewski, *Na naszych pozycjach*, „*Głos Literacki*” 1928, nr 13-14; J.P. [J. Podhalicz], *Rutyna, postępek*, „*Głos Literacki*” 1928, nr 15 czy E. Miller, *Front? Metoda?*, „*Głos Literacki*” 1928, nr 18.

²⁹⁶ T. Peiper, *Sztuka a proletariatusz*, „*Głos Literacki*” 1928, nr 6. Przedr. w: Tegoż, *Tędy*, Warszawa 1930, s. 145–169.

[...] Tę zasadniczą sytuację uważałbym za podstawę poezji proletariackiej czy socjalistycznej, rewolucyjnej czy przebudzeniowej – ale z powodu złej nazwy lub złych dowodów nie można psuć rzeczy. A tak właśnie zrobiono w „Wiadomościach Literackich”, gdzie z dużą przyjemnością i nawet triumfem odkryto, iż taka poezja jest niemożliwa, nie ma sensu, bo przecież niby jasne jest, że sens ma tylko poezja ogólnoludzka a la Szekspir i Homer. Jednak zdawało mi się, że rzeczą właśnie inteligentów byłoby nie eksklamować tak gładko tej poezji „proletariackiej”, ale uznać, że jest tu żywa myśl, której należy dopomóc do rozwinięcia się²⁹⁷.

Dyskusja o poezji proletariackiej, jaką otwarło wystąpienie Hulki-Laskowskiego sprowokowanego wstępami do *Ziemi na lewo* i *Trzech salw* nie przyniosła rozstrzygnięć. Odbyła się przede wszystkim na łamach „Wiadomości Literackich”. Najpoczytniejszy i najbardziej opiniotwórczy tygodnik kulturalny dwudziestolecia międzywojennego sprzyjał dyskusji, jednak reprezentował środowisko i sposób funkcjonowania sztuki całkowicie odbiegający od podstawowych założeń kultury proletariackiej. Dominujące, inteligenckie, uprzywilejowane i na wskroś mieszczańskie czasopismo nie było właściwą areną dla tej dyskusji. Krytycy z kręgu „Wiadomości Literackich” i „Skamandra” od początku przyjęli w swych wypowiedziach postawę pryncypialną, przemawiali do robotników „z wysokości”, chcieli i gotowi byli podarować im „nową” sztukę, taką, jakiej – ich zdaniem – proletariusze najbardziej potrzebowali. Rzec w tym, że ich język był ciągle językiem grupy uprzywilejowanej – dominującym i kolonizującym. Dyskutanci z kręgu „Wiadomości Literackich” usiłowali robotników „uczłowieczyć”, podarować im kulturę, o którą tamci się dopominali. Jednakże ten sposób myślenia nie traktował proletariuszy egalitarnie, lecz nosił znamiona działalności charytatywnej. Hulka-Laskowski pisał, że robotnik chce uciekać od fabrycznych obszarów „na wieś, do lasu, na łąki”, że sztuka i literatura dla robotnika jest tym, co wypełnia jego świat poza pracą.

Spójrzmy na to inaczej:

Znawca tematu, Zbigniew Landau, szacował, że wiosną 1919 roku w samej tylko dawnej Kongresówce było 650000 bezrobotnych, choć zarejestrowano niewiele ponad połowę z tego. Wśród robotników stopa bezrobocia sięgała 59%.

²⁹⁷ K. Irzykowski, *Literatura a socjalizm*, „Robotnik” 1928, nr 11, 1928. Przedr.: K. Irzykowski, *Cięższy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje*, oprac. A. Stawar, Warszawa 1957, s. 475-477.

[...] W grudniu 1920 roku było tylko 51000 bezrobotnych. Potem przyszła jednak demobilizacja, a wraz z nią – na ulice wróciły rzesze ludzi żądnych pracy²⁹⁸.

Dodajmy tylko, że z powodu rozmiarów bezrobocia Polska, prowadzący obliczenia Główny Urząd Statystyczny zaprzestał publikowania wyników badań na ten temat. W takim kontekście mówienie o robotnikach, którzy wypełniają sztuką swój czas poza pracą, może być nawet szokujące. Czas wolny, czas świąteczny i ucieczka „na wieś, do lasu, na łąki” raczej nie był głównym obszarem marzeń polskich proletariuszy w latach dwudziestych XX wieku. Takich ponurych danych dotyczących także bezdomności, ubóstwa czy braku podstawowej opieki medycznej można by przywołać sporo. Wypowiedzi sformułowane przez większość krytyków podczas debaty w 1928 roku pokazują daleko idące odklejenie „teoretyków” literatury proletariackiej od przedmiotu swoich rozważań. Gdzieś w natłoku stanowisk, sporów i „wymądrzeń” zgubił się robotnik, który pragnie przemówić, albo chociaż usłyszeć, jak ktoś mówi jego głosem. Hulka-Laskowski pisząc o „szlachetnym nieporozumieniu” stwierdzał, że „poezję proletariacką odczuwają tylko snobi literaccy”. Można spróbować wyczytać z tego zdania dwie rzeczy. Po pierwsze nawiązanie do *Snobizmu i postępu*, czyli słynnego wystąpienia Stefana Żeromskiego wymierzonego w polskich poetów związanych z wczesnym nurtem awangardowym. Po drugie podejrzenie o jakieś szlacheckie inspiracje, marzenie o awansie społecznym i wyniesieniu w zhierarchizowanym społeczeństwie. „Snob” to przecież ten, kto nie jest szlachetnie urodzony, ale udaje szlachcica. „Szlachetność” to nic innego jak „szlacheckość”. Pisał o tym Żeromski w taki futurystów sposób za bezkrytyczne powielanie rosyjskich wzorców. Rozmawiając o „poezji proletariackiej” większość krytyków była zainteresowana tylko poezją, którą traktowali jak głos czy też język całkiem oderwany od ludzi, którzy mieli tym językiem mówić. Mało który z krytyków biorących w dyskusji nad sztuką proletariacką wierzył, że nieuprzywilejowany społecznie robotnik może mieć cokolwiek do powiedzenia. Hulka-Laskowski mówił o „drodze do poezji proletariackiej przez Mickiewicza, Tetmajera, Kasprowicza”, Słonimski pisał o Mickiewiczu, Żeromskim i Kasprowiczu, Irzykowski o Brzozowskim. Mówiono o literaturze – najczęściej takiej przez duże „L” i tylko o niej. Chęć odcięcia się od przeszłości i tradycji traktowano jak nierozumny wandalizm. Niewielu krytyków zauważyło w eksperymentach wczesnej awangardy sposobu na znalezienie nowego

²⁹⁸ K. Janicki, R. Kuzak, D. Kaliński, A. Zaprutko-Janicka, *Przedwojenna Polska w liczbach...*, s. 116.

języka, który nie był wcale awangardowym „karnawałem sztuki”, jak napisał w swoim artykule Rawiński, ale miał być narzędziem emancypacji proletariatu – miał być szansą na zastąpienie dominującego i uprzywilejowanego języka.

W tej całej dyskusji wokół poezji proletariackiej zgubiło się jeszcze coś. W wielkiej debacie na łamach najpopularniejszego i najbardziej opiniotwórczego periodyku literackiego w Polsce międzywojennej, którą sprowokowały podobno *Trzy salwy*, nikt nie zwrócił uwagi, że konstruktywistyczną okładkę do tej książki, podobnie jak do *Ziemi na lewo*, zaprojektował jeden z czołowych czołowy awangardzistów. Nazwisko Szczuki w całej dyskusji nie pojawiło się ani razu.

III.7 MONTAŻ

Autorzy wydali tom *Trzy salwy* własnym nakładem, kolportaż biuletynu prowadzili również samodzielnie – głównie na zebraniach i akademiach robotniczych. Cena dla robotników była niższa (wynosiła 1 zł²⁹⁹), aby ułatwić (czy nawet: umożliwić) kupno proletariuszom, czyli głównym adresatom tomu.

W pełnej lekturze, która stanowi cel nadrzędny tego rozdziału, nie sposób pominąć budowy tomu. W tym konkretnym przypadku mówić będę o montażu, zamiast o kompozycji, ponieważ to słowo w moim odczuciu bardziej pasuje, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę robotnicze sympatie poetów. Zbiór liczy dwadzieścia utworów: dwóch poetów (Broniewski i Wandurski) zamieściło w nim po siedem wierszy, a Stande sześć. Zbliżona do siebie ilość tekstów prezentowanych przez każdego z nich wzmacnia wrażenie symetrycznej egalitarności – „miejsce” w zbiorze zostaje rozdzielone równomiernie i sprawiedliwie. Tom otwiera najwyrazistszy i najbardziej poetycki z trójki. Krytycy niechętnie czytali dalej – zatrzymywali się przy Broniewskim, jak gdyby reszta nie była warta lektury i omówienia. Ostatni w kolejności Wandurski potraktowany został jak doklejony, sztucznie dodany do tomu, choć najprawdopodobniej to on był jego pomysłodawcą.

Po części należącej do autora *Wiatraków* tom jest demontowany, a jego wydźwięk brzmi mocno i zdecydowanie. Wystarczy spojrzeć na kolejność wierszy Broniewskiego: *Poezja, Nike, Soldat Inconnu, Ostatnia wojna, Szpicel, Pionierom,*

²⁹⁹ F. Lichodziejewska, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 78.

Robotnicy – kierunek jest jasny: wyruszamy od „poezji”, co „przychodzi jak noc majowa”³⁰⁰, by dojść do „robotników”, którzy

Idą budować miasta –
stupiętrowy za domem dom³⁰¹.

Widać tu wyraźne przejście od „ty” do „my”. Analogiczna myśl wypływa z montażu całego tomu: droga od „poezji” do „panów poetów” – od idei i ogólnej abstrakcyjnej metafory do konkretnego człowieka z krwi i kości.

Zwracam szczególną uwagę na układ wierszy, ponieważ sposób ułożenia tekstu zadecyduje o jego znaczeniu. Jak zauważył Maciej Tramer:

[...] „Ty przychodzisz, jak noc majowa,” – przed majem 1926 roku zapewne brzmiała inaczej niż zamieszczona jako kontynuacja słów:

Umiecie umierać na frontach,
umiecie zdobywać Belweder,

To oczywiście „gdybanie”, ale z dużą dozą prawdopodobieństwa, że bezpośrednio po przewrocie majowym i odwołującym się do niego wierszu następny maj nie był już tym samym majem³⁰².

Inaczej brzmiał wiersz, który rozpoczynał *Trzy salwy*, a inaczej w 1927, kiedy następował po *Do towarzyszy broni* w *Dymach nad miastem* i kojarzył się jednoznacznie z niedawnym zamachem majowym.

Wiersze poprzedza kilkudzaniowy niepodpisany wstęp – najprawdopodobniej autorstwa Broniewskiego i Wandurskiego, który zaczynał się od znamienych słów: „Nie o sobie piszemy”³⁰³. Krótka kilkudzaniowa przedmowa była prosta, komunikatywna i – co najważniejsze – deklaratywna. Niepodpisani pod nią pisarze wyrzekali się dawnej poezji, ale też wyrzekali siebie. Jeśli Hulka-Laskowski zarzucał snobizm, to tutaj go nie było, za to można zobaczyć odejście od rodowodu poety

³⁰⁰ W. Broniewski, *Poezja*, w: W. Broniewski, S. R. Standé, W. Wandurski, *Trzy salwy*, Warszawa 1956, s. 7.

³⁰¹ W. Broniewski, *Robotnicy*, w: W. Broniewski, S. R. Standé, W. Wandurski, *Trzy salwy...*, dz. cyt., s. 23.

³⁰² M. Tramer, *Brudnopis in blanco...*, dz. cyt., s. 341.

³⁰³ W. Broniewski, S. R. Standé, W. Wandurski, *Trzy salwy*, Warszawa 1956 (wstęp).

i poezji rozumianej jako wyrażanie świata przez własne doświadczenia. Niewielki wstęp bardzo wyraźnie powtarzał idee związane z Proletkultem. Pisarz stawał się „robotnikiem słowa”, co w perspektywie i tradycji znowu można odczytać jako zamiar obniżenia roli wyznaczonej mu przez kulturę, jednak w porządku konstruktywistycznym pojmowało twórcę jako budowniczego czy też rzemieślnika, który nie szuka tworzywa w wyobraźni i uniesieniu, lecz odwrotnie, materiał do twórczości odnajduje w rzeczywistości, konkretnych zdarzeniach, ludziach, którzy żyją w realnym świecie. Jeżeli pojawią się uniesienia, to też będą wynikać z konkretnych pragnień, potrzeb, oczekiwań, realnego gniewu lub zachwyty. Liczba mnoga zmienia nie tylko rolę – gramatyczne „ja” przemienione w „my” nie oczekuje pisania kolektywnego, lecz pisania komunikatywnego. Wiersze „skonstruowane” (wytworzone, zbudowane) nie miały być zagadką, estetyczną czy intelektualną łamigłówką, lecz produktem, który w najlepszy możliwy sposób można będzie użyć. Prostota nie miała prowadzić do prymitywu ani być pochwałą barbarzyństwa, ale prowadzić miała do komunikatywności, tej która wywodzi się od łacińskiego *communio*, czyli „wspólnoty”. Zauważyć łatwo można, że idea komunikatywności sztuki spletała się ściśle z ideą wspólności, czyli komunizmem (mają ten sam semantyczny rdzeń).

Tom zbiera dwadzieścia wierszy. Część z tych utworów pojawiła się później w osobnych tomach poetów. Cztery z siedmiu liryków Broniewski zamieścił później w *Dymach nad miastem*, a pozostałe trzy uprzednio ogłosił drukiem w *Wiatrakach*. Układanie tych samych wierszy nie jest niczym dziwnym, jednak w *Trzech salwach* wygląda niemal jak konstruktywistyczne oglądanie materiału pod różnym kątem, budowanie konstrukcji uwzględniające różną fakturę lub wygląd w świetle. Wmontowanie *Poezji* Broniewskiego w różnych tomach modyfikuje znaczenie. Wiersze z różnych zbiorów funkcjonują na szczególnej zasadzie, podobnej do stosowanej przez Szczukę w fotomontażu. Chciałoby się zapytać, z którego tomu właściwie został wycięty ten wiersz, a do którego „wklejony” – zamontowany.

W *Trzech salwach* ten wiersz jest literackim manifestem – próbą rozrachunku z romantycznym dziedzictwem, przesadną estetyzacją liryki, ornamentyką i pięknym pustostłowiem. Taka poezja zostaje oskarżona o niekomunikatywność i zacieranie konturów znaczeń – „tumanienie” to nic innego jak tracić orientację w chmurze, mgle lub obłoku pyłu:

To za mało! Za mało! Za mało!
Twoje słowa tumanią i kłamią!
Piersiom żywych daj oddech zapалу,
[...]
Odmień, odmień nam słowa na wargach,
naucz śpiewać płomienniej i prościej,
niech nas miłość ogromna potarga,
więcej bólu i więcej radości³⁰⁴.

Całkiem inaczej niż w *Poezji szlachetnego nieporozumienia* Hulki-Laskowskiego, który proletariuszy wysyłał „na wieś, do lasu, na łąki”. W lirykach Broniewskiego regularnie pojawiają się motywy buntu, walki, ognia, rozlewu krwi:

[...] gdzieś za tysięczną klęską
zakończymy nasz krwawy marsz,
[*Nike*, s. 10]

Rozpalają ogromny ogień.
Płonie.
Łuną w niebo się wzbija.
Blask
czerwony
ciska naokół
[*Ostatnia wojna*, s. 18]

Wiersze te są często sylabotoniczne, rytmiczne, śmiało można by je recytować w marszu. Łatwy do wychwycenia „sznyt romantyczny” Ryszard Przybylski tłumaczył tym, że Broniewski dostrzegał zbieżność dwudziestowiecznych dążeń rewolucyjnych z dziewiętnastowiecznymi walkami narodowowyzwoleńczymi:

Punktem wyjścia był dla Broniewskiego, jak dla romantyków, protest indywidualny, który wszakże przemienił się w bunt społeczny. Niezadowolenie samotnika przygotowało apologię walki rewolucyjnej³⁰⁵.

³⁰⁴ W. Broniewski, *Poezja*, w: *Trzy salwy...*, s. 7. Wszystkie cytaty wierszy w tym rozdziale pochodzą z tego wydania. Cyfra umieszczona poniżej w kwadratowym nawiasie będzie oznaczała stronę, na której utwór został wydrukowany.

Zanurzenie w dorobku romantyzmu widać u Broniewskiego doskonale. Jego poezja czerpie z tradycji i w gruncie rzeczy nie potrafi się z niej wyzwolić, ani do końca przekroczyć samego siebie na rzecz kolektywizmu. Trudno zaprzeczyć, że sposób nawiązywania do przeszłości nie do końca odpowiadał innym teoretykom „poezji proletariackiej”. Jak zauważył Tadeusz Bujnicki:

[...] marksistowski historyzm z trudem przełamywał ugruntowaną wizję „rewolucyjnywołu”. Historia często staje się imieniem własnym na prawach tych samych co symboliczne pioruny, burze, lawiny. Nie wolny od takiego ujęcia jest i młody Broniewski³⁰⁶.

Jednakże w poezji Broniewskiemu nie chodziło o „piękne pustosłowie”, lecz o nawiązanie do romantycznej tradycji rewolucji widzianej jako bunt przeciwko imperiom i monarchiom. To jeden z podstawowych tematów romantycznych bohaterów, który został niemal całkiem zasłonięty przez polską narodową martyrologię. W przyszłości jeszcze lepiej da się zobaczyć, że dla autora *Dymów nad miastem* rewolucja nie jest wydarzeniem jednorazowym, ale że jest „misterium wieków”. To nieuciekanie poety od rekwizytów z przeszłości, sięganie do tradycji pieśni buntowniczych i rewolucyjnych, nadawało jego wierszom sporą energię. Zebrane przez Broniewskiego motywy romantyczne, fragmenty antycznego posągu Nike, grób nieznanego żołnierza itp. w *Trzech salwach* nie muszą wyglądać jak wstecznicstwo i utknięcie w tradycji, ale jak zbiór elementów do zmontowania w swego rodzaju fotomontaż. Co więcej, odwołania do repertuaru pieśni znanych, śpiewanych podczas strajków i ulicznych manifestacji, czyniły jego poezję bardziej wspólnotową, a jednocześnie bardziej dosadną i wyrazistą, niż wiersze dwóch pozostałych poetów z *Trzech salw*.

Poezja Broniewskiego jest dosadna, lecz cały czas „liryczna”, czyli „wyjątkowa”. Nie da się jej nie zauważyć i przejść nad nią obojętnie. Mimo zamiaru bycia w kolektywie, niejednokrotnie wykracza poza wspólnotę, jest „przed” nią. Wynika to ze sposobu rozumienia i traktowania wiersza przez autora *Wiatraków* – uważał on po prostu, że wiersz posiada większą skuteczność i zdolność oddziaływania

³⁰⁵ R. Przybylski, *Poezja – Władysław Broniewski i poezja rewolucyjna*, w: *Literatura polska 1918-1975...*, s. 433.

³⁰⁶ T. Bujnicki, *O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki*, Katowice 1978, s. 90.

niż publicystyka³⁰⁷. Dla pozostałych dwóch twórców tak być nie musiało – zbytnia poetyckość powodowała oddalenie (w języku, w wyobraźni, w „deklaracji”, nawet w retoryce) od codzienności. Zamiast ją emancypować (nie: nobilitować!), lekceważyła. Postawienie znaku równości między nobilitacją a emancypacją konotowałyby szlacheckość i szlachectwo, a w sztuce proletariackiej chodziło nie o „wyniesienie ich na wyżyny”, lecz o wsłuchanie się w głos robotników, oddanie im prawa do wypowiedzi.

W późniejszych latach dojdzie na tym tle do brzemiennej w skutkach nieporozumień między poetami i ich drogi rozejdą się. Jednak już w chwili wydania „biuletynu poetyckiego” można było usłyszeć pewne „sygnały ostrzegawcze”. Andrzej Stawar pisał w „Dźwigni”, że „Z poetów, którzy na jesieni 1925 r. wydali zbiór *Trzy salwy* W. Broniewski wykazał niewątpliwie największą siłę liryczną i najmniej wycucia społecznego”³⁰⁸. Słysząc w tym komplemencie zarzut, gdyż „siła liryczna” spowodowała, że jeden z poetów wysunął się przed szereg i naruszył kolektyw. Spośród trzech tytułowych salw jedna zagrzała głośnie.

Drugą salwą w „biuletynie poetyckim” był Stande z sześcioma wierszami: *Uścisk dłoni*, *Odźwierni*, *Inwalidzi*, *Automobile*, *Prowokator* i *Nadzwyczajne wydanie*. Jego liryki mają charakter publicystyczny. W ten sposób wpisuje się w proletkultowską tendencję do aktualności, doraźności i agitacyjności. „Wiersz nazywa się często »notatką«, »kroniką«, »biuletynem« [...] i powinien ilustrować codzienność rewolucyjną: działania agitatorów, wykonanie wyroku na prowokatorze, przebieg strajku, demonstracji, majowego pochodu”³⁰⁹. Niemniej u Standego też jest dużo naturalistycznych, oddziałujących na wyobraźnię, wstrząsających opisów brutalności i nędzy. Nikt jednak nie zarzucił temu poecie niebezpiecznego zbliżenia się do ekspresjonizmu. Język Standego jest bowiem celowo pozbawiony wszelkiej estetyzacji; jest kanciasty i dobitny – niesie jasny, surowy przekaz. Wiersze drugiego poety zostały ocenione na ogół negatywnie – o ile w ogóle któryś z krytyków je zauważył. Jednak taka „niewidoczność” wpisuje się w myślenie autora *Uścisku dłoni*. Jeśli ktoś jest niewidoczny, to znaczy, że nie jest wyjątkowy, odrębny, osobny, lecz mieści się wpasowany w kolektyw. Stande uważał swoją rolę za szczebel w drabinie rewolucyjnej, po której proletariat osiągnie emancypację. Umiejscowienie,

³⁰⁷ Zob. M. Tramer, *Liryka zawadzająca poezji*, W: W. Broniewski, *Publicystyka*, Oprac. M. Tramer, Warszawa 2015, s. 5–23.

³⁰⁸ A. Stawar, *Poezje Broniewskiego*, „Dźwignia” 1927, nr 4, s. 35.

³⁰⁹ T. Bujnicki, *O poezji rewolucyjnej...*, s. 91.

zamontowanie jego wierszy pomiędzy Broniewskim a Wandurskim dodatkowo podkreśla tę cechę – jest najbardziej w środku, wśród, jednym z wielu.

Trzecia tytułowa salwa była autorstwa Witolda Wandurskiego i zawierała siedem wierszy: *Stolarka*, *Lato 1923*, *66*, *Agitator*, *Ostatki*, *Przeczek z kanarkami* i *Do panów poetów*. Już w pierwszym wierszu bardzo dobrze widać antysnobistyczne wyrzeczenie. Najpierw jest odrzucenie pracy konceptualnej na rzecz fizycznej dosłowności. Robotnik nie ucieknie „do lasu na łąki”, ale poeta ucieknie od marzenia do warsztatu:

Jeśli wolno mi jeszcze marzyć,
niech marzenie doda mi sił:
chcę nauczyć się kunsztu stolarzy,
muzyki hebla i pił.

[*Stolarka*, s. 38]

Wyrzeczenie wybrzmi jeszcze mocniej w przedostatniej strofie, kiedy wyuczony zawodu stolarz: „wykreśli z paszportu prawnik” a w to miejsce „wpisze dumnie: stolarz i drwal”. W wierszach Wandurskiego bieda, głód i bezrobocie zostały ukazane najdosłowniej. *Lato 1923* zaczyna się i tak kończy – wyliczeniem cen i zarobków w czasie galopującej hiperinflacji, jednak w głodzie czy upokorzeniu bezrobotnych Wandurski dostrzega zarys buntu. Wierszem, który zamyka *Trzy salwy* jest apel *Do panów poetów* – nie do „poetów”, lecz do „panów”. Grzecznościowy zwrot u Wandurskiego brzmi jak kpina i słychać w nim groźbę. Brak reakcji na niesprawiedliwość:

Krzywda – krzywda – krzywda
Ryczy milionem głosów fabrycznej dzielnicy!
Tak się do sali nocnego dansingu krzyk wdarł
Umierającej na śmietniku połoźnicy.

Zajmowanie się tematami, które bardziej są podobne do „uciekania na wieś, do lasu, na łąki” nie jest obojętne i niewinne, lecz jest „ciskaniem do dusz prochowni płonących głów”. „Ogień uzdrawia” brzmi ostatni wers i ostatnie słowa wydrukowane przez poetów w *Trzech salwach*.

Postulat buntu, groźba krwawej rozprawy nie był w czasie wydawania „biuletynu poetyckiego” wyłącznie teatralnym rekwizytem. Poza Broniewskim pozostali dwaj poeci odwoływali się do najbardziej namacalnej rzeczywistości. Ryszard Matuszewski dostrzegł takie oto prawdopodobne znacznie całego tomu, a także tytułu:

W tym też roku [1925 - A. W.] powstał wiersz *Na śmierć rewolucjonisty* [...] napisany dla uczczenia pamięci młodego robotnika-komunisty, Naftalego Botwina, rozstrzelanego za wykonanie z nakazu partii wyroku na znanym prowokatorze, Cechnowskim [...]. Warto sobie przypomnieć, że i tytuł *Trzy salwy* był aluzją do egzekucji wykonanej na stokach Cytadeli w Warszawie i hołdem złożonym trzem bojownikom³¹⁰.

Interpretacja Matuszewskiego jest chyba przesadzona i nigdzie nie można znaleźć potwierdzenia, że trzy salwy były inspirowane tymi egzekucjami. Według deklaracji we wstępie strzały nie miały paść w egzekucji, ale być odgłosem buntu, poezja miała być orężem w tej walce, a słowa mają „paść jak salwy w ulice śródmieścia” oraz „grzmieć echem w dzielnicach fabrycznych”. Jednak w pomysłach Matuszewskiego interesująca jest sprawa skojarzenia tomu „poezji proletariackiej” z dosłownością wydarzeń. Tytuł zbioru brzmiał doniośle, ale mniej niecodziennie niż dałoby się sądzić. Aby to zrozumieć, wystarczy przez moment pochylić się nad realiami pierwszej połowy lat dwudziestych XX wieku w Polsce. Galopująca hiperinflacja, ogromne bezrobocie i bezdomność to tylko część ponurej rzeczywistości. Z tego powodu dochodzi do wybuchu powstania krakowskiego w listopadzie 1923 roku, jednakże wybuchy i eksplozje były na porządku dziennym. Toczono wojnę podjazdową między zgromadzeniami politycznymi, podkładano bomby w miejscach spotkań poszczególnych frakcji.

Wiosną 1923 roku doszło do bardzo dziwnych zdarzeń. Najpierw 20 kwietnia wybuchła bomba w domu rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego Władysława Natansona, następnie 6 maja ładunek wybuchł w lokalu żydowskiej organizacji Bund, zaś 23 maja w redakcji „Rzeczpospolitej” i „Kurierza Polskiego” w Warszawie³¹¹.

³¹⁰ R. Matuszewski: *Władysław Broniewski. W: Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. III. Red. I. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa. Kraków 1993, s. 366.

³¹¹ <https://histmag.org/Zamachy-w-II-RP-10-wydarzen-ktore-wstrzasnely-krajem-10212> [dostęp: 04.01.23].

Niedługo potem doszło do wielkiego wybuchu w magazynach Cytadeli Warszawskiej. Eksplozję było słychać sześćdziesiąt kilometrów od stolicy. Zginęło dwadzieścia osiem osób, głównie członków rodzin wojskowych pracujących w Cytadeli. O przygotowanie zamachu oskarżono komunistów. Ślad tego zdarzenia znaleźć można nawet w *Przedwiośniu* Stefana Żeromskiego. Trop prowadzący do komunistów okazał się jednak fałszywy. W wyniku zamachów zginęli także między innymi profesor Roman Orzęcki, radziecki dyplomata Piotr Wojkow, czy Józef Bułak-Bałachowicz (najpewniej przez pomyłkę). A przecież w grudniu 1922 roku doszło jeszcze do najgłośniejszego zamachu na prezydenta Gabriela Narutowicza. *Trzy salwy* wychodzą w bardzo burzliwym czasie. Odwołanie się w tytule do strzelania i słowa we wstępie o strzałach na ulicach nie były wymysłem poetów ani abstrakcją.

Jeśli zamiarem autorów zbioru „poezji proletariackiej” było „nie o sobie pisać” i starać się oddać głos „tym, którzy głosu nie mają”, a także stworzenie tego tomu w taki sposób, aby był dla klasy robotniczej zrozumiały i przystępny – to plany te zostały zrealizowane. Nie mamy świadectw, jak *Trzy salwy* były komentowane przez samych robotników. Wiemy co pisano o nich w międzywojennej prasie. I chyba to właśnie przez znaczną część niezupełnie zostały zrozumiane – a jedynie dyskutowane w szerokim gronie przez namaszczonych krytyków. Pryncypialna postawa charakteryzująca większość dyskutantów, od Irzykowskiego po Hulkę-Laskowskiego, stała się główną przeszkodą. Niemal wszyscy zabierający głos używali języka mieszczańskiej inteligencji, przykładając do poezji proletariackiej znane sobie foremki. Nie umieli uświadomić sobie własnego uprzywilejowania, pozostając w przekonaniu, że życie robotnika rozpoczynało się po opuszczeniu fabryki czy ulicy. Marzenie o życiu nie wyjątkowym, ze stabilną pracą, środkami na utrzymanie, bez głodu i z podstawową opieką socjalną czy medyczną nie wydawało się być żadnym marzeniem. Do emancypacyjnych postulatów sztuki robotników najczęściej odnosili się *ex cathedra* jako „wielcy edukatorzy”, którzy pomogą, pokażą, nauczą, poprawią, ucywilizują i... skolonizują. W takim rozumieniu język i problemy środowisk robotniczych mógł być co najwyżej folklorem zaniedbanych dzielnic, plebejskością – niezdolnymi, a przede wszystkim niewartymi osobnej sztuki. Gdyby było inaczej, nawet tylko trochę, być może nieco mniej krytycy doceniliby twórczość Broniewskiego jako jedynego wartego uwagi poetę, a zauważono, że w projekcie, jakim była poezja proletariuszy ta łatwa do rozpoznania poetyckość w gruncie rzeczy stanowi jej niedoskonałość. Gdyby tak odczytano, zapewne okazałoby się, że nieliryczni Wandurski i Stande zdali

swój egzamin lepiej. Obaj poeci pozostali dla krytyki niemal niewidzialni, w cieniu wielkiego Broniewskiego, ale też nie wychodząc przed szereg. Nie dlatego zostali pominięci i niesłyszalni, że milczeli lub nie mieli nic do powiedzenia, ale dlatego, że obaj – Stande i Wandurski „nie o sobie mówili”. A pamiętać trzeba o jeszcze jednym artyście.

III.8 CAŁOŚĆ NA DOSTATECZNY

Zatem należałoby zapytać, jak to możliwe, że tom opatrzony został w nijaką, łatwą do przeoczenia okładkę? Szczuka zaprojektował ją doskonale przezroczystą. Jej wyrafinowane elementy nie dopuszczają przypadkowości – zachowane kąty proste, skala, typowo szczukowski element, na którym skupia się cała uwaga odbiorcy (w tym przypadku czerwona trójka), to wszystko składa się na projekt, który nie gości w pamięci na długo, o ile w ogóle. Zarówno wiersze, okładka, jak i gatunek i grubość papieru są pozornie proste i nijakie – nie odwracają uwagi czytelnika od spraw najważniejszych – wyzysku robotników, okaleczeń wojennych, nędzy, pustostawia inteligentnych artystów... Okładka jest przeciętna, oceniona przez samego projektanta na dostateczny – czerwona trójka w zeszycie nie pozostawia złudzeń. To ocena byle jaka. Alfabetyczna kolejność części zbioru: najpierw Broniewski, potem Stande i wreszcie Wandurski, także wzmacnia wrażenie „szkolności” – poeci są wywoływani do odpowiedzi zgodnie z zapisem w dzienniku. Całość tomu – jego broszurowość, nijakość, podobieństwo do taniego zeszytu w kratę – który nie jest przecież niczym istotnym, a wyłącznie użytkowym i powszechnym – wszystko gra tutaj dla celu nadrzędnego: pisanie nie o sobie. Nie widać w okładce dezynwoltury, niedbałość jest solidnie wypracowana. Fakt, że okładka została usunięta w egzemplarzu w Bibliotece Śląskiej jako element nieistotny – niemal nienależący do książki, że ten brak nie został nigdzie odnotowany, że została przemilczana w licznych omówieniach i recenzjach, świadczy o tym, że „roboty” została wykonana najlepiej jak można było. „Biuletyn poetycki” jest zaprzeczeniem międzywojennych pięknych książek. Jest do granic możliwości broszurowy, nie odwraca uwagi od komunikatu. Jest to nieuprzywilejowany tom dla nieuprzywilejowanego odbiorcy, opatrzony nieuprzywilejowaną grafiką. Zrobiony „nie o sobie” a tym bardziej nie dla siebie – *niewyjatkowy*, kolektywny i... chyba najrówniejszy w szeregu i równie z każdym ważny. Grafika Mieczysława

Szczuki w jednoczesnym wystrzale pierwszego zbioru „poezji proletariackiej” jest czwartą „salwą w ulicach śródmieścia” – kto wie, czy nie najcelniejszą.

IV. „W MUR GŁOWAMI! SERCA PRZEZ WYŁOM!” – DYMY NAD MIASTEM

IV.1 „OKŁADKA NIEZMIERNIE EFEKTOWNA I RZUCAJĄCA SIĘ W OCZY”³¹²

W 1927 roku na rynku wydawniczym pojawił się kolejny po *Wiatrakach* i zbiorowych *Trzech salwach* tom poetycki Władysława Broniewskiego. *Dymy nad miastem*³¹³, bo o nich mowa, wyposażone zostały w okładkę, której projektem kolejny raz zajął się Mieczysław Szczuka. Przytoczone w tytule niniejszej części zdanie Stawara sugeruje, że jest to praca zgoła inna, niż oprawa „biuletynu poetyckiego” Broniewskiego, Standego i Wandurskiego. Oto ten twórca, który wyszedł przed szereg przy tworzeniu pierwszego tomu polskiej literatury proletariackiej, który naruszył kolektyw i wyróżnił się na tle współtowarzyszy, wydał kolejny zbiór. Zdobi go okładka „piękna”, „znacząca”, lecz czy to właściwe? Czy tak wydany może być tom poety-rewolucjonisty?

Szczuka tym razem postawił na fotomontaż. Makieta okładki zdeponowana jest w Muzeum Sztuki w Łodzi i już samo to wskazuje, że uznana została za dzieło warte zachowania. Praca mierzy 40 cm wysokości i 31 cm szerokości (bez ramy), zaś w ramie odpowiednio 74 cm i 51 cm³¹⁴. W zbiorach łódzkiego muzeum znalazła się za sprawą darowizny, przekazała ją grupa a. r. w 1938 roku³¹⁵. Możemy się domyślać, że praca Szczuki mogła być jednym z dzieł zbieranych przez byłych *Praesensowców* w ramach tworzenia kolekcji sztuki nowoczesnej, a następnie przekazanych Miejskiemu Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów³¹⁶. Zatem zasługą Władysława Strzemińskiego, dawnego oponenta Szczuki i jednocześnie współzałożyciela grupy a. r. jest ocalenie projektu przed zniszczeniem w czasie II wojny światowej. Jak dowiedziałam się w Muzeum Sztuki, makietę okładki grupie a. r. przekazała Teresa Żarnower, która zapewne przejęła pracę bezpośrednio od Szczuki, dając jej szansę na właściwe potraktowanie³¹⁷. Fotomontaż datowany jest na 1926 rok, co może dowodzić, że kształt okładki został przez artystę pieczołowicie zaplanowany, a prace nad ostateczną wersją zakończyły się co najmniej na kilka

³¹² A. Stawar, *Poezje Broniewskiego*, „Dźwignia”, 1927, nr 4, s. 37.

³¹³ W. Broniewski, *Dymy nad miastem*, Warszawa 1927.

³¹⁴ <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/3> [dostęp 14.01.23].

³¹⁵ Informację o darczyńcy otrzymałam bezpośrednio od pracownicy Muzeum Sztuki, Pauliny Majdy, za co bardzo dziękuję.

³¹⁶ Od 1950 roku instytucja nosi nazwę Muzeum Sztuki w Łodzi.

³¹⁷ W części tej pracy poświęconej biografii i działalności Mieczysława Szczuki piszę o jego niefrasobliwym stosunku do swoich prac, czego skutkiem jest niewielka ich ilość, która dotrwała do dziś.

miesiące przed premierą tomu³¹⁸. Dla porządku opowiem najpierw o projekcie, a potem o finalnie zaprezentowanej okładce, nie są one bowiem tożsame.

Makieta utrzymana jest w sepii oraz czerni i bieli – górną i dolną krawędź wyznaczają szerokie, niemalże czarne linie. Tytuł zapisano blokową czcionką. Literę Szcuka malował odręcznie – nawet niewprawione oko dostrzeże naniesione ołówkiem linie-granice, w których zmieścić się miały poszczególne tuszowe znaki. Tło projektu jest niebarwione, w kolorze jasnej tektury, więc czerń tuszu i sepia fotografii mocno z nim kontrastują. Każdy wyraz tytułu znajduje się w jednej linii, na makięcie widnieją wyłącznie kapitaliki. Znaki są kanciaste i przypominają pismo techniczne. Wyróżnia się litera „A”, która powstała poprzez odwrócenie litery „V” – brak jej krótkiej, poprzecznej kreseczki. Przywodzi na myśl grot strzały, może też być wywróceniem do góry nogami symbolu zwycięstwa. Makieta opatrzona jest cienkim, kilkumilimetrycznym marginesem z każdej strony. Tuszem też namalował grafik dwa elementy przedzielające na pół słowo „dymy”, być może jest to prostokąt, którego znaczna część została zasłonięta przez wycięty fragment fotografii. Wielkość liter ulega gradacji: najmniejsze jest słowo „dymy”, średniej wielkości słowo „nad”, a największe znaki tworzą wyraz „miastem”. Kolejny raz w projekcie Szcuki zauważyć można matematyczną precyzję, a tym razem dodatkowo symetrię. Kompozycja poza tytułem składa się także z sześciu elementów fotograficznych – trzy z nich są w sepii, trzy w czerni i bieli. Dwa symetrycznie umieszczone po bokach pracy fragmenty zdjęć przywodzą na myśl kolumny, na których spoczywa łuk z czarno-białej fotografii. „Kolumny” albo pochodzą z jednego zdjęcia, albo z dwóch dokumentujących to samo wydarzenie. Prawy urywek przedstawia coś w rodzaju defilady czy parady wojskowej. Pojazdy ustawione są w szyku, żołnierze w najbliższym dolnej krawędzi zdjęcia samochodzie są w pełnym umundurowaniu. Dookoła widać tłum, najpewniej ludność miejską, kobiety noszą suknie, mężczyźni kapelusze. Dostrzec także można starannie przyszyte rośliny w doniczkach, ustawione na deptaku/ulicy. Lewy skrawek zdjęcia znowu przedstawia wojskowych siedzących w samochodzie oraz jeszcze większą ilość cywilnej ludności w kapeluszach i paltach. Ponadto w oczy rzuca się gromada dwudziestu jeden rowerzystów, których jednoślady ustawione są obok siebie w sztywnym porządku. Wzrok większości twarzy skierowany jest w lewo. Oba

³¹⁸ Datując czas publikacji *Dymów nad miastem* opieram się na korespondencji Stanisława Wygodzkiego do Władysława Broniewskiego. Zob. F. Lichodziejewska, *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915-1939*, Warszawa 1981.

te wycinki z całą pewnością nie pochodzą z fotografii zrobionych w Polsce – wojskowe pojazdy mają kierownicę z prawej strony, sądzę więc, że chodzi o jakąś scenę na Wyspach Brytyjskich. W oczy rzucają się też nierówności w krawędziach obu „kolumn” – podejrzewam, że powstały one na skutek rwania (oddarcia fragmentów), a gdyby zestawić ze sobą lewą i prawą fotografię (układając lewą po stronie prawej), można by otrzymać całość³¹⁹. Jednak zaproponowany przez autora *Drogi do Damaszku* układ wzmaga wrażenie, jak gdyby prezentowane sceny działy się nad przepaścią, na szczycie stromego klifu. Można odnieść wrażenie, że uporządkowana scena uchwycona przez fotografa została uwieczniona niebezpiecznie blisko katastrofy. „Fale” powstałe w skutek rozerwania spowodowały nierówność krawędzi obu wycinków. Aby optycznie je wyrównać, artysta zamalował tło brązową farbą tak, by obie „kolumny” wyglądały na prostokątne. Tym, co umownie nazwałam „łukiem” jest fragment charakterystycznie zrobionego czarno-białego zdjęcia – ramą dla sceny, którą widzimy, jest jakiś metalowy, owalny element, zapewne fragment infrastruktury fabrycznej, przez który – jak przez okno – widz podgląda scenę. Jest to widok na robotników w zakładzie – produkują duże elementy, być może turbiny, dostrzec można wąłość ludzi w zestawieniu z potężnymi maszynami. Wycinek został zrobiony tak, by zachować „ramę”, doprowadzając do zamknięcia i ograniczenia kompozycji. W centrum projektu widać dwie ludzkie dłonie, a konkretnie palce, których układ i subtelne domknięcie przywodzą na myśl osobę trzymającą precyzyjne instrumenty, muzyczne lub chirurgiczne, sztucze lub operującą marionetką. Palce wycięte są z czarno-białych fotografii. Między tymi dłońmi przechodzi nieproporcjonalnie mały, jakby zabawkowy, ołowiany czy kukielkowy, wycięty z innej fotografii, żołnierz. Jest elementem zdjęcia wykonanego w sepii, wyróżnia się na tle jasnej tektury i bladych olbrzymich rąk. Wojak ten jest w hełmie i szkockim kilcie, na ramieniu trzyma karabin maszynowy, lufa skierowana jest za jego plecy. Wykorzystanie wizerunku obcych wojsk w projekcie automatycznie wzmaga neutralność – każdy inny żołnierz: niemiecki, radziecki czy polski legionista, konotowałyby znaczenia. Tomasz Burek w *Prozatorskim obrazie i bilansie wojny* pisal:

³¹⁹ Tak jest w istocie – w programie do obróbki zdjęć zestawiałam ze sobą oba fragmenty i okazało się, że jest to jedna fotografia, przecięta lub starannie oderwana falistą linią. W kompozycji *Szczuki* są one jednak rozdzielone i zamienione stronami, zatem fakt pochodzenia ich z jednego zdjęcia traktuję wyłącznie jako ciekawostkę.

Odrębność polskiego przeżycia wojennego zyskała więc z czasem nowy akcent. Kiedy bowiem inne narody, już wyczerpane działaniami wojennymi [...] zaczynały odczuwać niechęć do dalszego prowadzenia wojny, kiedy zrywały się bunty w armiach, kiedy żołnierze rosyjscy masowo rzucali broń, lub kierowali ją przeciw własnym dowódcom, kiedy narastał rewolucyjny protest antyimperialistyczny i antywojenny, a literackie utwory o wojnie przedstawiały ją jako koszmar i absurd, w życiu polskim, na odwrót, wzmogły się procesy psychologiczne, prowadzące do usprawiedliwienia wojny światowej i odnajdywania w niej sensu. Tamę tendencjom pacyfistycznym, rozlewającym się po całej Europie, stawiał wzrost dążeń niepodległościowych w społeczeństwie polskim, odbieranie broni okupantom w dni listopadowe, euforia wolności, później konieczność zbrojnego utrwalania granic i związana z tym wszystkim heroizacja różnych epizodów polskiego czynu żołnierskiego w bieżących i minionych latach. Przede wszystkim uwznioślenie i heroizacja rozdziałów „epopei legionowej”³²⁰.

Widać zatem, że żołnierz na okładce nie mógł być w mundurze rosyjskim, austriackim, niemieckim, ani żadnym, który spotkać można było na ziemiach polskich, ponieważ wówczas stawałby się on elementem legendy, wpisywał się w *imaginarium* wojennej słuszności. W wersji zaproponowanej przez Szczukę żołnierz może pozostać żołnierzem, nie musi być bojownikiem o niepodległość, czy pomagierem okupanta, nie jest ani nobilitowany, ani przeklinany. Przez akt wycięcia zostaje wyekstypowany z narracji, która umieszczałaby go w legendzie legionowej, wykracza poza epopeję. Człowiek ze zdjęcia nie jest członkiem wojsk uwiecznionych na bocznych fotografiach – niby do nich pasuje, też jest wojskowym, ale jednak wyróżnia się. Nie dość, że wyodrębnia się spośród tłumu zunifikowanych żołnierzy, to został wybrany przez Szczukę – wycięty z fotografii i wyeksponowany. Skupia na sobie uwagę, jest osobny, autonomiczny. Nie pasuje do kolumny wojskowej, albo też pasuje idealnie – skoro na okładce nic do siebie nie pasuje. Żołnierz przechodzi w lewą stronę, z jednej dłoni na drugą, jak nad przepaścią nicości. Przechodzi też nad słowem „nad”, a konkretniej nad ostrzem grotu litery „A”, co potęguje wrażenie niebezpieczeństwa w razie upadku.

Muzeum Sztuki w Łodzi w opisie projektu skierowanym do osób z zaburzeniami ze spektrum autyzmu podaje, że żołnierz „przypomina marionetkę, którą

³²⁰ T. Burek, *Prozatorski obraz i bilans wojny: od notatnika z przeżyć do epickiego ujęcia tematu*, w: *Literatura polska 1918–1975*, red. A. Brodzka, H. Zamorska, S. Żółkiewski, T. I, Warszawa 1975, s. 466-467.

ktoś steruje”³²¹ zaś w audiodeskrypcji, że „wielkie dłonie trzymają drobną postać człowieka, żołnierza – który staje się bezwolną marionetką wykonującą rozkazy”³²². Nie widzę niczego takiego. Gdyby palce faktycznie należały do lalkarza, a żołnierz byłby marionetką, zwisałby na sznurkach poniżej dłoni. Ja natomiast widzę żołnierza zbuntowanego – wyzwającego się spod władzy olbrzymich palców, depczącego je i podążającego w wybranym przez siebie kierunku, czyli na lewo. Wycięta postać żołnierza wklejona jest na makiecie na palcach domniemanego lalkarza, to jasno pokazuje, kto jest „góram” – on nie jest w niczyich rękach. Zwrócić też należy uwagę na to, że żołnierz nie celuje z karabinu w stronę, w którą zmierza. On nie idzie walczyć, po lewej nie czeka nań żadne niebezpieczeństwo. Celuje (mimoходом, ale jednak) w stronę prawą, od której odchodzi, tę, którą opuszcza. Wojak depcząc dużo większe i potężniejsze od siebie dłonie jednocześnie wyzwala się spod ich władzy, spod rządów silnej ręki. Wypowiada posłuszeństwo i jako wolny maszeruje w lewą stronę. Interesujący jest sposób, w jaki Szczuka uzyskał dynamikę jego marszu. Na makiecie wycinek z żołnierzem jest przyklejony tylko „za nogi”, tułów postaci jest lekko odchyłony od tła kompozycji, zauważalny jest cień, jaki piechur rzuca na tekturową podstawę pracy. Takie zamontowanie żołnierza potęguje wrażenie jego realnego ruchu, cień jest jakby powidokiem wcześniejszej pozycji. Nie miałyby sensu prezentacja marionetki na okładce takiego tomu, jak *Dymy nad miastem*, czy nawet jakiegokolwiek zbioru Broniewskiego. U niego nie ma bezwolnych żołnierzy – są wyłącznie buntownicy. Jedyne tom *Bagnet na broń* (1943) ukazuje wojskowych jako wykonawców rozkazów, bo i sytuacja społeczno-polityczna się zmieniła. Wojenny zbiór podkreśla konieczność zawieszenia rewolucji i skupienia się na pokonaniu napastnika. Jednakże zdecydowanie przeważa w jego twórczości wizerunek buntownika, nawet jego działalność translatorska oscyluje wokół tego tematu (przekład *Pugaczowa* Sergiusza Jasionina). Nie należy zapominać o przeszłości Broniewskiego w Legionach Polskich. W poświęconej *Dymom nad miastem* recenzji pióra Andrzeja Stawara nazwał on Legiony „dziwacznym skądinąd zbiorowiskiem ludzi”³²³, ale przede wszystkim byli to ochotnicy, buntownicy, „republikańskie” czy też „obywatelskie” wojsko³²⁴, nieskorzy do bezmyślnego wypełniania rozkazów, zorganizowani w licznych

³²¹ <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/3> [dostęp 14.01.23].

³²² Tamże.

³²³ A. Stawar, *Poezje Broniewskiego...* dz. cyt., s. 35.

³²⁴ Zob. M. Tramer, *Wstęp do lektury*, w: W. Broniewski, *Pamiętnik*, oprac. M. Tramer, Warszawa 2013, s. 27. Tam również: przypis 82 na s. 523.

radach żołnierskich. Żołnierz Broniewskiego (i Broniewski jako żołnierz) nie jest sterowalny. Nie jest ani marionetką, ani żadną inną figurą z teatru lalkarskiego. Znamienny jest też czas powstawania tomu – rodzi się on w atmosferze przewrotu majowego, którego Broniewski był początkowo entuzjastą – dostrzegał w nim początek rewolucji. Wydarzenia majowe dokonały się za sprawą żołnierzy, był to przewrót wojskowy! Stąd też uporczywe powtarzanie tezy o obecności marionetki na okładce wydaje mi się nieuzasadnione i bezcelowe. Krok, jaki robi żołnierz, nie jest krokiem defiladowym, ale dalekim „wykrokiem”. Bliżej temu bohaterowi z okładki do „wykroczenia” niż musztry.

Projekt nosi wszelkie znamiona nowoczesności. Technika fotomontażowa była *signum temporis* dwudziestolecia międzywojennego – odpowiadała na potrzeby rosnącego tempa życia, idącego w parze z rozwojem technologicznym. Szczuka wykorzystał sznur samochodów, bardzo powszechny motyw w montażach fotograficznych, hołdujący postępowi i industrializacji. Ukazał wojsko jako zmechanizowane – zrezygnował z piechoty czy kawalerii, mimo że oddziały konne i piesze stanowiły większość zasobów wszystkich ówczesnych armii, a liczba samochodów przypadających w Polsce na tysiąc mieszkańców była najniższa w Europie³²⁵. Uwiecznił w pracy także masę – ludność miejską, której liczba wzrastała gwałtownie w skutek rozwijania się miast i – do pewnego stopnia – gwarancji zatrudnienia w zakładach fabrycznych³²⁶. Ukazanie ludzi przy pracy podczas obsługi maszyn również jest odzwierciedleniem nie tylko nowoczesności, ale i myślenia Szczuki. Logika maszyn była tym, co grafik postulował w pracy artysty, bez zbędnych czynności, ozdobników i bezcelowych aktywności. Maszyny w ujęciu awangardowym umożliwiały przekroczenie człowieczeństwa – multiplikowały moc człowieka, czyniły z niego herosa:

Niech nas zamieni w ludzką potęgę
ramię stalowe ludzkiej maszyny!³²⁷.

³²⁵I. J. Kamiński, *Trudny romans z awangardą*, Lublin 1989, s. 52.

³²⁶ Powielam wyobrażenia i przekonania, które towarzyszyły artystom tego okresu, szczególnie konstruktywistom, nie zajmuje mnie w tym miejscu realna stopa bezrobocia, ubóstwa itp.

³²⁷ W. Broniewski, *Twarde ręce*, w: Tegoż, *Wiersze i poematy*, wyd. III, Warszawa 1964, s. 131.



Ryc. 16 M. Szczuka, *Dymy nad miastem*. projekt okładki do tomiku poezji Władysława Broniewskiego, fotomontaż, 1926. Pobrano z zasobów Muzeum Sztuki W Łodzi: <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/3>.

IV.2 FOTODEMONTAŻ

Zatrzymam się na chwilę, nim przejdę do omówienia faktycznej okładki tomu. Postać żołnierza uchwycona w wykroku stanowi coś na kształt barthesowskiego *punctum*³²⁸. Pozycja z jednej strony kabaretowa, z drugiej ekshibicjonistyczna – wszak tradycyjnie pod kiltem nie przystoi nosić bielizny. Jest jednak coś więcej, swoiste rozerwanie, jakby poza żołnierza wymuszona była pęknięciem świata. Owo wykroczenie zdaje się tutaj kluczowe. Fotomontaż Szczuki stanowi portal – ułożona kompozycja została rozsunięta, rozepchnięta, rozerwana. Słowo „nad” zdaje się klinować między dwoma urywkami zdjęć, tworząc przestrzeń i niejako otwierając obraz świata. Portal umożliwia przejście, wyjście, przekroczenie, jest łącznikiem między tym, co w środku i tym, co na zewnątrz. Otwiera zatem drogę do rewolucji. Przewrót jest niemożliwy w zamknięciu, ponieważ wówczas bardzo szybko wyczerpią się zasoby i płomień rewolty zgaśnie. W 2018 roku pisałam o tym w kontekście *Szewców* Witkacego³²⁹. Didaskalia dramatu podają: „Niewielka przestrzeń, kotara wiśniowego koloru, szara ściana, okrągłe okienko”³³⁰, a omawiający twórczość Witkiewicza Daniel Charles Gerould dopowiada:

Świat *Szewców*, zdemistyfikowany, stał się zamknięty i jałowy. Żaden z dramatów Witkacego nie jest tak przygniatający ani nie wywołuje tak przygnębiającego poczucia zamknięcia. Nie ma żadnej drogi wyjścia przez tajne drzwi, wykluczona jest podróż do miasta czy obcych krajów. Każda droga ucieczki jest zamknięta, a proces odnowienia już nie działa³³¹.

Z tego powodu w *Szewcach* dokonuje się obrót, nie przewrót. Każda z trzech przedstawionych rewolucji kończy się fiaskiem i stanowi przyczynek kolejnej. Obserwujemy nie tyle *revolution*, ile *rotatione* (łac.), czyli „obrót”, lub *circonvolution* (franc.), co znaczy: „obrócić się i powrócić w to samo miejsce”³³². W przestrzeni zamkniętej przewrót jest niemożliwy, a ciągle „obracanie”, czy też: odwracanie porządków, szybko doprowadzi do wyczerpania.

³²⁸ Por. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2011.

³²⁹ A. Więcek, *Mysł o rewolucji – Naukowa sztuka „ze śpiewakami” w trzech aktach*, „Opcje”, 2018, nr 4, s. 74-81.

³³⁰ S. I. Witkiewicz, *Szewcy*, w: Tegoż: *W małym dworku, Szewcy*, Warszawa 1998, s. 87.

³³¹ D. C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. I. Sieradzki, Warszawa 1981, s. 430.

³³² Zob. A. Więcek, *Mysł o rewolucji...* dz. cyt., s. 78.

Natomiast w projekcie Szczuki jest inaczej – poprzez rozerwanie dokonuje się otwarcie, możliwe jest wykroczenie, a więc zmiana i postęp, bez fatalnego powracania do punktu wyjścia. „Wykroczenie” ma też drugie, równie ważne znaczenie – Słownik Języka Polskiego definiuje je tak: „dopuszczenie się jakiegoś występku, przewinienia, naruszenie obowiązujących praw, zasad, reguł”, a także: „czyn społecznie niebezpieczny, nie będący jeszcze przestępstwem”³³³. Żołnierz na okładce właśnie takiego wykroczenia dokonuje – wyswabadza się, wypowiada posłuszeństwo i wychodzi poza ramy. Zarówno poza ramy projektu, widzimy go wszak w chwili zawieszenia między dwoma brzegami, w tym krótkim i ulotnym momencie, nim obie stopy postawi po lewej stronie, jak i poza ramy służby wojskowej, silnie zhierarchizowanej i opartej na podporządkowywaniu się. Dokonuje rewolucji, już nie obrotu, a przewrotu, niosącego konkretne konsekwencje. Przejście w lewo jest jednoznaczne z odrzuceniem prawa – trudno o bardziej rewolucyjne działanie. Prawo zastane jest opresyjne, ograniczające, ma za zadanie konserwowanie ustaleń – na drodze rewolucji należy je obalić. Prawo nie emancypuje – w zhierarchizowanym społeczeństwie jego nadrzędnym zadaniem jest ochrona hierarchii. Żołnierz jest w ruchu, koresponduje z otwierającym (nie licząc motta) *Dymy nad miastem* czasownikiem „Idziemy”. Maciej Tramer w *Brudnopisie in blanco* zwraca uwagę na to, że trzy kolejne wystąpienia poetyckie Broniewski rozpoczyna „chodzeniem”: w *Wiatrakach* „Szły na wschód bataliony, szwadrony i pułki”, w *Trzech salwach* „Ty przychodzisz jak noc majowa”, zaś w *Dymach*: „Idziemy pod mur Cytadeli”³³⁴. Dynamika marszu, „ruszenie się z miejsca” czy też przejęcie inicjatywy i wyruszenie w drogę nosi znamiona działania rewolucyjnego – rozruchu, wy-kroczenia, przejścia. Maria Janion istoty rewolucji upatruje w drugiej zwrotce *Międzynarodówki*:

 Nie nam wyglądać zmiłowania
 Z wyroków bożych, z carskich praw
 Z własnego prawo bierz nadania
 I z własnej woli sam się zbaw!³³⁵

³³³<https://sjp.pl/wykroczenie> [dostęp 03.02.2023].

³³⁴ M. Tramer, *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*, Katowice 2010, s. 133.

³³⁵ E. Pottier, *Międzynarodówką* (II wariant), w: *Polska poezja rewolucyjna 1878-1945*, oprac. S. Klonowski, Warszawa 1966, s. 242. Rozstrzelanie – A. W.

Fragment ten ustanawia nową kondycję człowieka – Bóg przestał być konieczny do zbawienia. To samo stanowisko wybrzmiewa w *Zdobywcach* André Malraux:

Sam walczę i sam zwyciężam albo przegrywam,
Nie trzeba mi niczyjej pomocy do odzyskania wolności,
Nie chcę, żeby żaden Jezus Chrystus myślał,
Że może kiedykolwiek umierać za mnie³³⁶.

Odrzucenie Boga doprowadziło do skupienia się człowieka na nim samym jako wyłącznym celu działań. „Szło nie o Boga, szło o człowieka, o prawa człowieka”³³⁷. Zatem burzenie obowiązującego prawa jest początkiem rewolucji i dopiero z gruzów starego porządku, zdegradowanego jedynie do budulca, można konstruować nowy, sprawiedliwy świat. Akt destrukcji i unicestwienia jest właśnie wspomnianym wykroczeniem – sprzeciwieniem się prawu. Za takie działania idzie się do więzienia i rewolucjoniści o tym wiedzą. Maciej Tramer w szkicu *Jednorazowa historia. O ośmiu (dziewięciu) wierszach Władysława Broniewskiego* opisał mechanizm „wychodzenia do więzienia”, jako aktywności nieustannie podejmowanej przez działaczy rewolucyjnych³³⁸. Nie podlegają oni bowiem resocjalizacji –

Zamiast ponoszenia konsekwencji za czyny, więzienie staje się miejscem zderzenia niekonsekwencji. [...] Więzień jest i pozostanie nieresocjalizowalny – uodporniony na konsekwencje. „Rewolucyjny poeta”, tak jak każdy rewolucjonista, nie ma przecież zmieniać siebie, lecz resocjalizować rzeczywistość³³⁹.

Zatem, skoro rzeczywistość jest poza prawem, kiedy panuje wyzysk, przemoc, rewolucja ma ją zresocjalizować, na powrót uczynić „ludzka” czy też „dla ludzi”. A najprościej, prawo nie ma resocjalizować ludzi, lecz ludzie mają zresocjalizować prawo w taki sposób, żeby stało się ludzkie, to znaczy było „prawami człowieka”. W związku z tym więzienie jako konsekwencja działań wywrotowych nie zdaje rezultatu – skazany wyczekuje tylko momentu zwolnienia, by powrócić do działań

³³⁶ A. Malraux, *Zdobywcy*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1936, cyt. za: *Literatura polska wobec rewolucji*, red. M. Janion, Warszawa 1972, s. 12.

³³⁷ Tamże.

³³⁸ M. Tramer, *Jednorazowa historia. O ośmiu (dziewięciu) wierszach Władysława Broniewskiego*, w: Tegoż, „*Wszystko zmienne*”. Pięć szkiców o Władysławie Broniewskim, Katowice, 2021, s. 7-27.

³³⁹ Tamże, s. 24.

rewolucyjnych, ze świadomością, że zaprowadzą go one nie gdzie indziej, jak do zakładu penitencjarnego właśnie – „(Na kryminał zaraz za bramą / zasłużymy sobie od nowa)”³⁴⁰. Zatem w każdym „wyjściu z więzienia” kryje się pewność rychłego powrotu doń. Obecne u Tramera „wyjście do więzienia” oddaje zarówno nieuchronność recydywy, jak i niemożność zaprzestania dokonywania rewolucji, dopóki się jej nie przeprowadzi skutecznie. Recydywa jest zaprzeczeniem resocjalizacji – do zakładu powrócą ci, których nie udało się podporządkować prawu. Cóż jednak wówczas, gdy społeczeństwo wymaga resocjalizacji? Wtedy mechanizmy winy i kary przestają działać, proces resocjalizacji nie może się udać, stąd uporczywa recydywa. „Żadne więzienie nie może wpłynąć na wyrzeczenie się ideałów” – wyznał Broniewski w wywiadzie w 1943 roku³⁴¹. Wy-kroczenie u autora *Krzyku ostatecznego* jest wykroczeniem ze społeczeństwa, ale nie przeciw niemu. Jest wykroczeniem dla społeczeństwa, jest krokiem w stronę resocjalizacji rzeczywistości. Broniewski nie widzi potrzeby rozbudzania świadomości społeczeństwa – tym mierzi m. in. Wandurskiego – uważa, że proletariusz ma wszystko, by żyć w sprawiedliwym świecie, nie trzeba mu niczego ofiarowywać. Tym, czego potrzebuje, jest zniesienie podziałów, nierówności i niesprawiedliwości³⁴².

Aby tego dokonać, potrzebne jest nowe prawo. Powstanie z bezprawia, na tym ma polegać *samozbawienie* – człowiek sam stworzy sobie odpowiednie do życia warunki, „jasny dom niech zbudują bezdomni”³⁴³. Broniewski opowiada się po stronie burzenia i rozdarcia. Jego sposób widzenia rewolucji jest inny niż patrzenie poetów „bardziej” proletariackich, jak chociażby Wandurskiego czy Standego. Jego „My” nie jest bezwarunkowe, na okładce wyłania się poprzez podział na zgłoski słowa „Dymy”. Kolektyw powstaje u Broniewskiego z rozdarcia świata, rodzi się z rewolucji. Ta zaś powstaje z rozdzielenia. Rośnie w siłę wraz z tym, jak bardzo jest podzielona. Mnoży się przez dzielenie. Motyw ten wykorzystał także Lindsay Anderson w swoim *If* z 1968 roku, filmie o rewolucji dokonywanej przez zbuntowanych uczniów elitarnej angielskiej szkoły³⁴⁴. Owo *rozdzielenie* badał Jean-Luc Nancy między innymi w książce *Rozdzielona wspólnota*. Powróciwszy do etymologii pojęć „wspólnota”, „komunizm”

³⁴⁰ W. Broniewski, *Rozmowa z Historią*, cyt. za: M. Tramer, *Jednorazowa historia. O ośmiu (dziewięciu) wierszach Władysława Broniewskiego*, Katowice 2021, s. 23.

³⁴¹ Obserwator, *Tel-aviv pod znakiem poezji polskiej*, „Wiadomości polskie” 1943, nr 26, s. 3, cyt. za: M. Tramer, *Jednorazowa historia...* dz. cyt., s. 24.

³⁴² M. Tramer, *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*, Katowice, 2010, s. 150.

³⁴³ W. Broniewski, *Róża*, w: Tegoż, *Dymy nad miastem*, Warszawa 1927, s. 8.

³⁴⁴ *If* (film), reż. L. Anderson, Memorial Enterprises, Wielka Brytania 1968.

i „rzeczpospolita” dochodzi do wniosku, że „rozdzielona” w tym przypadku to nie „podzielona” (*separated*) lecz rozdystrybuowana pomiędzy (*devided*)³⁴⁵. W tym sensie rewolucja komunistyczna zawsze mnoży potencjał poprzez podzielenie się na jej piewców.

Mając to wszystko na uwadze powrócę do makiety projektu. Nie jest ona fotomontażem, który powinien być ułożony, zmontowany i do pewnego stopnia zautomatyzowany. Szczuka na makiecie pozostawił ślady „odręczności” – nakreślone przy pomocy ołówka i linijki linie-granice, naniesione pędzlem i farbą litery, luźno zamontowanego żołnierza w centralnej części. Układ skrawków fotografii wygląda, jakby go w ostatniej chwili rozsunięto ruchem dłoni – „nad” wpycha się pomiędzy elementy zdjęć, Szkot pozostał w rozkroku wobec świata, który się nagle rozstał. Szczuka zaproponował Broniewskiemu „fotodemontaż” – poszedł o krok dalej niż współcześni mu „mistrzowie fotomontażu”³⁴⁶. Ułożył kompozycję, lecz jej finalny kształt powstał poprzez rozmontowanie uprzednio pieczołowicie zmontowanego obrazu. Występuje tu arytmetyczny paradoks: Szczuka tnąc, rwąc, targając fotografię zmniejsza je, ogranicza, ujmuje im wyrazu i nadanego przez fotografa znaczenia, jednocześnie dodając nowego. Z tego odejmowania wychodzi suma, ponieważ fotomontaż dodaje się poprzez odejmowanie. Ta technika z definicji zakłada denominację – elementom odbiera się pierwotne znaczenie, dokonuje się na nich dekonstrukcji i reinterpretacji, nadaje im się nową formę i zamyka w nich nowe treści.

IV.3 CZERWONYM KLINEM UDERZ... W MURY WIĘZIEŃ

Postać żołnierza na okładce tomu Broniewskiego jest tułaczem, idącym niestrudzenie przed siebie, w poszukiwaniu, jest postacią w drodze. Jest także buntownikiem. Maciej Tramer rozpracowuje go następująco:

Bycie więźniem politycznym (*Custodia honesta*) jest śladem niezgody i efektem wejścia w konflikt z ustaloną prawem rzeczywistością. Represji poddany zostaje buntownik, czyli „człowiek, który mówi »nie«”. Stopień ograniczenia swobody

³⁴⁵ J.-L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, tłum. M. Rusin, T. Załuski, Wrocław 2010.

³⁴⁶ M. Berman, *Pionierzy fotomontażu w Polsce*, w: *Mieczysław Szczuka*, red. M. Berman, A., Stern, Warszawa 1965, s. 71.

działania, czy mówiąc inaczej: wymiar orzeczonej kary (więzienia lub śmierci), znaczył będzie wyłącznie rozmiar odmowy – głośność wypowiedzianego „nie”³⁴⁷.

Owa niezgoda na usankcjonowaną prawem rzeczywistość jest przyczyną rewolucji. U Broniewskiego postać żołnierza zbliżona jest (jeśli nie tożsama) do postaci proletariusza, a „żołnierskie” jest także „robotniczym”. Podobnie dzieje się na okładce, gdzie Szczuka zmontował obok siebie elementy świata żołnierskiego z proletariackim światem fabrycznym. Status więźnia politycznego pozwala na zachowanie godności, jest czym innym niż status kryminalisty. Rewolucjonista jako więzień polityczny pozostaje wolny, choć unieruchomiony chwilowo i zamknięty w celi. Stąd każda rewolucja zacząć się musi od zburzenia więzienia. Pierwsza fala buntu skierowana jest przeciw murom więzień³⁴⁸. W *Dymach nad miastem* obok siebie występują wiersze, w których znajdują się znamienne wersy:

Idziemy pod mur cytadeli
otworzyć zapadłe mogiły,
[...]
Niezwalony jest mur cytadeli,
na mogiłach szaleją porasta,
nikt nocą krat nie wyłamał,³⁴⁹

w kolejnym wierszu:

Trzeba umieć, jak żołnierz armji,
iść spokojnie pod mur cytadeli³⁵⁰.

W *Pionierom* pada wezwanie:

W mur głowami! Serca przez wyłom!
W dni Bastylję zwycięski marsz³⁵¹.

³⁴⁷M. Tramer, *Brudnopis in blanco...* dz. cyt., s. 230-231.

³⁴⁸Tamże, s. 158-159.

³⁴⁹W. Broniewski, *Róża*, w: Tegoż, *Dymy nad miastem*, dz. cyt., s. 7.

³⁵⁰W. Broniewski, *Na śmierć rewolucjonisty*, w: Tegoż, *Dymy nad miastem*, dz. cyt., s. 10.

³⁵¹W. Broniewski, *Pionierom*, w: Tegoż, *Dymy nad miastem*, dz. cyt., s. 12.

W inkryminowanym przez cenzurę wierszu *Do towarzyszy broni* poeta wzywa byłych legionistów, niejednokrotnie byłych bojowców PPS do uwolnienia „deptanych i bitych”³⁵². Broniewski chciał początkowo opublikować ten utwór w „Cyruliku Warszawskim”.

W wierszu jest mowa o wypuszczeniu więźniów politycznych. Zależy mi na tym, żeby tam właśnie go wydrukować, bo w ten sposób trafi, gdzie trzeba i narobi hałasu³⁵³.

Pragnienie Broniewskiego nie spełniło się. Nie opublikowano wiersza także w „Wiadomościach Literackich”, mimo że poeta był przecież sekretarzem redakcji. Ostatecznie na publikację zgodził się „Robociarz”, choć pierwsza próba wydrukowania tekstu skończyła się konfiskatą nakładu. W kolejnym numerze w miejscu utworu widniała biała plama, a pod nią imię i nazwisko poety z komentarzem: „Świetny poeta, jeden z filarów najmłodszej literatury polskiej, przesłał nam wiersz powyższy”³⁵⁴. W tym samym numerze oceniono zamach majowy jako jawnie faszystowski. Tekst ukazał się dopiero jako przedmiot interpelacji posłów Niezależnej Partii Chłopskiej w numerze 22, bowiem ustawa gwarantowała swobodę druku enuncjacom poselskim³⁵⁵. Pamiętajmy, że tom pochodzi z czasów kampanii amnestyjnej.

Daleko idące nadzieje łączono z przewrotem majowym. Zakres ich był tak szeroki, jak szeroki był wachlarz polityczny ugrupowań, które przewrót ten poparły. Po „rewolucji moralnej” spodziewano się m. in. uwolnienia więźniów politycznych. Nadzieje te nie spełniły się.

[...] Już w czerwcu 1926 r. nowoutworzona partia PPS-Lewica oświadczyła: „Nie możemy milczeć, gdy więzienia są zapełnione robotnikami i chłopami”, wzywamy do skupienia „w jednolitych szeregach najszerzych mas pracujących”. W celu skoordynowania i rozszerzenia akcji prowadzonej w obronie prześladowanych, Biuro Krajowe KC KPP przyjęło w czerwcu 1926 r. uchwałę o wszczęciu masowej kampanii na rzecz uwolnienia więźniów politycznych drogą amnestii³⁵⁶.

³⁵² W. Broniewski, *Do towarzyszy broni*, w: Tegoż, *Wiersze i poematy*, dz. cyt., s. 41.

³⁵³ List do Janiny (Kunig) Broniewskiej z 12.09.1926, cyt. za: *Janina i Władysław Broniewscy. Miłość jest nieprzyjemna. Listy ze wspólnego życia*, oprac. W. Bojda, Warszawa 2014, s. 87.

³⁵⁴ *Janina i Władysław Broniewscy...* dz. cyt., s. 457 (przypis 46).

³⁵⁵ Tamże.

³⁵⁶ H. Wajn, *Walka o amnestię dla więźniów politycznych w latach 1926–1928*, „Przegląd Historyczny” 1969, nr 1, s. 97.

W tę samą kampanię żywo zaangażował się Szczuka, tworząc plakaty zdecydowanie domagające się zwolnienia więźniów politycznych. Trzy z nich przedrukowane zostały w albumie poświęconym grafikowi, wszystkie datowane są na 1926 rok. Przypomnę je wszystkie:



Ryc. 17 *Wróćcie nam naszych ojców i matki*, autor: Mieczysław Szczuka, 1926.



Ryc. 18 *Żądamy amnestji na więźniów politycznych*, autor: Mieczysław Szczuka, 1926.



Ryc. 19 *Amnestji dla więźniów politycznych*, autor: Mieczysław Szczuka, 1926.

We wszystkich plakatach amnestyjnych Szczuka posłużył się fotomontażem. Za pierwszym razem bezosobowo, po raz drugi wezwaniem protestujących w pochodzie, a na koniec głosem dzieci wybrzmiewa żądanie zwolnienia więźniów. Nie są to prośby, czasowniki występują w formie osobowej, zastosowano również wykrzyknienia. Sposób obrazowania jest prosty i dobitny – we *Wróćcie nam naszych*

ojców i matki przedramiona w rozpaczliwym i stęsknionym geście wyciągają się przez więzienne zakratowane okno w stronę koczujących pod murami w oczekiwaniu dzieci. Delikatny i obły kształt dłoni sugeruje, że być może należą one do kobiety, matki właśnie. Czarne linie obrysowujące plakat swym ułożeniem przypominają labirynt, wzmacniając poczucie bezradności wobec zamknięcia. Praca utrzymana jest w czerni i bieli, co potęguje ponury, przygnębiający nastrój i poczucie nieszczęścia. Po lewej stronie fotomontażu ułożono dwa rzędy dziecięcych twarzy, ich oczy zwrócone są w różne strony, są rozproszone – jak to dzieci. Poniżej, niejako na bruku, „usadzone” są dzieci w nieco chaotyczny sposób. Ich sylwetki zaprezentowano w całości, od stóp do głów. Te postaci są w różnym wieku, nawet niemowlę zamontowano na zimnym betonie w pozycji leżącej. Dwa rzędy dziecięcych twarzy nawiązują, jak się zdaje, do szkolnych ławek, do porządku panującego w czasie lekcji. Może to podkreślać nieadekwatność rzeczywistości – dzieci zamiast zajmować się sprawami odpowiednimi dla swego wieku, psocić w szkole i dokazywać z rówieśnikami, zabierają swoje dzieciństwo pod mury więzienia i tam starają się odnaleźć. Czcionka jest szeryfowa, co w zamyśle ma czynić tekst bardziej czytelnym. Ten rodzaj fontów używany jest często w elementarzach i książkach dla dzieci, bowiem człowiekowi dopiero uczącemu się czytać jest łatwiej, gdy tekst zapisany jest w ten sposób. Fotomontaż ten jest przygnębiający i poruszający raczej, aniżeli buntujący. Choć w wezwaniu „wróćcie nam naszych ojców i matki” pobrzmiewa dziecięcy tryb rozkazujący, nieznoszący sprzeciwu, jednak kształt tego zdania jest bardzo dojrzały i pokazuje, że chodzi o sprawę poważną, nie o dziecięce mrzonki.

W *Żądamy! Amnestji dla więźniów politycznych*. Szczuka zagrał barwą – czerwienią, bielą i czernią. Plakat dzieli się na dwie części – w górnej, na białym tle umieszczono ogromny, czerwony napis: „Żądamy”, zapisany kapitalikami i blokową czcionką. Poniżej znajduje się prostokątny fotomontaż o kontrastowym czarno białym tle. Element fotograficzny to protestujący ludzie na ulicy – tych w pierwszych rzędach widać w miarę dokładnie, stojący dalej rozmywają się i zlewają z zunifikowaną masę. Manifestujący niosą transparenty – namalowano je na zdjęciu na czerwonym tle, hasło zapisano czarną blokową czcionką. Prezentowane hasło to „AMNESTJI”, raz ograniczone do „-ESTJI”, co przywodzi na myśl echo, a także specyfikę skandowanych przez tłum wezwań, odbijanych od ścian okolicznych budynków. Tłem dla manifestacji jest mur więzienia, zakratowane okna umieszczone są na czerwonym napisie: „Amnestji dla więźniów politycznych”. Po prawej stronie sytuuje się nieproporcjonalnie duży,

smukły wykrzyknik – swą długością obejmuje trzywersowe wezwanie. Czcionka bezszeryfowa, jaskrawo czerwone blokowe litery, wielkość napisów – to wszystko wpływało na czytelność plakatu, surowość i dosadność niesionego przekazu.

Najciekawszy wydaje mi się trzeci plakat, wydawany w formie jednodniówki, a to z kilku powodów. Ponownie wykorzystał Szczuka trzy barwy: czerni, biel i czerwień. Tło jest czarne, w centralnej części umieszczono biały prostopadłościan z ośmioma czarnymi zakratowanymi oknami – bryłę symbolizującą więzienie. Na dolną część figury nachodzi krata, rozciągająca się od prawej do lewej krawędzi pracy. Kratownica kontrastuje zarówno w tłem jak i budynkiem – na czarnym tle jest biała, na tle białego więzienia – czarna. Być może jest to ogrodzenie otaczające zakład penitencjarny. Mury, kraty, okna uniemożliwiają zobaczenie czegokolwiek – to motywy powtarzające się we wszystkich pracach amnestyjnych. Natomiast dwa elementy są nowe: w dachu więzienia tkwi czerwony klin, który rozłupuje mury. Miejsce to krwawi. Wykorzystanie czerwonego klinu nawiązuje do plakatu litograficznego El Lissitzky’ego pt. *Czerwonym klinem uderz w białych*³⁵⁷ z 1919 roku. Wprawdzie tytułowy obiekt u radzieckiego artysty był dwuwymiarowy, zaś Szczuka nadał mu przestrzenności, ale i tak aluzja jest czytelna. Lissitzky nie tylko tym projektem, ale i całokształtem twórczości opiewał komunizm, okazywał poparcie dla Lenina i propagował obalenie caratu. Ów czerwony komunistyczny klin u Szczuki ma uwolnić więźniów politycznych – otworzyć mury więzień i rozpocząć rewolucję. Hasło „Amnestji dla więźniów politycznych” wypisano czerwoną czcionką, której nadano trójwymiarowości dzięki białemu „cieniowi”. Litery są bez szeryfowe, znowuż jasnoczerwone, wyraźne, zmiennej wysokości (im dłuższy wyraz, tym mniejsze znaki), wyrównane do lewej krawędzi. Szczuka wykorzystał w plakacie takie samo „A”, jak w okładce *Dymów nad miastem*. Przypominająca grot strzały litera pojawia się dwukrotnie, podobnie jak u Broniewskiego. O przypadku nie może być mowy – obie prace (makieta okładki *Dymów* oraz omawiany plakat) powstają w tym samym czasie, w atmosferze przewrotu majowego i kampanii amnestyjnej. *W Do towarzyszy broni* stoi:

Umiecie umierać na frontach,
umiecie zdobywać Belweder,

³⁵⁷ L. M. Lissitzky (El Lissitzky), *Czerwonym klinem uderz w białych*, 1919, Museum of Fine Arts, Boston.

lecz w zwycięski wasz śpiew się wplątał
ten krzyk, co przez kraty się przedarł.

Sześć tysięcy zamkniętych w więzieniach
woła dziś do was „Otwórzcie!”,
przywołajcie niedawne wspomnienia,
więźniowie w Szczypiornie i w Huszcie³⁵⁸.

Stąd portal na okładce tomu Broniewskiego z 1927. Szczuka dokonując demontażu, rozsunęcia kompozycji, otwiera bramę. Żołnierz, który znajduje się w centrum okładki, niejako te drzwi „rozsuwa”, rozpycha się pomiędzy ich skrzydłami. Dokonuje rewolucji, otwarcia zarówno świata, jak i murów więzień, samemu wprowadzając amnestię. Przejmuje inicjatywę, bierze prawo „z własnego nadania” i zbawia się z „własnej woli”. Staje się synekdochą społeczeństwa, które się emancypuje, burzy stare prawo, otwiera więzienia, dokonuje rewolucji i tworzy nową, ludzką rzeczywistość – resocjalizuje ją.

Zwrócić jeszcze wypada uwagę na pewien charakterystyczny dla Broniewskiego anachronizm. W jego poezjach uparcie pojawiają się nawiązania do Cytadeli Warszawskiej jako miejsca śmierci rewolucjonistów. X pawilon tejże, w którym zorganizowano więzienie polityczne, został zniszczony w październiku 1923 roku w skutek wybuchu w magazynie prochu. Dlaczego zatem w 1927 roku Broniewski nadal mówi: „Idziemy pod mu cytadeli” i „Trzeba umieć, jak żołnierz armji / iść spokojnie pod mur cytadeli”? Z odpowiedzią przychodzi *Brudnopis in blanco* Tramera. Wskazuje on, że autor *Drzewa rozpacającego* nieustannie myśli rewolucją 1905 roku. W międzywojennej rzeczywistości upatruje ciągu dalszego tamtych wydarzeń, ponieważ rewolucja się nie dokonała. O masakrze z 1 listopada 1905 roku mówi *Ballada o Placu Teatralnym* z tomu *Troska i pieśń*, a aluzją doń jest „pierz kulami rozdarta” z wiersza *Na śmierć rewolucjonisty*³⁵⁹. Z tego powodu pod murami cytadeli ma być rozstrzelany Naftali Botwin, choć w rzeczywistości skazano go na śmierć i rozstrzelano w więzieniu we Lwowie. Owo przesunięcie kartograficzne wciela Botwina w poczet modelowych rewolucjonistów, Okrzei, Kasprzaka, potem też Hibnera, Kniewskiego czy Rutkowskiego. Broniewski tęskni za wykroczeniem, stąd

³⁵⁸ W. Broniewski, *Do towarzyszy broni*, w: Tegoż, *Wiersze i poematy*, dz. cyt., s. 40.

³⁵⁹ M. Tramer, *Brudnopis in blanco...* dz. cyt., s. 294-296.

u niego uporczywa chęć dokonania się rewolucji 1905, chęć „przewrotu”, a nie „obrotu”. Stąd też „carskie kopyta”, spod których tytułowi towarzysze broni z inkryminowanego wiersza „wydzierali wolną Warszawę”.

Wróćmy do Bramy, która ma też inne, nie mniej ważne, znaczenie. Władysław Panas w eseju o Bramie Grodzkiej w Lublinie, uwiecznionej przez Józefa Czechowicza na zdjęciu, wskazywał na filozoficzne znaczenie tego elementu:

Poeta sfotografował otwór Bramy, samo przejście przez Bramę. Otwór z jednej strony i otwór z drugiej strony. Można wejść z tej strony i można z drugiej. I tak na tych fotografiach przechodzą ludzie. Jednakowo otwarta z obydwu stron. Chociaż na jednym zdjęciu Poeta jeszcze dodatkowo „zweził” otwór właściwie do szczeliny, dosyć ciasnego przejścia. Dwukierunkowy, przechodni i tranzytowy otwór-szczelina objawił się Poecie jako istota tego miejsca [...] ³⁶⁰.

Brama jest miejscem spotkań z Innym lub Innością. Panas pisze, opierając się na Emmanuelu Levinasie, że owe spotkania mają charakter chiazmu. Bo chiazm jest figurą, w której następuje chwilowe zetknięcie się różnych materii – nie unifikacja, nie dialog ³⁶¹. Jest to „miejsce spotkania, wyminięcia, otarcia się, przepchnięcia, przeciśnięcia tych i tego, z tej i tamtej strony” ³⁶². To także zetknięcie się świata zamkniętego ze światem rewolucji. Tramer, analizując twórczość Broniewskiego, „poety chiazmu” ³⁶³ za rodzaj spotkania uznaje przemarsz, marsz, chodzenie. Co ważne, „chodzenie wspólne odbywać się mogło w różnych kierunkach”, a nawet „rozbieżność, czy przeciwny kierunek nie oznaczały, a przynajmniej nie musiały oznaczać, antagonizów i przeciwieństw” ³⁶⁴. Na podstawie wiersza *Ostatnia wojna* Tramer wskazuje, że u Broniewskiego „maszerując w innych kierunkach, uczestnicy buntu idą w tym samym kierunku” ³⁶⁵. Rewolucjoniści wyznaczając marszrutę unieważniają dotychczasową mapę świata, tworząc nową, odmienną. „Ruszyć z posad” trzeba nie fragment świata, lecz cały świat, dlatego zbuntowani żołnierze-rewolucjoniści „idą

³⁶⁰ W. Panas, *Brama*, „Konteksty” nr 1-2, 1996, s. 14-17, cyt. za: https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/wladyslaw-panas-brama/?fbclid=IwAR1_oDwrXY6orjNLGSCGOsU97h88XdUGfN3dm4i3ua4d9UzUKyegJcuTR7k [dostęp: 10.02.23].

³⁶¹ Tamże.

³⁶² Tamże.

³⁶³ M. Tramer, *Brudnopis in blanco...*, dz. cyt., s. 144.

³⁶⁴ Tamże.

³⁶⁵ Tamże, s. 145.

do wszędzie” („Front w poprzek ziemi na niebo. Wszędzie na świecie jest front”). Brama jest zatem miejscem spotkań ludzi zmierzających w różnych kierunkach i idących z różnych stron („do wszędzie”), ale nie antagonistów. Ludzi, którzy się zetkną, ale ich drogi niedługo się rozejdą. Tak, jak na przykład drogi Wandurskiego i Broniewskiego.

Przyjacielu, los nas poróżnił,
rozstajemy się, obcy prawie.
Ty do łodzi wracasz, ja – w próżni,
w śnie zostaję, w obcej Warszawie³⁶⁶.

Pisał autor *Bagnetu na broń* już w następnym tomie *Troska i pieśń*. Nie da się jednak nie odczuć, że skoro drogi się rozdzielają, to tylko dlatego, że były wspólne – odtąd mogą biec inaczej, lecz niekoniecznie w przeciwnym kierunku. Jak w dostrzeżonym przez Jurija Łotmana paradoksie, że języki biegnące równolegle obok siebie nigdy się nie spotkają i nie porozumieją. Do komunikacji (*comunio*) w języku może dojść tylko w wyniku przecięcia.

[...] nadawca i odbiorca, całkowicie ze sobą identyczni, będą się dobrze porozumiewali, ale nie będą mieli sobie nic do powiedzenia.

[...] W normalnej ludzkiej komunikacji. Więcej, w normalnym użyciu języka, ukryte jest założenie o wyjściowej nieidentyczności mówiącego i słuchającego³⁶⁷.

IV.4 TECHNIKA NIESZLACHETNA

Jak zrealizowano ten projekt na okładce *Dymów nad miastem*? Pisałam wcześniej, że współcześnie niebotyczne ceny osiągają egzemplarze dostępne na rynku. W przeciwieństwie do *Trzech salw* tom Broniewskiego z 1927 roku nie doczekał się wznowienia, a wiersze przedrukowywano później jedynie w opracowaniach zbiorowych³⁶⁸. Biorąc to pod uwagę nie dziwi fakt, że poszukiwania tomiku rozpoczęłam w Polsce. Jest tam zdigitalizowany egzemplarz, jednak mnie wciąż brakowało materii, więc ponownie wybrałam się do Biblioteki Śląskiej, gdzie pod

³⁶⁶ W. Broniewski, *** („Przyjacielu, los nas poróżnił”), w: Tegoż, *Wiersze i poematy*, dz. cyt., s. 111.

³⁶⁷ J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. B. Żyłko, Warszawa 1998, s. 32.

³⁶⁸ F. Lichodziejewska, *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*, Warszawa 1973, s. 111.

sygnaturą I 370316 skatalogowany jest ten tom – dostępny dla czytelników wyłącznie do wglądu na miejscu. Dopisek w rubryce „stan fizyczny” brzmi: „nowa”, co mnie jednocześnie rozbawiło i zaintrygowało. W czytelni czasopism [sic!], gdzie doręczono chronioną książkę, moim oczom ukazało się tekturowe, niewielkiej kubatury pudełeczko, zamykane, schludne i czyste. W środku umieszczony był zbiór poezji, bardzo dobrze zachowany, więc może to skłoniło pracownika do umieszczenia takiej charakterystyki fizycznego stanu, choć przeczyło to prawom logiki. Książka ma 96 lat, a adnotacja „nowa” sugerować może, że katalog biblioteczny nie przewidział jej „używania”, zatem czas się dla niej zatrzymał[!]. Tym razem zrezygnowano z introligatorskiej oprawy, choć umiejętnie przeprowadzone działania naprawcze widać na odwrocie okładki – zauważalne jest podklejenie jej, by wzmocnić trwałość. Projekt Szczuki przetrwał – na szczęście. Książka jest niewielka, ma wymiary 13,4 cm na 16,9 cm, liczy 68 stron (na pierwszy rzut oka), a wydrukowano ją na matowym tekturowym papierze znacznie wyższej gramatury, niż strony *Trzech salw*. Okładka jest jeszcze sztywniejsza. Zauważalne jest znaczne zmniejszenie projektu Szczuki, a także jego przycięcie: zrezygnowano z marginesów, a górną i dolną krawędź okładki wyznaczają grube linie. Te same linie widnieją na rewersie okładki, co wzmaga spójność wydawnictwa. Wyskalowanie odbyło się kosztem projektu – przycięto nie tylko marginesy, ale i boki pracy, najbardziej widoczne jest to w wygłosowym „m” w słowie „miastem”, a także w uciętych fragmentach fotografii tworzących „kolumny”. Dodano także nazwisko poety, drukowane wersalikami, blokową grubą czcionką, która różni się od liter wykonanych przez Szczukę. Słowo „Broniewski” jest ułożone ukośnie, wznosi się od lewej do prawej. Napis umieszczono w taki sposób, że pierwsza sylaba naniesiona jest na lewy fragment zdjęcia z wojskowymi, zaś część „niewsk-” rzuca się w oczy na jasnej tekturze podłoża. „I” znowu wchodzi na fotografię, tym razem prawą. Z imienia w ogóle zrezygnowano. Takie wydrukowanie nazwiska twórcy sprawia, że bardzo rzuca się w oczy stanowcze „NIE”. Nie sposób nie zauważyć najistotniejszej zmiany okładki względem projektu – mowa o barwie. Okładka jest niebieska. Wszystkie jej elementy (z wyjątkiem tła) są w kolorze chabrowym; napisy i graniczne linie w intensywniejszym odcieniu, fotomontażowa kompozycja w jaśniejszym.

Skąd ten pomysł? Z pomocą przychodzi historia fotografii. W 1842 roku John Herschel wynalazł cyjanotypię³⁶⁹. Technika ta charakteryzuje się specyficznym

³⁶⁹ *Historia fotografii*, red. J. Hacking, tłum. M. Tuszko, Warszawa 2014, s. 20.

niebieskim kolorem zdjęć, za który odpowiada użyte w substancji światłoczułej żelazo. Choć wykorzystanie soli żelaza w miejsce soli srebra było pomysłem Herschela, nazwę tej metodzie nadał Richard T. Rosenthal³⁷⁰. Cyjanotypia była tania i powszechnie stosowana, zwłaszcza, że od lat 70 XIX wieku zaczęto sprzedawać gotowy, światłoczuły papier do odbitek w „pruskim błękitcie”³⁷¹. Umożliwiała też powstawanie wielu kopii prac, przez co zaczęto ją wykorzystywać w budownictwie i architekturze, tworząc *bluetprints*, czyli – dosłownie – „niebieskie odbitki” rysunków technicznych³⁷². Łatwość i dostępność cyjanotypii sprawiła, że była odrzucana przez zawodowych fotografików, którzy krytykowali ją, ponieważ „natarczywa niebieskość przytłacza sam temat zdjęć”³⁷³. Nieraz wykorzystywali ją tylko do odbitek roboczych, które następnie wykonywano w bardziej szlachetnej technice. Obrazy w cyjanotypii można było także osiągać bez użycia aparatu, układając przedmioty na światłoczułym papierze. Po I wojnie światowej tego typu działania wykonywali Man Ray i László Moholy-Nagy³⁷⁴. W latach 60. XX wieku metoda ta przeżyła renesans, włączono ją do technik szlachetnych, a za jej wykorzystywaniem stały wybór, fanaberia czy chęć wyróżnienia się.

Nie sędzę, aby okładka rzeczywiście powstała tą metodą, a raczej, że kolor miał jedynie nawiązywać do cyjanotypii. Wydrukowanie okładki *Dymów nad miastem* w pruskim błękitcie mogło zostać zaakceptowane, o ile w ogóle nie zostało zaplanowane przez Szczukę. Konotowanie techniki taniej, umożliwiającej wykonywanie wielu kopii, powszechnie dostępnej, byłoby oddaniem tego, co bliskie sercu warszawskiego artysty. Z tych samych źródeł wypływa wszak idea fotomontażu – przetwarzanie w kompozycje elementów dostępnych, tanich, znanych odbiorcy, które łatwo można powielić. Także zamiłowanie Szczuki do architektury mogło się zrealizować w użyciu (czy raczej: w nawiązaniu do) metody, którą upodobali sobie inżynierowie i budowniczcy. A jeśli przypomnimy niepokorny charakter grafika, jego chęć demontowania elitarności działań (np. w taternictwie), wybranie cyjanotypii, metody wzgardzanej przez twórców mianujących się „artystami”, wydaje się oczywiste.

³⁷⁰ P. Janczaruk, *Retrofotografia czyli dawne techniki fotograficzne*, Zielona Góra 2012, s. 139.

³⁷¹ Tak nazywa się uzyskiwany w cyjanotypii odcień niebieskiego. Zob. M. Warner Marien, *100 idei, które zmieniły fotografię*, tłum. B. Fabiszewski, Raszyn 2012, s. 31.

³⁷² P. Janczaruk, *Retrofotografia...* dz. cyt., s. 140.

³⁷³ M. Warner Marien, *100 idei, które zmieniły fotografię*, tłum. B. Fabiszewski, Raszyn 2012, s. 31.

³⁷⁴ A. H. Hoy, *Wielka Księga Fotografii*, tłum. M. Suwała-Posłuszna, Warszawa 2006, s. 61. Zob. L. Moholy-Nagy, *Malarstwo, fotografia, film*, tłum. M. Leyko, Katowice 2022.

Lata międzywojenne wpisują się w gwałtowny rozwój techniki, a tym samym miast. Dynamika zmian, urbanizacja i industrializacja wzbudziły w artystach pragnienie zmian w sztuce, a ewidentnym efektem innowacji był wyrastający z konstruktywizmu fotomontaż³⁷⁵. Lech Lechowicz w *Historii fotografii* pisze, że konstruktywizm, na poły z surrealizmem, dadaizmem i futuryzmem

stanowiły rewolucję artystyczną z wszystkimi jej przejawami i konsekwencjami. Całkowicie zrywały z dotychczasową tradycją sztuki. Jednym z głównych celów było odcięcie się od historii sztuki, zbudowanie sztuki nowej, opartej na innych wartościach i innych zasadach³⁷⁶.

Okładka *Dymów nad miastem* zdaje się realizować założenia awangardystów całkowicie. Wybór nowoczesnego medium, jakim bez wątpienia był fotomontaż, oddanie w kompozycji dynamiki rozwoju ludzkości, fabryk i aglomeracji, a także zaproponowanie cyjanotypicznej kolorystyki – wszystko to odpowiadało na palące potrzeby człowieka z dwudziestolecia. Ponadto projekt Szczuki stanowi niejako podwojoną rewolucję – z jednej strony wpisuje się w nowatorskie, wywrotowe działania piewców Nowej Sztuki, mającej być narzędziem Nowego Człowieka; z drugiej zaś przedstawia bunt jednostki wobec ucisku. Żołnierz wyswobadza się i przechodzi na lewą, rewolucyjną i robotniczą stronę.

³⁷⁵ Fotomontaż pojawił się niemal równocześnie wśród twórców dadaistycznych i surrealistycznych, jednakże tym, co mnie zajmuje i czym zajmował się Szczuka, jest fotomontaż konstruktywistyczny, w duchu radzieckim.

³⁷⁶ L. Lechowicz, *Historia fotografii 1839-1939*, Łódź 2012, s. 268-269.



Ryc. 20 W. Broniewski, *Dymy nad miastem* (okładka), Drukarnia „Książka”, Warszawa 1927. Egzemplarz z Biblioteki Śląskiej (nr kat. I 370316).

IV.5 CO POZA OKŁADKĄ?

Ponad pięciostronicowy opis okładki oraz jej projektu jest próbą oddania sprawiedliwości pracy Szcuki. Czytelnik *Dymów nad miastem* raczej nie zatrzyma się przy niej na dłużej. Trudno też go winić. Pruski błękit wydruku znacząco obniżył jakość zdjęć użytych w kompozycji. Całość więc staje się mało czytelna. Nie ulega jednak wątpliwości, że ta okładka znacząco różni się od zwykle stosowanych rozwiązań

w tomach poetyckich. Te zwykle były nijakie, często zdobione prostym szkicem, jakby nie chciano, by odwracały uwagę od poezji. Tak było w *Wiatrakach*, choć Anatol Stern błędnie przypisał Szczuce autorstwo okładki do tychże³⁷⁷, tak też było (pozornie, jak już wiadomo) w *Trzech salwach*. W *Dymach nad miastem* okładka skupia na sobie wzrok, nie tyle rozprasza czytelnika i odwraca jego uwagę, co wybrzmiewa wespół z poezją Broniewskiego. Praca Szczuki zdaje się w pełni realizować jego założenie formalne, by „nie być pustym ornamentem społeczeństwa, lecz współdziałać w organizacji życia”³⁷⁸. W recenzjach także pominięto okładkę, skupiając się na wierszach. Wnętrze książki jest warte opisanie, zwłaszcza, jeśli do lektury przystąpi się po *Trzech salwach*. Pisałam wcześniej o znacznie wyższej gramaturze stron, ale to nie jedyna zauważalna zmiana.

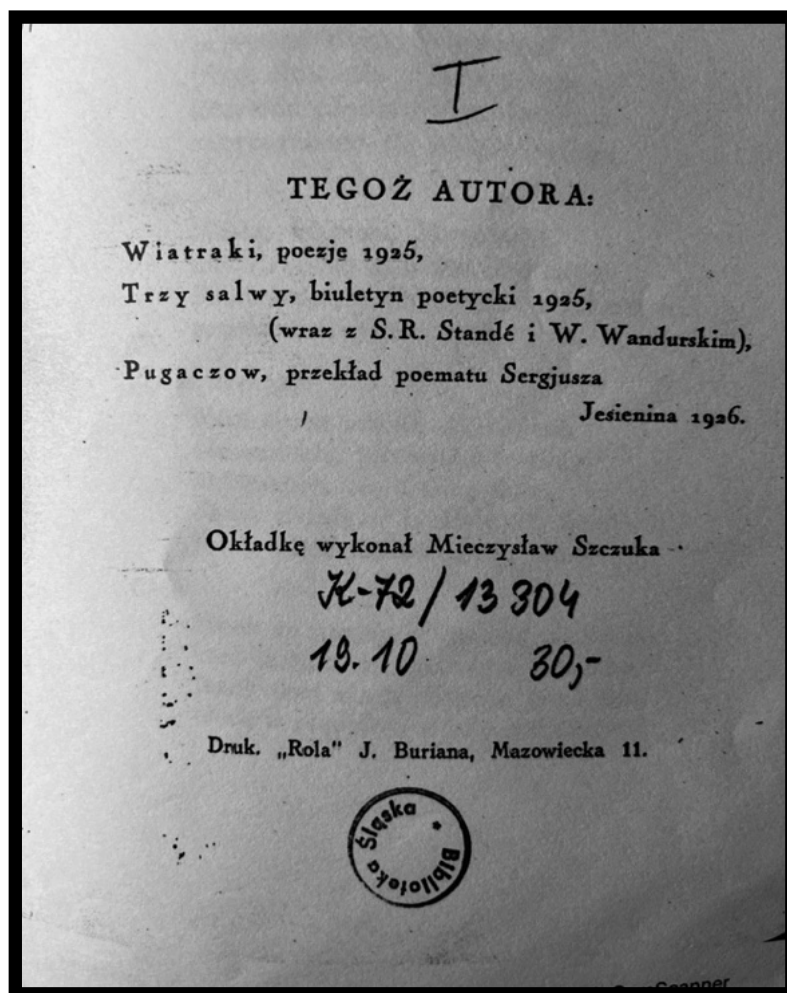
W całym tomie wykorzystano czcionki szeryfowe, co sprawia, że strony prezentują się elegancko, a tekst łatwo się czyta. Strona tytułowa poza oczywistościami: imieniem oraz nazwiskiem twórcy, a także, *nomen omen*, tytułem, zawiera także informację o roku wydania oraz wydawcy. Wszystko zapisane jest wersalikami. Kolejna strona zawiera informacje o dotychczas opublikowanych pracach Władysława Broniewskiego – jest to festiwal fontów i układów. „Tegoż autora” wydrukowano kapitalikami, wyśrodkowano, tytuły publikacji zapisano rozstrzelonym drukiem, dopowiedzenia zaś (na przykład: „przekład poematu Sergjusza Jesienina 1926”) z regularnymi odstępami między znakami. Co ciekawe, jeśli opis publikacji zajmuje więcej niż jeden wers, pierwszy jest wyrównany do lewej krawędzi, a kolejny do prawej. Poniżej znajduje się adnotacja, że okładkę wykonał Mieczysław Szczuka, jest ona również wyśrodkowana, bez kapitalików. Na dole strony widnieje informacja o drukarni, również wyśrodkowana i zapisana w porządku: majuskuła, minuskuły. Dużo się tutaj dzieje, zarówno w kwestii rozmiaru czcionki, jak i układu napisów. Podobnie jak w „biuletynie poetyckim” podano do wiadomości, że Szczuka zaprojektował okładkę, co pozwala podejrzewać, że nie miał wpływu na kształt wnętrza. Choć przyznać trzeba, że nawet bez tej zapisanej informacji trudno byłoby podejrzewać go o taką dezynwolturę.

W książce występują spójne czcionki szeryfowe, tytuły wierszy zawsze wyrównane są do zewnętrznych krawędzi stron (rozstrzelone), zaś numeracja pagin jest

³⁷⁷ W tekście *Legenda Mieczysława Szczuki* Stern sugeruje, że Szczuka był autorem okładki *Wiatraków*, zaś niechybnie chodziło o *Dymy nad miastem*. Por. A. Stern, *Legenda Mieczysława Szczuki*, „Stolica” 50/1961, s. 13.

³⁷⁸ M. Szczuka, *Sztuka a rzeczywistość*, „Dźwignia” 1927, nr 4.

w stopce, wyrównana do szycia (książka jest podwójnie szyta). W zapisie utworów czasem występuje kursywa (np. w *Róży*), gdy wymaga tego dramatyczna budowa wiersza. Pochylenie zastosowano także do zapisu tytułów i numerów stron w spisie treści. Sam tom podzielony jest na dwie części, każdą opatrzone rzymską cyfrą. Pierwsza liczy siedem utworów, druga dziewiętnaście. Tak wygląda układ patrząc na spis treści, jednak zbiór nie trafił do odbiorców w tym kształcie – wskutek działań cenzury usunięto wiersz *Do towarzyszy broni*, pozostawiając lukę w numeracji między stroną dwunastą a piętnastą. Strony z „zakazanym” utworem wycięto, pamięć o nim przetrwała jednak z spisu rzeczy. Ponadto wertując tom natrafić można na pozostały po cenzorskiej amputacji kikut – resztki stron, których z uwagi na szycie nie usunięto.



Ryc. 21 Strona tytułowa tomu *Dymy nad miastem*.

IV.6 „[BRONIEWSKI] IDZIE DO TLUMÓW, BY Z SERC IM WYRWAĆ UTAJONE NA DNIE BOLE I SKARGI”

Z korespondencji do Władysława Broniewskiego można wywnioskować, że *Dymy nad miastem* ukazały się wiosną 1927 roku. Feliksa Lichodziejewska podaje, że tom został oddany do druku w marcu³⁷⁹. 20 maja Stanisław Wygodzki pisał do autora: „Wiem, że już ukazał się Wasz tom poezji. Niestety, nie mam go jeszcze. Do Będzina dość późno wszystko nadchodzi”³⁸⁰. Z kolei Józef Wittlin w liście z 21 maja tego samego roku mianował już Broniewskiego „krystalicznym autorem *Wiosny i śmierci*”³⁸¹, czym dowodził znajomości wierszy opublikowanych w *Dymach*. Do Wygodzkiego tomik musiał trafić niedługo po napisaniu poprzedniego listu, bowiem już 31 maja opowiadał autorowi, że przeczytał tom³⁸². Przebywając w więzieniu mógł zbadać reakcję współwięźniów na wiersze Broniewskiego. Tak ją opisał:

O *Dymach nad miastem* zamieściłem artykuł w naszej więziennej gazecie. Artykuł ten zaciekałby Was może z tego względu, że miałem możność przekonać się, jak doły przyjęły i oceniły Wasz tom. Wszyscy samorzutnie wzięli się do czytania i przepisywania tych wierszy. Kilku uczy się na pamięć [...]. Sądzę, że Was ucieszy ta wiadomość, bo wiem, że trudno Wam zetknąć się z masą, że nie wiecie, co myślą i jak przyjęli Wasz tom ludzie, dla których pisaliście³⁸³.

W przeciwieństwie do *Trzech salw*, *Dymy nad miastem* nie były kolportowane na spotkaniach robotniczych, a zatem rzeczywiście trudno byłoby ocenić przyjęcie ich przez proletariuszy. Wiadomość Wygodzkiego sugeruje, że recepcja była bardzo pozytywna, więźniowie utożsamiali się z tą poezją, szczególnie kilka utworów przypadło im do gustu³⁸⁴. Tom musiał wyjść z drukarni w kwietniu, bowiem w liście z 18.04.1927 roku pisał Broniewski do Janiny, że podarował go w prezencie

³⁷⁹ F. Lichodziejewska, *Twórczość Władysława Broniewskiego...* dz. cyt., s. 110.

³⁸⁰ List do Władysława Broniewskiego z 20.05.1927r., cyt. za: *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915-1939*, t. I, oprac. F. Lichodziejewska, Warszawa 1981, s. 351-352.

³⁸¹ List do Władysława Broniewskiego z 21.05.1927r., cyt. za: *Od bliskich i dalekich...* dz. cyt., s. 352.

³⁸² List do Władysława Broniewskiego z 31.05.1927r., cyt. za: *Od bliskich i dalekich...* dz. cyt., s. 354.

³⁸³ List do Władysława Broniewskiego z 23.06.1927r., cyt. za: *Od bliskich i dalekich...* dz. cyt., s. 357.

³⁸⁴ W liście Wygodzki pisze, że więźniowie uczą się następujących wierszy: *Nike, Pieśń o wojnie domowej, Szpicel, Pionierom, Ziola, Listopady*. Por. *Od bliskich i dalekich...* dz. cyt., s. 357.

przebywającemu w Warszawie Włodzimierzowi Majakowskiemu³⁸⁵, zaś 20 kwietnia donosił, że „Jutro *Dymy nad miastem* idą do cenzury”³⁸⁶.

Broniewski był świadomy ryzyka, więc aby uniknąć konfiskaty tomu wykorzystał znakomite koneksje. Był wszak sekretarzem „Wiadomości Literackich”, najbardziej prestiżowego czasopisma literackiego w Polsce międzywojennej, miał też znajomości w środowisku legionowym, był wszak oficerem oraz kawalerem orderu *Virtutti Militari*. W liście do swojej żony pisał: „Obstawiłem tę książkę tak, że może mnie nie trzasną; są wpływy na najważniejsze instancje w tej dziedzinie”³⁸⁷. Jednak mimo kontaktów i protekcji cenzura inkryminowała wiersz *Do towarzyszy broni*. Po wydaniu tomu Broniewski uczestniczył w wieczorze poetyckim, podczas którego bardzo „podniósł temperaturę” czytając m.in. *Pieśń o wojnie domowej*. To – według relacji spisanej w liście do żony – skłoniło policjantów do prób przeprowadzenia rewizji w jego mieszkaniu³⁸⁸.

Dymy nad miastem nie były przesadnie szeroko komentowane w prasie. Najbardziej bodaj szczegółową recenzję napisał Andrzej Stawar i opublikował ją w czwartym numerze „Dźwigni”. W liście do Broniewskiego przyznał: „Prawdopodobnie nie będziesz z niej zadowolony, ale pociesz się, że i ja zadowolony nie jestem”³⁸⁹. Jest to recenzja krytyczna – autor zarzuca poecie „najmniej wycucia społecznego”, w porównaniu z Witoldem Wandurskim i Stanisławem Ryszardem Standem³⁹⁰. Stawar cały czas pamięta niedawne ich wspólne wystąpienie w *Trzech salwach*. Krytyk docenił zdolność Broniewskiego do wywoływania nastroju u czytelnika i ogromną siłę liryczną jego wierszy. Wśród zarzutów znalazły się jednak „unikanie precyzji w tym, co się mówi o przyszłości”³⁹¹, „szarpanina wewnętrzna przechodząca w nastawienie czysto ofiarnicze”³⁹² i „statyczne rozumienie spraw walki społecznej – z akcentem na przewalczanie pewnych spraw czysto wewnętrznych”³⁹³. Recenzja może i krytyczna, lecz objawiająca znakomite wycucie Stawara. Wypunktował elementy poezji Broniewskiego charakterystyczne dla jego sposobu widzenia rewolucji – dokładnie te, o które pretensje mieli bardziej „robotniczy” poeci.

³⁸⁵ List do Janiny Broniewskiej z 18.04.1927r., cyt. za: *Janina i Władysław Broniewscy...* dz. cyt., s. 126.

³⁸⁶ List do Janiny Broniewskiej z 20.04.1927r., cyt. za: *Janina i Władysław Broniewscy...* dz. cyt., s. 128.

³⁸⁷ Tamże.

³⁸⁸ List do Janiny Broniewskiej z 25.04.1927r., cyt. za: *Janina i Władysław Broniewscy...* dz. cyt., s. 135.

³⁸⁹ *Od bliskich i dalekich...* dz. cyt., s. 361.

³⁹⁰ A. Stawar, *Poezje Broniewskiego...* dz. cyt., s. 35.

³⁹¹ Tamże, s. 36.

³⁹² Tamże, s. 37.

³⁹³ Tamże.

Krytyk odnotował także walor estetyczny tomu – wieńczy recenzję zdaniem: „Książka wydana bardzo ładnie – okładka efektowna i rzucająca się w oczy”³⁹⁴. Pomiął jednak nazwisko grafika.

Inne recenzje były bardziej ogólnikowe, a ich wydźwięk – cieplejszy. Paweł Hulka-Laskowski, wspomniany w tej pracy przy okazji *Trzech salw*, uznał tom za zdecydowanie dojrzały, niż debiutanckie *Wiatraki* z 1925 roku³⁹⁵. (Notabene często wskazuje się na „niedojrzały” czy „młodzieńczy” charakter debiutanckiego zbioru, choć w chwili wydania go Broniewski miał 27 lat (rocznikowo 28), więc nie był wcale podlotkiem). Mojżesz Kanfer w „Nowym Dzienniku” opublikował recenzję o znamienym tytule *Zemsta poezji nad rewolucyjnym poetą*, w której dowodził rozdźwięku między ideowym programem Broniewskiego a jego twórczością³⁹⁶. Kazimierz Czachowski docenił talent poety i jego społeczne zaangażowanie, podkreślając też prostotę utworów:

Wśród młodych poetów polskich Broniewski jest jednym z najszczerzej i najrzetelniej utalentowanych. Nie otumania Bogu ducha winnego czytelnika gromkimi programami, nie nagina języka do problematycznych nowinek, nie łamie głowy nad „słowotwórstwem” i „rymoróbstwem”, lecz opanowawszy sztukę nowoczesnej techniki, obdarzony z natury natchnieniem i zdolnością poety, idzie do tłumów, by z serc im wyrwać utajone na dnie bole i skargi³⁹⁷.

Jerzy Liebert w „Głosie Prawdy” podjął w kontekście *Dymów nad miastem* kwestię ideowej funkcji poezji. Pisał, że „Prawdziwy poeta, przez swoisty swój dar, posiada zawsze siłę ideowo-twórczą”³⁹⁸. Jego zdaniem jednym z zadań poezji jest oddziaływanie na odbiorcę w ten sposób, by ten, nawet niechętny idei obecnej w utworze lub tomie, zaznajomił się z nią i nabrał szacunku. Uznał Liebert, że tom z 1927 roku ma duży potencjał ideowo-twórczy, choć nie wszystkie wiersze równo ocenił. „Wiersze prawdziwe” to na przykład *Róża*, *Nike*, *Na śmierć rewolucjonisty*, zaś „wiersze przeciągnięte, moralizatorstwem rewolucyjnym rozsądzone od wewnątrz”

³⁹⁴ Tamże.

³⁹⁵ P. Hulka-Laskowski, *Livres Nouveaux*, „Pologne Littéraire”, 15/1927, s. 4.

³⁹⁶ M. Kanfer, *Zemsta poezji nad poetą rewolucyjnym*, „Nowy Dziennik”, nr 276, 1927, s. 7.

³⁹⁷ K. Czachowski, *Poezja wrażeń i poezja wojująca*, „Lwów. Wiadomości muzyczne i literackie”, nr 2, 1928, s. 2.

³⁹⁸ J. Liebert, *Słowo a czyn*, „Głos Prawdy”, nr 153, 1927, s. 7.

to wiersz *O sobie samym*³⁹⁹. Autor recenzji nie doprecyzowuje jednak kryteriów, którymi kieruje się w swej ocenie. Na temat tomu wypowiedział się także Wiktor Żarny w „Wiadomościach Literackich”. Wskazał na współlistnienie u Broniewskiego motywów osobistych i społecznych, zaś za wiodące uznał bunt, wezwanie do walki o piękniejsze życie i świadomość klęski, poczucie krzywdy osobistej i wewnętrznego rozdarcia⁴⁰⁰. To ostatnie doskonale oddał Szczuka w projekcie okładki. Tylko że żaden z tych recenzentów okładki nie zauważył.

IV.7 MONTAŻ

W liście do Janiny (Kunig) Broniewskiej autor *Wiatraków* pisał o powstającym tomie w 1926 roku:

Napisałem również trochę innych rzeczy – liryki, trzeba uzupełnić ten mój tom. Waham się przy wyborze tytułu; *Śpiwnik obłąkanych* podoba mi się, ale ten tytuł nie pasuje do niektórych wierszy. Mógłbym te „pasujące” wiersze dać na początku, w pierwszej części, a w drugiej „nie pasujące”⁴⁰¹.

Finalnie zamiast *Śpiwnika obłąkanych* ukazały się *Dymy nad miastem*, jednak dwudzielna konstrukcja tomu pozostała, sugerując, że mimo zmiany tytułu, część wierszy pasowała bardziej, część mniej. Co ciekawe, tych „nie pasujących” jest więcej. Wiersze opublikowane w zbiorze częściowo ukazały się wcześniej – czy to w *Trzech salwach*, czy na łamach „Dźwigni”, „Robociarza”, „Skamandra” i „Wiadomości Literackich”⁴⁰².

Dwadzieścia sześć wierszy ukazało się w tomie (jeden usunęła cenzura). W okresie pomiędzy listem do Janiny a oddaniem *Dymów nad miastem* do druku powstało pięć kolejnych utworów, które włączono do zbioru⁴⁰³. Maciej Tramer podaje, że wiersze te wmontowano w tom nie obok siebie, a jako siódmy, czternasty, dwudziesty drugi, dwudziesty trzeci i dwudziesty piąty wiersz⁴⁰⁴. Świadczy to, jak zresztą zauważa katowicki badacz, że w przypadku Broniewskiego wiersze powstające

³⁹⁹ Tamże.

⁴⁰⁰ W. Żarny, *Pod jarzmem klęski*, „Wiadomości Literackie”, nr 27, 1927, s. 3.

⁴⁰¹ List do Janiny Broniewskiej z 12.09.1926, cyt. za: *Janina i Władysław Broniewscy. Miłość jest nieprzyjemna. Listy we wspólnego życia*, oprac. W. Bojda, Warszawa 2014, s. 87.

⁴⁰² Tamże.

⁴⁰³ M. Tramer, *Jednorazowa historia...* dz. cyt., s. 16.

⁴⁰⁴ Tamże.

w zbliżonym czasie nie są w żadnym razie pomyślane jako bliskie sobie, czy też do siebie „pasujące”. Układ poezji w tomach autora *Krzyku ostatecznego* nie bywa przypadkowy, choć nigdy nie respektuje chronologicznego porządku. Zachowana w Muzeum Władysława Broniewskiego makieta *Dymów nad miastem* także potwierdza, że montaż został skrupulatnie przemyślany. Tramer pisze:

Zgromadzone w starannie przygotowanym i autoryzowanym przez Broniewskiego układzie wiersze rozmawiają ze sobą. I to rozmawiają różnym głosem: czasem kontynuują wątek czy motyw, czasem dopowiadają lub rozwijają w mikrocyklu, ale równie często polemizują ze sobą, narzekają na siebie, kłócą się a nawet zaprzeczają⁴⁰⁵.

Stąd podział pozornie kulawy na wiersze „pasujące” i „nie pasujące” staje się najtrafniejszym i najodpowiedniejszym – buntownik targany namiętnościami i pasją tworzy utwory „tak odmienne, jak gdyby kto inny był ich autorem”⁴⁰⁶. Taki montaż *implicite* przekazuje też komunistyczny wydzźwięk tomu. Jean-Luc Nancy w *Rozdzielonej wspólnotcie* pochyła się nad zagadnieniem bycia-wspólnie. „Wspólnota oznacza, że bycie jest zawsze byciem-wspólnie, że nie ma jednostkowego bytu bez innego jednostkowego bytu”⁴⁰⁷. Jak to rozumieć? O wspólnotcie mówimy wtedy, gdy bycie-wspólnie jest dzielone (fr. *partage*) przez każdy byt. Określa się nowy, specyficzny rodzaj bycia, odmienny od bycia-jednostkowego, tym nowym rodzajem jest właśnie bycie-wspólnie. Wspólnota to zbiór jednostek, które nie odrzucają bycia-jednostkowego, lecz decydują się na nowy sposób, na bycie-we-wspólnocie. „Byty nie dzielą żadnej wspólnej substancji, lecz jedynie samo oddzielenie i dzielenie, czyli decydowanie o kształcie bycia-wspólnie”⁴⁰⁸ – taki rodzaj bycia ze sobą, we wspólnotcie, zdaje się realizować w układzie wierszy Władysław Broniewski – Tramer pisze, że schemat *Dymów nad miastem* „nie dzielił, lecz zbierał wiersze”⁴⁰⁹. Owo „pasowanie” lub „niepasowanie” nie służy podziałowi na „odpowiedniejsze” i „mniej odpowiednie”, „lepsze” i „gorsze”, lecz jest zbiorem – prezentacją jednostek, utworów, które z zachowaniem odrębności tworzą komunę, wspólnotę, są byciem-wspólnie. Warto

⁴⁰⁵ Tamże, s. 17.

⁴⁰⁶ Tamże.

⁴⁰⁷ J.-L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, dz. cyt., s. 40.

⁴⁰⁸ T. Załuski, *Od dzieła do rozdzielania. Filozofia i to, co polityczne*, w: J.-L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, dz. cyt., s. XXIII.

⁴⁰⁹ M. Tramer, *Jednorazowa historia...* dz. cyt., s. 17.

podkreślić, że we wspólnocie pomyślanej przez Broniewskiego nie panuje związek zgody, jak czytał go Stanisław Barańczak⁴¹⁰, lecz jest to płaszczyzna konfliktów, debat i rozmów. Wszak warto spierać się wyłącznie z przyjaciółmi, wroga można co najwyżej pokonać. Kłótnia z antagonistą nie ma sensu, ponieważ nie ma płaszczyzny porozumienia, inne sprawy zajmują dyskutantów. Spór wynika z troski o sprawę. W kłótni zawiera się wspólnota, podobnie, jak w rozdzieleniu. Nawet wiersze „pasujące” i „nie pasujące” podkreślają wspólnotę, konstytuują ją.

Trudno o bardziej rewolucyjny montaż tomu. *Dymy nad miastem* można uznać za tom będący przemontowaniem opublikowanych wcześniej wierszy, a ich okładka jest nieodzownym jego elementem. Obaj (Szczuka i Broniewski) przesiąknięci byli ideą konstrukcji – pierwszy konstruował z elementów świata codziennego, z prasy, drugi rewolucję międzywojenną budował z elementów przejętych z rewolucji 1905 roku. Pierwszy działał na skrawkach, wycinkach zdjęć drugi – na rekwizytach, które traktował jakby były wycinkami. Znakomicie opowiedział o tym Tramer na przykładzie bagnetu i noża, gdzie pierwszy jest bronią żołnierza, a drugi stanowi wyposażenie buntownika i spiskowca:

Rycerz z bagnetem to rewolucjonista, który śni o szpadzie, ale ma do dyspozycji sztylet. Przekształcenie będzie nieuchronne. W tym celu Broniewski wykorzysta różnicę, jednak nie zatrze podziału, ale wymiesza przeciwstawne znaki. Zakładając na karabin nóż, zrobi z karabinu broń, która strzela wyjątkowo rzadko. „Sen o szpadzie” podszyty jest przecież rycerskim marzeniem Don Kichota z kapitulum XXXVIII, w którym przedziwny Hidalgo rozpaczał nad piekielnym, nierycerskim – jego zdaniem – wynalazkiem broni palnej. „Dzięki niemu niegodne i tchórzliwe ramię może odjąć życie dzielnemu i znamienitemu rycerzowi”⁴¹¹. Bagnet, który przystosowuje karabin do walki wręcz, przekreśla jego wcześniejszy status – przekwalifikowuje „przekształca” go w broń białą. No i jak w przekształceniu, gdzie „to samo” nie będzie już „takie samo”, zdjęty z karabinu nóż nie stanie się na powrót nożem, pozostanie byłym bagnetem⁴¹².

⁴¹⁰ S. Barańczak, *W kręgu „akademii ku czci”*: Poeta zamordowany, w: Tegoż, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paryż 1983, s. 69.

⁴¹¹ M. de Cervantes Saavedra, *Przedziwny Hidalgo Doń Kichot z Manczy*, przeł. E. Boyè, T. II, Warszawa 1937, s.147.

⁴¹² M. Tramer, *Brudnopis in blanco...*, dz. cyt., s. 330.

Broniewski dokonuje denominacji (de-nominacji), przekształcenia. Szczuka w fotomontażu czyni podobnie, wybrane przez niego elementy pozostają „tymi samymi”, lecz już nie „takimi samymi”.

V. „ZIEMIĘ W LEWO PŁONĄCĄ NAWĄ PCHNIJ” – ZIEMIA NA LEWO STERNA, JASIEŃSKIEGO I SZCZUKI

V.1 OKŁADKA, KTÓRA PRZYKUWA (WZROK)

Pomimo ryzyka, jakie niesie zaburzenie kolejności chronologicznej, zdecydowałam się zostawić tom *Ziemia na lewo* do omówienia na końcu. Ukazał się w 1924 roku nakładem komunistycznej spółdzielni wydawniczej „Książka” w Warszawie. Jest to zbiór wyjątkowy przede wszystkim z tego powodu, że jego pojawienie się wiązało się z prymatem na kilku polach. Po pierwsze, na okładce widnieje fotomontaż. Nikt wcześniej nie zaprezentował publicznie pracy tego typu na gruncie polskim. Po drugie, był to pierwszy wykonany przez Szczukę montaż fotograficzny. Po trzecie, była to pierwsza książka, w której Szczuka odpowiadał za cały kształt graficzny, a także jego pierwsza realizacja typograficzna. Po czwarte wreszcie, wydana w 1924 roku *Ziemia na lewo* bywa czasami uważana za pierwszy polski tom poezji proletariackiej. Ponadto, ta publikacja jako jedyna polska książka została odnotowana w *Die neue typographie* Jana Tschicholda⁴¹³.

Na tle omówionych już realizacji Mieczysława Szczuki, tom Sterna i Jasińskiego zdecydowanie się wyróżnia. Jest odrębny i żeby tę odrębność zobaczyć, nie potrzeba wysiłku – wystarczy przelotne spojrzenie. Zaryzykujemy nawet stwierdzenie, że w tym przypadku Szczuka staje po stronie proletariatu, ale nie do końca pomiędzy proletariuszami. Jest zaangażowany w działalność, pewnie nawet wyczulony na problem, lecz o utożsamianiu się z nimi nie było mowy.

Dla porządku należy przypomnieć o początkach kooperacji literatów z reprezentantami szeroko pojętych sztuk plastycznych. Za Piotrem Rypsonem powtórzmy, że przypadki, kiedy książka w całości jako obiekt, stawała się integralną wypowiedzią artystyczną, są znane co najmniej od początku XX wieku. Za najważniejsze źródło takich realizacji uznaje on École de Paris, a przykładem mógłby być poemat prozą Maxa Jacoba z 1910 roku, *Saint Matarel*, ilustrowany przez Picassa⁴¹⁴. Tak pisał o tym wydaniu Rypson:

Publikacja książki poezji nowoczesnego poety związanego z kubistami, ozdobionej grafiką Picassa była pierwszym krokiem w kierunku nadania książce rangi

⁴¹³ P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919-1949*, Kraków 2027, s. 45.

⁴¹⁴ P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000, s. 8.

obiekty sztuki nowoczesnej. Tekst i grafika dopełniały się tutaj, by tworzyć wyższą jakość i wartość – zarówno w sensie artystycznym, jak i merkantylnym⁴¹⁵.

Współprace poetów z artystami wizualnymi rozwijały się także poza Francją, m. in. w Rosji. W przeciwieństwie do eleganckich paryskich wydań, Rosjanie korzystali z ubogich materiałów, taniego papieru, nieraz gazetowego, powielaczy, a także stempli łączonych z drzeworytem i linorytem. Nawiązywali tym samym do ludowego „łubuku”, czyli obrazków ludowych⁴¹⁶. Urszula Cierniak używała określenia „łubek” i zdefiniowała takie prace następująco:

Do produkcji łubka wykorzystywana była technika ksylografii, grawerowania na miedzi, a także litografia. Do Europy łubek napływa około XV w. [...] Ze względu na prosty i niedrogi sposób produkcji, tego rodzaju obrazki przyciągały uwagę bardzo szerokiego kręgu odbiorców. Niska cena takiej twórczości sprawiała, że stały się one bardzo szybko sztuką docierającą do szerokich mas. [...] Mówiono o nich „literatura kolportażowa”, „książki popularne”, czy też „książki ludowe”⁴¹⁷.

Rosyjskie książki zasadniczo różniły się od paryskich, bo i realia Związku Radzieckiego oraz Francji były tak różne, jak tylko można sobie wyobrazić. Stolica świata opływała w luksusy, zaś Petersburg traktowany był jak stolica ubóstwa i głodu. Całkowicie odmienna była też sytuacja na rynku wydawniczym. Nie można przecież zapomnieć, że dopiero Rewolucja Październikowa przynosi rosyjskim obywatelom obowiązkową naukę czytania i pisania. Wcześniej odsetek analfabetyzmu w carskiej Rosji jest jednym z najwyższych w Europie.

Futurystyczne eksperymenty z książką były preludium do aktywności awangardy, która współpracę literatów z grafikami wyniosła na nowy poziom. Rypson skomentował to tak:

Projektowanie druku awangardowego przestawało być jedynie kwestią artystyczną w danym dziele – jak w *Kaligramach* Appolinaire’a – lecz pewną projekcją modeli kultury na kulturę zastaną. Tekstowi więc, niezależnie czy poetyckiemu, czy programowemu, starano się nadać cechy obiektu po to, by odświeżyć, odnowić jego

⁴¹⁵ Tamże.

⁴¹⁶ Tamże, s. 9.

⁴¹⁷ U. Cierniak, *Rosyjski łubek jako odbicie idei dla mas*, „Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian”, T. XIII, 2016, s. 134.

podstawy komunikacyjne: ponieważ komunikowanie innych idei wymagało zmiany jakości tego obiektu. Awangardowa estetyzacja tekstu miała na celu odnowienie związku z odbiorcą, by ten stał się uczestnikiem krytycznym, nawet współtwórcą⁴¹⁸.

Jak pisałam w części poświęconej typografii dwudziestolecia międzywojennego, awangardzistom zależało na nowej jakości komunikatu. Chcieli uczynić go przejrzystym, a jednocześnie – przy pomocy odpowiedniego układu znaków – pragnęli wzmocnić jego konkretne elementy. Ornamentyka była uznawana za czynnik zakłócający komunikat, zatem należało z niej bezwzględnie zrezygnować. Trudno jednakże odmówić tomowi Sterna i Jasińskiego owej „awangardowej estetyzacji”, o której pisze Rypson. Ale o tym później.

Ziemia na lewo była przykładem współpracy poety (w tym przypadku dwóch poetów) z artystą graficznym. Dla całej trójki twórców tom miał duże znaczenie. Podkreślam ową „trójkę”, bowiem uważam – co ogłaszam zresztą w tytule tego rozdziału – że Mieczysław Szczuka był współtwórcą równym z poetami. Autor okładki zrealizował pierwszy tego rodzaju projekt typograficzny (choć miał już za sobą wystawy w Wilnie i niemieckiej galerii „Der Sturm”, gdzie prezentowane były projekty, które nie doczekały się jednak spełnienia). Wcześniejsze kompozycje (*Książka nie nowa* oraz *Nie wiadomo po co – bajka*) były albo przemilczane, albo skrytykowane, były też projektami zamkniętymi w galerii. Do roku 1924 tylko w przypadku *Ziemi na lewo* udało się doprowadzić projekt do finalizacji, to znaczy nie tylko zaprojektować i wykonać, ale również wprowadzić do obiegu. Eksfutoryści Stern i Jasiński zmanifestowali tym zbiorem radykalny „krok” w lewo. Miał to być gest potwierdzający ich coraz bliższą sympatię ze środowiskiem proletariackim. Bruno Jasiński po aresztowaniu przez NKWD w 1938 roku zeznawał:

[W 1925 lub zimą 1924 – A. W.] Nie rozpaczając, postarałem się o współpracę z legalnym komunistycznym czasopismem „Kultura Robotnicza”, wkrótce wznowionym pod nazwą „Nowa Kultura”. Redaktorem tego czasopisma był Jan Hempel (Wiślak). [...] Wokół „Nowej Kultury” grupowali się wówczas młodzi literaci, zajmujący pozycję poputczyków w stosunku do ruchu robotniczego. Chociaż moje przekonania ideowe były być może najbliższe partii komunistycznej, to w istocie pozostawałem także poputczykiem. [...] Traktuję tę sprawę tak drobiazgowo, ponieważ

⁴¹⁸ P. Rypson, *Książki i strony...*, dz. cyt., s. 10.

kryje ona zasadniczy i chyba jedyny powód, dla którego nie wstąpiłem w tym czasie do KPP, będąc wewnątrznie do tego kroku zupełnie przygotowanym⁴¹⁹.

Wróćmy jednak do okładki. Jak już pisałam, Szczuka postawił na fotomontaż. Wykorzystał w nim fragmenty z prasy, elementy typograficzne, a także zdjęcia i odręcznie przygotowane znaki. Całość utrzymana jest w kolorystyce czarno-białej, z pewnymi wyjątkami, o których za chwilę. Tło kompozycji jest białe (dokładniej: w kolorze niezadrukowanej tektury), jednak jej górną część stanowi czarny, szeroki pasek z naniesionymi na niego imionami i nazwiskami poetów. Te są w kolorze tła, co sugeruje, że mogły zostać wycięte w czarnym papierze, dzięki czemu po naklejeniu go na tekturę kontrastują z sąsiadującą czernią. Można spotkać opinie, jakoby personalia twórców zostały namalowane, jednakże trudno znaleźć dowód, który mógłby potwierdzić prawdziwość tej hipotezy – makietka ani projekt okładki *Ziemi na lewo* nie zachowały się do naszych czasów⁴²⁰. Być może napisy z imionami i nazwiskami poetów odmalowano od szablonu, a nie odręcznie. Bez względu na to, czy litery wycięto, czy namalowano, ich kształt przykuwa uwagę – nie są to gotowe maszynowe znaki, lecz zostały wykonane odręcznie. Widoczne są dysproporcje w szerokości poszczególnych liter, a także lekkie zaburzenie ich horyzontalnego układu. Rypson zwraca uwagę na znaczenie, które niesie użycie takich liter: szablonowy ich krój miał nawiązywać do pisma reklamowego, konotującego miejskie, nowoczesne życie⁴²¹. Kojarzą się także z szyldami reklamowymi. Co więcej, nie z szyldami miejskimi, jak chciałby autor *Czerwonego montera*, lecz raczej z szyldami ubogich sklepikarzy z przedmieść. Odręcznie malowane litery układające się w słowa reklamujące produkty były domeną mniej renomowanych handlarzy i rzemieślników, zbyt ubogich, by zamówić efektowny i starannie wykonany szyld. Odręcznie litery Szczuki konotują znaczenia – odnoszą się do peryferii, przestrzeni zamieszkiwanych przez ludzi stanowiących uboższą i nieuprzywilejowaną, a nawet marginalizowaną część społeczeństwa.

Imiona poetów zostały zapisane w jednej linii – nazwiska poniżej. Napis „Anatol Stern” widnieje po lewej stronie okładki i został wyrównany do lewej krawędzi, zaś „Bruno Jasiński” po prawej – i wyrównany do prawej. W nazwisku

⁴¹⁹ Ostatnie zachowane zeznanie Brunona Jasińskiego z 11 stycznia 1938 roku, w: K. Jaworski, *Bruno Jasiński w sowieckim więzieniu. Aresztowanie, wyrok, śmierć*, Kielce 1995, s. 147-148.

⁴²⁰ Tak uważa na przykład Piotr Rypson, por. P. Rypson, *Książki i strony...* dz. cyt., s. 57.

⁴²¹ P. Rypson, *Książki i strony...* dz. cyt., s. 57.

autora *Buta w butonierce* nie ma polskiego znaku „ń”, co było przeoczeniem lub miało uczynić zapis bardziej międzynarodowym (litera „ń” była w całym napisie jedyną pochodzącą z polskiego alfabetu). Na okładce wszystkie litery są bezszeryfowe; personalia poetów Szczuka zapisał wersalikami, a tytuł uwydatnił blokową czcionką. W słowie „Ziemia” wykorzystano kapitaliki, zaś w „na lewo” wersaliki. Ostatnie „kierunkowe” słowo wybrzmiało na okładce najgłośniejsz – jest największe i w dodatku „rozstrzelone”. Pod nazwiskiem Sterna Szczuka wkleił zdjęcie twarzy poety, umieścił je na wycinku wiersza *Europa*, zaś pod nazwiskiem Jasińskiego umieszczono jego twarz na skrawku *Foot-Ballu wszystkich świętych*. Oba wycinki wierszy pochodzą z nadzwyczajnego wydania futurystycznej *Jednodźwuki Futurystów Nuż w bżuhu* z 1921 roku.

Nowoczesność zauważalna jest w projekcie dzięki wykorzystaniu w fotomontażu elementów maszyn. Niemalże w sam środek okładki wmontowane zostało koło zamachowe, które jest niejako połączone z silnikiem gwiazdowym, wykorzystywanym wówczas powszechnie przede wszystkim w samolotach. Poniżej twarzy Jasińskiego przyklejone są równoległe dwie kolejowe szyny. W dolnym prawym rogu Szczuka umieścił wycięte z fotografii koło zębate, które koresponduje z wygłosowym „o” tytułu tomu. Poza elementami fotograficznymi na okładce zauważyć można kompozycję typograficzną: pomiędzy kołem zamachowym a twarzą Sterna widnieje wertykalny układ kształtów przywodzących na myśl literę „s”. Ta linia przypomina ślad opony lub łańcuch napędowy, lecz równie dobrze mogłaby być zamkiem błyskawicznym – wynalazkiem w latach dwudziestych na wskroś nowoczesnym. Ten rodzaj zapięcia znany jest od roku 1913, a opatentowano go cztery lata później. Początkowo zamka błyskawicznego używano do kombinezonów lotniczych oraz łączenia płótna samolotowego⁴²². Taki rodowód zdaje się wyjaśniać dopasowanie go do samolotowego silnika gwiazdowego z okładki. Bez względu na to jednak, czym ów element przypominający zamek by był, wmontowanie go w układ typograficzny przywodziło na myśl szybko rozwijającą się myśl technologiczną, transportową i produkcyjną.

Na okładce szczególnie rzuca się w oczy kontrast barw: czarno-białych elementów i czterech jaskrawoczerwonych. Jak już pisałam wcześniej, Szczuka w swych pracach stosował często element zaprojektowany w taki sposób,

⁴²² https://pl.wikipedia.org/wiki/Zamek_blyskawiczny [dostęp 11.04.23].

aby przykuwał wzrok odbiorcy⁴²³. Nie inaczej jest w okładce *Ziemi na lewo*. Tym razem był to duży, czerwony ostrokątny trójkąt – klin, zastosowany już w plakatach amnestyjnych (choć chronologicznie to tutaj został użyty po raz pierwszy). Nawiązanie do prac El Lissitzky’ego jest bezsprzeczne, jednakże intensywna czerwień skontrastowana z surową kolorystyką okładki przywodzi na myśl jeszcze jedno rosyjskie dzieło. Sergiej Eisenstein w *Pancerniku Potiomkinie*, drugiej części trylogii poświęconej bohaterstwu i rewolucyjnym możliwościom proletariatu, zastosował podobny zabieg: zamalował fragment taśmy filmowej czerwoną farbą. W ten sposób osiągnął zabieg przełamujący czerń i biel filmu: zabarwił banderę pancernika mijającego eskadrę okrętów wysłaną do stłumienia buntu⁴²⁴. Minąwszy blokadę zbuntowani marynarze na najwyższy maszt wciągnęli czerwony sztandar, który odznaczał się wyraźnie na tle czarno-białego kadru. Jest to zresztą zabieg stosowany od niemal samego początku malarstwa. Podobny efekt uzyskał Szczuka dzięki czerwonemu klinowi, którego ostrze skierowane jest w lewo, a który wraz z wyraźną kropką umieszczoną tuż przed słowem „lewo”, tworzy ogromny wykrzyknik. Nie jest to jedyne podobieństwo: na okładce górny pasek na środku jest przedzielony fotografią przedstawiającą marynarzy w mundurach. I choć film Eisensteina powstał rok później, obie realizacje wyraźnie podkreślają nastrój epoki, a ten typ obrazowania można uznać za pewną konwencję. Okręty opancerzone oraz postaci marynarzy odgrywały znaczącą rolę w imaginariu rewolucyjnym – warto wymienić choćby takie jednostki i zdarzenia jak krążownik „Aurora” inicjujący rewolucję październikową, pancernik „Potiomkin” podczas rewolucji 1905 roku, zamach w porcie Kronsztad w czasie rewolucji lutowej, czy w końcu bunt marynarzy w Kilonii będący symbolicznym wydarzeniem dla niemieckiej rewolucji listopadowej.

Czerwony klin jest naniesiony na koło zamachowe i pionowy ozdobnik typograficzny, a po nim oko widza zsuwa się na kluczowe w całej okładce słowo, podkreślone jeszcze przez dużą jaskrawoczerwoną kropkę – na słowo: „lewo”. Wykrzyknik dominujący na okładce odcisnął się także piętnem w pamięci Jasińskiego. W 1938 roku w dramatycznym zeznaniu zapisał tytuł tomu właśnie w ten sposób: „*Ziemia na lewo!*”⁴²⁵, co brzmiało jak rozkaz. Czerwoną barwą – wertykalnie i równoległe do typograficznej linii – zapisano też rok wydania tomu: 1924.

⁴²³ Por. M. Berman, *Pionierzy fotomontażu w Polsce*, w: *Mieczysław Szczuka...*, dz. cyt., s. 78.

⁴²⁴ *Pancernik Potiomkin* (film), reż. S. Eisenstein, 1925.

⁴²⁵ *Ostatnie zachowane zeznanie Brunona Jasińskiego z 11 stycznia 1938 roku*, w: K. Jaworski, *Bruno Jasiński w sowieckim więzieniu. Aresztowanie, wyrok, śmierć*, Kielce 1995, s. 146.

Na czerwono odbite zostało także zdanie: „przechodniu tu meta”, znajdujące się w prawej dolnej części okładki. Wyraz „przechodniu”, został przedzielony przez wygłosowe „o” tytułu, przeszkadzające w lekturze niczym otwarta studzienka kanalizacyjna w marszu. „Tu” zapisano wersalikami, dla podkreślenia, że w tym miejscu kończy się... no właśnie: co? Lektura okładki? Poszukiwanie tomu poezji rewolucyjnej? Poszukiwanie właściwego spojrzenia na świat? Wszystkie odpowiedzi mogą być poprawne, tak, jak wszystkie mogą być błędne. Nie o to przecież chodzi.



Ryc. 22 *Ziemia na lewo* (okładka), autor: Mieczysław. Szczuka, fotomontaż, 1924.

V.2 „O SOBIE PISZEMY”

Zanim przejdę do przedmowy poprzedzającej *Ziemię na lewo*, nadmienię tylko, że wydanie z 1924 roku na współczesnym rynku antykwarycznym jest całkowicie nie do kupienia. Taka sytuacja nie wydaje się szczególnie dziwna, skoro

dziewięćdziesiąt dziewięć lat temu ukazało się tylko „tysiąc egzemplarzy”⁴²⁶. W 1987 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego ukazało się wznowienie, w którym starano się oddać możliwie najwięcej szczegółów z premierowego międzywojennego wydania. Oryginał zachował się nawet w niewielu bibliotekach naukowych – można go zobaczyć np. w czytelni Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego, gdzie tom zaklasyfikowano do kategorii „zbiory cenne” (podobnie jak oryginalny egzemplarz *Trzech salw*)⁴²⁷. Zatem znowu mamy sytuację, kiedy oryginalny tom aspirujący do pierwszeństwa w byciu „proletariackim” dostępny jest jedynie w zbiorach specjalnych bibliotek i – być może – prywatnych kolekcjach.

Egzemplarz, który w 1987 roku stał się podstawą reprintu należał do profesor Aliny Kowalczykowej. Taki rodowód nie jest pozbawiony znaczenia – ojcem znakomitej literaturoznawczynie był Stanisław Lorentz, wybitny historyk sztuki, profesor Uniwersytetu Warszawskiego i wieloletni dyrektor Muzeum Narodowego, niezwykle zasłużony dla ocalenia ogromnej liczby polskich zabytków. I dodajmy jeszcze na marginesie trochę jako ciekawostkę, że w roku premiery *Ziemi na lewo* Lorentz obronił doktorat z historii sztuki. Nietrudno domyślić się sposobu, w jaki autorka *Programów i sporów literackich w dwudziestoleciu 1918–1939* weszła w posiadanie tomu. Bardzo długi rodowód, jaki miał powszechnie dostępny dzisiaj reprint, zaopatrzony w silną dystynkcję i w literaturze, i w sztuce. Bez żadnej ironii ani najmniejszej złośliwości (o pani profesor Kowalczykowej i profesorze Lorenzu myślę z największym szacunkiem!) – trzeba przyznać, że reprint odwołującego się do proletariackości zbioru poezji, pochodzi z wyjątkowo dobrego domu.

Rola Szczuki w kształtowaniu ostatecznego wyglądu *Ziemi na lewo* nie kończyła się na okładce, odpowiadał także za wnętrze. Wydanie z 1924 roku liczy dwadzieścia kart (nie licząc okładki), kształt jest zbliżony jest do kwadratu (24,2 cm na 25 cm). Oryginalną książkę wydrukowano na papierze drzewnym białym, o gramaturze około 60g. Strony zszyto dwiema metalowymi zszywkami, następnie wklejono w okładkę o gramaturze około 100g⁴²⁸. Strona tytułowa zawierała czarny napis „Ziemia na lewo”, blokową czcionką, wersalikami. Słowo „Ziemia” umieszczono ukośnie, wznosząco od lewej do prawej, jakby pierwotnie horyzontalnie ułożony wyraz osunął

⁴²⁶ Tę informację zawarto w stopce redakcyjnej, przedrukowywanej następnie w reprimie Wydawnictwa Literackiego z 1987 roku. Warto zaznaczyć, że jest to informacja raczej wątpliwa, tomików nie wydawano w takiej ilości, często podawano zawyżone liczby.

⁴²⁷ <https://elibrary.lib.uni.lodz.pl/uhtbin/cgiisirs.exe/x/x/0/123> [dostęp 14.05.23].

⁴²⁸ B. Jasiński, A. Stern, *Ziemia na lewo*, Kraków 1987, s. 41.

się w lewą stronę, pociągając za sobą desygnat. „Na lewo” wyśrodkowano i umieszczono poziomo, jeden wyraz pod drugim. Na odwrocie znajduje się stopka redakcyjna, przekazująca informacje o nakładzie, drukarni, a także o prawach autorskich należących do Sterna i Jasińskiego. Widnieje tam też numer konkretnego egzemplarza (np. w zbiorach Biblioteki Narodowej egzemplarz nr 51). Zapisano też zdanie „Okładkę i układ graficzny projektował M. Szczuka”. Wszystkie powyższe informacje (nie licząc tej o prawach autorskich) zamknięto w kształcie trójkąta, czy też odwróconej piramidy, dzieląc słowa odpowiednio na zgłoski. Oryginał liczy dwadzieścia kart (nie licząc okładki), z kolei reprint Wydawnictwa Literackiego zawiera dwie dodatkowe karty, dodane „ze względów technicznych”⁴²⁹. Wznowienie ukazało się w dwudziestu tysiącach trzystu pięćdziesięciu egzemplarzach wydrukowanych techniką fotooffsetową na papierze offsetowym⁴³⁰.

Jak wiadomo z poprzednich rozdziałów, różnie bywało z jakością reprintów, z dbałością o ich szczegóły czy z dokładnością odwzorowania. W tym przypadku zwrócono uwagę niemalże na wszystko: przedruk okładki, układ stron, typografii, wierszy, dobór czcionek. Na dwóch dodanych kartach opisano techniczne parametry oryginału oraz reprintu. Dołożone paginy są zadrukowane na czerwono z czarnymi napisami, korespondują więc z okładką tomu. Wymiary nieco się różnią od wydania z 1924 roku: książka mierzy 24 cm na 25,6 cm. Zastosowano także papier wyższej gramatury, 120g, klasy III.

Tom otwiera wstęp, wprawdzie niepodpisany, ale Jan Hempel w recenzji zamieszczonej w 1924 roku na łamach „Nowej Kultury” sugerował, że jego autorem był Anatol Stern⁴³¹. W tekście wstępu polscy poeci zostali podzieleni na trzy zasadnicze rodzaje: „grzeczniutcy rozpieszczeni” oraz „robiący proroków” (obie grupy były jednoznacznie pejoratywnie oceniane). Trzecia grupa to „ci, dla których poezja nie jest ani cukiernią, ani świątynią, lecz pracownią życia, wypranego z wulgarnego estetyzmu”. Tę grupę stanowili dawni futuryści, więc z tą grupą na pewno utożsamiali się sami autorzy wstępu⁴³². Ci wyczuwali nadchodzący schyłek „burżuazyjnego porządku świata”, chcieli sami przyczynić się do śmierci mieszczańskiej kultury. Jednoznacznie deklarowali: „Nienawidzimy burżuja [...], burżuja jako abstrakcję, jego

⁴²⁹ Tamże.

⁴³⁰ Tamże.

⁴³¹ h (Jan Hempel?), *Anatol Stern – Bruno Jasiński – Ziemia na lewo*, „Nowa Kultura”, nr 9, 1924, s. 22.

⁴³² B. Jasiński, A. Stern, *Ziemia na lewo...*, dz. cyt., s. 3.

widzenie świata i każdą rzecz, która jego jest”⁴³³. Domagali się również „nowej Polski – nie nowego sklepika”. Tutaj jednak słuszny wydaje się zarzut Hempla z recenzji, że postulowanego kształtu owej Polski próżno szukać we wstępie⁴³⁴. Stern i Jasiński ogłaszali, że *Ziemia na lewo* jest pierwszym w kraju tomem wierszy poświęconym „człowiekowi masy, temu ukrytemu bohaterowi dziejów”⁴³⁵. Chronologicznie mogłoby to być prawdą, jednakże tylko chronologicznie. Młodsze o rok *Trzy salwy* stawiały sprawę zupełnie inaczej. Autorzy „biuletynu poetyckiego” zapewne nie pozwoliliby sobie na następującą uwagę, jaką zamieścili we wstępie do *Ziemi na lewo* jej autorzy:

Nie zamierzamy bynajmniej wciągać swoim wierszom butów sprymityzowanej na jego [robotnika – A. W.] użytek formy; jedynie ta forma, jaką dajemy, jest w stanie odkryć i wyśpiewać niespodziewane ameryki jego bujnej, skomplikowanej duszy⁴³⁶.

Stern z Jasińskim przedstawiali siebie jako poetów równorzędnie traktujący przyszłych adresatów. Deklarowali, że rozumieją „skomplikowaną duszę” robotnika wybierają dla niego formę wierszy tak, by dać mógł przemówić.

W zeznaniu z 1938 roku Bruno Jasiński wspominał opinię i stanowisko Jana Hempla, zgodnie z którym literatura roszcząca sobie prawo do bycia proletariacką musiała być „literaturą dla biednych ludzi”⁴³⁷. W zeznaniu takie przypomnienie mogło służyć osłabieniu stawianych przez NKWD zarzutów. Jasiński na pewno mówił to, co należało i co powinien usłyszeć prowadzący przesłuchanie funkcjonariusz. Oczywiście, nie oznacza to, że poeta w takie słowa nie wierzył. W *Ziemi na lewo* nie jest łatwo doszukać się „literatury dla biednych”. W końcowej części wstępu przeczytamy:

Poezja była dotąd burżuazyjną kokotą, koteczką, panną Mimi. Niewątpliwie i ten tomik będzie starał się burżuja napiętnować i skalać swem dotknięciem. Będzie i on błźnierczo rzucony na rokokowe graciki niejednego buduaru i salonu. Nowa poezja jest przecież „w modzie”. Cóż, rzućcie. Rzućcie sami te zawinięte w papierową okładkę granaty nowej rzeczywistości do przeładowanych kosztowną starzyzną

⁴³³ Tamże.

⁴³⁴ h (Jan Hempel?), *Anatol Stern – Bruno Jasiński...*, dz. cyt.

⁴³⁵ B. Jasiński, A. Stern, *Ziemia na lewo...*, dz. cyt., s. 3.

⁴³⁶ Tamże.

⁴³⁷ *Ostatnie zachowane zeznanie Brunona Jasińskiego z 11 stycznia 1938 roku...* dz. cyt., s. 148. Warto nadmienić, że w tym wspomnieniu Jasiński nazywa *Ziemię na lewo* „swoją książką”, pomija współautorstwo Sterna, a także miała rolę Szczuki.

lamusów swych mieszkań. Abyście jakiejś tam chwili, chcąc się zdrzemnąć błogo na kołyszącym się śpiwnie fotelu wiersza, – rzygnęli z przerażeniem, oparzeni gryzącymi językami żywego, eksplodującego słowa⁴³⁸.

Nie do końca wiadomo, kto ma być adresatem tomu. Autorzy „programowo” przewidują przechwycenie ich tomu przez przeciwników i czerpią satysfakcję z tego, że ich słowa będą rozsadzać i demolować wnętrza burżuazyjnych mieszkań.

W przypadku *Trzech salw* (oraz *Dymów nad miastem*) do przechwycenia tomu i faktycznego przeszacowania doszło bardzo późno (choć to chyba bardziej zamiar niż fakt, ponieważ oryginału *Trzech salw* nikt nie sprzedaje). Jednakże „salwy” miały padać na uliczny bruk, a nie w buduarze. Jan Hempel w „Nowej Kulturze” bardzo krytycznie odniósł się do wstępu Sterna. Nazwał jego przedmowę „wrzaskliwym wołaniem”, które tak naprawdę jest wydmuszką, co wynika z obawy, że „strasznie znienawidzony burżuj naprawdę się rozgniewa”⁴³⁹. Później krytyk konstatuje jeszcze w swojej recenzji:

Stern może być spokojny – jego rewolucyjność nie doprowadzi nikogo do „rzygnięcia przerażeniem”, które swym czytelnikom zapowiada. Nie przewróci ani jednego z tych „rokokowych gracików”, na których poziomie stoi i przeciw którym tak groźniej jest wymierzona⁴⁴⁰.

Spośród krytyków reprezentujących sztukę proletariacką nikt w proletariackość *Ziemi na lewo* nie uwierzył. Zauważa jednak Hempel w swojej recenzji, że „zdobił te książkę M. Szczuka – toteż pod względem graficznym jest bardzo piękna (oprócz okładki)”⁴⁴¹. To zdanie zostało przez redaktora „Nowej Kultury” zapisane jako ostatnie. Taka opinia brzmi jak komplement z małą nutą goryczy. Obaj panowie znali się bardzo dobrze. Naczelny „Nowej Kultury” nawet powierzył Szczuce w tym czasie oprawę graficzną pisma. O co zatem chodziło w tej rzuconej na koniec uwadze? Skąd taka konkluzja? Postaram się odpowiedzieć.

Co właściwie napisali we wstępie do *Ziemi na lewo* obaj poeci. Czytając go trudno powiedzieć, do kogo był adresowany i co mógł w nim znaleźć dla siebie robotnik. Krótkie wprowadzenie naszpikowano zdrobnieniami: „grzeczniutcy”,

⁴³⁸ B. Jasiński, A. Stern, *Ziemia na lewo...*, dz. cyt., s. 3.

⁴³⁹ h (Jan Hempel?), *Anatol Stern – Bruno Jasiński...*, dz. cyt.

⁴⁴⁰ Tamże.

⁴⁴¹ Tamże.

„salonik”, „sklepik”, „koteczka”, „tomik”, „graciki” itp. Takiego tekstu nie da się wziąć na poważnie. Jeżeli adresatem miał być robotnik, to sięgając po *Ziemię na lewo* po lekturze wstępu musiałby poczuć się zlekceważony. Do tego dochodzą nazwy, których próżno szukać w słowniku proletariackim: „cukiernia”, „buduar”, „salonik”, „rokokowe graciki”. Pomimo że są przedstawione w jednoznacznie pejoratywnym znaczeniu, to nie są zdolne do porozumienia, nie jest to język, którym można się komunikować z „człowiekiem masy” i „ukrytym bohaterem dziejów”. Jasieński i Stern utknęli w języku deminutiwów i bibelotów, żaden z elementów wymienionych we wstępie do *Ziemi na lewo* nie należał do świata, w którym żył proletariat.

Próżno szukać deklaracji takiej, jak później w *Trzech salwach*. Tutaj poeci piszą bardzo „o sobie”. Chcą wrzucić dynamit do burżuazyjnego saloniku i narozrabiać. Opowiadają o swoim wstręcie i swojej nienawiści do mieszczan, o swoim antyestetyzmie, to im znienawidzony burżuj zasłania świat. Długo trzeba by szukać tutaj „nowego człowieka”; długo i bezskutecznie. „Ukryty bohater dziejów” będzie schowany cały czas – niestety, przed „byłymi futurystami” także.

V.3 TYPOGRAFIA WEWNĄTRZ

Wnętrze tomu zawiera piętnaście typograficznych kompozycji Szczuki. Piotr Rypson definiuje tego rodzaju działanie następująco:

Kompozycja typograficzna – autonomiczna kompozycja graficzna wykonana za pomocą elementów składu typograficznego, najczęściej o charakterze abstrakcyjnym. Powielona w większej ilości egzemplarzy, bliska grafice, choć związana z medium drukarskim⁴⁴².

W *Ziemi na lewo* raz kompozycje są bardziej autonomiczne, innym razem wyraźnie nawiązują do tekstu, lecz, wbrew temu, co pisze Rypson, nie zamykają one każdego wiersza⁴⁴³. Janusz Sowiński wspominając o tomie Sterna i Jasieńskiego nazwał typograficzne układy „opracowaniem tekstu”, sugerując tym samym, że jest to nieodłączna część słowa pisanego⁴⁴⁴. Jak wynika z wywodu autora *Typografii wytwornej w Polsce 1919-1939* zastosowane przez Szczukę układy linii, kwadratów

⁴⁴² P. Rypson, *Książki i strony...*, dz. cyt., s. 11.

⁴⁴³ Tamże, s. 57.

⁴⁴⁴ J. Sowiński, *Typografia wytworna w Polsce 1919-1939...*, dz. cyt., s. 193.

i kół miały tworzyć pewnego rodzaju ilustrację do poezji, ilustrację na wskroś nowoczesną i skondensowaną. Wydaje się jednak, że w przypadku awangardowego aliansu grafiki i literatury chodziło o konstruowanie samodzielnego przekazu, nie o ilustrowanie. Wiktor Szklowski pisał, że „Dzieło literackie, zbudowane ze słów, żadnym innym sposobem przekazane być nie może”⁴⁴⁵, nie mogło zatem chodzić o *infrazę*.

Wszystkie kompozycje typograficzne *Szczuki w Ziemi na lewo* były wydrukowane czarnym tuszem. Część z wierszami Brunona Jasińskiego otwiera układ sześciu pionowych linii i jednej poziomej. Horyzontalna jest szeroka, przywodzi na myśl bloczek, który posłużył do budowy okładki *Trzech salw*. Na kolejnej stronie autor *Palę Paryż* wyjaśnia, że tom zawiera jego wiersze powstałe głównie w latach 1921-1922, a Szczuka opatrzył ten komentarz kompozycją trzech kropek, kwadratu oraz trzech linii. Czarny kwadrat zamknięty w czarnym prostokącie znajduje się poniżej utworu *Marsz* – zdaniem Rypsona jego obecność stanowi komentarz do żałobnego wiersza⁴⁴⁶. Można by się zastanowić, czy temu elementowi znaczeniowo nie jest bliżej do malewiczowskiego *Czarnego kwadratu na białym tle*, niż miałoby faktycznie być to nawiązanie do estetyki klepsydr rozklejanych na murach. *Psalm powojenny* wieńczy typograficzna konstrukcja linii: dwóch grubszych równoległych-poziomych oraz pięciu pionowych, równoległych do siebie, cieńszych. Kompozycja przywodzi na myśl szyny wraz z poprzecznymi podkładami. Wiersz *Śpiew maszynistów* jest opatrzony lokomotywą zbudowaną z linii i okręgów. Ostatni utwór Jasińskiego (*Bajka o kelnerze*) jest wydrukowany w towarzystwie intrygująco prostej kompozycji – dwóch liter „O” oraz jednego poziomego prostokąta. Biorąc pod uwagę treść wiersza, można by założyć, że jest to widok z lotu ptaka na salę restauracyjną – gdzie „O” to okrągłe stoliki, zaś prostokąt może przypominać stojącego przy jednym z nich tytułowego kelnera. Część pierwszą zamyka układ dwóch skośnych, równoległych linii, wznoszących się od lewej do prawej (podobnie jak wyraz „Ziemia” na stronie tytułowej), natomiast powyżej umieszczono czarny prostokąt. Wykorzystanie skośnych linii wzmacnia dynamizm kompozycji.

Część z poezją Anatola Sterna została zainicjowana przez kompozycję dziewięciu kropek oraz linii: trzech cienkich (dwie poziome, jedna pionowa) oraz jednej pionowej szerokiej. Ten układ widnieje na całej stronie, a obok wydrukowano utwór

⁴⁴⁵ P. Rypson, *Książki i strony...*, dz. cyt., s. 11.

⁴⁴⁶ Tamże, s. 57.

Poezja ziemi, z wersem o treściach i religiach wyrastających jak zboże. Skojarzenie tej kompozycji z kłosem zboża wydaje się być na miejscu. Wiersz *Religja* jest wyposażony w układ przypominający człowieka stojącego na najniższym stopniu schodów – znowu wydaje się korespondować z treścią wiersza – „ci z dołu są głodni”⁴⁴⁷. Utwór, który jako jeden z dwóch wspomniał Hempel w swoim omówieniu na łamach „Nowej Kultury”, *Karnawały*, Szczuka opatrzył kompozycją trzech szerokich wertykalnych linii oraz czegoś w rodzaju stopnia do przekroczenia. Hempel skrytykował ten utwór, zarzucił mu „wykrętasy myślowe”⁴⁴⁸. Kolejna typograficzna figura to czarny kwadrat umieszczony obok ostatniej strofy *Zdobycia Paryża*. W *Wojnie miłości* postawił Szczuka na wielką cyfrę „44”, będącą jasnym nawiązaniem do *Dziadów cz. III* Adama Mickiewicza, skąd zresztą pochodzi motto wiersza. Utwór *Rewolucja – dogmat – rewolucja* ukazał się obok układu czterech poziomych linii, z których najdłuższa jest pierwsza, a kolejne coraz krótsze. Co ciekawe, ta kompozycja jest łudząco podobna do tej zastosowanej w dziewiątym numerze „Nowej Kultury”, na stronie z niepochlebną recenzją Hempla. Wygłosowy utwór *Ziemia na lewo* jest opatrzony dwoma elementami, a oba wyraźnie nawiązują do okładki. Pierwszy to duży wykrzyknik umieszczony po prawej stronie, a drugi to grafika przedstawiająca ludzką dłoń, która palcem *nomen omen* wskazującym pokazuje w lewo. Konwencja palca kierującego w konkretną stronę kolejny raz zdaje się nawiązywać do poetyki szyldu lub wywieszki reklamowej. Palec w lewą stronę wpisuje się mocno w znaczenie ostatniego wiersza, a w sumie to całego tomu. I podpowiada, w którą stronę podążają myśli twórców.

ziemię w lewo płonącą nawą
pchnij w obrót wokół motorów słońc!!
dosyć dotąd toczyła się w prawo!
prawo dziś strzaskaj i z tronu strąć!⁴⁴⁹.

Powtarza się tutaj konieczność odrzucenia prawa, podobna do tej, którą omówiłam już przy okazji *Dymów nad miastem*. Prawo jako opresyjne wobec rewolucjonistów stoi na straży zastanego, niesprawiedliwego świata. Odwrócenie ziemi „na lewo” jest wezwaniem do zniszczenia, odrzucenia, zanegowania prawa.

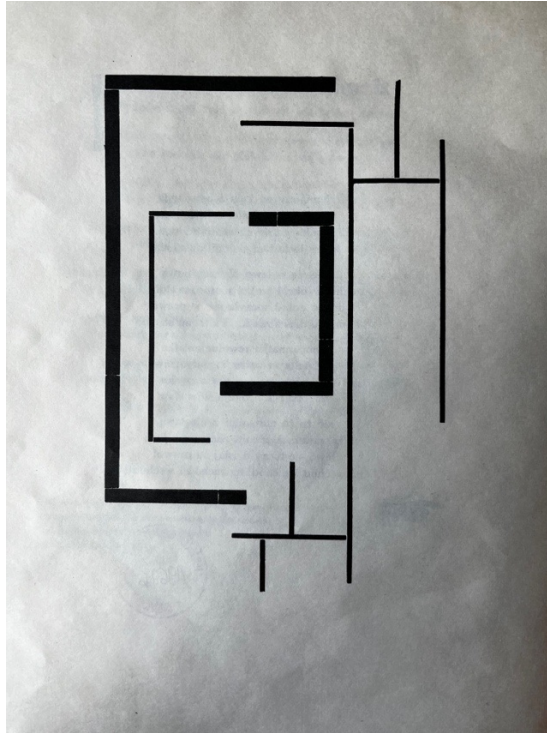
⁴⁴⁷ A. Stern, *Religja*, w: B. Jasiński, A. Stern, *Ziemia na lewo...*, dz. cyt., s. 26.

⁴⁴⁸ h (Jan Hempel?), *Anatol Stern – Bruno Jasiński – Ziemia na lewo...*, dz. cyt.

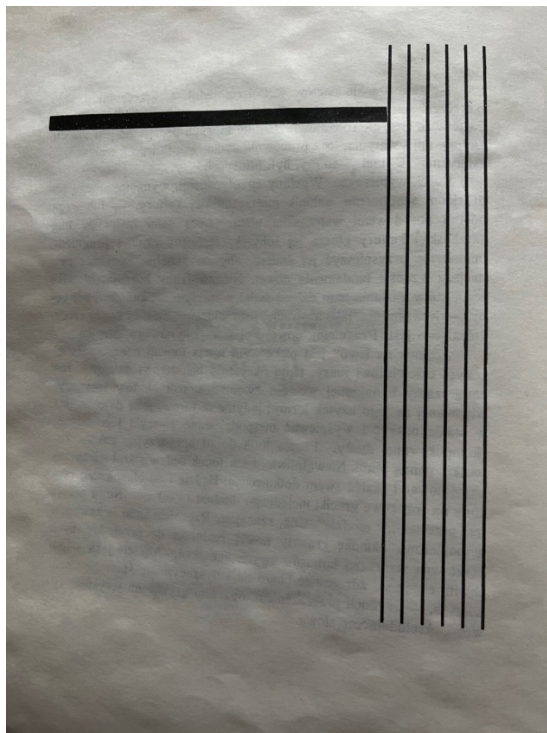
⁴⁴⁹ A. Stern, *Ziemia na lewo*, w: B. Jasiński, A. Stern, *Ziemia na lewo...*, dz. cyt., s. 39.

Kula ziemiska, ta prawdziwa, kręci się w prawo. Nie jest to żadną tajemnicą ani zagadką. Bez wykrzyknika „ziemia na lewo” brzmiałoby jak prosty komunikat, na przykład wypowiedziany przez przewodnika chcącego zwrócić uwagę turysty albo marynarza wypatrującego lądu. Z wykrzyknikiem, tak jak w wierszu Sterna (i tak jak w zeznaniu Jasińskiego dla NKWD) „ziemia na lewo!” wybrzmiewa już jak rozkaz. Zmiana kierunku ruchu okrężnego Ziemi miałyby być wystąpieniem przeciwko odwiecznemu porządkowi. Ruch w lewo nie jest tylko zastosowaniem kierunku – politycznym azymutem, ale jest ruchem przeciwko ruchowi w prawo. W tekście wiersza to słowo obsługuje dwa znaczenia: kierunku oraz zbioru przepisów. Nawet w tej przytoczonej strofie widać więc wyraźne nawiązanie do *Międzynarodówki*, czyli hymnu wszystkich robotników z całego świata. Rozkazujący tryb w zwrocie „ziemia na lewo!” jest „ruszeniem z posad bryły świata”, a „strzaskanie prawa” wydaje się nawiązywać do najważniejszego fragmentu drugiej strofy Pieśni Pottiera: „z własnego prawo bierz nadania”.

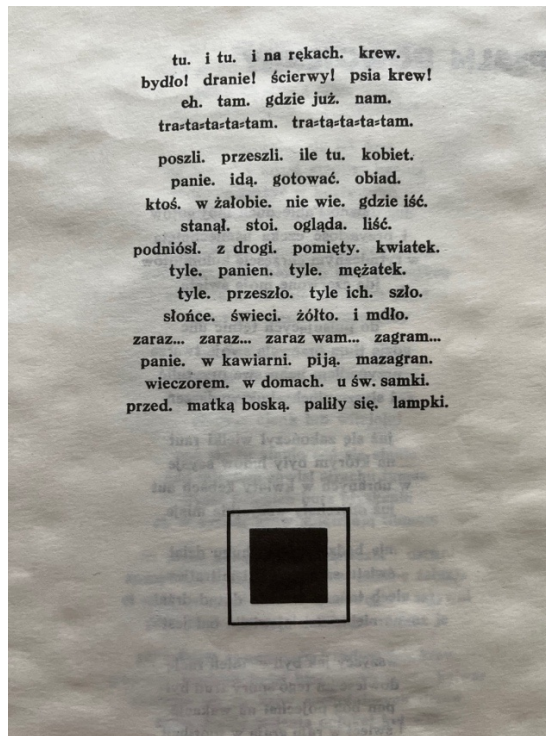
Cały tom zamyka kompozycja geometryczna przywodząca na myśl labirynt – układ cieńszych i szerszych linii uzyskanych z blozków zecerskich przypomina dziecięce łamigłówki typu „znajdź drogę”. Może to być trochę nadinterpretacja, ale szukanie i znalezienie drogi jest chyba atrakcyjną możliwością. Kierunek od początku jest wyznaczony przez książkę. Na jej okładce z przodu znajduje się również komunikat: „Przechodniu TU meta”.



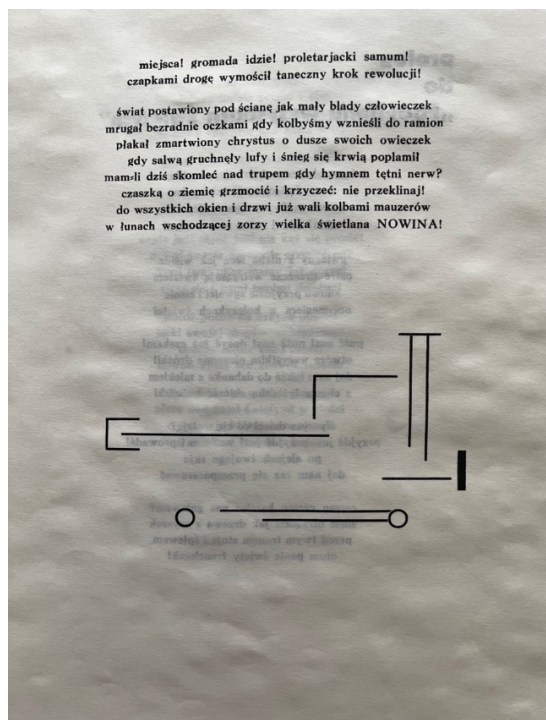
Ryc. 23 Kompozycja zamykająca tom *Ziemia na lewo*.



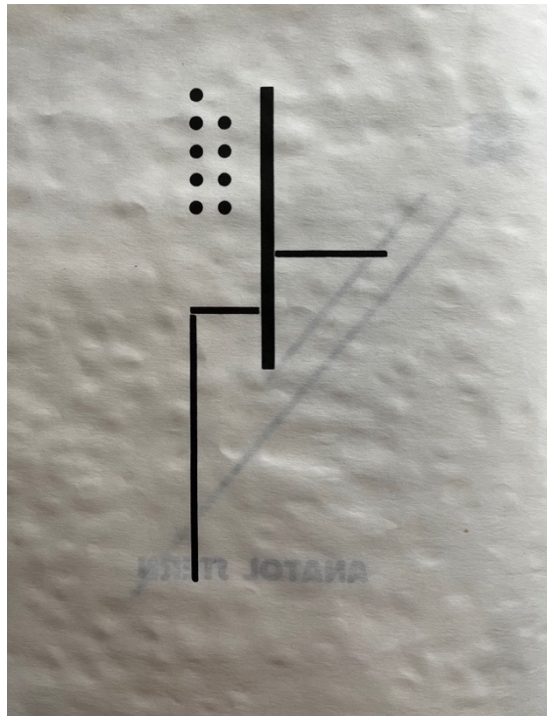
Ryc. 24 Układ otwierający część Brunona Jasińskiego.



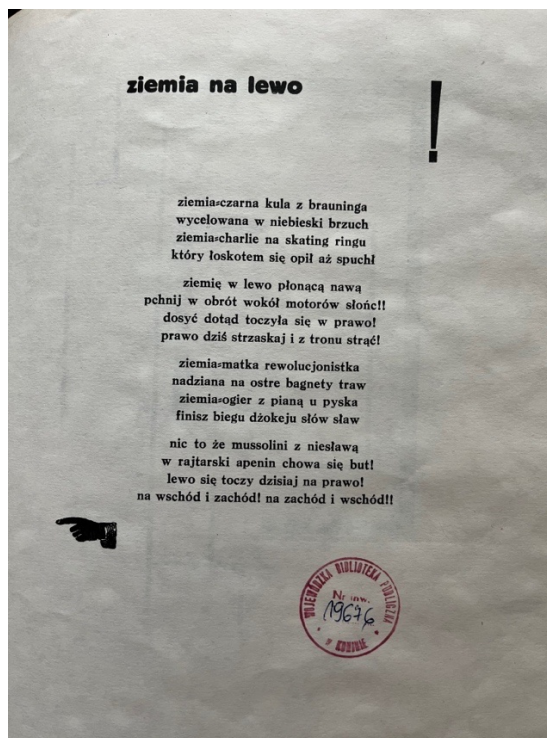
Ryc. 25 Układ wieńczący wiersz *Marsz*.



Ryc. 26 Układ wieńczący wiersz *Śpiew maszynistów*.



Ryc. 27 Układ umieszczony przy wierszu *Poezja ziemi*.



Ryc. 28 Wiersz *Ziemia na lewo* wraz z elementami typograficznymi.

V.4 „KSIĄŻKA [...] JEST BARDZO PIĘKNA (OPRÓCZ OKŁADKI)”

Zdaje się, że adresatem tego tomu nie był robotnik, lecz mieszczanin. Stern i Jasiński celują w burżuja. Oczywiście nie robią tego w celu bratania się z nim, ale chcą go obrazić: „ten tomik będzie starał się burżuj napiętnować i skalać swem

dotknięciem”. Opowiadanie lub przywoływanie w wierszach przypadków krzywdy, jakiej doświadcza proletariusz i wykładanie jej przed oczy burżujowi ma za zadanie ukazać mu jego uprzywilejowaną pozycję w rzeczywistości, przemycić kontrabandę „nowej realności do przeładowanych starzyzną lamusów [...] mieszkań”. Jednak poeci nie przychodzą perswadować, nawracać czy przekonywać, lecz epatować. Podejmują rozmowę z adresatem po to, żeby z nim zerwać. *Ziemia na lewo* „[...] przyciąga, aby odepchnąć” – to niemal dosłowna realizacja skandalowego rytuału opisanego przez René Girarda⁴⁵⁰. Dla zbuntowanych autorów ważne jest złe samopoczucie i dyskomfort burżujów, którzy po przeczytaniu tomu mają „rzygać przerażeniem, oparzeni gryzącymi językami żywego, eksplodującego słowa”. Ani słowa o dobrostanie klasy robotniczej – sporo makabry i żadnej emancypacji. Jeśli przyjrzeć się dobrze, to okaże się, że bunt „byłych futurystów”, ma znamiona buntu antyfilisterskiego, dekadenceckiego, pochodzącego jak gdyby z poprzedniej epoki.

Wstęp zapowiada butnie, że poeci przyszli upomnieć się o niewidzialnych „bohaterów”, jednak „człowiek masy” z zaprezentowanych w tomie wierszy wygląda raczej na statystę, nawet nie na anonimowego „bohatera dziejów”, ale bardziej na abstrakcyjną postać obsadzoną w przykrym, czasami nawet szokującym widowisku, na przykład na „nagiej, bólami porodowymi wstrząsanej ulicy”. Jasiński „ma coś do powiedzenia, jeno może jeszcze nie wykrzesał z siebie wyrazów dość prostych” – napisał w recenzji Hempel. A dalej: „rewolucja Sterna jest taka, aby nikt poważnie gniewać się nie mógł”. Gdyby nie oczywisty anachronizm, można byłoby słowa naczelnego „Nowej Kultury” przeczytać jak najdosłowniejszą aluzję do *Szkiców o literaturze* Jeana-Paula Sartre’a:

[...] Gdyby celem twórczości jego było budowanie, można by zażądać rachunku, skoro jednak podaje się ona za czysto destrukcyjną, wymyka się osądowi. [...] A burżuazja pozwala na to wszystko i uśmiecha się na tę trzpiotowatość. Nie zwraca uwagi na pogardę pisarza. Nie posunie się ona przecież za daleko, ponieważ mieszczaństwo jest jedynym jego odbiorcą. Do niego przemawia, jemu się zwierza – i to ich w jakiś sposób łączy. A nawet gdyby pogarda dotarła do szerokiego ogółu, to jakże mogłaby obudzić niezadowolenie mas, przedstawiając im przyziemność

⁴⁵⁰ R. Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź 1982, s. 194. M. Tramer w swojej teorii skandalu mówi o „wciąganiu w pułapkę” i „wyrzucaniu”, które jest równoznaczne z śmiercią cywilną lub towarzyską. Zob. M. Tramer, *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice 2000.

mieszczańskiego myślenia? Doktryna absolutnej konsumpcji nie ma szans na objęcie klas pracujących. Zresztą burżuazja wie, że pisarz potajemnie bierze jej stronę, potrzebuje bowiem jej dla usprawiedliwienia swojej estetyki opozycji i resentymetu. Od niej dostaje dobra, które zużywa. I pragnie zachować istniejący porządek społeczny, by móc się w nim czuć jak obcy w mieszkaniu. Jest, krótko mówiąc, buntownikiem, a nie rewolucjonistą. Zbuntowanych rewolucja wykorzystuje dla siebie, a nawet staje się w pewnym sensie ich współnikiem. Lepiej bowiem zawrzeć siły negacji w czystym estetyzmie, w buncie bez konsekwencji⁴⁵¹.

Diagnoza francuskiego filozofa wpisuje się w opowieść o *Ziemi na lewo* tak bardzo, że w ramach jakiegoś *critical fiction* można by pomyśleć, że pisał o Sternie po rozmowie z Hemplem. Poetom z *Ziemi na lewo* bliżej jest do burzenia, destrukcji i demolowania, jednak próżno szukać u nich zacięcia konstruktywnego. Książka ma „zaboleć” lub „spowodować niestrawność”, lecz w zamiśle trafić na ich „regaliki” i stanąć między „gracikami”. Tym samym tom nie narusza istniejącego ładu, w nim wszak poeci tworzą i dzięki niemu funkcjonują. Chęć „ruszenia z posad bryły świata” jest raczej zamarkowana, a nie realnie zagrażająca skostniałemu porządkowi. Potwierdzają to także liczne reprezentowane w tekstach czasowniki w pierwszej osobie liczby pojedynczej i zwroty wykorzystujące zaimek „ja”, w *Marsyliance* dwadzieścia razy, w *Psalmie powojennym* osiemnaście – a to tylko dwa wiersze. Dla porównania, czasownik w pierwszej osobie liczby mnogiej („chodźmy”) pojawia się pierwszy raz w utworze *Marsz*, jest zresztą jedynym w tym wierszu. Nawet w gramatyce *Ziemia na lewo* bardzo niechętnie szuka proletariackiego kolektywu.

Sartre pisał o buntownikach wyraźnie odróżniając ich do rewolucjonistów. Sterna i Jasińskiego (przynajmniej tych z czasów *Ziemi na lewo*) raczej zaliczyć należy do pierwszej grupy – nie dążą oni do przewrotu, ich celem jest co najwyżej bunt, choć gdyby bardziej precyzyjnie określić ich zamiar, pewnie należałoby użyć słowa „poruszenie”, „wzburzenie” czy też „zgorszenie”. „[...] to systematyczne niszczenie nie wykracza nigdy poza s k a n d a l” – dopowie jeszcze francuski filozof⁴⁵². Jak znalazł się tutaj ten radykalny i bezkompromisowy Szczuka? Jak odczytać nie tylko jego obecność, ale włożoną w przygotowanie tomu pracę?

⁴⁵¹ J. P. Sartre, *Czym jest literatura?*, w: Tegoż, *Czym jest literatura?*, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968, s. 267.

⁴⁵² Tamże, s. 267 [podkreślenie w tekście – J-P. Sartre].

Wydaje się, że zbyt dosłowne potraktowanie trójki artystów tworzących *Ziemię na lewo* jako spójnego „kolektywu” byłoby przesadą. Mieczysław Szczuka wziął udział w procesie powstawania tomu ustawia się, jednak stanął nieco obok w opozycji do tego, co między wierszami wyczytać można z poezji i wstępu. Książka niemal kwadratowa (do doskonałości zabrakło ośmiu milimetrów), wydana w niespotykanym dotąd formacie, nie pasuje na półkę. Wyróżnia się, jest niewygodna, wystaje poza „regalik” z „saloniku”, „bardzo piękna (oprócz okładki)” – powie Hempel. Wpisuje się w „ideę pięknej książki” i jednocześnie wymyka, jednak radykalny konstruktywista nie będzie politycznym symetrystą. „Przyciąga, aby odepchnąć”? To całkowicie poza stylem tego artysty.

Szczuka mistrzowsko montuje („buduje”, „konstruuje”) książki niepiękne, przełamuje format i tworzy coś, co nie jest ani tomem, ani czasopismem ilustrowanym. Nie zawiera się ani w jednym, ani w drugim, a jednocześnie jest po trosze jednym i drugim. W *Trzech salwach* Szczuka był doskonale przezroczysty, tak doskonale, że pominieli go recenzenci i badacze. W *Ziemi na lewo* jest nieco inaczej. Typografia wewnątrz kwadratowego (prawie) tomu jako żywo przypomina stronicę „Nowej Kultury”, a okładka, która jest różna od „bardzo pięknego” środka, przykuwa wzrok. (Prawie) kwadrat narusza ustalony format, nie pasuje do arkusza. Można powiedzieć: rzuca się w oczy. A jeszcze nie mieści się ani na półce, ani w kanonie klasycznie wydanych zbiorów poezji. Naczelny „Kultury Robotniczej” i „Nowej Kultury” nie był ignorantem⁴⁵³. W porównaniu do wydanego za „biuletynu poetyckiego” wkład Szczuki w ten tom faktycznie można nazwać „zdobieniem”. Wnętrze jest eleganckie i wymuskane: wyśrodkowany druk wierszy, opływowa czcionka tytułów, szeryfowa „bogata” czcionka wykorzystana do zapisu poezji. Te zabiegi przywodzą na myśl estetykę *art déco*. To proporcjonalny, harmonijny, ładny tom. „(Oprócz okładki)” – ta, gdyby nie fotomontaż, mogłaby nawiązywać do malewiczowskiego suprematyzmu – ale nie nawiązuje. Chociaż... A może ten fotomontaż to „zawinięty w papierową okładkę” pocisk odłamkowy; a może to mapa „buduar” czy „salonik”, do której na „rokokowe graciki” wrzucono niestrawne fragmenty „nagiej ulicy” i nieartystowskiej codzienności.

W czasie, kiedy działał twórczo Mieczysław Szczuka, projektowanie graficzne nie było jeszcze skonsolidowaną i okrzepłą dziedziną. Umacniał się jednak

⁴⁵³ Jako redaktorzy naczelni pod winietą czasopisma widnieli Franciszka Kwiatkowska i Edward Staniewski, jednak faktycznie tę funkcję pełnili Jan Hempel i Jerzy Heryng.

kierunek fetyszyzacji książek, pojawiały się *pocketbooki* i wydania broszurowe. Z jednej strony takie działanie zwiększało dostępność druków, które stawały się tanie i powszechne, z drugiej jednak prym i tak wiodła idea pięknej książki. Autora okładki *Dymów nad miastem* jednak bezużyteczne piękno nigdy nie interesowało. Owszem, uważał, że nowatorskie treści należy przekazywać w nowej formie, jednak nadmierna i niesfunkcjonalizowana estetyzacja zaciemniały jedynie komunikat i nie miały żadnej wartości. Jego fotomontażowe okładki są nie-piękne, grają z adresatem, korespondują z nim, ale w żadnym razie nie mają ornamentem. Nie uwodzą, czasami nawet drażnią – nie można obok nich przejść obojętnie.

ZAKOŃCZENIE

„Projekt-rewolucja” to historia zamysłu, nie realizacji. Mieczysław Szczuka zginął w 1927 roku, mając niespełna dwadzieścia dziewięć lat. Jego pomysł grafiki rewolucyjnej, mającej w efekcie doprowadzić do przewrotu, w ramach którego proletariat osiągnie upragnioną emancypację, nie zdażył się zrealizować. Wokół jego osoby krążą legendy, usiłowano go wyekstypować ze świadomości społecznej, potem zrehabilitować, wreszcie – zdekomunizować. Jego działalność rozpoczęła w Polsce międzywojennej dyskusję na temat Nowej Sztuki, zadań, jakim powinna sprostać oraz kształtu, jaki powinna przybrać. Warszawski grafik „włożył kij w mrowisko”, po czym zginął, pozostawił więc rozpoczętą rewolucję.

Jego życie zaczęło się i skończyło na długo przed sowieckimi czystkami, przed socrealizmem i możemy tylko gdybać, jak odnalazłby się w powojennej rzeczywistości. Zgodnie z nietzscheańskim zdaniem „Wybrańcy bogów umierają młodo”, Szczuka odchodzi przedwcześnie, pozostając czystym i nietkniętym przez reżim. Nie został aresztowany, przesłuchiwany ani rozstrzelany, zginął na własnych warunkach, pozostając poza machiną zbrodniczego systemu.

Jako założyciel i redaktor „Dźwigni” był piewcą komunizmu nie tylko społecznego, ale i postępowego. Jego miesięcznik był czasopismem mocnym, w którym Szczuka mógł wyrażać swoje poglądy nie tylko na temat sztuki i zagadnień z nią związanych, ale także oddawał głos literatom i działaczom społecznym. Wraz ze śmiercią grafika czasopismo umiera, choć początkowo utrzymać je przy życiu usiłowała partnerka Szczuki, Teresa Żarnower. Niedługo potem zaczął ukazywać się „Miesięcznik Literacki”, który kontynuował linię ideową „Dźwigni” i – jak można przypuszczać – byłby bliski sercu warszawskiego grafika.

Co się stało z projektowaniem graficznym u poetów związanych z Szczuką? Po wyjeździe na Zachód, w 1926 roku, Bruno Jasiński wydał w Paryżu *Słowo o Jakubie Szeli*, zżymając się, że z uwagi na zbyt słabą znajomość francuskiego, zmuszony został do napisania w języku polskim⁴⁵⁴. Tak wspominał swoje działanie w zeznaniu z 1938 roku:

⁴⁵⁴ K. Jaworski, *Bruno Jasiński w sowieckim więzieniu...*, dz. cyt., s. 151.

Była to moja pierwsza próba, po długotrwałym milczeniu, pisania po nowemu, z nastawieniem na odbiór przez szerokie masy czytelników, próba pisania językiem ludowym, językiem pieśni ludowej⁴⁵⁵.

Kolejny raz Jasiński deklarował, że napisał książkę dla mas. Okładkę zaprojektował Zygmunt Waliszewski, widać na niej wiejską chatkę oraz parę w dość sielankowej sytuacji. Poemat stylizowany był na pieśń ludową, a jego przyjęcie należało raczej do chłodnych, zarzucano mu fałszowanie historii i realiów powstania chłopskiego z 1846 roku. Jasiński określił poemat mianem „ludowej, skąpej prostoty”⁴⁵⁶ i ocenił go jako „pierwszy krok na drodze do autentycznie proletariackiej literatury”⁴⁵⁷. Tym zdaniem zdyskredytował *Ziemię na lewo*, przyznał się do jej nieautentyczności jako zbioru reprezentującego poezję proletariacką. Zapewne niechęć.

Zdaniem Jasińskiego przypomnienie postaci Szeli było niezbędne do wzbudzenia świadomości klasowej wykluczonych.

Gdyby nawet Szela historyczny nie istniał, to, w interesie o cały świat świadomości klasowej wzbogaconej kultury polskiej, należałoby go wymyślić. Gdyby Szela istniejący nie był bohaterem, to i wówczas w imię męczeńskiej epopei krzywdy chłopskiej należałoby go dźwignąć na wyżyny heroizmu. Tym bardziej, skoro istniał i skoro posiada wszystkie cechy bohaterstwa, obowiązkiem naszym jest go ożywić. Niechaj i tym razem uczyni to poezja, od wieków do tego powołana⁴⁵⁸.

Tomasz Dąbał, członek Międzynarodówki Chłopskiej w Moskwie, któremu Jasiński osobiście przesłał egzemplarz poematu, zarzucił autorowi burżuazyjną estetykę. Zwrócił uwagę na zbyt mocne wyeksponowanie jednostki (Szeli), przy jednoczesnym sprowadzeniu masy chłopskiej do elementu tła⁴⁵⁹. Zdaniem Dąbala niedopatrzenie to wynikało z faktu, że Jasiński zbyt słabo znał chłopów.

Poemat recenzował także Władysław Broniewski na łamach „Wiadomości Literackich”. Zwrócił uwagę na silny wpływ też Stefana Żeromskiego na kształt *Słowa o Jakubie Szeli*. Jego zdaniem zawarte w *Snobizmie i postępie* zadania „młodej” poezji

⁴⁵⁵ Tamże, s. 151-152.

⁴⁵⁶ B. Jasiński, *Coś w rodzaju autobiografii...*, dz. cyt., s. 249.

⁴⁵⁷ Tamże.

⁴⁵⁸ B. Jasiński, *Przedmowa [do „Słowa o Jakubie Szeli”]*, w: *Bruno Jasiński – Utwory poetyckie, manifesty, szkice...*, dz. cyt., s. 245.

⁴⁵⁹ K. Jaworski, *Bruno Jasiński w sowieckim więzieniu...*, dz. cyt., s. 152.

usiłuje spełnić Jasiński⁴⁶⁰. Podobne dążenie widać zresztą w *Ziemi na lewo*, choć tym razem są to nawiązania do *Snu o szpadzie*. Broniewski z właściwą sobie skrupulatnością czytał słowa poematu, bezlitośnie konkludując:

To niespodziane wplątanie obcego pierwiastka do strofy o tak dobrze podchwyconym kolorycie i nastroju świadczy o niewyzbyciu się przez poetę duszy mieszczanina, dla którego język wsi jest obcy, pomimo że niekiedy włada nim biegle. Nieznośna jest maniera Jasińskiego polegająca na wykuwaniu rymów łącznych, brzmiących dziko i trudnych do wymówienia, np. fabryk — bab ryk, strażnik — ani waż nikt, tu też — aresztu itp.⁴⁶¹.

Obie przytoczone opinie mają wspólny mianownik – zarzut niewyzbycia się naleciałości mieszczańskiego życia i inteligentkiego sznytu. Jasiński mógł uważać, że był to krok w stronę autentycznej literatury proletariackiej, jednak słowa temu przeczą, podobnie, jak to czyniły w *Ziemi na lewo*.

Dlaczego o tym piszę? Bynajmniej nie po to, by znużyć czytelnika i odwieść go od meritum sprawy. W 1926 roku Broniewski kończy swoją recenzję zdaniem:

Książka wydana na wspaniałym papierze, drukowana doskonałymi czcionkami – to chyba tylko w Paryżu jest możliwe. Zazdroście, poeci!⁴⁶².

Broniewski komplementujący szatę wydawniczą? Wychwalający drogi papier i fikuśne czcionki? To drwiące podsumowanie poematu Jasińskiego: oto wydałeś piękną książkę. Książkę stylizowaną, książkę-bibelocik, piękną i cieszącą oko. Postać Szeli była uosobieniem tragizmu, brutalności, biedy i wyzysku, a jego historia – historią o rzezi chłopskiej. I ta historia została wydana ślicznie, opowiedziana stylizowanym językiem, ze sznytem chłopomańskim.

Broniewski po wydaniu *Dymów nad miastem* z fotomontażem Szuczki na okładce już nigdy potem nie zdecydował się na tak wyrafinowaną szatę. *Trosce i pieśni* towarzyszy okładka ascetyczna, przy okazji której nie ma sensu chyba mówić

⁴⁶⁰ W. Broniewski, *Poemat o Szeli*, „Wiadomości Literackie”, nr 48, 1926. Cyt. za: W. Broniewski, *Publicystyka*, oprac. M. Tramer, Warszawa 2015, s. 156.

⁴⁶¹ Tamże, s. 159.

⁴⁶² Tamże.

o jakimś projekcie graficznym. *Krzyk ostateczny* wychodzi z okładką literniczą, *Bagnet na broń* znowu estetycznie zbliżony do *Troski i pieśni*. *Drzewo rozpaczające* podobnie.

Szczuka tworząc okładki (czy szerzej: całokształty) tomów poetów silnie związanych ze środowiskiem komunistycznym, tworzył książki nie-piękne. Decydował się na taki zabieg nieprzypadkowo. Najdosadniejszym tego przykładem są *Trzy salwy*, w których osiągnął doskonałą przezroczystość szaty graficznej. Tę przezroczystość jednak przejęto i uczyniono z niej emblemat epoki. W 2018 roku z okazji setnej rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości, zarządcy TVP Kultura postanowili odświeżyć jej szatę graficzną. Za jej kształt odpowiadała Julia Mirny, a całość miała premierę 7 stycznia 2018 roku⁴⁶³. Jak tłumaczyli na swojej stronie:

Charakterystyczne malowane elementy, font i wzory w pastelowych kolorach zostaną od 7 stycznia 2018 zastąpione wyrazistymi, geometrycznymi formami, nawiązującymi do sławnego w dwudziestolecu międzywojennym konstruktywizmu polskiego⁴⁶⁴.

Awangardowa sztuka międzywojenna, która z zasady miała być poza głównym nurtem, która swymi założeniami negowała tradycję i historię, a przez to wzbudzała sprzeciw i nierzadko była – bardzo słusznie zresztą – odsądzana od czci i wiary, dla decydentów polskiej telewizji stała się *mainstreamem* tamtego czasu. Estetyka konstruktywizmu jest dystynktywna, charakterystyczna. Niespodziewanie awangardowe działania (wydania poezji, plakatów itp.) stają się specyfiką dwudziestolecia. Nagle blokowa czcionka, geometryczne figury i kontrastowe barwy mianowane zostają emblematami epoki. Co więcej, twórcy szaty graficznej kulturalnej gałęzi TVP idą dalej:

Motywy łączącym dotychczasową i nową oprawę kanału są kolaże i animacje oparte na wyciętych zdjęciach głów różnych postaci. W nowej odsłonie graficznej TVP Kultura będą to twarze ikon polskiej kultury lat 20. ubiegłego wieku. Znajdą się wśród nich ulubieńcy publiczności, jak np. Eugeniusz Bodo, Zula Pogorzelska czy Aleksander Żabczyński, a także polskie gwiazdy światowego formatu, jak Pola Negri czy kompozytor Karol Szymanowski. Literaturę będzie reprezentować Julian Tuwim, a sztuki wizualne – Mieczysław Szczuka, czołowy przedstawiciel polskiej

⁴⁶³ <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/tvp-kultura-nowa-oprawa-graficzna-autorem-julia-mirny> [dostęp 22.04.23].

⁴⁶⁴ <https://www.tvp.pl/kultura/v4kultura/zajawki-wydawnicze/tvp-kultura-w-nowej-oprawie-graficznej/35508916> [dostęp 23.04.23].

awangardy wczesnych lat 20. Ten wyjątkowy artysta plastyk, współzałożyciel grupy artystycznej i pisma „Blok” oraz czasopisma „Dźwignia”, jest zresztą patronem całej nowej oprawy TVP Kultura⁴⁶⁵.

Przejęcie kolaży, geometrii i barw konstruktywistów to jedno, a uczynienie z Mieczysława Szczuki „patrona całej nowej oprawy TVP Kultura” brzmi już, jeśli nie kuriozalnie, to z pewnością zdumiewająco. Sama widząc to po raz pierwszy (i każdy kolejny), przecierałam oczy. Istotnie, podczas przerw reklamowych na planszy pojawiał się wizerunek Szczuki, ten sam, który otwiera album mu poświęcony, wydany w 1965 roku dzięki uporowi Anatola Sterna i Mieczysława Bermana. Dorobek awangardzistów, twórców „Bloku”, konstruktywistów poddano folkloryzacji i zrobiono z niego „Sztukę początków Niepodległej Polski (sic!)”⁴⁶⁶. Autorka świeżego (w tamtym czasie) *layoutu*, Julia Mirny, tłumaczyła:

Pomysłem był powrót do korzeni wolnej Polski i nawiązanie do świata awangardy, a dokładniej do twórczości grupy BLOK i nowatorskiego w tamtych czasach polskiego konstruktywizmu. Idea utylitaryzmu Szczuki, eksperymenty typograficzne oraz ograniczenia techniczne druku stworzyły nowy, świeży kierunek w sztuce i projektowaniu. Lata 20. kojarzone są również z początkiem kolażu. Nowa oprawa jest kolażem prostych, geometrycznych kształtów, wyrazistej, uproszczonej typografii na bazie ręcznie wycinanych liter oraz portretów znanych artystów międzywojnia. Pokazujemy moc awangardy i to, że przez ostatnie 100 lat nie straciła na świeżości i może być jedną z wielu wizytówek wolnej Polski⁴⁶⁷.

Z dużą starannością oddzielono estetykę awangardy od kwestii polityczno-społecznych, choć Szczuka głosił ich nierozzerwalność. Mirny jest absolwentką warszawskiej ASP, czy zatem mogła nie znać kontekstu, w jakim tworzył Szczuka? Tego nie wiem. Ale ten akt niefrasobliwości (zamierzonej lub przypadkowej, wszak przypomnienie proveniencji konstruktywizmu, a także komunistycznych poglądów artystów z kręgu „Bloku” z pewnością wiązałyby się z odrzuceniem tego pomysłu) dowodzi, że – za Andrzejem Lederem –rewolucja w Polsce rzeczywiście została

⁴⁶⁵ Tamże, rozstrzelenie moje.

⁴⁶⁶ Tamże.

⁴⁶⁷ Tamże.

prześniona⁴⁶⁸. Z tą tylko różnicą, że u warszawskiego filozofa kultury rewolucję przeprowadza zawsze inteligencja, nie człowiek pracy. Projekt rewolucji autorstwa Szczuki został skonsumowany inaczej, a sam jej przywódca pozostał Mieczysławem Szczuką – patronem, grafikiem, artystą wizualnym. Zniknęła cechująca całą jego twórczość przezroczystość, a w zamian wyniesiono go na piedestał jako emblemat epoki.

Broniewski mógłby zakrzyknąć: „wspaniała grafika, doskonała czcionka – to chyba tylko w TVP jest możliwe! Zazdroście artyści”.

⁴⁶⁸ por. A. Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Bibliografia

1. Ades D., *World of Art. Photomontage*, London 2021.
2. Adorno T., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
3. *Antologia polskiej poezji rewolucyjnej 1918-1939*, oprac. M. Stępień, Wrocław 1982.
4. Aynsley J., *Nowa typografia jako znak handlowy w Weimarskich Niemczech*, tłum. P. Kurc-Maj, w: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015, s. 335-367.
5. Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1979.
6. Barańczak S., *W kręgu „akademii ku czci”: Poeta zamordowany*, w: Tegoż, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paryż 1983, s. 58–73.
7. Barchatowa E., *Fotomontaż i typografia w konstruktywizmie rosyjskim*, tłum. B. Połowińska, w: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015, s. 195-229.
8. Barthes R., *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2008.
9. Barthes R., *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, T. IV, Cz. 2, Kraków 1992, s. 188-207.
10. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2011.
11. Benjamin W., *Mała historia fotografii*, w: Tegoż, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011.
12. Berlewi H., *Konstruktywista*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 138-140.
13. Berman M., *John Heartfield– Mój Mistrz i Przyjaciel*, „Fotografia”, 1968, nr 7, s. 153-154.
14. Berman M., *Pionierzy fotomontażu w Polsce*, w: *Mieczysław Szczuka*, red. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965.
15. Biro M., *The Dada Cyborg. Visions of the new human in Weimar Berlin*, Minnesota 2009.
16. Błok A., *Inteligencja i rewolucja*, „Miesięcznik Literacki”, 1967, nr 5, s. 116-119.
17. Bobińska H., *Polscy poeci rewolucji*, „Świt”, 1927, nr 3, s. 2-4.

18. Boguszewska A., „*Idea pięknej książki*” w *dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce*, „*Annales UMCS sectio L*”, 2010, nr 1, s. 51-63.
19. Bojko S., *Sztuka, która wyprzedzała epokę*, „*Miesięcznik Literacki*”, 1967, nr 7, s. 40-48.
20. Bojko S., *Zapomniane collages i fotomontaże Aleksandra Rodczenki*, „*Fotografia*”, 1969, nr 12, s. 267-272.
21. Bordieau P., *Teoria obiektów kulturowych*, przeł. A. Zawadzki, w: *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, oprac. R. Nycz, Kraków 2004.
22. Braun M., *Moje osobiste zdanie o poezji*, „*Nowa Kultura*”, 1924, nr 9.
23. Broniewski, *Do towarzyszy broni*, w: Tegoż, *Wiersze i poematy*, wyd. III, Warszawa 1964., s. 41.
24. Broniewski W., *Dymy nad miastem*, Warszawa 1927.
25. Broniewski W., *Mieczysław Szczuka*, „*Wiadomości Literackie*”, 1927, nr 35.
26. Broniewski W., *Pamiętnik*, oprac. M. Tramer, Warszawa 2013.
27. Broniewski W., *Poemat o Szeli*, w: Tegoż, *Publicystyka*, wyb. i oprac. M. Tramer, Warszawa 2015.
28. [Broniewski W.], *Poezja i policja czyli materializacja wiersza*, „*Wiadomości Literackie*” 1927, nr 11, s. 7.
29. Broniewski W., *** („*Przyjacielu, los nas poróżnił*”), w: Tegoż, *Wiersze i poematy*, wyd. III, Warszawa 1964, s. 111.
30. Broniewski W., *Publicystyka*, oprac. M. Tramer, Warszawa 2015.
31. Broniewski W., *Twarde ręce*, w: Tegoż, *Wiersze i poematy*, wyd. III, Warszawa 1964, s. 131.
32. Broniewski W., *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*, „*Wiadomości Literackie*”, 1928, nr 4.
33. Broniewski W., Stande S. R., Wandurski W., *Trzy salwy*, Warszawa 1925.
34. Broniewski W., Stande S. R., Wandurski W., *Trzy salwy*, Warszawa 1956.
35. Broniewski W., Stande S. R., Wandurski W., *Trzy salwy*, Warszawa 1967.
36. *Bruno Jasiński – Utwory literackie, manifesty, szkice*, oprac. E. Balcerzan, Wrocław 1972.
37. Bujnicki T., *Bunt żywiołów i logika dziejów. W kręgu idei polskiej lewicy*, Katowice 1984.
38. Bujnicki T., *O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki*, Katowice 1978.

39. Bujnicki T., *Proletariacka literatura* (hasło), w: *Słownik Literatury Polskiej XX wieku*, red. M. Puchalska, M. Semczuk, Wrocław 1992, s. 860-864.
40. Burcz S., *Sztuka i rzecz*, „Nowa Kultura”, 1924, nr 1.
41. Burek T., *Prozatorski obraz i bilans wojny: od notatnika z przeżyć do epickiego ujęcia tematu*, w: *Literatura polska 1918–1975*, red. A. Brodzka, H. Zamorska, S. Żółkiewski, T. I, Warszawa 1975.
42. Busza J., *Wobec fotografii*, Warszawa 1983.
43. B. K., *Nieporozumienia literackie*, „Nowa Kultura”, 1924, nr 11.
44. B. M. (Mieczysław Braun?), *Stara i nowa sztuka*, „Nowa Kultura”, nr 10, 1924.
45. de Cervantes Saavedra M., *Przedziwny Hidalgo Doń Kichot z Manczy*, przeł. E. Boyè, T. II, Warszawa 1937.
46. Cierniak U., *Rosyjski łubek jako odbicie idei dla mas*, „Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian”, T. XIII, 2016, s. 133-153.
47. Czachowski K., *Poezja wrażeń i poezja wojująca*, „Lwów. Wiadomości muzyczne i literackie”, 1928, nr 2, s. 2.
48. Czartoryska U., *Fotomontaże Mieczysława Bermana*, „Fotografia” 1974, nr 1, s. 1-5.
49. Czartoryska U., *Widzialne-niewidzialne. O polskiej awangardzie międzywojennej*, „Fotografia”, 1982, nr 2, s. 1-3.
50. Czekalski S., *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000.
51. Czekalski S., *Międzynarodówka salonów automobilowych i hagiografia rewolucji. Mieczysław Szczuka na rozdrożach nowej sztuki*, „Artium Quaestiones”, red. K. Kalinowski, P. Piotrowski, W. Suchocki, T. IX, Poznań 1998, s. 75-109.
52. Daranowska-Łukaszewska J., *Mieczysław Szczuka* (hasło), w: *Polski Słownik Biograficzny*, T. XLVII, dostęp elektroniczny: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/mieczyslaw-szczuka> [22.05.20, 17:00].
53. Dąbrowski W., *Echo salw*, „Walka Młodych”, 1957, nr 1, s. 2.
54. Dreyer-Sfard R., *Montaż w twórczości Eistensteina*, Warszawa 1964.
55. *Druk funkcjonalny* (album wystawy), Łódź 1975.
56. Eastman House G., *Photography from 1839 to today*, Köln 1999.
57. Ferenc T., *Fotografia. Dyletanci, amatorzy, artyści*, Kraków 2004.
58. Floriański S., *Fotomontaż*, „Wiadomości Fotograficzne”, 1939, nr 5.
59. Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Warszawa 2015.

60. Frankowska M., Frankowski A., *Mieczysław Szczuka i Teresa Żarnower*, w: *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, red. J. Mrowczyk, Kraków 2017, s. 76-83.
61. Friszke A., *Państwo czy rewolucja. Polscy komuniści a odbudowywanie państwa polskiego*, Warszawa 2020.
62. Gentil-Tippenhauer W., *Człowiek i artysta*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 128-138.
63. Gerould D. C., *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. I. Sieradzki, Warszawa 1981.
64. Girard R., *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź 1982.
65. Golus J., *Szczuka jakiego pamiętam*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 120-128.
66. Graf P., *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Poznań 2019.
67. h (Jan Hempel?), *Anatol Stern – Bruno Jasiński – Ziemia na lewo*, „Nowa Kultura”, 1924, nr 9.
68. J. Hempel, *Socjalizm i sztuka oboje zwiędli*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 33.
69. *Hannah Höch* (katalog wystawy), , Łódź 1977.
70. Hausmann R., *Fotomontaż*, tłum. S. Magała, „Obscura” 1982, nr 8, s. 16-18.
71. Heartfield J., *Le Photomontage*, tłum. L. Lechowicz, „Obscura”, 1982, nr 7, s. 38.
72. Hempel J., *Odpowiedź redakcji*, „Nowa Kultura”, nr 1924, nr 17, s. 16.
73. A. Hertz, *Jeszcze socjalizm a literatura. Czy zagadnienie postawiono należycie*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 41.
74. Higier S., *O ducha poezji proletariackiej*, „Wiadomości Literackie”, 1928, nr 10.
75. Higier S., *W zetknięciu z frazesem*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 37.
76. *Historia Fotografii*, red. J. Hacking, tłum. M. Tuszko, Warszawa 2014.
77. Hollis R., *Awangarda: powielanie idei*, tłum. P. Kurc-Maj, w: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015, s. 21-44.
78. Hopfinger M., *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993.
79. Hoy A. H., *Wielka Księga Fotografii*, tłum. M. Suwała-Posłuszna, Warszawa 2006.

80. Hudon W., *Rodowód i specyfika fotomontażu*, „Fotografia” 1970, nr 6, s. 123-129.
81. Hulka-Laskowski P., *Livres Nouveaux*, „Pologne Littéraire”, 1927, nr 15, s. 4
82. Hulka-Laskowski P., *Pisarze polscy a Rosja Sowiecka*, „Wiadomości Literackie”, nr 47, 1933.
83. Hulka-Laskowski P., *Poezja proletariuszy*, „Wiadomości Literackie”, 1929, nr 3.
84. Hulka-Laskowski P., *Poezja szlchetnego nieporozumienia*, „Wiadomości Literackie”, 1928, nr 1.
85. Hulka-Laskowski P., *Teoria a rzeczywistość*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 7, s. 1.
86. *If* (film), reż. L. Anderson, Memorial Enterprises, Wielka Brytania 1968.
87. Irzykowski K., *Literatura a socjalizm*, „Robotnik”, 1928, nr 11.
88. J.P. [J. Podhalicz], *Rutyna, postęp*, „Głos Literacki” 1928, nr 15.
89. Janczaruk P., *Retrofotografia, czyli dawne techniki fotograficzne*, Zielona Góra 2012.
90. Janicka K., *Surrealizm*, red. A. Gogut, Warszawa 1985.
91. *Janina i Władysław Broniewscy. Miłość nie jest przyjemna. Listy ze wspólnego życia*, oprac. W. Bojda, Warszawa 2014.
92. Janion M., <<Cześć i dynamit>>. *Literatura a rewolucja*, w: *Literatura polska wobec rewolucji*, red. M. Janion, wyd. I, Warszawa 1971, s. 5-40.
93. Janicki K., Ruzak R., Kaliński D., Zaprutko-Janicka A., *Przedwojenna Polska w liczbach*, Warszawa 2022.
94. Jarecka D., *Teresa Żarnower. Awangardowa artystka wychodzi z cienia wielkiego partnera*, „Wysokie Obcasy”, 2014, nr 12, dostęp elektroniczny: https://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,96856,16655375,Teresa_Zarnower_Awangardowa_artystka_wychodzi_z_cienia.html [25.04.20, 21:35].
95. Jarosiński Z., *Awangarda i rewolucja*, w: *Literatura polska wobec rewolucji*, red. M. Janion, wyd. I, Warszawa 1971, s. 370-410.
96. Jasiński B., *Coś w rodzaju życiorysu*, „Przegląd Kulturalny”, 1957, nr 17.
97. Jasiński B., *Przedmowa [do „Słowa o Jakubie Szeli”]*, w: *Bruno Jasiński – Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, red. E. Balcerzan, Wrocław 1972.
98. Jasiński B., Stern A., *Ziemia na lewo*, Warszawa 1924.
99. Jasiński B., Stern A., *Ziemia na lewo*, Kraków 1987.

100. Jaworski K., *Bruno Jasieński w sowieckim więzieniu. Aresztowanie, wyrok, śmierć*, Kielce 1995.
101. Jubert R., *Rewolucja – poszerzanie pola widzenia. Przestrzeń graficzna przekształcona przez nowe doświadczenia wizualne i przestrzenne*, tłum. M. Fryszkowska, w: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015, s. 59-90.
102. Kamczycki A., „Czerwonym klinem bij białych”. *Rewolucyjno-mesjanistyczne znaczenia dzieła El Lissitzky’ego*, „Sztuka i Dokumentacja”, 2018, nr 19, s. 17-25.
103. Kamczycki A., „Czerwonym klinem bij białych”. *Żydowskie aspiracje El Lissitzky’ego*, „Studia Europaea”, 2011, nr 4, s. 189-202.
104. Kamiński I. J., *Trudny romans z awangardą*, Lublin 1989.
105. Kanfer M., *Zemsta poezji nad poetą rewolucyjnym*, „Nowy Dziennik”, 1927, nr 276, s. 7.
106. *Katalog Wystawy Nowej Sztuki*, Wilno 1923.
107. Kłucis G., *Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki propagandowej*, „Obscura”, 1982, nr 8, s. 8-13.
108. Koetzle H-M, *László Moholy-Nagy*, Bonn 2020.
109. *Komunizm. Tam i... z powrotem*, red. E. Pogonowska, R. Szczerbaniewicz, Lublin 2019.
110. Kornhhauser J., *Awangarda. Strajki – zakłócenia – deformacje*, Kraków 2017.
111. Kossowska I., *Mieczysław Szczuka*, dostęp elektroniczny: <https://culture.pl/pl/tworca/mieczyslaw-szczuka> [dostęp: 25.04.20, 17:05].
112. Kowalczykowska A., *Programi i spory literackie w dwudziestoleciu 1918-1939*, Warszawa 1981.
113. Krasieńska B., *Główne idee polskiej typografii funkcjonalnej lat 20. XX wieku na wybranych przykładach*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne”, 2016, nr 2, s. 9-29.
114. Krzywicka I., *Wspomnienie o Szczuce*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 140-145.
115. Kubiak S. P., „[...] Ten czarny zygzak na suficie [...]”. *Neoplastyczne inspiracje w sztukach projektowych II Rzeczypospolitej*, w: *Organizatorzy życia: De Stijl, polska awangarda i design* (album wystawy), Łódź 2017, s. 119-153.
116. Kubiak S. P., *Walter Riezler i forma bez ornamentu*, w: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015, s. 249-268.

117. Kurc-Maj P., *Nowe widzenie – język nowoczesnej typografii w międzywojennej Polsce*, w: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015, s. 421-452.
118. Kwiatkowski J., *Futuryści*, w: Tegoż, *Dwudziestolecie Międzywojenne*, red. B. Gomulicka, J. Zondek, Warszawa 2000, s. 86-92.
119. Kwietniewska M., *Jean-Luc Nancy. Dekonstrukcja wobec tradycji*, Łódź 2013.
120. Lechowicz L., *Fotomontaż*, „Obscura”, 1982, nr7, s. 3-27.
121. Lechowicz L., *Historia fotografii 1839-1939*, Łódź 2012.
122. Leder A., *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014.
123. Lichodziejewska F., *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*, Warszawa 1973.
124. Liebert J., *Słowo a czyn*, „Głos Prawdy”, 1927, nr 153, s. 7.
125. Lissitzky L. M. (El Lissitzky), *Czerwonym klinem uderz w białych*, 1919, Museum of Fine Arts, Boston.
126. *Literatura polska wobec rewolucji*, red. M. Janion, Warszawa 1971.
127. Łotman J., *Kultura i eksplozja*, tłum. B. Żyłko, Warszawa 1998.
128. Maliszewski A., *Na naszych pozycjach*, „Głos Literacki” 1928, nr 13-14.
129. Malraux A., *Zdobywcy*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1936, cyt. za: *Literatura polska wobec rewolucji*, red. M. Janion, Warszawa 1972, s. 12.
130. Markowska A., *Dadasofiści w kakakosmosie. Wokół nieprześlonej rewolucji*, w: *Awangarda i Państwo* (album wystawy), Łódź 2018, s. 219-231.
131. Matuszewski R., *Władysław Broniewski*, w: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. III. Red. I. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa. Kraków 1993.
132. *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, Łódź 2015.
133. Mazur A., *Konstruowanie obrazów*, w: Tegoż, *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Kraków 2009, s. 369-479.
134. Miczka T., *Montaż*, w: Tegoż, *Słownik pojęć filmowych*, T. IX, Katowice 1998, s. 144-194.
135. *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965.
136. *Mieczysław Szczuka (wspomnienie pośmiertne)*, „Taternik”, 1928, nr 2, s. 33-34.

137. Miller E., *Front? Metoda?*, „Głos Literacki” 1928, nr 18.
138. Miller J. N., *Poezja pracy a poezja proletariacka*, „Wiadomości Literackie”, 1928, nr 19.
139. Miller J. N., *Uwiad kulturalny PPS*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 31, s. 1.
140. Miller J. N., *Za was – bez was. Replika Ignacemu Daszyńskiemu i Janowi Hemplowi*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 52.
141. Minorski J., *Miejsce Mieczysława Szczuki w architekturze*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, 1965, s. 57-67.
142. Misiak M., Szydłowska A., *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015.
143. Móholy-Nagy L., *Malarstwo, fotografia, film*, tłum. M. Leyko, Katowice 2022.
144. Monkiewicz D., *Anarchiści, komuniści, patrioci. Stosunek artystów awangardy do państwa w okresie II Rzeczypospolitej i PRL-u*, w: *Awangarda i Państwo* (album wystawy), Łódź 2018, s. 25-140.
145. Mostowicz A., *Artysta zawsze wierny sobie*, „Ty i ja”, 1973, nr 10, s. 3-5.
146. Mościcka I., *Kondycja materialna artystów polskich w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Awangarda i Państwo* (album wystawy), Łódź 2018, s. 209-216.
147. Muszyński A., *Szczuka*, „Znak”, 2015, nr 10, dostęp elektroniczny: <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/szczuka/> [25.04.20, 17:00].
148. Nader L., *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, „Pamięci Przyjaciół – Żydów”*, Warszawa 2019.
149. Nader L., *Afektywna przemoc. „Moim Przyjaciółom Żydom” Władysława Strzemińskiego*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Nycz, R. Sendyka, Warszawa 2015, s. 181-214.
150. Nader L., *The Sticky Spot of Crime – Rethinking Art History in Poland*, dostęp elektroniczny: <https://ehri-project.eu/sticky-spot-crime-rethinking-art-history-poland> [13.07.19, 14:35].
151. Nader L., *Wojna Strzemińskiego*, „Teksty Drugie”, 2017, nr 4, s. 71-95.
152. Nader L., *Wunderblock Strzemińskiego. Pamięci Przyjaciół – Żydów*, dostęp elektroniczny: <http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-oct-dec/special-issue-contemporary-art-and-memory-part-1/nader-strzeminski-pl> [15.07.19, g.11:58].

153. Nałęcz-Lipka J., *Wystawa Sztuki, Stażewskiego, Millera*, „Lucifer”, 1922, nr 2-4, s. 36.
154. Nałkowski W., *Proletariat i twórcy*, w: *Pisma społeczne*, oprac. S. Żółkiewski, Warszawa 1951.
155. Nancy J.-L., *Rozdzielona wspólnota*, tłum. M. Rusin, T. Załuski, Wrocław 2010.
156. Napierski S., *Reakjoniści*, „Wiadomości Literackie”, 1925, nr 50, s. 3.
157. Naylor G., *Bauhaus*, przeł. E. M. Biegańska, Warszawa 1977.
158. Obserwator, *Tel-aviv pod znakiem poezji polskiej*, „Wiadomości polskie” 1943, nr 26, s. 3.
159. *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915-1930*, oprac. F. Lichodziejewska, Warszawa 1981.
160. *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1931-1939*, oprac. F. Lichodziejewska, Warszawa 1981.
161. [Od redakcji], „Nowa Kultura”, 1924, nr 11.
162. Olszewski A. K., *Mieczysław Szczuka*, „Życie i Myśl”, 1962, nr 12, s. 193-196.
163. Otto E., *Tempo, tempo! The Bauhaus Photomontages of Marianne Brandt*, Berlin 2005.
164. Otto E., *The Secret History of Photomontage: On the Origins of the Composite Form and the Weimar Photomontages of Marianne Brandt*, w: *Weimar Publics/Weimar Subjects. Rethinking the Political Culture of Germany in the 1920s*, red. K. Canning, K. Barndt, K. McGuire, NowyJork, Oxford 2010, s. 66-94.
165. Panas W., *Brama*, „Konteksty”, 1996, nr 1-2, s. 14-17, cyt. za: https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/wladyslaw-panas-brama/?fbclid=IwAR1_oDwrXY6orjNLGSCGOsU97h88XdUGfn3dm4i3ua4d9UzUKyegJcuTR7k.
166. *Pancernik Potiomkin* (film), reż. S. Eisenstein, 1925.
167. Parker W. A., *Political photomontage: transformation, revelation and the „truth”*, Iowa 2011.
168. Peiper T., *Sztuka a proletariat*, „Głos Literacki” 1928, nr 6. Przedr. w: Tegoż, *Tędy*, Warszawa 1930, s. 145–169.
169. Piotrowski P., *Artysta między rewolucją i reakcją: studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993.
170. Polewka A., *Trzy Salwy*, „Gazeta Literacka”, 2/1926, s. 4.

171. Pottier E., *Międzynarodówką* (II wariant), w: *Polska poezja rewolucyjna 1878-1945*, oprac. S. Klonowski, Warszawa 1966.
172. Przybylski R., *Poezja – Władysław Broniewski i poezja rewolucyjna*, w: *Literatura paska 1918-1975*, red. A. Brodzka-Wald, H. Zaworska, S. Żółkiewski, J. Stradecki, T. I, Warszawa 1975
173. P., *Do teoretyków „Nowej Sztuki”*, „Nowa Kultura”, 1924, nr 6.
174. Rancièrè J., *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007.
175. Rawicz J., *Do pierwszej krwi*, Warszawa 1974.
176. Rawiński M., *O model literatury zaangażowanej: w kręgu literackich polemik lat 1918-1932*, „Pamiętnik Literacki”, 1967, nr 3, s. 31-78.
177. Rejniak-Majewska A., *Edukacja zmysłów w dobie technologii – László Moholy-Nagy i Györgi Kepes*, w: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015, s. 145-175.
178. Rodczenko A., *Drogi współczesnej fotografii*, „Fotografia” nr 1970, nr 11, s. 243-248.
179. Rodczenko A., *Fotomontaż*, „Obscura”, 1982, nr 8, s. 6-7.
180. Rodczenko A., *O fotografii i Majakovskim*, tłum. Sz. Bojko, „Fotografia”, 1962, nr 11, s. 270-273.
181. Rypson P., *Czerwony Monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017.
182. Rypson P., *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna XX wieku*, Warszawa 2000.
183. Rypson P., *Modernizacja projektowania graficznego w Polsce: trzy pokolenia dwudziestolecia*, w: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015, s. 475-494.
184. Rypson P., *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919-1949*, Kraków 2011.
185. Sartre J. P., *Czym jest literatura?*, w: Tegoż, *Czym jest literatura?*, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968.
186. Schürer E., *Poezja w ogniu przymiotników*, „Głos Literacki” 1928, nr 12.
187. Shore N., *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, tłum. M. Szuster, Warszawa 2008.
188. Sierocka K., *Czasopisma literackie*, w: *Literatura polska 1918–1939*. T. 1. (1918–1932), red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975.

189. Sierocka K., *Lewicy czasopisma literackie w Dwudziestoleciu Międzywojennym* (hasło), w: *Słownik Literatury Polskiej XX wieku*, red. M. Puchalska, M. Semczuk, Wrocław 1992, s. 528-535.
190. Słonimski A., *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975.
191. Słonimski A., *Mechano-bzdura*, „Wiadomości Literackie”, 1924, nr 13.
192. Słonimski A., *Odpowiedź*, „Wiadomości Literackie”, 1928, nr 7.
193. Sokołowski M., *Mieczysław Szczuka (wspomnienie pośmiertne)*, „Wierchy”, 1927, r. 5, s. 158-159.
194. Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magała, Kraków 2017.
195. Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magała, , Kraków 2010.
196. Sowiński J., *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982.
197. Sowiński J., *Typografia wytworna w Polsce 1919-1939*, Wrocław 1995.
198. Stande S. R., *Plakat*, w: Tegoż, *Wiersze*, red. G. Lasota, S. Ludkiewicz, Warszawa 1958, s. 62-63.
199. Stawar A., *Brzozowski*, „Dźwignia”, 1928, nr 8.
200. Stawar A., *Idee i działalność Mieczysława Szczuki*, w: Tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 1957, s. 609-670.
201. Stawar A., *Poezje Broniewskiego*, „Dźwignia”, 1927, nr 4, s. 35-37.
202. Stawar A., *Tadeusz Żelewski (Boy)*, Warszawa 1958.
203. Stażewski H., *O swojej twórczości*, „Odra”, 1968, nr 2, s. 63-66.
204. Stern A., *Legenda Mieczysława Szczuki*, „Stolica”, 1961, nr 50, s. 13.
205. Stern A., *Legenda Mieczysława Szczuki*, w: Tegoż, *Legendy naszych dni*, Kraków 1969, s.72-86.
206. Stern A., *Mieczysław Szczuka – artysta walczący*, „Stolica”, 1966, nr 20, s. 16.
207. Stępień M., *Wstęp*, w: *Antologia polskiej poezji proletariackiej 1918–1939*, Wrocław 1982.
208. Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009.
209. Stopczyk S., *Pod znakiem konstruktywizmu*, Warszawa 1987.
210. Straus J., *Cięcie. Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce*, Warszawa 2014.
211. Stróżek P., *Mieczysław Szczuka – fotomontaże*, dostęp elektroniczny: <https://culture.pl/pl/dzielo/mieczyslaw-szczuka-fotomontaze> [17.04.20, g. 16:02].

212. Strzemiński W., *O sztuce rosyjskiej (notatki)*, „Zwrotnica”, 1923, nr 4, s. 110-114.
213. Strzemiński W., *Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie*, „Zwrotnica”, 1923, nr 6, s. 193.
214. Szczepański J. A., *Szczuka jako taternik*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 151-154.
215. Szczepański T., *Eisenstein. U źródeł twórczości*, Warszawa 1986.
216. Szczuka M., *Co to jest konstruktywizm*, „Dźwignia”, 1927, nr 4.
217. Szczuka M., *Fotomontaż...*, „Obscura” 1982, nr 7, s. 38-40.
218. Szczuka M., [inc. „Likwidujemy ostatecznie...”], „Blok”, 1924, nr 1, strony nienumerowane.
219. (Tekst niepodpisany – M. Szczuka?), [inc. „Odczuwa się w całości kształcie życia dążność...”], „Blok”, 1924, nr 1, strony nienumerowane.
220. Szczuka M., *Próba wyjaśnienia nieporozumień...*, „Blok”, 1924, nr 2, strony nienumerowane.
221. Szczuka M., [inc. REAKCJA OTOCZENIA...”], „Zwrotnica”, 1923, nr 4, s. 104-106.
222. Szczuka M., *Sztuka a rzeczywistość*, „Dźwignia”, 1927, nr 4, s. 12-18.
223. Szczypiorska-Mutor M., *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Warszawa 2016.
224. Szymaniak K., *Być agentem wiecznej idei: przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006.
225. Śniecikowska B., *Pole widzenia = pole słyszenia? Awangardowa poezja dźwiękowa w perspektywie sztuk wizualnych*, w: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015, s. 107-127.
226. *Świat wyobraźni Zofii Rydet*, red. S. K. Stopczyk, Warszawa 1979.
227. Świtkowski J., *O fotomontażu*, „Nowości Fotograficzne”, 1933, nr 2, s. 7-11.
228. Toman J., *Wzorcowy modernizm. Nowa Typografia Zdenka Rossmana 1925-1943*, tłum. P. Polit, w: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015, s. 385-408.
229. Tomaszewski Y., *Muzeum Reprodukcyj. O Mieczysławie Szczuce opowiada Yan Tomaszewski*, dostęp elektroniczny: <https://magazynszum.pl/muzeum-reprodukcji/> [24.05.20, g. 11:45].

230. Tramer M., *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*, Katowice 2010.
231. Tramer M., *Jednorazowa historia. O ośmiu (dziewięciu) wierszach Władysława Broniewskiego*, w: Tegoż, „*Wszystko zmienne*”. *Pięć szkiców o Władysławie Broniewskim*, Katowice, 2021.
232. Tramer M., *Wstęp do lektury*, w: W. Broniewski, *Pamiętnik*, oprac. M. Tramer, Warszawa 2013.
233. Tramer M., *Rzeczy wstydlive, a nawet mniej ważne*, Katowice 2007.
234. Tschichold J., *Nowa typografia*, Łódź 2011.
235. Turowski A., *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem*, Gdańsk 2019.
236. Turowski A., *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, red. W. Lohman, Kraków 2000.
237. Turowski A., *Geneza i program teoretyczny grupy artystów „Blok” 1924-1926*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Poznańskiego”, 1966, nr 62..
238. Turowski A., *Historia nieopowiedziana*, w: Teresa Żarnowerówna (1897-1949) *Artystka końca utopii*, red. M. Ślizińska, A. Turowski, Łódź 2014, s. 19-38.
239. Turowski A., *Konstruktoryzm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921-1934)*, Wrocław 1981.
240. Turowski A., *W kręgu konstruktoryzmu*, Warszawa 1979.
241. Wajn H., *Walka o amnestię dla więźniów politycznych w latach 1926–1928*, „Przegląd Historyczny” 1969, nr 1, s. 97.
242. Walden H., *Mieczysław Szczuka*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 149-151.
243. Wallis M., *Europa*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 111.
244. Warner Marien M., *Gra w niebieskie*, w: Tejże, *100 idei, które zmieniły fotografię*, tłum. B. Fabiszewski, Warszawa 2012, s. 31.
245. Warner Marien M., *Przycinanie rzeczywistości*, w: Tejże, *100 idei, które zmieniły fotografię*, przeł. B. Fabiszewski, Warszawa 2012, s. 157.
246. Waśkiewicz A. K., *Poezja Władysława Broniewskiego*, Gdańsk 1994.
247. Wat A., *Metamorfozy futuryzmu*, „Miesięcznik Literacki”, 1931, nr 3, s. 126.
248. Wells L., *Fotografia jako sztuka*, w: Tejże, *Photography as Art: A Critical Introduction*, oprac. L. Wells, Londyn/Nowy Jork, 2004.

249. Wenderski M., *Między Polską a Holandią: Próba rekonstrukcji wzajemnych kontaktów i mobilności kulturowej pomiędzy wybranymi ugrupowaniami awangardy*, w: *Organizatorzy życia: De Stijl, polska awangarda i design* (album wystawy), Łódź 2017, s. 79-109.
250. Więcek A., „*It was a Mastodon*” – *Mieczysław Szczuka's Serach for Utilitarian Beauty*, „*Annales UMCS, Sectio FF*”, 2020, nr 1, s. 113-129.
251. Więcek A., *Myśl o rewolucji – Naukowa sztuka ze „śpiewakami” w trzech aktach*, „*Opcje*”, 2018, nr 4, s. 74-81.
252. Więcek A., *Międzywojenny fotomontaż polski w służbie budowania nowego porządku społecznego*, w: *Polityki/Awangardy*, red. A. Karpowicz, J. Kornhauser, M. Rakoczy, A. Wójtowicz, Kraków 2021, s. 307-330.
253. Więcek A., *Najbardziej skondensowana w formie poezja – zarys międzywojennego fotomontażu polskiego*, „*Bibliotekarz Podlaski*”, 2021, nr 4, s. 207-223.
254. Więcek A., *Ten żył Berman? Słowo o książce Piotra Rypsona*, „*Śląskie Studia Polonistyczne*” 2018, nr 4, s. 179-188.
255. Witkiewicz S. I., *Szewcy*, w: Tegoż: *W małym dworku, Szewcy*, Warszawa 1998.
256. Wójtowicz A., *Nowa sztuka. Początki (i końce)*, Kraków 2017.
257. Wygodzki S., *O autorach „Trzech salw”*, w: *Księga wspomnień 1919-1939*, Warszawa 1960, s. 393-401.
258. Wygodzki S., *Zadania poezji w Polsce dzisiejszej. O zmianę frontu*, „*Wiadomości Literackie*”, 1928, nr 29.
259. Wyka K., *Stulecie pokolenia Młodej Polski*, w: *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965.
260. Vogel D., *Mieszkanie w swej funkcji psychicznej i społecznej*, w: *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, Łódź 2017, s. 291-300.
261. Vogel D., *Montaż literacki (wprowadzenie)*, tłum. K. Szymaniak, w: *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, Łódź 2017, s. 391-396.
262. Vogel D., *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, w: *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, Łódź 2017, s. 309-353.
263. Zahradnik J., *Satyra na komunizm*, „*Słowo Polskie*”, 1925, nr 199, s. 7.
264. Załęska T., *Lefowska koncepcja literatury*, „*Studia Rossica Posnaniensa*”, 1979, nr 12, s. 109-121.

265. Załuski T., *Od dzieła do rozdzielania. Filozofia i to, co polityczne*, w: J. L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, tłum. M. Rusin, T. Załuski, Wrocław 2010.
266. Ziębińska-Lewandowska K., *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946-1989*, Warszawa 2014.
267. Żarny W., *Pod jarzmem klęski*, „Wiadomości Literackie”, 1927, nr 27, s. 3.
268. Żeromski S., *Nulla i jego towarzysze*, w: Tegoż, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, Warszawa 1928.
269. Żeromski S., *Snobizm i postęp*, Warszawa 1923.

Źródła bez wskazanego autora

1. <https://bs.katowice.pl/biblioteka/informacje-ogolne/>
2. <https://integro.bs.katowice.pl/32102129633/broniewski-wladyslaw/trzy-salwy?bibFilter=3>
3. <https://historia.org.pl/2018/07/22/ile-zarabiano-i-co-mozna-bylo-za-to-kupic-w-przedwojennej-polsce-pensje-i-ceny-w-ii-rp/>
4. <http://antykwariatpolski.pl/wycena-broniewski-wladyslaw-trzy-salwy-warszawa-1925.html>
5. <http://www.antykwariatpolski.pl/wycena-broniewski-wladyslaw-dymy-nad-miastem-ksiazka-1927.html>
6. <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/3>
7. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojsko_Polskie_\(II_RP\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojsko_Polskie_(II_RP))
8. https://pl.wikipedia.org/wiki/Zamek_blyskawiczny
9. <https://sjp.pl/wykroczenie>
10. <https://www.tvp.pl/kultura/v4kultura/zajawki-wydawnicze/tvp-kultura-w-nowej-oprawie-graficznej/35508916>
11. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/tvp-kultura-nowa-oprawa-graficzna-autorem-julia-mirny>
12. <https://lodewijkmuns.nl/2021/09/17/europa/>