

(Dy) fuzje



pod redakcją Magdaleny Lachman i Pawła Polita

(Dy)fuzje

(dy)fuzje

Związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku

pod redakcją Magdaleny Lachman i Pawła Polita

ms
Muzeum Sztuki

**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

Łódź 2019

[Kup książkę](#)

REDAKCJA NAUKOWA

Magdalena Lachman – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Zakład Literatury Polskiej XX i XXI w., 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Paweł Polit – Muzeum Sztuki w Łodzi, Dział Zbiorów Sztuki Nowoczesnej
90-734 Łódź, ul. Więckowskiego 36

RECENZENT

Piotr Łuszczkiewicz

REDAKTOR INICJUJĄCY (WUŁ)

Urszula Dzieciatkowska

KOORDYNACJA WYDAWNICZA (MSŁ)

Martyn Kramek

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Paweł M. Sobczak

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI I LAYOUT

Katarzyna Turkowska

© Copyright by Authors, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)



Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Muzeum Sztuki w Łodzi
Wydanie I

W.09112.19.0.K

Ark. wyd. 18,2; ark. druk. 28,25

<https://doi.org/10.18778/8142-680-0>

ISBN WUŁ 978-83-8142-680-0

e-ISBN WUŁ 978-83-8142-681-7

ISBN MSŁ 978-83-6382-091-6

e-ISBN MSŁ 978-83-6382-092-3

Spis treści

(Nie)nowe problemy do oznakowania // 7

Michalina Kmieciak

Władysław Strzebiński – powieściopisarz? // 15

Aleksander Wójtowicz

Dreptanie. Tadeusz Peiper i kino (po 1945 roku) // 43

Beata Śniecikowska

Themersonowie i ich późne dzieci. Słowografia w książkach dla młodych (i trochę starszych) „widzoczytelników” // 59

Justyna Staroń

Dialog sztuk. O twórczości artystycznej Leopolda Buczkowskiego // 87

Andrzej Niewiadomski

Literackość i wizualność. Paradoksy relacji w prozie Zygmunta Haupta // 119

Anna Śliwa

„El Greco walił biel na chama”. Miron Białoszewski wobec dzieł sztuki // 155

Tomasz Bocheński

Anachroniczna awangarda, czyli sztuka Tadeusza Brzozowskiego // 189

Paweł Stangret

Tadeusz Kantor w sieci tekstów // 215

Agnieszka Rejniak-Majewska

„Zakodowanie sztuki przeciwko trafnej komunikatywności”.

Wiersze i manifesty Andrzeja Partuma // 243

Paweł Polit

Andrzeja Dłużniewskiego literatura okruchów codzienności // 271

Dariusz Pachocki

W kalejdoskopie utopii. Stanisława Czycza wyprawa

do granic literatury // 307

Tomasz Załuski

Podłączyć się do świata za pomocą innego kanału.

Maszyny tekstualne Wojciecha Bruszewskiego // 319

Daniel Muzyczuk

Cześć czarnej sztuce. Literacka twórczość Jacka Kryszkowskiego // 351

Magdalena Lachman

Artziny jako medium (dla) sztuki // 385

Wykaz ilustracji // 425

O Autorach // 433

Indeks // 439

Wykłady w Muzeum Sztuki w Łodzi w ramach projektu badawczego

„Związki literatury i sztuk wizualnych w Polsce po 1945 roku” // 449

(Nie)nowe problemy do oznakowania

Publikacja ta stanowi pokłosie projektu badawczego „Związki literatury i sztuk wizualnych w Polsce po 1945 roku”, realizowanego w latach 2015–2017 w Muzeum Sztuki w Łodzi (w ramach Centrum Muzeologicznego) w kooperacji z Zakładem (wcześniej Katedrą) Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Badania prowadził zespół, w którego skład wchodził: Tomasz Bocheński (UŁ), Magdalena Lachman (UŁ), Daniel Muzyczuk (MSŁ), Paweł Polit (MSŁ), Agnieszka Rejniak-Majewska (UŁ), Beata Śniecikowska (IBL PAN), Aleksander Wójtowicz (UMCS). Prace koordynowali Paweł Polit (z ramienia Muzeum Sztuki w Łodzi) i Magdalena Lachman (w imieniu Uniwersytetu Łódzkiego). W przedsięwzięciu uczestniczyli także zaproszeni goście – specjaliści reprezentujący różne ośrodki naukowe. Wśród nich znaleźli się m.in. badacze, których teksty figurują w niniejszym tomie.

Kolejne odsłony podejmowanych działań miały dwutorowy prelekcyjno-seminaryjny przebieg. Czyniliśmy tak w trosce o zachowanie naukowego charakteru inicjatywy, a zarazem z chęci zadbania o jej użyteczną postać – w myśl zasady, że przy badawczych eksploracjach istotny jest też spontaniczny przepływ myśli, a efekty rozpoznawczych weryfikacji się dobrze w konfrontacji z audytoryum i gdy można im przydawać również aspekt, częściowo przynajmniej, popularyzatorski. Projekt zaplanowany został zatem dwudzielnie: jako cykl wykładów otwartych dla publiczności, która mogła aktywnie włączać się w przebieg spotkań, zadając pytania, formułując wątpliwości, dopowiadając i podpowiadając kwestie warte uwzględnienia przy namyśle nad konkretnym zagadnieniem, oraz jako ciąg specjalistycznych seminariów odbywanych regularnie już po odsłonie prelekcyjnej w wąskim gronie stałego zespołu, często z udziałem zaproszonego gościa, w trybie dysput akademickich stanowiących okazję do uszczegółowienia i przedyskutowania tez badawczych, przedstawienia mocnych stron i ograniczeń zaproponowanych ujęć.

Nasza inicjatywa służyła wskazaniu i wstępnemu usystematyzowaniu szeroko rozumianej zbieżności w dążeniach przedstawicieli sztuk wizualnych i literatury w Polsce po 1945 roku, a także scharakteryzowaniu przenikających się różnych pól zainteresowań i form ekspresji u konkretnego twórcy, zazwyczaj ujmowanych separatystycznie, niedostrzeganych, marginalizowanych,

pomijanych lub niedostatecznie wyzyskanych interpretacyjnie. Badania koncentrowały się nie tylko na zjawiskach świadczących o przywiązaniu do różnych wariantów awangardowo pojętej idei korespondencji czy integracji sztuk poprzez symbiotyczną kooperację na ich polu albo hołdowanie zasadzie multiartystyczności. Interesowała nas również odpowiedniość predylekcji i predyspozycji sztuki i literatury w konkretnych momentach historycznych, w różnych (nie)przychylnych podejmowanym działaniom kontekstach społeczno-politycznych, instytucjonalnych czy nawet towarzyskich. Przyglądaliśmy się sojuszom i analogiom w obrębie sztuki i literatury – zarówno ponad ich zwyczajowo respektowanymi domenami i formułami, jak i w umownie przestrzeganych i honorowanych granicach.

Projekt wpisywał się w mocno dziś uaktywnianą potrzebę realizowania programów interdyscyplinarnych i transdyscyplinarnych. Respektując specyfikę konkretnych dziedzin wiedzy, pielęgnowaliśmy równocześnie otwartość, bez sztywnego przesądzania o wyborze jasno dookreślonej metodologii czy szczegółowego kierunku albo sposobu analiz. Najbardziej adekwatna wydała nam się sprawdzona i dobrze osadzona w nurtach badawczych formuła *case study*, bardzo przydatna zwłaszcza przy testowaniu zakresu i wariantowości ogólnie postawionego problemu. Wyszliśmy z założenia, że metoda ta pozwala skutecznie zweryfikować wiele ogólnych spostrzeżeń i hipotez czy odczarować zadomowione przekonania o znaczeniu konkretnych rozwiązań. Daje też badaczowi swobodę w przedstawianiu obranego do analizy zagadnienia. Bezsprzeczne jest, że studium przypadku kładzie nacisk na empirię i abdukcję, tworzy szansę, by poznać i zniuansować sploty różnych uwikłań i zespołeń, uzmysławia wachlarz reakcji na wspólne bodźce kulturowe, poddaje lustracji oraz rewizji podobieństwa i różnice założeń. Staraliśmy się zatem, by każdorazowo przedmiotem dociekań był dorobek jednego artysty lub konkretny typ działalności twórczej.

Przyświecającą nam ideę badawczą, służącą zdiagnozowaniu, na czym zasadzają się czy przede wszystkim polegają związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku, łatwo daje się wyrazić w kluczowych dla całego przedsięwzięcia nadrzędnych pytaniach o to, do czego artyści lokowani w polu sztuk wizualnych używają literatury, jak pożytkują szeroko pojęte efekty literackie i w czym pomocne dla nich bywa doświadczenie literackości; i zarazem – symetrycznie

– jakie odwołania do sztuki i ekspresji pozapisarskiej prezentują twórcy sytuowani w obszarze literackim, jak (i jakie) odniesienia z zakresu praktyk oraz tworzyw i poetyk wizualnych determinują i modelują ich działalność. Oprócz tych kwestii węzłowych interesowały nas też zagadnienia bardziej szczegółowe: kiedy, jak i dlaczego konkretny artysta sięga po medium literackie/wizualne oraz czy można ustalić, na ile świadomie to robi; czy da się zrekonstruować, jaką definicją literatury i literackości albo sztuki i wizualności operują poszczególni artyści i dlaczego właśnie taka idea we wskazanym zakresie im przyświeca; czym jest dla twórców literatura i literackość albo sztuka i wizualność (w sensie ogólnych modeli); czy da się wskazać konkretne inspiracje literackie/wizualne w przypadku konkretnych autorów i jaki mają one wymiar (systemowy, teoretyczny, zdeterminowany kontekstem instytucjonalnym, towarzyskim, biograficznym, ogólnokulturowym...); jaka jest tradycja i zarazem ranga tego typu odwołań czy kodów w przypadku konkretnych artystów; jakie zajmują one miejsce w filozofii (a także poetyce i polityce) konkretnej twórczości i w hierarchii innych inspiracji i przywołań; czy istnieją te same, czy odmienne powody zainteresowań analogicznymi rozwiązaniami artystycznymi w przypadku różnych twórców; do czego komentatorom konkretnego dorobku twórczego przydaje się literatura i literackość albo kody ukształtowane w obszarze badań nad sztukami wizualnymi i wizualnością; w jakim celu (i czy w ogóle) odniesienia i narzędzia eksponujące swoje literackie i literaturoznawcze naleciałości albo osadzenie w krytyce sztuki i nauce o niej są przez interpretatorów przywoływane oraz produktywnie wykorzystywane; do jakich predyspozycji odbiorczych odwołują się konkretne rozwiązania (czy są to kompetencje czytelnika, widza, „widzo-czytelnika”...).

W wyniku różnych okoliczności projekt skupił się na literackich i logocentrycznych oscylacjach w twórczości takich artystów jak Władysław Strzemiński, Tadeusz Kantor, Tadeusz Brzozowski, Andrzej Partum, Andrzej Dłużniewski, Wojciech Bruszewski, Jacek Kryszkowski i zarazem na skłonnościach do korzystania z pojemnego pojęcia sztuki i wychodzenia poza horyzont *stricte* literacki w działalności takich autorów jak Tadeusz Peiper, Leopold Buczkowski, Zygmunt Haupt, Miron Białoszewski oraz Stanisław Czycz. W spektrum naszego zainteresowania znalazły się też zagadnienia bardziej przekrojowe, tzn. idea książki artystycznej oraz książki-obiektu, również gazet(ek) jako artystycznego

(i skutecznego) medium (dla) sztuki, ponadto wszelkie logowizualne koncepty (uwidocznione choćby w wykorzystywaniu awangardowych zdobyczy Franciszki i Stefana Themersonów we współczesnej ilustracji książek dla dzieci). Nie jest to oczywiście kompletna lista problemów i artystów, których dorobek i postawa wpisują się w węzłowe zagadnienie wyznaczone przez tytuł projektu. Można ją rozszerzyć o takich twórców jak choćby, pozostający także w kręgu naszych eksploracji i wybiórczo poddawani wspólnym interpretacjom: Stanisław Dróżdż, Zbigniew Gostomski, Edward Krasiński, Ewa Kuryluk, Zbigniew Libera, Ewa Partum, Robert Szczerbowski, Edward Stachura, Tadeusz Rózewicz, Jerzy Treliński, Zbigniew Warpechowski, Anastazy B. Wiśniewski, Ewa Zarzycka...

Ostatecznie, nasz projekt (jeśli mierzyć go dotychczasowymi efektami) przybrał, co zabrzmiało dość paradoksalnie, rekapitułująco-rekonensansowy charakter. Rekapitułujący – ponieważ stanowił podsumowanie pewnego etapu wiedzy na temat przykładowego dorobku i meandrów czyjejś twórczości w aspektach nas interesujących, niekiedy również reasumował refleksję już przez konkretnego badacza z sukcesem podjętą. Rekonesansowy – ponieważ chodziło zarazem o zarysowanie nieuwzględnianej wcześniej na szerszą skalę optyki i choćby sygnałowe wskazanie potencjalnie owocnej perspektywy namysłu odmiennej od kodów interpretacyjnych dotychczas obowiązujących czy pozostających w mocy w generalnym postrzeganiu czyjegoś dorobku. Dążyliśmy do wypunktowania problemów przeoczonych albo niedostatecznie wyzyskanych badawczo – z ambicją nie tyle wyczerpania tematu, ile otwarcia dyskusji. Chcieliśmy zarysować kontury mapy i wysondować jej operacyjną skuteczność w oznakowanym terenie; zorganizować plac budowy z utrwalonymi i stabilnymi fundamentami, a nie zarządzić gwałtowną przebudowę terenu, w wyniku której nawet przy uzasadnionym wyburzaniu pustostanów ucierpieć mogą zasiedlone domostwa i gmachy już z dobrym skutkiem skolonizowane. Mówiąc jeszcze inaczej: zależało nam na otwieraniu okien, a nie wyłamywaniu drzwi. Skupialiśmy się na rozszerzaniu perspektyw, nie na wywracaniu na nice istniejących porządków i domen interpretacyjnych. Naszym celem stało się wstępne wytyczenie i oznakowanie niezbyt chętnie (przynajmniej w sposób planowy i świadomy) uczęszczanego szlaku, ostrożne przecieranie ścieżek bez radykalnego karczowania obszaru objętego badawczym nadzorem. Chcieliśmy,

nie kwestionując utrwalonych ujęć i nie negując stanu badań, wyjść poza ich schemat, model postrzegania konkretnych dokonań artystycznych w ustalonym i/lub zhierarchizowanym porządku.

Kołem napędowym naszych badań była i jest niesłabnąca wciąż ciekawość, co się może zdarzyć, jeśli uwzględnimy się w dorobku Władysława Strzemińskiego jego niedokończoną powieść (i być może inne próby literackie); jakie znaczenie dla postrzegania Tadeusza Peipera ma jego powojenna krytyka filmowa; jak radzą sobie z Themersonowskim dziedzictwem w zakresie słowografii jego artystyczni spadkobiercy, czyli współcześni ilustratorzy, graficy i twórcy *picture booków*; jak dialogują sztuki w twórczości Leopolda Buczkowskiego i jak wpływa na jego dorobek pisarski fakt, iż był on artystą wielotworzywowym; w jakie paradoksy obfitują dokonania Zygmunta Haupta – prozaika, a zarazem malarza, który dysponował zdeterminowaną wizualnie wyobraźnią; jakie walory dzieł sztuki cenił sobie Miron Białoszewski i w jakim stopniu jego preferencja dla mimetycznego stylu odbioru pomaga zrozumieć inne prawidłowości percepcyjne, którym daje on wyraz w swoich utworach; jak Tadeusz Brzozowski za pomocą m.in. jakości literackich wprowadzonych do swoich dzieł umiał zagwarantować i przekazać oryginalne współlistnienie zachodniej neurozy nowatorstwa i środkowoeuropejskiej nostalgii za wartościami anachronicznymi, określającymi tożsamość; jakie powiązania (między)tekstowe oferował w swojej twórczości Tadeusz Kantor w imię chęci rewitalizowania idei awangardowości; w kręgu jakich znaczeń należy sytuować pomysły Andrzeja Partuma, jego specyficzne podejście do języka, widoczne w wydawanych własnym sumptem tomach poetyckich i manifestach, oraz do rozumienia komunikacji ujmowanej w jej zdarzeniowym, sytuacyjnym i personalnym wymiarze; jakie miejsce w praktykach conceptualnych Andrzeja Dłużniewskiego zajmuje konstruowanie narracji literackiej i co wynika z możliwości postrzegania go jako autora związanych, skrzących się paradoksem form pisarskich; na przełamywanie jakich nawyków czytelniczych nastawiona jest wyprawa Stanisława Czycza do granic literatury w pozostawionym rękopisie (czy partyturze) zatytułowanym *Arw*; jak poza schematy pojęciowe humanistycznej kultury słowa wykraczał Wojciech Bruszewski w swoich eksperymentach medialnych z wykorzystaniem słowa i języka oraz przy użyciu remediacji; na ile przekonująco (i aktualnie) jawi się strategia Jacka Kryszkowskiego uderzająca metodami dyskursywnymi (i *de facto*

literackimi) w praktyki fetyszystyczne i powagę instytucji sztuki; jakim medium (dla) sztuki są artzyny i co daje perspektywa wspólnego ujmowania tych form wypowiedzi jako gestów artystycznych realizowanych i ponawianych zarówno w obszarze literackim, jak i na terenie sztuk wizualnych.

Już z tego skrótowego przeglądu zagadnień, które podejmowały nasze *case studies* znajdujące odbicie w tym tomie, widać, że przyświecała nam chęć raczej testowania i przymiarki niż stworzenia twardego zrębu koncepcji czy aksjomatu metodologicznego. Chodziło po prostu o pogłębienie wiedzy na temat wzajemnych relacji sztuki i literatury w Polsce po 1945 roku, o próbę wypracowania zróżnicowanych optyk i docelowo też metodologii służących badaniu omawianych zjawisk, a także o integrację środowisk naukowych w Polsce pod kątem współbieżności zainteresowań. Mamy nadzieję, że ta publikacja chociaż częściowo spełnia wspomniane zamierzenia. Nie przedstawia ona wszystkich działań zespołu ani mnogości kierunków eksploracji, które zaistniały podczas spotkań; stanowi jedynie przegląd wybranych konceptów i analiz, które autorzy zdecydowali się już na tym etapie scalić i upublicznić, poddać też aprobatywnemu lub polemicznemu sprawdzianowi czytelniczemu. Właśnie do niego gorąco zachęcamy i zapraszamy.

Wydanie tej książki nie byłoby możliwe bez zaangażowania wielu osób. Chcielibyśmy serdecznie podziękować wszystkim, którzy brali udział w naszym trzyletnim projekcie, również dyskutantom i uczestnikom spotkań otwartych dla publiczności.

Szczególne wyrazy wdzięczności kierujemy do właścicieli praw autorskich za nieodpłatne udostępnienie zgody na publikację materiałów wizualnych. Podziękowania niech przyjmą: Wawrzyniec Brzozowski, Tadeusz Buczkowski i Agnieszka Wood, Michał Chojecki, Emilia Małgorzata Dłużniewska i Kajetan Dłużniewski, Arthur Haupt i Kevin Martindale, Marek Janiak i Adam Rzepecki, Małgorzata Kamińska-Bruszevska, Maria Kantor i Dorota Krakowska, Jacek Katos Katarzyński, Dorota Kryszkowska, Wanda Lacrampe, Aleksander Parwa, Henk Proeme, Grupa Brzuch (Betina Bożek, Anna Kubik i Weronika Stencel). Za życzliwość i pomoc w gromadzeniu materiału ikonograficznego

oraz wspieranie naszego przedsięwzięcia dziękujemy ponadto Bożennie Biskupskiej, Antoniemu Burzyńskiemu i Fundacji im. Tadeusza Kantora, Małgorzacie Cybulskiej, Martynowi Kramkowi, Marice Kuźmicz, Dorocie Niedziałkowskiej, Jasi Reichardt, Józefowi Robakowskiemu, Danielowi Rumiancewowi, Lechowi Stangretowi, Jarosławowi Klejnockiemu, Dyrektorowi Muzeum Literatury w Warszawie, Grażynie Grochowiakowej, kustosz i Kierownikowi Działu Dokumentacji Fotograficznej Muzeum Literatury w Warszawie, Marcinowi Klimkowi z National Trust for Scotland Photo Library, Katarzynie Płażyńskiej z Archiwum Fotografii Ośrodka KARTA, Adzie Bielikowskiej z Działu Digitalizacji i Dokumentacji Wizualnej Muzeum Narodowego w Warszawie. Redaktor Urszuli Dzieciatkowskiej składamy podziękowania za bezcenną pomoc wydawniczą i logistyczną, a Pawłowi M. Sobczakowi za korektorski trud.

Dziękujemy też Dyrekcji Muzeum Sztuki w Łodzi (Jarosławowi Suchanowi, Małgorzacie Ludwisiak i Mai Wójcik) za przychylne potraktowanie naszych wysiłków, a Dziekan Wydziału Filologicznego UŁ prof. Joannie Jabłkowskiej oraz Dyrektor Instytutu Filologii Polskiej i Logopedii UŁ prof. Danucie Kowalskiej za dofinansowanie publikacji.

Magdalena Lachman
Paweł Polit

Władysław Strzemiński – powieściopisarz?

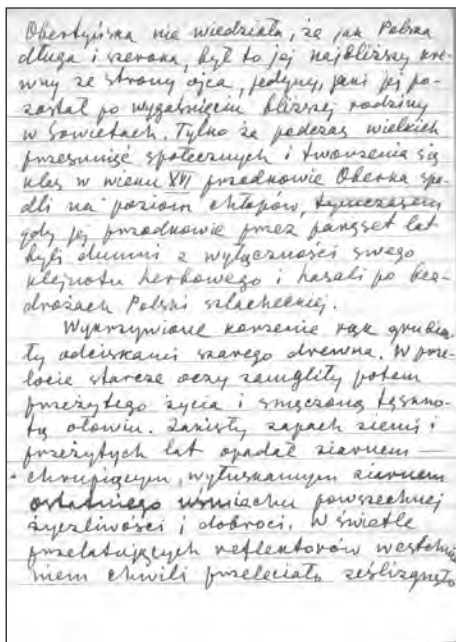
Strzemiński i literatura

Władysław Strzemiński znany jest szerszej publiczności przede wszystkim jako malarz i teoretyk sztuki. Wystawa *Powidoki życia*, zorganizowana w 2010 roku przez Muzeum Sztuki w Łodzi, przypomniała nam jednak również inne oblicza artysty: urbanisty, dizajnera, a także – powieściopisarza. W katalogu po raz pierwszy przedrukowane zostały fragmenty prozy tworzonej przez Strzemińskiego pod koniec życia. Fragmenty, które docelowo składać się miały na – częściowo autobiograficzną – powieść o wojennych losach artysty/intelektualisty, nie tworzą spójnej całości. Zapewne, gdyby nie przedwczesna śmierć autora, przybrałyby one zupełnie inny ostateczny kształt. Ze szczątków i wrywków pozostawionych w archiwum malarza wyziera jednak fascynująca opowieść o rozpadzie awangardowej wiary w postęp, zarazem do głosu dochodzi rewizja nowoczesnych ideologii oraz rozliczenie z własną, bolesną i niewygodną biografią. I choć pewnie nie tak projektował swoje literackie próby Strzemiński, fragmentaryczna i rozproszona postać, w jakiej otrzymujemy jego powieść, idealnie współgra z opisanym w niej poczuciem rozpadu świata: zewnętrznego, społecznego – zaatakowanego wirusem faszyzmu – i wewnętrznego, somatycznego – zżeranego przez chorobę, gruźlicę.

Wcześniejsze zaangażowanie Strzemińskiego w sprawy literackie sugerowałoby, iż miał on bardzo jasno sprecyzowaną wizję pisarstwa: w pełni

Michalina Kmieciak

dr Michalina Kmieciak, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Teorii Literatury oraz Ośrodek Badań nad Awangardą, e-mail: michalina.kmieciak@uj.edu.pl



Il. 1. Strona z rękopisu powieści
Władysława Strzemińskiego
Muzeum Sztuki w Łodzi

poddanego kontroli intelektu i zmierzającego do osiągnięcia doskonale zorganizowanej formy. Już w pierwszym komunikacie grupy „a.r.” możemy przeczytać, że „a.r.» łączy współpracą plastykę z poezją” i stawia

zagadnienia nowej sztuki w jej całej rozciągłości, zamiast dotychczasowego nowatorstwa w jednej jakiegokolwiek dziedzinie sztuki, i jednocześnie kompromisowości i ignorancji w drugiej, skutkiem czego obraz dnia dzisiejszego wypadła ciasny i fałszywy¹.

Współpraca, o której tu mowa, nie polegała oczywiście na jakimkolwiek działaniu intermedialnym: członkowie grupy „a.r.” wierzyli jedynie, iż wszelką aktywność artystyczną należy opierać na analogicznych zasadach. Jak słusznie odnotowywał

¹ Komunikat grupy „a.r.” nr 1, s. 2. Cyt. za: J. Zagrodzki, Władysław Strzemiński. Obrazy słów, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2014, s. 87.

Andrzej Turowski, pod koniec lat 30. XX wieku Strzeмиński zaczyna dostrzegać „głębsze zależności przebiegające po linii analogicznego budowania formy poetyckiej i konstrukcji plastycznej”². Poszukiwanie owych „napomknien form”³ (jak nazwie Przyboś w *Nieco o realizmie w malarstwie* osiągnięcia wprawnego, rejestrującego oka) staje się zadaniem teoretyka wyznaczającego zasady funkcjonowania nowej sztuki. W komunikacie grupy „a.r.” prymarnym prawem okaże się „logika formy i budowy”, która w malarstwie wyrazi się poprzez użycie kąta prostego, w architekturze – poprzez rytm czasoprzestrzenny, a w liryce – ekonomizm środków wyrazu⁴. W ten sposób – wskazując na możliwość transferu tej samej zasady w obręb różnych dziedzin sztuki – Strzeмиński wyznaczy drogę do takich hybryd estetycznych jak proklamowany przez Przybosia w „Linii” unizm literacki⁵. Pokaże również, iż w literaturze, podobnie jak w sztuce w ogóle, interesują go przede wszystkim kwestie konstrukcji, wewnętrznej budowy dzieła, żelaznej konsekwencji myślowej i strukturalnej. W listach do Juliana Przybosia będzie podkreślał wagę wewnętrznej spójności wierszy poety dla jego opracowania graficznego tomiku *Z ponad*⁶; natomiast komentując poezję Tadeusza Peipera, zwróci uwagę przede wszystkim na sposób jej konstruowania:

Że Peiperowi się nie podoba układ *Z ponad*, to jest zrozumiałe. On jest kubistą w poezji, jak Juan Gris w malarstwie lub Braque, a to jest stan wspaniałego rozkwitu piękna formy, lecz niedostatecznie zorganizowanej budowy [...]. U kubistów ekonomia budowy wyraża się w geometryzacji kształtów, lecz dalej nie sięga, nie organizuje równowagi i harmonii proporcji, pozostawiając to na łaskę intuicji, wyczuwań i nieuniknionych niedociągnięć, uważając, że te właśnie niedociągnięcia nadają *charme* wrażliwości. Peiper jako kubista jest ugodowcem, boi się zbyt konsekwentnej organizacji, boi się, że w tej

² A. Turowski, *Strzeмиński o poezji*, „Poezja” 1969, nr 5, s. 82–83.

³ J. Przyboś, *Nieco o realizmie w malarstwie (Nieco, a więc nie wszystko)*, [w:] tenże, *Linia i gwar*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 168.

⁴ Zob. *Komunikat grupy „a.r.” nr 1*, s. 86.

⁵ Zob. J. Przyboś, *Unizm*, „Linia” 1931, nr 3, s. 69–71.

⁶ Zob. *Listy Władysława Strzeмиńskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, oprac. A. Turowski, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. IX, s. 227.

organizacji zginie „jego” „własna” forma, jego indywidualność i dlatego chce pewnych granic (24 VI 1930)⁷.

Strzemiński podporządkuje swoje układy graficzne obecne w *Z ponad* Juliana Przybosa zasadzie dookreślania zarysowanych w wierszu planów (najlepszym przykładem może być liryk *Florian*, podzielony na trzy równoległe plany za pomocą różnego kroju czcionek). Także jego uczniowie w swoich układach funkcjonalnych będą starali się wydobyć za pomocą typografii wewnętrzną budowę wiersza. Postąpi tak Samuel Szczekacz, tworząc układy dla tomu *Motorem słów*, którego autorstwo Janusz Zagrodzki przypisuje właśnie Strzemińskiemu. Jeśli wierzyć jego tezie – i potraktować Leona Grabowskiego (pod takim nazwiskiem tomik ten został wydany) jako alias malarza – okaże się, że wizja literatury jako budowy była wyjątkowo bliska autorowi *Teorii widzenia*. W otwierającym tom tekście czytamy:

słowa
twardo ulane stopem grubszym ponad stal
ułożyły się w dźwignię zdań i zespoliły się razem w maszynę słów:
wiersz

podkładałam pod zdanie fundament orzeczeń
spiralne śruby przyimek wkręcam w gwinty przecinków
łączę ściśle
zespalam
i tłokiem podmiotu pracuję zdaniem

ja
poeta – chemik słów⁸.

Pisanie zostaje tu metaforycznie sprzężone z pracą konstruktora maszyny: słowa funkcjonują jako zworniki i części mechanizmu. Podmiot liryczny, wzorem „poety-robotnika słów” z pierwszych dwóch tomów Przybosa, „pracuje

⁷ Tamże, s. 244.

⁸ Cyt. za: J. Zagrodzki, *Władysław Strzemiński. Obrazy...*, s. 149.

zdaniem”⁹, nadaje swojemu intelektualnemu zaangażowaniu wymiar fizyczny. Apozycja z ostatniego wersu – będąca skądinąd kolejną kalką poetyki Przybosiowej – odsyła nas jednak już wprost do powieści Strzemińskiego, o której przede wszystkim będzie mowa w tym artykule. Chemikiem jest bowiem jeden z głównych bohaterów niedokończonej książki, *porte parole* autora – Czesław Czempik. Zderzenie tych dwóch tekstów – inicjalnego liryku z tomu *Motorem słów* i fragmentów powieści – pozwala, jak sądzę, tym bardziej postrzegać Czempika jako symbol artysty, twórcy, odkrywcy. Staje się on wcieleniem awangardysty: łamanego nieustannie przez los indywidualny (chorobę) i zbiorowy (wojnę).

Powieść jako rozliczenie z awangardą: postęp, porządek, abstrakcja

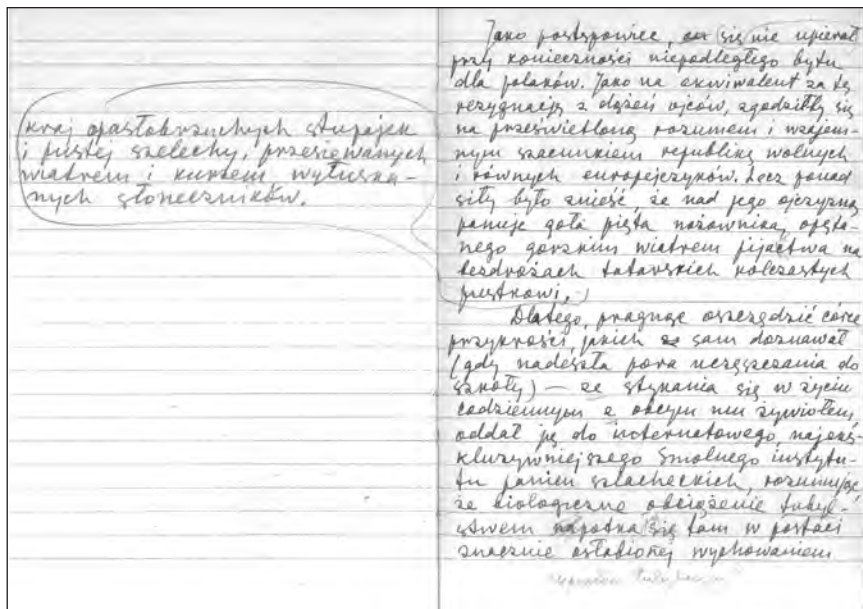
W istniejących fragmentach prozy Strzemińskiego występuje co najmniej trzech bohaterów, których poglądy oraz charakter mogą stać się komentarzem dotyczącym roli nowej sztuki w rzeczywistości kształtowanej przez doświadczenie wojny światowej. Każdy z nich reprezentuje inne awangardowe pryncypium i każdy – jako jego upostaciowienie – ponosi klęskę. Pojawiający się jako jeden z pierwszych na kartach książki inżynier Józef Obertyński głosi apoteozę postępu, urzędnik Jan Murin – porządku i liczby, natomiast Czesław Czempik – abstrakcji.

Obertyński wyrasta z dziewiętnastowiecznych ideałów rewolucji przemysłowej: stanowi zapowiedź nowoczesnego myślenia o przestrzeni (jest inżynierem kolejowym), a także uosobienie misji cywilizacyjnej. Auktorialny narrator kreowany przez Strzemińskiego patrzy na niego jednak krytycznym, czy wręcz ironicznym, okiem; piętnuje pogardę Obertyńskiego dla Rosjan, a także jego społeczną nieświadomość. Postęp, który pragnie on zaszcześcić na ziemiach wschodnich, jest w istocie wytworem wyobraźni kolonialnej Europy Zachodniej:

Europa ruszyła na podbój pustkowi i przestrzeni, rozrastając się, przekształcając kraje, leżące na liniach jej promieniowania i włączając je

⁹ U Przybosia znajdziemy zupełnie analogiczną frazę: „twardym słowem pracuję” (J. Przybós, *O elektryfikacji*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 31).

w swój obręb jednakowego typu i oblicza. Inżynier Józef Obertyński budował koleje, po których się rozbiegały nerwowe prądy Europy i toczyły się czerwone wagony surowców i tony wykalkulowanego wyzysku tuziemców w rachunku przelatywanych słupów telegraficznych (PF 351)¹⁰.



Il. 2. Strony z rękopisu powieści
Władysława Strzemińskiego
Muzeum Sztuki w Łodzi

¹⁰ Wszystkie cytaty z powieści Strzemińskiego podaję za przedrukiem w opracowaniu Zenobii Karnickiej: W. Strzemiński, *Powieść [fragment]*, oprac. Z. Karnicka, [w:] *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki / Afterimages od Life. Władysław Strzemiński and Rights for Art* [publikacja towarzysząca wystawie: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki / Afterimages od Life. Władysław Strzemiński and Rights for Art*, 30.01.2010–27.02.2011, kuratorzy: Jarosław Lubiak, Paulina Kurc-Maj], red. J. Lubiak, współpr. P. Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012. Przytoczenia oznaczam bezpośrednio w tekście, opatrując je skrótem PF i numerem strony.