Stanisław Czekalski

MIĘDZYNARODÓWKA SALONÓW AUTOMOBILOWYCH I HAGIOGRAFIA REWOLUCJI. MIECZYSŁAW SZCZUKA NA ROZDROŻACH NOWEJ SZTUKI

I. 1920 – 1923

Lewicowi świata! Nie znamy waszych imion i waszych szkół, lecz wiemy na pewno, że rośniecie wszędzie tam, gdzie narasta rewolucja. Wzywamy do utworzenia jednolitego frontu lewicowej sztuki – „Czerwonego Sztukinternu". Towarzysze! Odrywajcie wszędzie sztukę lewicową od prawicowej! Kierujcie poprzez lewicową sztukę: w Europie – przygotowaniem Rewolucji, w ZSRR – jej umacnianiem. Utrzymujcie stały kontakt z waszym sztabem w Moskwie (...).

W. Majakowski

Obowiązkiem artysty rewolucyjnego jest wzmożona 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 najgłupszej oszukańczej świętości, których pełno we współczesnym malarstwie? Wymagania życia są zbyt mocne, by te malowane brednie mogły się jeszcze utrzymać.

G. Grosz

W 1919 roku El Lissitzky sprowadził suprematystyczną abstrakcję do propagandowego konkretu, tworząc słynny plakat *Czerwonym klinem bij białych*. Czerwień stała się teraz znakiem już nie tylko komunizmu i rewolucji, lecz najbardziej bezpośrednio – Czerwonej Armii. Ta zaś armia prowadziła wówczas wojnę z „białą" lub „białogwardyjską" – jak nazywała ją sowiecka propaganda – Polską; Polską, przez którą wiodła, w planach Lenina, droga do światowej rewolucji. Nadzieje te ożyły z nową siłą w maju 1920 roku, gdy ruszała kontrofensywa przeciwko wojskom pol-

skim na Białorusi i Ukrainie. Julian Marchlewski prorokował wówczas: „Doczekamy się tej chwili, kiedy nasza Czerwona Armia zada cios polskim białogwardzistom. Wtedy na barykadach Warszawy zdecyduje się los tej wojny, a wraz z nim los światowej rewolucji. Wierzę głęboko, że zwycięży proletariat rosyjski, który potem... pójdzie naprzód ku stworzeniu wielkiego państwa komunizmu"[1]. Wtórował mu dowódca Frontu Zachodniego Tuchaczewski: „Decydują się losy rewolucji światowej. Przez trupa białej Polski prowadzi droga do wszechświatowego pożaru"[2]. Podobną wizję, tyle że formułowaną w języku suprematyzmu, roztacza Lissitzky w swej rysunkowej opowieści o uderzeniu tym razem czerwonego kwadratu, który rozbija, niczym piorun rewolucji, panujący na ziemi porządek i kładzie podwaliny pod czerwoną architekturę nowego świata[3].

W końcu maja 1920 r. Warszawa żyła doniesieniami z frontu wojny polsko-bolszewickiej; Armia Czerwona właśnie podejmowała owo przeciwnatarcie, które wkrótce miało utorować Tuchaczewskiemu drogę ku naszej stolicy. Polska propaganda od początku podkreślała obronny w istocie charakter kampanii kijowskiej, podjętej w celu powstrzymania ekspansywnych dążeń Sowietów; jako przejaw tych prób przeniesienia „bolszewii" na zachód Europy, pod sztandarami rewolucyjnego internacjonalizmu, wskazywano politykę sterowanego z Moskwy i popierającego wojnę z Polską Kominternu.

Takie to wieści przynosiła warszawska prasa wówczas, gdy Mieczysław Szczuka w Polskim Klubie Artystycznym „Polonia" (*nomen omen*) wystawiał swoje pierwsze „rewolucyjne" obrazy. Mówiąc językiem jego towarzyszy – stawał do walki o Nową Sztukę[4]. Sprowokowanie opinii publicznej – choć *de facto* ekspozycja przeszła bez większego echa – leżało jak najbardziej w zamierzeniach artysty. Świadczy o tym zredagowany przez E. Millera, bełkotliwy i zaczepny zarazem, na modłę futurystyczną, tekst katalogu; wystawa była aktem „opaczności" wymierzonym w „jej imiennicę objuczoną kontrrewolucyjnym 'trz' ", tudzież „krzykiem o wolność" – wolność „nade wszystko siebie". Swoista, można powiedzieć, mutacja postawy zuryskich dadaistów z 1916 roku...

---

[1] Cyt. za: T. Żenczykowski, *Dwa komitety, 1920-1944. Polska w planach Lenina i Stalina*, Paris 1984, s. 24-25.

[2] Tamże, s. 28.

[3] El Lissitzky, *Suprematiczeskij skaz o dwu kwadratach*, Witebsk 1920 – „De Stijl" 1921 – Berlin 1922. A. Turowski zwrócił uwagę, iż na motywie tej „suprematystycznej bajki" Lissitzkiego Szczuka oparł prawdopodobnie fragment swej *Książki nie nowej* pt. *Dwa kwadraty*. Tę pracę typograficzną prezentowaną na Wystawie Nowej Sztuki w Wilnie w 1923 r. znamy tylko z recenzji Strzemińskiego. Por. A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1924-1934)*, Wrocław 1981, s. 47.

[4] Por. teksty A. Sterna, M. Bermana, W. Broniewskiego, H. Berlewiego i H. Waldena w zbiorze: *Mieczysław Szczuka*, Warszawa 1965.

Od czego wyzwalał się wówczas początkujący artysta? „Kompozycje Szczuki nie mają charakteru polskiego" – konstatuje autorka jedynej rzeczowej recenzji z wystawy, W. Łempicka[5]. Podejmując rozprawę z malarstwem religijnym, sprowadzając je – zarówno przez uwspółcześnienie i trywializację ikonografii, sprymitywizowanie formy, jak i przez sposób ekspozycji obrazów, ustawionych na podłodze – dosłownie i w przenośni na ziemię, artysta zdawał się egzorcyzmować katolicko-patriotycznego ducha, w którym był wychowywany[6]. Ostatecznie mu się to udało – po tragicznej śmierci Szczuki ksiądz odmówił prośbom zrozpaczonej matki o odprawienie katolickiego pogrzebu. Same egzorcyzmy trwały jednak długo; na tyle długo, że późniejsze etapy twórczości artysty, o charakterze konstruktywistycznym, a następnie *par excellence* politycznym, również postrzegane były jako kolejne wcielenia jego chrystologicznej, mesjanistycznej obsesji.

W grudniu 1921 r., na drugiej wystawie w hotelu „Polonia", w której brali udział również H. Stażewski i E. Miller, Szczuka prezentuje dalsze reinterpretacje scen religijnych – jak często wspominany obraz proletariackiego Chrystusa stojącego pomiędzy żandarmami przed polskim sądem wojskowym – a obok tego pierwsze „próby dadaizmu, tatlinizmu oraz suprematyzmu" (znów musimy odwołać się do recenzji)[7]. Treści metafizyczne, z których odarł malarstwo religijne, artysta przenosi na konstrukcje z betonu, żelaza i szkła. Miejsce proroków i świętych, wprowadzonych we współczesne realia tak, by wyglądali, ze swymi cudacznymi aureolami, jak przybysze z dalekiego, nierzeczywistego świata – zajmą teraz idole rewolucji: Stirner, Liebknecht, Kropotkin... Dobór postaci, którym Szczuka chce stawiać żelazobetonowe pomniki, z jednej strony zdradza jeszcze jego młodzieńcze zauroczenie anarchizmem. Z drugiej strony projekty te wskazują wyraźnie na inspirację konstruktywizmem radzieckim. Swoją formą sytuowały się one – jak zauważył A. Turowski – pomiędzy „inżynieryjnymi" dziełami Tatlina, zwłaszcza jego *Pomnikiem III Międzynarodówki*, a konstrukcjami przestrzennymi Stenbergów[8].

Wieża Tatlina jest tyleż słynnym, co i wyjątkowym przypadkiem awangardowej realizacji rządowego planu propagandy monumentalnej, ogłoszonego dekretem z kwietnia 1918 r. i wyznaczającego pierwszy program polityki sowieckiego państwa w dziedzinie kultury. Jeśli chodzi o sytuację w Rosji, program ten, który przewidywał wzniesienie pomników ideologom i bohaterom rewolucji, a także filozofom, naukowcom, pi-

[5] W. Łempicka, *Wystawa obrazów Szczuki*, „Revia" 1920, nr 34.

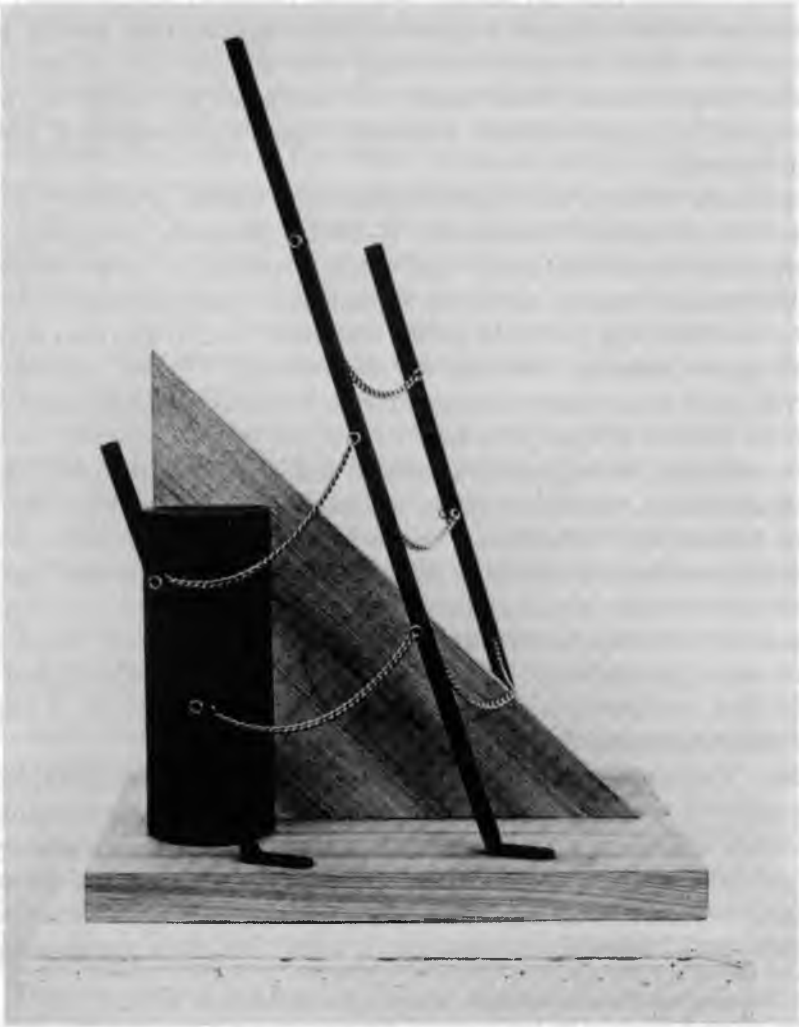
[6] Por. teksty A. Sterna, M. Bermana, I. Krzywickiej w: *Mieczysław Szczuka*, op. cit.

[7] J. L. [J. Nałęcz-Lipka], *Wystawa Szczuki, Stażewskiego, Millera*, „Lucifer" 1922, nr 2-4, s. 34.

[8] Turowski, op. cit., s. 46.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA POZNAŃ

sarzom i artystom, generalnie nie znalazł oddźwięku w tamtejszym środowisku awangardy i ujawnił raczej pierwsze konflikty między lewicą artystyczną a władzą. Projekty pomników wykonane przez Szczukę – poza wymienionymi wyżej w tej grupie znalazły się również *Konstrukcja przestrzenna – portret rewolucjonisty*, pomnik *Poległych za Wolność*, pomniki Zamenhoffa i Dostojewskiego – są natomiast świadectwem spóźnionej wprawdzie, ale entuzjastycznej reakcji na założenia państwowej polityki kulturalnej RFSRR.



Ryc. 1. Mieczysław Szczuka, *Konstrukcja przestrzenna (Pomnik rewolucjonisty)*, 1922 (rekonstrukcja 1983), wł. Muzeum Sztuki w Łodzi; repr. za: *Łódź – Lyon. Muzeum Sztuki w Łodzi 1931-1992* (kat. wyst.), Lyon 1992, il. 24

Nasuwa się w tym miejscu pytanie o źródła informacji Szczuki o tamtejszym życiu artystycznym.

Przegrana w wojnie z Polską rozwiała nadzieje Sowietów na rychłe przeniesienie ognia rewolucji do Europy na lufach czerwonoarmistów. Zarazem jednak normalizacja stosunków międzynarodowych umożliwiła eksport na Zachód sowieckiej propagandy. Misję podsycania i koordynacji dążeń rewolucyjnych w Europie podjęła upamiętniona przez Tatlina i kontrolowana przez Moskwę III Międzynarodówka. Za istotny instrument działań propagandowych władze sowieckie uznały także kulturę i sztukę; odpowiednikiem Kominternu miała stać się Czerwona Międzynarodówka Twórczych Artystów (Majakowski ukuje pojęcie „Czerwonego Sztukinternu"). W celu uruchomienia jej działalności specjalne biuro utworzone w 1919 r. w Moskwie przy Oddziale Sztuk Pięknych Komisariatu Oświaty rozpoczęło prace nad zorganizowaniem międzynarodowego kongresu artystów — ostatecznie dojdzie doń w 1922 r. w Düsseldorfie – i wysłało na Zachód swych emisariuszy. Tym też śladem, jesienią 1921 r., wyjeżdża do Berlina El Lissitzky, by uruchomić – za pieniądze Kremla – „internacjonalistyczne" pismo poświęcone „postępowej" sztuce i propagujące doktrynę o nierozdzielności rewolucji artystycznej i społeczno-politycznej.

Istotną bazę dla budowy tego międzynarodowego porozumienia artystów stanowiły rozproszone po Europie żydowskie środowiska twórcze i ich wzajemne kontakty. J. Malinowski wysunął przekonywającą hipotezę, że najprawdopodobniej właśnie za sprawą bliskich stosunków łączących Szczukę z kręgiem artystów i poetów pochodzenia żydowskiego – od najbliższej przyjaciółki, Teresy Żarnower począwszy – zetknął się on z twórczością i ideami Lissitzkiego, gdy ten po drodze do Berlina zatrzymał się na dłużej w Warszawie; tutaj, „podczas licznych spotkań w domach i pracowniach literatów i artystów (m. in. u Berlewiego, w jego pracowni przy ul. Senatorskiej 38), dokąd schodziła się młoda żydowska elita intelektualna i artystyczna Warszawy, opowiadał wiele godzin o nowej sztuce rosyjskiej, o suprematyzmie"[9]. Dla artystów żydowskich jadących z Rosji na zachód Europy, zwłaszcza do Niemiec, Warszawa stała się zwyczajowym miejscem postoju, a publikacje w wydawanej tutaj prasie żydowskiej są – tak jak w przypadku artykułu Lissitzkiego *Przezwyciężenie sztuki* – prawdopodobnym śladem tych wizyt[10]. Można przypuszczać, że po drodze z Kijowa do Berlina w Warszawie zatrzymał się także rzeźbiarz Josif Czajkow, którego tekst o rzeźbie konstruktywistycznej

[9] J. Malinowski, *Grupa Jung Idysz i żydowskie środowisko Nowej Sztuki w Polsce, 1918-1923*, Warszawa 1987, s. 50-51.

[10] El Lissitzky, *Dos gojwer zajn di kunst [Przezwyciężenie sztuki]*, „Ringen" 1922 [1921?], nr 10, s. 32-34; przekład polski w: Malinowski, op. cit., s. 213-218.

ukazał się latem 1922 r. w almanachu *Chaliastre*. Zawarta tu apologia budowy rzeźby z nowych, „technicznych" materiałów, jak żelazo, mosiądz, beton itp., oraz możliwości wprowadzenia jej w ruch, nasuwa skojarzenia zarówno z projektami pomników autorstwa Szczuki, jak też z jego tezami *O środkach w sztuce*, wyłożonymi w katalogu Wystawy Nowej Sztuki w Wilnie w 1923 r. Skoro zaś o wystawach mowa, to warto wspomnieć ekspozycję prac Szczuki, Żarnower, jak również Stażewskiego, Nicz-Borowiakowej, Kryńskiego, Rafałowskiego i Szulca – a więc artystów związanych później, mniej lub bardziej ściśle, z „Blokiem" – w dziale polskim Międzynarodowej Wystawy Młodej Sztuki, zorganizowanej w 1923 r. w Łodzi przez przedstawicielstwo Międzynarodowej Unii Postępowych Artystów na Wschodnią Europę, wyznaczone na Kongresie Düsseldorfskim[11]. Ekspozycja ta jest wymownym świadectwem bliskich powiązań między rodzącą się polską awangardą konstruktywistyczną, animowaną wówczas zwłaszcza przez Szczukę, Żarnower i Berlewiego, a międzynarodowym środowiskiem artystów żydowskich, za pośrednictwem którego napływały informacje o nowej, „postępowej" sztuce z Rosji i Niemiec. Wszystkich łączyła wspólna idea; chodziło – jak wspominał Berlewi, kreśląc sylwetkę Szczuki – „o przekształcenie światopoglądu burżuazyjno-zaściankowego, idącego w parze z szowinizmem narodowym – w dynamizm rewolucyjny wyzwalających się mas"[12].

W twórczości Szczuki wpływ koncepcji Lissitzkiego zaznacza się szczególnie mocno. Być może pociągał go mesjanistyczny, quasi-religijny odcień programu suprematystycznej przebudowy świata. Anatol Stern, przyjaciel Szczuki z tamtych lat (podobnie jak Lissitzky, Żarnower, Berlewi, Jasieński czy Wat – również pochodzenia żydowskiego), podkreślając trwałość mistycznych inklinacji i zmagań z nimi na kolejnych etapach twórczości artysty, pisał o przezwyciężeniu przezeń mistyki religijnej na rzecz mistyki materialistycznej. Podobnie można powiedzieć o Lissitzkim; jego idea „Proun" naznaczona była – jak zauważył Malinowski – przez „specyficzny typ mistycyzmu, przejawiający się w poczuciu misji generalnej przebudowy świata, którą uznał za bliską własnej mesjanistycznej tradycji narodowej"[13]. I on, tak jak Szczuka, wychodził od ekspresjonistycznego malarstwa osadzonego w rodzimej, religijnej kulturze duchowej, a kreśląc w Warszawie program „Proun", przedstawiał go jako przezwyciężenie zarazem sztuki i religii.

---

[11] Prawdopodobnie dobrym kontaktom Szczuki z żydowskim środowiskiem artystycznym zawdzięczać można także jego wystawę w berlińskiej galerii „Der Sturm" H. Waldena w 1923 r.; być może rolę pośrednika odgrywał tu H. Berlewi. Por. Malinowski, op. cit., s. 150.

[12] H. Berlewi, *Konstruktywista*, (w:) *Mieczysław Szczuka*, op. cit., s. 138.

[13] Malinowski, op. cit., s. 108.

Przewodnia myśl artykułu Szczuki, zamieszczonego w 1923 r. na łamach „Zwrotnicy" – „o nierozdzielności zagadnień sztuki i zagadnień społecznych" – brzmi jak echo deklaracji programowej „Wieszczi": „Nie wyobrażamy sobie konstruowania nowych form w sztuce poza procesem przekształcania form społecznych"[14]. Dokładniej, Szczuka wydaje się w swoim artykule podejmować i rozwijać tezy, które Lissitzky stawiał w oświadczeniu redakcji tego pisma, wygłoszonym na kongresie w Düsseldorfie, a następnie opublikowanym w „De Stijl". Twórca „Proun", zaznaczywszy przejście od mistycznej do realistycznej koncepcji świata, wskazuje – na przykładzie porewolucyjnej Rosji – drogę „walki o realizację nowej sztuki na szerokim froncie społecznym i politycznym"; stwierdza, że „postęp w sztuce możliwy jest tylko w społeczeństwie, które całkowicie zmieniło już swą strukturę", tzn. w takim, gdzie każdy ma możliwość i prawo tworzenia; nowa sztuka idzie w parze ze współczesną rzeczywistością, kształtowaną przez naukowca, inżyniera i robotnika; mimo to wobec niezrewolucjonizowanego społeczeństwa pozostaje izolowana i niezrozumiała[15].

Szczuka wychodzi od definicji sztuki jako twórczości, której formę określa zwrotna relacja między człowiekiem a jego otoczeniem; sztukę współczesną warunkują zdobycze cywilizacji i system ekonomiczny; czynniki te stanowią z jednej strony o zaistnieniu nowych możliwości technicznych rozwoju sztuki i o kondensacji formy artystycznej zgodnie z zasadami ekonomii, z drugiej zaś, zarazem, o jej niezrozumiałości dla społeczeństwa, w którym klasę robotniczą, nie będącą właścicielem środków produkcji, owej bazy technicznej, tenże sam system ekonomiczny separuje od sztuki, skazując bez reszty na codzienną walkę o byt. Wyzysk proletariatu uniemożliwia zatem wykorzystanie obiektywnych, technicznych możliwości tworzenia. Dopiero gdy struktura społeczna zmieni się tak, że każdy zyska możliwość pełnej twórczej samorealizacji – „zmienią się i formy sztuki, w sposób, którego przewidzieć nie można" – konkluduje Szczuka.

Obaj autorzy twierdzą więc zgodnie, że sztuka, rozwijająca się w kierunku wyznaczonym „obiektywnie" przez postęp techniczny, trafia obecnie na opór panującego systemu społecznego, obnażając zarazem jego istotę – blokowanie możliwości twórczej samorealizacji każdego człowieka. Warunkiem dalszego rozwoju, wykorzystania możliwości, jest rewolucyjne przeobrażenie społeczeństwa. Lissitzky, emisariusz Moskwy, formułował swe tezy przeciwko tym artystom mieniącym się „postępowymi",

[14] M. Szczuka, *Reakcja otoczenia...*, „Zwrotnica" 1923, nr 4; El Lissitzky, I. Erenburg, *Blokada Rosji kończy się*, „Wieszczi". „Gegenstand". „L'Objet", 1922, nr 1-2.

[15] Tekst tego oświadczenia w: *The Tradition of Constructivism*, oprac. S. Bann, New York 1990, s. 63-64.

którzy nie podejmowali niesionego przez nową sztukę społecznego i politycznego przesłania, nie identyfikowali się z rewolucją i jej rosyjską ojczyzną. Szczuka zaś, idąc za Lissitzkym, próbował nadać jego twierdzeniom szerszą marksistowską podbudowę.

Patrząc jednak szerzej na całą emigracyjną działalność Lissitzkiego jako artysty, redaktora „Wieszczi" i inspiratora międzynarodowego porozumienia artystów, stwierdzić należy, iż prorewolucyjna linia polityczna jego misji gubi się w uniwersalistycznej ideologii łączności nowej sztuki z postępem technologicznym i nowoczesną ekonomią. Wszak tę właśnie łączność, w ramach Nowej Polityki Ekonomicznej, chciała teraz budować sowiecka władza dla ratowania rewolucji w obliczu straszliwej nędzy kraju. Zadaniem znacznie pilniejszym, niż eksport rewolucyjnej burzy, stał się import kapitalistycznej produkcji, metod jej efektywnej organizacji i mechanizmów sprawnego administrowania gospodarką. Ostatecznie to właśnie ideologia wydajności ekonomicznej i postępu technicznego, a nie rewolucji politycznej, stała się spoiwem międzynarodowego konstruktywizmu. Płaszczyznę porozumienia między Lissitzkim a artystami Zachodu wyznaczyła utopia architektonistyczna – jak ją nazywa A. Turowski – zakładająca możliwość stworzenia nieantagonistycznego społeczeństwa drogą budowy, na fundamencie techniki i doświadczeń naukowej, ekonomicznej organizacji produkcji – „nowego teatru życia", który narzucałby także nowe, racjonalne stosunki społeczne[16]. Ten technocentryczny program międzynarodowego konstruktywizmu, w założeniu jego wyznawców uniwersalny, ponadpolityczny, sytuował się – pomimo przestróg płynących z Rosji, by „odrywać sztukę lewicową od prawicowej" (Majakowski) i komunistyczną od kapitalistycznej (Gan, wprost pod adresem Lissitzkiego) – gdzieś pomiędzy ideami Marksa – Lenina i Taylora – Forda[17].

II. 1924 – 1925

> (...) Od czasu rewolucji rosyjskiej wdzięcznym przywilejem zarówno naszych jak i bolszewickich rewolucjonistów stało się rezerwowanie miana rewolucjonisty tylko dla siebie (...) moje Ville Contemporaine z roku 1922 było ostro krytykowane [przez komunistów], ponieważ nie nazwałem najpiękniejszego budynku w moim projekcie „Domem Ludowym", „Domem Rad" czy „Domem Związkowym" i nie ukoronowałem swojego planu hasłem „Nacjonalizacja wszelkiej własności". Bardzo starałem się nie wykraczać poza techniczne aspekty problemu.

[16] Por. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979.

[17] W. Majakowski, *Towariszczi formirowszczikiżizni*, przekład polski w: A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, op. cit., s. 203-204; A. Gan, *Konstruktiwizm*, Twer 1922, zwłaszcza s. 69-70.

> Jestem architektem; nikt nie zrobi ze mnie polityka. Ville Contemporaine nie ma etykietki, nie jest dedykowane naszemu burżuazyjno-kapitalistycznemu społeczeństwu, ale nie jest także przeznaczone dla Trzeciej Międzynarodówki. To praca techniczna (...) Nie rewolucjonizuje się niczego przez robienie rewolucji. Rewolucja polega na rozwiązywaniu istniejących problemów.
>
> Le Corbusier

Jak zauważył badający to zagadnienie Ch. Maier, koncepcje Taylora i Forda zostały przyjęte w Europie – i wzbudziły powszechną fascynację – nie tylko jako metody nowoczesnej, ekonomicznej organizacji procesu produkcyjnego w skali wielkiej fabryki czy innego przedsiębiorstwa, lecz także w odniesieniu do wyobrażeń o globalnej organizacji życia społecznego[18]. Wielka popularność amerykańskiego mitu tayloryzmu i fordyzmu wśród europejskich intelektualistów, zarówno na lewicy, jak i na prawicy, wynikała z pokładanych w nim nadziei na znalezienie „trzeciej drogi" pomiędzy kapitalizmem z jego technologicznymi osiągnięciami, ale też wewnętrznymi napięciami klasowymi, a komunizmem jako wizją nieantagonistycznego społeczeństwa, którego sformowanie miała jednak poprzedzić proletariacka rewolucja. System Taylora i Forda, postrzegany jako alternatywny model społecznej organizacji, zdawał się znosić te polityczne i klasowe sprzeczności, gdyż – po pierwsze – nie wyrastał z kalkulacji politycznej, lecz z „naukowo" zracjonalizowanych i przyjętych za obiektywne zasad efektywności ekonomicznej, a po drugie efektywność tę czynił wspólnym, zgodnym interesem przedsiębiorców i robotników poprzez proste jej przełożenie na korzyści obu grup. Wskrzeszał on w nowej postaci Saint-Simonowską ideologię socjalizmu utopijnego, która stała się poważną konkurencją dla rewolucyjnie zorientowanego marksizmu, nie mówiąc już o kominternowskiej polityce. W świetle owego systemu nowy ład społeczny, odpowiadający oczekiwaniom lewicy, miał się wyłonić nie za sprawą rewolucji proletariatu, lecz za sprawą administracji ekonomicznej sterującej organizacją produkcji, której sprawność warunkowała dalszy postęp techniki. Marksistowskiej koncepcji antagonizmów klasowych przeciwstawiała się tutaj wizja zniesienia wyzysku robotników przez wykorzystanie maszyn, harmonijnego zestrojenia sfer administracji i pracy produkcyjnej w bezklasowej inżynierii, solidarystycznych więzi społecznych, jakie miał ów system tworzyć. Powszechnie uchodząca za podstawowy czynnik technologicznego postępu zasada specjalistycznego podziału, ale i koordynacji pracy, rodziła wyobrażenia o nowoczesnym społeczeństwie jako zintegrowanym i wspólnotowo rozumianym organizmie ekonomicznym, co kłóciło się z marksistowską teorią alienacji.

---

[18] Ch. S. Maier, *Between Taylorism and Technocracy: European ideologies and the vision of industrial productivity in the 1920s*, „The Journal of Contemporary History" 1970, vol. 5, no. 2.

Taylorowska ideologia doskonale przyjęła się tak na zachodzie Europy, gdzie zastępowała ideologię rewolucji, jak i w ZSRR, gdzie miała stanowić dopełnienie w sferze ekonomii dla rewolucji politycznej już dokonanej i gdzie Lenin chciał ją uczynić instrumentem administracji sowieckiej podczas kampanii uprzemysłowienia kraju. Przyswojenie tayloryzmu zarówno na kapitalistycznym Zachodzie, jak i w komunistycznej Rosji wydawać się mogło najlepszym świadectwem ponadpolitycznej uniwersalności owej ideologii i dlatego też stanowiła ona tak mocne spoiwo międzynarodowego konstruktywizmu. Jednocześnie jednak ten ostatni znalazł się w sytuacji politycznie dwuznacznej: z jednej strony wzorzec sowiecki legitymizował go jako sztukę bolszewicką, a z drugiej strony konstruktywizm na Zachodzie, gloryfikując osiągnięcia zachodniej techniki, pośrednio gloryfikował zarazem panujące tam kapitalistyczne stosunki produkcji, przechodził więc na pozycje politycznie zachowawcze. Problem ten dobrze ilustruje przegląd trzech najważniejszych pism awangardy, wokół których konsolidował się międzynarodowy ruch konstruktywistyczny: o ile „Wieszcz" była oficjalnie sponsorowana przez władze moskiewskie, o tyle „L'Esprit Nouveau" finansowały kapitalistyczne koncerny, „De Stijl" natomiast, otwarty na obie strony, był niejako zwornikiem tych ekstremów.

To zasadnicze dla konstruktywizmu napięcie zarysuje się także w twórczości Szczuki, który inicjując wraz z Żarnower w 1924 r. założenie grupy i pisma „Blok", pragnął się w owo „pospolite ruszenie" europejskiej awangardy włączyć. Jego przede wszystkim zasługą było stworzenie szeroko otwartej formuły pisma, uwzględniającej pełne spektrum aktualnych tendencji w europejskiej sztuce awangardowej. Artysta kolekcjonował wszelkie periodyki i publikacje wydawane w różnych jej ośrodkach, zlecał tłumaczenia obcojęzycznych artykułów, nawiązywał kontakty z ugrupowaniami artystycznymi za granicą, sam też pisał teksty do różnych wydawnictw („Pasmo", „Contimporanul"). Kontynuując tym samym linię rodzimej „Zwrotnicy", nadał jednocześnie „Blokowi" postać wielotematycznego magazynu w rodzaju wspomnianych „L'Esprit Nouveau" czy „De Stijl". Równocześnie był głęboko zaangażowanym komunistą, związał się z KPP, działał w Międzynarodowej Organizacji Pomocy Rewolucjonistom, której z ramienia Kominternu przewodniczył cytowany tu na wstępie J. Marchlewski, współpracował z komunistycznym pismem „Nowa Kultura".

Przy tym wszystkim jest znamienne, że „Blok" wkracza na scenę, a raczej – właśnie: na rynek, w salonie samochodowym firmy „Laurin-Clement"; tam zorganizowano pierwszą wystawę grupy. Co także istotne, była to wystawa jak gdyby konkurencyjna w stosunku do odbywającego się równolegle (otwartego o dzień wcześniej) pokazu prac H. Berlewiego,

który zdobił wnętrze lokalu innego koncernu, „Austro-Daimler". Ta „wolnorynkowa" strategia manifestowała nie tylko – najogólniej – związek Nowej Sztuki z nowoczesną techniką, ale także z konkretnym, zachodnim przemysłem samochodowym i z zasadami jego funkcjonowania w warunkach kapitalistycznej konkurencji. Jeśli chodzi o „Blok", w konkurencji owej zwyciężył Laurin-Clement; reklamowe zdjęcie auta tej właśnie firmy zostało zaprezentowane w pierwszym numerze pisma jako przykład doskonałej, tzn. ekonomicznej i optymalnie sfunkcjonalizowanej konstrukcji.

Motoryzacja, do której tak bezpośrednio odwołali się twórcy „Bloku", była wielkim mitem lat dwudziestych, mitem wręcz fundamentalnym dla konstruktywistycznej utopii. Jego głównym twórcą był nie kto inny, jak wspomniany Henry Ford, który z niezwykłym powodzeniem i bardzo spektakularnie, zyskując powszechny rozgłos, wcielał w życie i rozwijał w praktyce idee ekonomicznej racjonalizacji produkcji opracowane przez Fredericka Taylora. Zasady tayloryzmu i fordyzmu, a więc optymalnego podziału, wyspecjalizowania, ścisłej dyscypliny i precyzyjnej koordynacji pracy, systematyzacji, mechanizacji, standaryzacji i umasowienia produkcji – zostały przejęte przez twórców awangardy i stały się zasadami nowoczesnej estetyki, „estetyki ekonomii", jak ją nazywał Szczuka. Ten „paradygmat motoryzacyjny" wyraźnie określił twórczość naszego artysty w obu jej najważniejszych dziedzinach: architekturze i fotomontażu.

Gdy powstawał „Blok", czołowi twórcy międzynarodowego konstruktywizmu w jego „architektonistycznej" wersji, tacy jak Lissitzky, Doesburg czy Moholy-Nagy, próbowali przejść od utopii do praktyki; abstrakcyjny, geometrycznie „zorganizowany" obraz, symbolizujący idealny porządek nowego świata, ustępował miejsca projektom konkretnych realizacji na polu architektury, wzornictwa przemysłowego, typografii itp.[19] Podobnie i Szczuka zdecydowanie dystansował się wobec malarstwa; o ile uznawał wartość sztuki abstrakcyjnej, czy – jak mawiał — „bezinteresownej", za każdym razem silnie akcentował jej wyłącznie przejściowy i instrumentalny charakter jako „laboratoryjnego" przygotowania przed wkroczeniem bezpośrednio w obszar „życia praktycznego". Ilekroć wypowiadał się o „czystej" sztuce, przestrzegał przed jej absolutyzowaniem, by nie tracić z oczu celu nadrzędnego – dążenia ku utylitaryzmowi; w przeciwnym wypadku artystom grozi zasklepienie się w oderwanej od świata zewnętrznego i obcej społeczeństwu „sztuce muzealnej nowego klasycyzmu"[20]. Nawiązując do wątków poruszonych wcześniej na łamach „Zwrotnicy",

[19] Por. S. A. Mansbach, „Visions of Totality. Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg, and El Lissitzky", Ann Arbor 1980, s. 109.

[20] Zob. wypowiedzi Szczuki publikowane na łamach „Bloku": „Likwidujemy ostatecznie...", „Odczuwa się w całokształcie życia..." (nr 1), „Artysta tworząc działa bezinteresownie..." (nr 2).

w artykule *Próba wyjaśnienia nieporozumień wynikających ze stosunku publiczności do Nowej Sztuki* Szczuka z ubolewaniem stwierdza:

(...) niewspółmierność między przełomowym rozwojem nauki i techniki a demokratyzacją zdobyczy, przez nie gromadzonych. Nauka i technika w swych dociekaniach, które ostatnio nabierają znaczenia *par excellence* przełomowego, wyprzedza znacznie świadomość poznawczą społeczeństwa. Sztuka jako nadbudowa życia, zdążająca po linii swego rozwoju w takim samym tempie jest tym bardziej niedostępna i niezrozumiała.

Artysta widzi tylko jedną drogę wyjścia sztuki z tej alienacji:

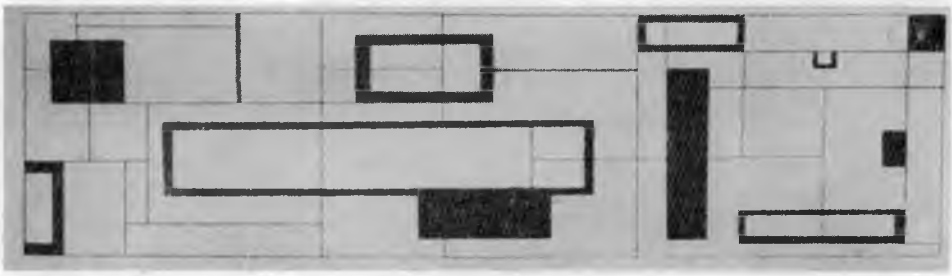
Każde nowe zjawisko zastaje ludzi nie przygotowanych do przyjęcia go w sposób należyty. W zależności od kategorii zjawiska, w zależności od ram, w jakich występuje, i stopnia wpływu jego na życie, oswojenie się z nim następuje szybciej lub wolniej, z mniejszym lub większym zainteresowaniem"[21].

Z dążeniem do poszerzenia domeny Nowej Sztuki poza tradycyjne ramy, wyjścia naprzeciw społeczeństwu w obszar życia praktycznego, w bezpośrednie otoczenie każdego człowieka, wiąże się postulat „skierowania wysiłku twórczego w pierwszym rzędzie na budownictwo – kino – drukarstwo i tzw. świat mody"[22]. Gdyby przełożyć to na terminologię marksistowską, chodzi – mówiąc najkrócej – o przeniesienie Nowej Sztuki z nadbudowy do bazy. Rozpoznawszy w zdobyczach nauki i techniki nową, uniwersalną zasadę estetyczną – „estetykę ekonomii" – i doprowadziwszy ją do czystej postaci w laboratorium sztuki abstrakcyjnej, artysta przedzierzga się w konstruktywistę – technika, który „przechodzi do warsztatów przemysłowych" i „tworzy rzeczy użytkowne, licząc się tylko z celowością ich, z materiałem i ekonomią"[23]. Tą drogą nowoczesna sztuka może wywierać „dyscyplinujący, koordynujący i mechanizujący" wpływ na masową produkcję utylitarną, na sposób wytwarzania i formę przedmiotów codziennego użytku, składających się na środowisko, w którym żyje społeczeństwo. Kształtowanie zaś tego środowiska jest w ostatecznej konsekwencji organizowaniem życia społecznego i społecznej świadomości. W ten sposób, konkludował z przekonaniem Szczuka, „Nowa Sztuka wyciśnie 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"[24]. Koncepcja ta – zauważmy – na pozór niepostrzeżenie, a jednak w sposób zasadniczy odbiega od przedstawionej wcześniej

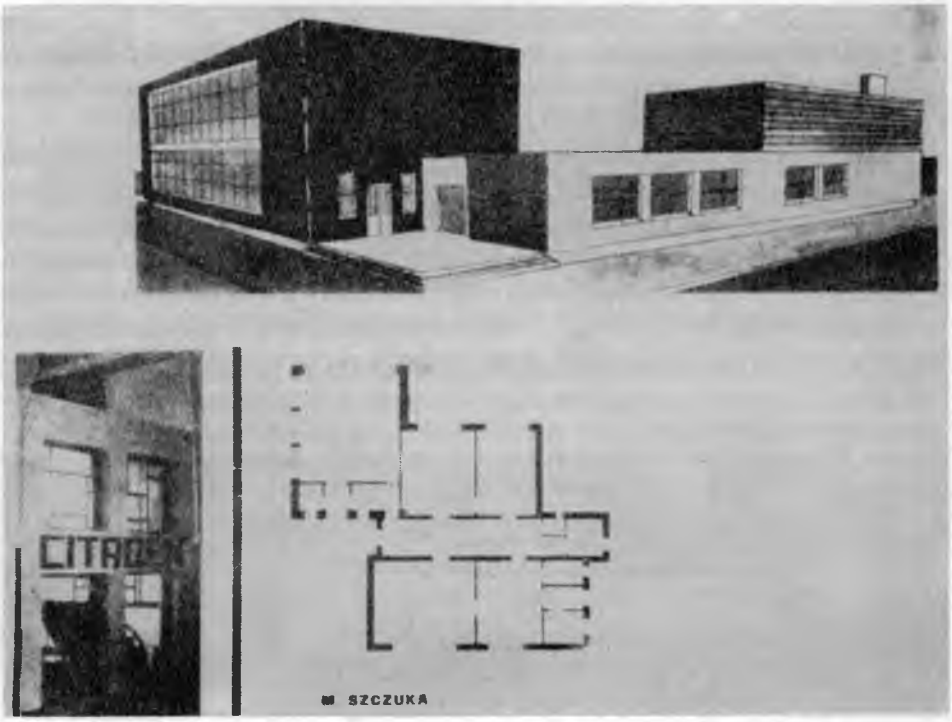
[21] „Blok" 1924, nr 2.
[22] [M. Szczuka], *Co to jest konstruktywizm*, „Blok" 1924, nr 6-7.
[23] Szczuka, *Artysta tworząc działa bezinteresownie...*, op. cit.
[24] Szczuka, *Próba wyjaśnienia nieporozumień...*, op. cit.

na łamach „Zwrotnicy": nie zakłada już konieczności rewolucji. Z projektu architektury nowego świata – by nawiązać do historii *O dwóch kwadratach* Lissitzkiego – wypada kluczowy dotychczas moment „czerwonego uderzenia"; fundamentem staje się teraz czarny kwadrat ekonomii.

Jeśli chodzi o architekturę, Szczuka demonstruje proste i efektowne przejście od „laboratoryjnych", abstrakcyjnych studiów do konkretnych projektów – podobnie jak czynili to El Lissitzky czy van Doesburg – zestawiając na łamach „Bloku" nr 8/9 „statyczną konstrukcję pionowych i poziomych na płaszczyźnie" oraz wyprowadzony z niej perspektywiczny widok potężnego budynku. „[...] Laboratoryjna praca nad zagadnieniem konstrukcji czysto plastycznej doprowadziła do osiągnięcia systemu bu-



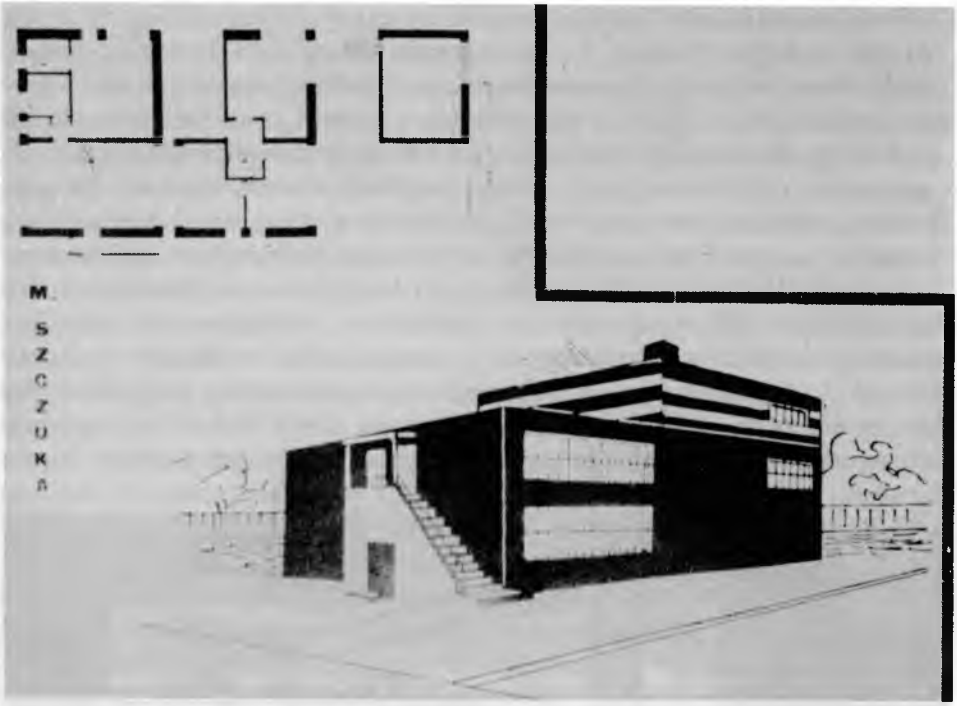
Ryc. 2A. M. Szczuka, *Statyczna konstrukcja pionowych i poziomych na płaszczyźnie – praca laboratoryjna*; 2B. M. Szczuka, *Szkic architektoniczny – projekt utylitarny*; rysunki zamieszczone w piśmie „Blok" 1924, nr 8/9; repr. za: A. Turowski, *Konstruktywizm Polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921-1934)*, Wrocław 1981, il. 99 i 100



Ryc. 3. M. Szczuka, *Projekt architektoniczny*, zamieszczony w piśmie „Blok" 1925, nr 10; repr. za: A. Turowski, *Konstruktywizm Polski...*, il. 101

dowy nadającego się do zastosowania w celach praktycznych" – komentuje artysta. W zarysowanej przez niego zwrotnej relacji między sztuką a rzeczywistością istotne jest jednak najpierw rozpoznanie uniwersalnej „estetyki ekonomii", inaczej „piękna utylitaryzmu" – zgodnie z założeniem, że „względy utylitarne w technice dają rezultaty zbliżone do estetycznych" – w konkretnych wytworach nowoczesnej produkcji przemysłowej[25]. Tak jak Lissitzky na łamach „Wieszczi" reprodukował zdjęcie lokomotywy, widząc w niej odpowiednik ekonomii suprematyzmu, tak Szczuka rozpoznaje ekonomiczne piękno najpierw w samochodzie „Laurin-Clement", którego reklamową fotografię publikuje – jak pamiętamy – pierwszy numer „Bloku", a następnie w ciągniku gąsienicowym, którego zdjęcie towarzyszy enuncjacjom artysty w numerze drugim. Z takiego też rozpoznania wyprowadził artysta dwa swoje projekty architektoniczne, publikowane obok siebie w „Bloku" nr 10; pomiędzy nimi zamieścił fotografię przedstawiającą wnętrze kolejnego salonu samochodowego – tym

[25] Szczuka, *Likwidujemy ostatecznie...*, op. cit.



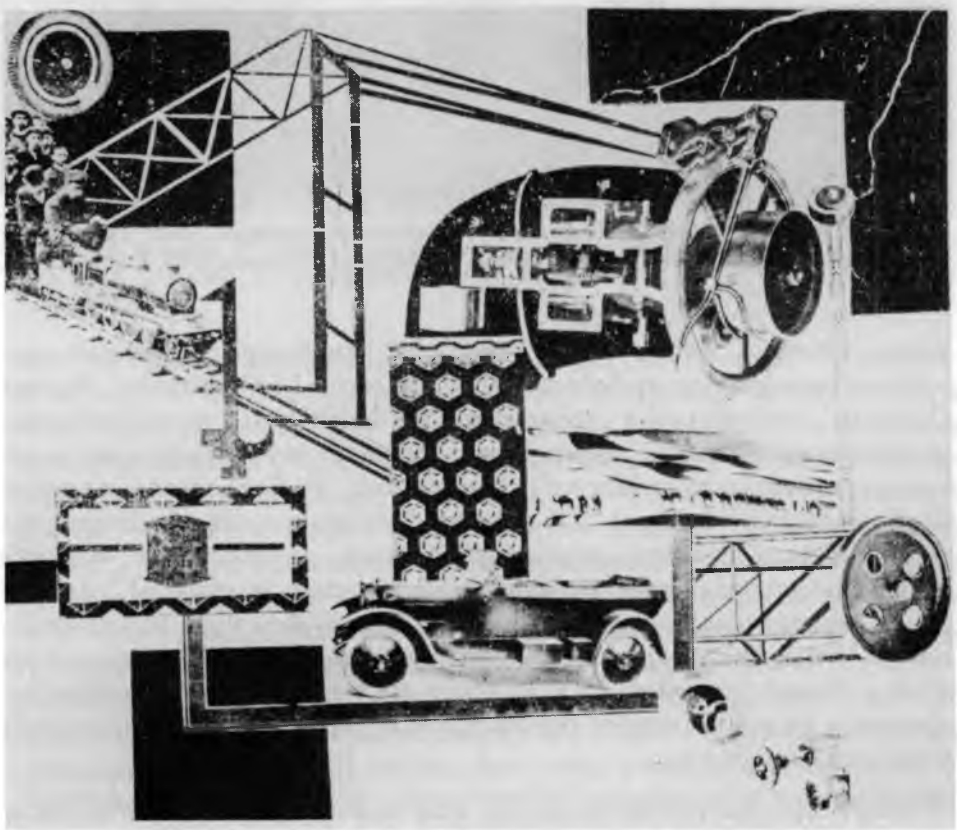
Ryc. 4. M. Szczuka, *Projekt architektoniczny*, zamieszczony w piśmie „Blok" 1925, nr 10; repr. za: *Mieczysław Szczuka*, oprac. A. Stern i M. Berman, Warszawa 1965, il. s. 54

razem Citroena. Zarówno sam pomysł, jak i konkretne rozwiązania projektowe nawiązują wprost do utopijnej koncepcji Le Corbusiera „Maison Citrohan", będącej próbą przeniesienia na architekturę zasad fordyzmu: standardowe w formie i masowo produkowane domy miały być „wykonywane przez maszyny w fabryce i składane tak, jak Ford składa samochody, na ruchomych taśmach"[26]. I znów nie chodziło tu tylko o technikę produkcji. Tak pomyślana seryjna architektura, standaryzując warunki życia, miała rozwiązywać istniejące w społeczeństwie napięcia; „Architektura albo rewolucja – powiada Le Corbusier. – Rewolucji można uniknąć"[27]. Wobec tak postawionej alternatywy, idąc w swych projektach za linią „L'Esprit Nouveau", Szczuka opowiada się, *implicite*, za architektonistyczną utopią – przeciw rewolucyjnemu marksizmowi i politycznym dążeniom Kominternu.

[26] Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Paris 1923; cyt. za: R. Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny"*, Warszawa 1979, s. 272.

[27] Tamże, s. 289.

Podobne napięcia niosą jego publikowane w „Bloku" fotomontaże. W świetle poglądów Szczuki fotomontażowa konstrukcja była najlepszym przykładem realizacji zasad ekonomicznej, inaczej można by rzec – „fordowskiej" estetyki, jako że zastępowała „ręczną" pracę indywidualnego artysty mechanicznym, precyzyjnym, zdezindywidualizowanym i przeznaczonym do masowej reprodukcji, szybkim i tanim obrazem fotograficznym, zorganizowanym według również precyzyjnego, racjonalnego porządku prostych, znormalizowanych, standardowych form geometrycznych. Tak jawi się, poparty stosownym komentarzem, fotomontaż ilustrujący hasło „Maszyny – dźwignie postępu to narzędzia przeorywujące psychikę współczesnego człowieka", zamieszczony w drugim numerze „Bloku". Ideę postępu technologicznego obrazuje zarówno sama technika fotomontażu, jak i jego temat: konfrontacja pierwotnych, naturalnych (karawana wielbłądów) – i nowoczesnych, mechanicznych środków trans-



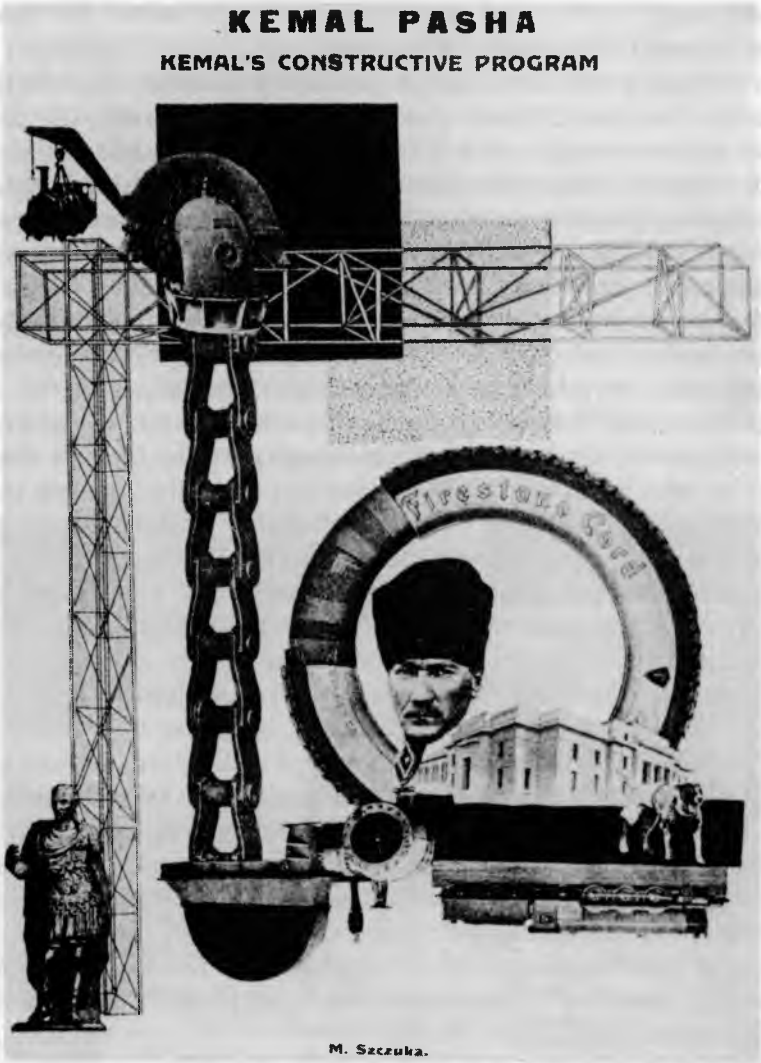
Ryc. 5. M. Szczuka, *Montaż fotograficzny*, zamieszczony w piśmie „Blok" 1924, nr 2; repr. za: *W 70. rocznicę Wystawy Nowej Sztuki, Wilno 1923 – Muzeum Sztuki, Łódź 1993* (kat. wyst.), Łódź 1993, il. kat. 54

portu. Szczególnie eksponowane miejsce zajmuje oczywiście samochód, zapewne wycinek z fotografii reklamowej.

Podobnie jak pojedyncze zdjęcia „wzorcowych" zdobyczy techniki, publikowane na łamach „Bloku", choćby owego auta „Laurin-Clement" czy ciągnika gąsienicowego – tak i fotomontaże Szczuki wskazują niedwuznacznie na swe reklamowe koneksje. Za wzorem reklamy prezentują one konkretny produkt pewnej firmy jako ucieleśnienie nowoczesności i szczytowe osiągnięcie myśli technicznej (również i w tym wypadku Szczuka okazuje się iść najbliżej linii „L'Esprit Nouveau"). Wskazując na reklamę jako na jeden z przykładów ekonomicznego, utylitarystycznego piękna, artysta pisał: „Reklama stawia żądania najwyższej pomysłowości, dosadności, zwięzłości, wszechstronnego bogactwa środków, szybkości, ciągłej nowości"[28]. Reklama, generalnie rzecz biorąc, odegrała istotną rolę w wykreowaniu utopii technologicznego postępu, efektownie uwidaczniając go jako nieustanny i dynamicznie postępujący proces modernizacji i doskonalenia jakości produkcji z myślą o zaspokojeniu potrzeb przeciętnego, masowego konsumenta; stymulowała utopijne wyobrażenia o nowoczesnym świecie, w którym ustawiczny rozwój technologii gwarantowałby powszechny dobrobyt. Reklama jest wszakże również funkcją konkurencji między posiadaczami środków produkcji, a przez to integralnym elementem kapitalistycznego systemu i jego piętnem wyraźnie ową konsumpcyjną utopię naznacza. Przechodzi ono także na wykorzystujące fotografię reklamową fotomontaże Szczuki; o ile były one projekcją utopijnej wizji nowej organizacji świata i społeczeństwa, o tyle kształt tej przyszłości daje się rozpoznać w produkcie burżuazyjnego koncernu, a przywołanie reklamy jako takiej wskazuje pośrednio na kapitalizm jako system napędzający – na zasadzie konkurencji – mechanizm postępu technicznego i doskonalenia produkcji.

Najlepiej widać to na przykładzie fotomontażu *Kemal Pascha. Kemal's Constructive Program*[29]. Skontrastowanie atrybutów techniki z antycznym posągiem rzymskiego wodza – podobnie jak dawnych i współczesnych środków transportu w fotomontażu poprzednim — miało zapewne unaocznić ideę postępu, modernizacji. Oto z dawnej rzymskiej prowincji wyrasta inżynieryjna konstrukcja nowoczesnego państwa, konstrukcja triumfalnie wznosząca czarny kwadrat jako znak ekonomii, a obok lokomotywę jako przykład konkretnej technicznej realizacji jej zasad (pamiętamy to skojarzenie z łamów „Wieszczi"). Turecki przywódca to nowy typ „świętego" w panteonie Szczuki; miejsce rewolucjonistów i bojowników walki lub myśli politycznej, których upamiętniać miały projektowane

[28] Szczuka, *Odczuwa się w całokształcie życia...*, op. cit.
[29] „Blok", nr 5.



Ryc. 6. M. Szczuka, *Kemal Pasha, Kemal's Constructive Program*, fotomontaż, zamieszczony w piśmie „Blok" 1924, nr 5; repr. za: Dawn Ades, *Photomontage*, Thames & Hudson, London 1986, il. 108, s. 93

wcześniej pomniki, zajmuje teraz wizerunek konstruktora. Znamienne, że prezydent Republiki Tureckiej, z głową ujętą w nimb samochodowej opony, przedstawiony został nie jako wódz i reformator polityczny, choć tym był przede wszystkim, lecz jako twórca programu modernizacji kraju, inżynier nowoczesnej technologii i organizator nowego porządku ekonomicznego. Symbolem postępu, który okala głowę Kemala Paszy, wy-

znaczając krąg jego konstrukcyjnej myśli, jest właśnie opona amerykańskiej firmy Firestone.

W ten sposób burżuazyjna reklama staje się projekcją nowego świata, przeobrażonego dzięki rozwojowi techniki. Zarazem ta prospektywna wizja modernizacji Turcji na wzór amerykański robi reklamę firmie Firestone, jakoby torującej drogę ku przyszłości. Nie wiadomo, co tu bardziej jest przedmiotem, a co instrumentem reklamy; czy to Firestone reklamuje konstruktywistyczną utopię, czy odwrotnie. Tak czy inaczej, nowy kształt świata wykuwa nie rewolucja polityczna, nie walka ani praca uciskanych mas proletariackich, lecz raczej przeciwnie – burżuazyjne przedsiębiorstwo (rzec by można: kapitał) jako siła sprawcza rozwoju techniki i, z drugiej strony, władza administrująca ekonomią w skali globalnej.

Powyższy obraz, zaczerpnięty przez Szczukę z dalekiej Turcji, nie przystawał oczywiście do polskiej rzeczywistości, takiej, jaką powinien ją widzieć walczący komunista. Jego przywołanie wskazywało jednak na idealny, uniwersalny – czytaj: „internacjonalistyczny" – wzór nowoczesnej administracji państwem, a rządy Kemala Paszy były tylko jego odbiciem; właściwy model znajdował się na Kremlu. Kompozycja Szczuki jest świadectwem przejęcia radzieckiego wzorca fotomontażu propagandowego, gloryfikującego władzę jako promotora rozwoju techniki w służbie zwycięskiej rewolucji. Najbliższą analogię stanowi powstały rok wcześniej plakat z okazji szóstej rocznicy rewolucji październikowej. Również tutaj, podobnie jak w fotomontażu Szczuki, postać przywódcy (w tym wypadku Lenina), przedstawionego w roli inżyniera nowoczesności, skojarzona została z wielkim kołem symbolizującym drogę ku niej, obok przedstawiono rozmaite pojazdy mechaniczne, zaś hasło głosi: „Niech żyje światowa rewolucja. Budujemy i zdobywamy technikę".

Wzorzec sztuki radzieckiej, traktowany jako model twórczości rewolucyjnej, sankcjonował do pewnego czasu polityczną słuszność tak konstruktywistycznych fotomontaży Szczuki, jak i w ogóle konstruktywizmu, w oczach polskich komunistów. Ich kulturalna elita, w kręgu której obracał się również Szczuka, zapatrzona była w przykład „Lefu" na tyle, że przechodziła do porządku nad jego nieadekwatnością względem polskiej sytuacji politycznej, wymagającej przecież odmiennej koncepcji sztuki zaangażowanej po stronie rewolucji[30]. W roku 1924 konstruktywizm, funkcjonujący pod szerszym pojęciem „Nowej Sztuki", bywał jeszcze przez lewicę kojarzony z „Nową Kulturą" – jak określano kulturę proletariacką; pod takim tytułem ukazywało się wówczas, redagowane przez J. Hempla, pismo społeczno-literackie KPP, którego Szczuka był zresztą – jak już wspomniano – współpracownikiem. Komentarz do programu „Bloku",

[30] Por. na ten temat interesujące wspomnienia A. Wata, *Mój wiek*, t. 1, Warszawa 1990.

zamieszczony w tym piśmie, stanowi charakterystyczny przykład sofistyki, mającej uchylić problem ideologicznej niejednoznaczności konstruktywizmu i przydać mu treści proletariacko-rewolucyjnych. Autor (J. Hempel?) przyznaje, że nie ma tam faktycznie „ani jednego słowa o klasie robotniczej czy w ogóle o sprawach społecznych. [...] Pomimo to ośmielimy się postawić twierdzenie, że tak pojętą sztukę urzeczywistnić, rozmiłować się w niej i żyć nią może tylko jedna klasa społeczna – zwycięski proletariat"[31].

III. 1926 – 1927

> Udajecie, że jesteście poza czasem i ponad partiami, wy strzegący w sobie „wieży z kości słoniowej", udajecie, że tworzycie dla ludzi – gdzież ten człowiek? (...) Zrozumcież, to właśnie te masy pracują nad organizowaniem świata! Nie wy! Ale wy możecie wziąć udział w tym organizowaniu. (...) Przyjdzie czas, kiedy artysta przestanie być cyganem, (...) a będzie bystrym, zdrowym pracownikiem kolektywistycznej społeczności. Dopóki ten cel nie zostanie urzeczywistniony przez masy pracujące, będzie on pięknoduchem. Dopiero po zwycięstwie klasy robotniczej wypłynie sztuka z wąskiego łożyska, którym dziś anemicznie się sączy przez życie górnych „dziesięciu tysięcy", i znów popłynie szerokim korytem w służbie całej pracującej ludzkości. Dopiero wtenczas nastanie kres monopolu, jaki ma kapitał na wartości duchowe.
>
> G. Grosz

Znamionująca okres działalności Szczuki w „Bloku" dość mętna koncepcja równoległości czy analogii między postępową i rewolucyjną – w sensie technicznym – sztuką, a rewolucyjną, komunistyczną polityką, wkrótce zaczyna się chwiać. Próbę bezpośredniej współpracy z Hemplem, reprezentującym KPP, podejmie Szczuka w 1927 roku, zakładając „Dźwignię". Na jej łamach artysta ponownie określi swoje stanowisko na temat relacji między Nową Sztuką a rewolucyjnym ruchem robotniczym. Co ciekawe, obszerny artykuł *Sztuka a rzeczywistość* w zasadniczych punktach jest powrotem do tez „o nierozdzielności zagadnień sztuki i zagadnień społecznych", sformułowanych przed czterema laty, tyle że znacznie je rozwija[32]. Uderzające *novum* stanowi dookreślenie funkcji sztuki w kategoriach klasowych i politycznych, w syntetycznym przekroju przez historię „od dawnych wieków" po współczesność. Znów jednak niejasna, czy może raczej: „dialektyczna" pozostaje ocena konstruktywizmu.

---

[31] „Nowa Kultura" 1924, nr 12.

[32] M. Szczuka, *Sztuka a rzeczywistość*, „Dźwignia" 1927, nr 4.

Szczuka rozprawia się tutaj z fikcją ponadpolitycznej uniwersalności utopii technologicznego i ekonomicznego – a w konsekwencji, jak zakładano, społecznego postępu. Gwałtowny rozwój techniki i masowej produkcji maszynowej został zidentyfikowany jako element kapitalistycznego systemu; podobnie reklama – narzędzie burżuazyjnej ideologii. Zarazem jednak „postępy maszynizacji, rozwój techniczny doprowadzają do absurdu i wywracają dotychczasowe sposoby działania i organizacji społeczeństwa. Rozwój techniczny przewyższa moc ram organizacyjnych dzisiejszego społeczeństwa, stąd absurdalne sprzeczności na każdym kroku zarówno w ideologii, jak i w praktyce codziennej".

Tempo rozwoju technologicznego pozostawia w tyle upodobania estetyczne konsumentów, do których dostosowuje się, a więc uwstecznia, wzornictwo przemysłowe i projektowanie architektoniczne. Rządzi tu ekonomia nie w sensie dążenia do optymalnej funkcjonalności, lecz w sensie kapitalistycznej żądzy zysku. Fikcją jest np. funkcjonalizm nowoczesnej architektury amerykańskiej, gdzie pod pozorem optymalizacji wykorzystania powierzchni ku wygodzie mieszkańców kryje się wyłącznie troska o podniesienie dochodów z czynszu (to znamienne przesunięcie; na łamach „Zwrotnicy" Szczuka opisywał tę relację w kategoriach „taylorowskiej" harmonii interesów: „dom dochodowy – oszczędność każdego metra^3 – jednocześnie korzyść i wygoda"). Artysta, który próbuje w swej „bezinteresownej" twórczości wyciągnąć wnioski z przesłanek postępu technicznego, wykorzystując nowe materiały i metody produkcji, automatycznie traci odbiorców – rynek artystyczny, będący funkcją systemu społecznego, skazuje go na izolację.

W istocie to właśnie wymuszone systemem odosobnienie kryje się za ideami autonomii, „czystości" sztuki, formułowanymi przez artystów nieświadomych swej rzeczywistej sytuacji społecznej. Jedyne wyjście to przywrócenie sztuce społecznego podłoża przez dotarcie do nowego odbiorcy – proletariatu. Oznacza to wyjście naprzeciw jego konkretnym potrzebom i oczekiwaniom, aktualnie określonym przez walkę polityczną. Należy przy tym tyleż liczyć się z niskim poziomem świadomości estetycznej proletariatu, która nie dorównuje, niestety, jego postępowym przekonaniom politycznym i pozostaje pod wpływem tradycyjnych upodobań burżuazyjnych – jak i podjąć pracę nad wykształceniem tej świadomości. Ustrój kapitalistyczny nie daje artystom szansy współdziałania w organizacji życia społecznego; „nawet tam, gdzie widoki takiej pracy na pozór otwiera, okazują się one złudnymi". I wreszcie konkluzja, nawiązująca do zakończenia artykułu ze „Zwrotnicy": najpierw walka polityczna proletariatu, a po zwycięstwie – otwarte pole prawdziwie twórczego działania. „Tylko nowy ustrój społeczny umożliwi wykorzystanie wszystkich możli-

wości postępu technicznego, zduszonych lub opacznie wyzyskiwanych przez dzisiejszych panów świata i umożliwi powstanie nowych warunków dla tej działalności człowieka, którą nazywamy sztuką".

Konstruktywizm zatem z jednej strony wyrasta na gruncie kapitalistycznego postępu techniki, który jest jednak obiektywną wartością, z drugiej – rozwija się w społecznej izolacji, pozostaje więc politycznie czysty. To i dobrze, i źle. Źle – bo przyjmuje status „sztuki dla sztuki" (ostatecznie narzucony jednak przez kapitalizm) i nie może się realizować w łączności z życiem. Ideałem byłby konstruktywizm proletariacki – oto wyzwanie; artysta musi obecnie zniżyć swą sztukę do poziomu świadomości estetycznej robotników, by przyjęli ją jako narzędzie własnej politycznej walki. Dopiero w nowym ustroju społecznym doświadczenia techniczne konstruktywizmu będą nareszcie w pełni wykorzystane ku pożytkowi wszystkich.

Przedstawiona tu koncepcja przejścia od konstruktywizmu – można powiedzieć – „kryptokapitalistycznego" do „rewolucyjno-proletariackiego", przechowania jego radykalnej postaci na lepsze czasy, a póki co – dopasowania do bieżących zadań ruchu robotniczego, jest dość pokrętna. Nietrudno za to odczytać intencje tego tekstu, defensywne i ofensywne, a za nimi dostrzec określonych adresatów. Szczuka podejmuje po pierwsze próbę obrony konstruktywizmu, historycznego, ekonomicznego i politycznego usprawiedliwienia awangardowej sztuki, „wyczyszczenia" jej podejrzanej relacji z kapitalizmem i burżuazyjną ideologią; ostrość poczynionych tu dookreśleń jest proporcjonalna do dotychczasowych dwuznaczności, wystawionych na ataki ze strony komunistów. Po drugie – ostrze tego tekstu zwrócone jest wyraźnie w stronę artystów stojących na stanowisku autonomii Nowej Sztuki i tutaj Szczuka sam uderza w ton „proletariacki".

Pierwszy wątek podjął zapewne redaktor „Dźwigni" w dyskusji z Centralną Redakcją Partyjną KPP, która – jak wspomina A. Stawar – „uważała, że pismo angażuje autorytet partii w spornych sprawach artystycznych wbrew stanowisku Komitetu Centralnego"; kierownictwo KPP traktowało awangardę „ryczałtem jako przejaw dekadencji, rozkładu intelektualnego i kulturalnego ustroju. [...] Od artystów przychodzących do ruchu rewolucyjnego żądano sztuki popularnej przede wszystkim, a sztuka popularna mogła być tylko tradycyjna. A już wydawało się wprost niestosowne, gdy artysta przychodził z własną ideologią [...]"[33].

Siła partyjnego nacisku niewątpliwie zwiększyła się w porównaniu z okresem „Bloku", ale – co trzeba podkreślić – Szczuka jako szef redakcji (choć faktycznym wydawcą i sponsorem „Dźwigni" była KPP, która płaci-

[33] A. Stawar, *Idee i działalność Mieczysława Szczuki*, (w:) tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 1957, s. 622-623. Zob. także Wat, op. cit., t. 1, s. 38-39.

ła mu pensję) nie był figurantem, zachował faktyczną inicjatywę i „zastrzegł szeroką autonomię pisma w traktowaniu problemów artystycznych"[34]. „Dźwignia" była próbą utrzymania równowagi dialogu między niezależną sztuką i partyjną polityką, próbą ostatecznie krótkotrwałą, ale przynajmniej dopóki Szczuka żył — artykuł *Sztuka i rzeczywistość* ukazał się w numerze ostatnim przed jego śmiercią – dopóty udawało się tę linię, mimo trudności, zachować. Hempel jako przedstawiciel Centralnej Redakcji Partyjnej pozostawał z drugiej strony – jak za czasów „Nowej Kultury" – adwokatem „postępowej" sztuki wobec kierownictwa KPP. Podobny układ między względnie autonomiczną stroną literacko-artystyczną redakcji pisma a partią, z Hemplem w roli odpowiedzialnego przed partyjnym kierownictwem mediatora, funkcjonował jeszcze w następnym po „Dźwigni" legalnym piśmie społeczno-kulturalnym komunistycznej lewicy – w „Miesięczniku Literackim"[35].

Motywów zdystansowania się Szczuki – mimo wszystko – wobec konstruktywizmu jako takiego i przejścia na pozycje sztuki zaangażowanej w walkę polityczną komunistów słuszniej więc byłoby doszukiwać się nie tyle w bezpośredniej presji wywieranej na niego przez partię, co w aktualnych tendencjach upartyjnienia sztuki „postępowej" pod hasłami „proletariackimi", które zarysowały się około 1925 roku w Rosji i w Niemczech i których wpływ mógł skłonić artystę do zacieśnienia współpracy z KPP, zamiast – co było w alternatywie – rozwijania „architektonistycznej" wersji konstruktywizmu wraz z grupą „Praesens", gromadzącą innych twórców związanych wcześniej z „Blokiem". Zacznijmy właśnie od tej ostatniej kwestii – od motywacji rozbicia „Bloku", które następnie popchnęły Szczukę do zaangażowania twórczości w walkę polityczną komunistycznej lewicy.

Na owe motywacje naprowadza artykuł *Sztuka a rzeczywistość* w tych fragmentach, gdzie Szczuka krytykuje ześlizgiwanie się Nowej Sztuki na pozycje „sztuki czystej" przy akompaniamencie haseł o autonomicznej, tzn. nieuwarunkowanej społecznie, drodze jej rozwoju. Artystą, którego postawa musiała pod tym względem najsilniej Szczukę prowokować, był bez wątpienia W. Strzemiński. Twórca unizmu i drugi z liderów „Bloku", sytuując swe malarstwo w awangardowym paradygmacie, szedł jednocześnie – generalnie rzecz biorąc — pod prąd, jeśli chodzi o ogólne tendencje rozwojowe nurtu konstruktywistycznego.

Już wcześniej, w artykule *Próba wyjaśnienia nieporozumień wynikających ze stosunku publiczności do Nowej Sztuki* Szczuka wskazał na

[34] Stawar, op. cit., s. 619.

[35] Na temat roli Hempla w relacjach między lewicą artystyczną i literacką a kierownictwem KPP, a także o własnej, jako redaktora „Miesięcznika Literackiego", współpracy z Hemplem sporo pisze A. Wat, op. cit.

esencjalistyczną orientację tej ostatniej, taką, jaką przyjął właśnie twórca unistycznej doktryny, tzn. zmierzającą do „wyzwolenia plastyki spod supremacji naturalizmu, anegdoty literackiej itp. obcych jej istocie naleciałości" celem wydobycia „właściwych praw" i czystych „wartości plastycznych" – jako na jedyną wewnątrzartystyczną, a nie społeczną przyczynę izolacji awangardy. To tutaj, w wyraźnie czytelnej, choć nie artykułowanej *ad personam* dyskusji między obu liderami „Bloku" ogniskują się głębokie kontrowersje w łonie grupy, które ostatecznie doprowadziły do jej rozpadu. Dyskusja ta wyraźnie zaważyła na indywidualnych postawach twórczych Szczuki i Strzemińskiego, krystalizujących się w jej przebiegu jako biegunowe opozycje. Każdą z nich należałoby też widzieć we wzajemnym powiązaniu na zasadzie antytezy, negatywnego punktu odniesienia; radykalizm stanowiska Szczuki znajduje swoje wytłumaczenie w radykalizmie doktryny Strzemińskiego – i odwrotnie.

Cofnijmy się o parę lat. Strzemiński, przybywszy z Rosji w 1921 r., określił swoje wyjściowe stanowisko w sprawie Nowej Sztuki jeszcze przed zawiązaniem „Bloku", podobnie jak Szczuka, na łamach „Zwrotnicy"[36]. Rozprawił się tam mianowicie z technicystyczną mitologią konstruktywizmu, którą doskonale znał z doświadczeń rosyjskich i do której zdążył się zrazić; z niechęcią wskazywał na jej polityczną instrumentalizację. Jak wynika z rozważań A. Nakova, przyjęta przez Strzemińskiego strategia autonomii sztuki wynikała z – zapewne uzasadnionej tymi doświadczeniami – obawy przed poddaniem jej działaniu „ideologii pozaartystycznych i społecznych demagogii"; stąd niechęć artysty do dyskursów „pożyteczności", a podkreślanie wyższości sztuki[37]. Za „jedyny słuszny drogowskaz" jej rozwoju przyjmując wobec tego ustawiczną puryfikację formy plastycznej, przeciwstawiał się „inżynieryjnemu" konstruktywizmowi rzeczników utylitaryzmu, którzy wychodzili z założenia, „iż sztuka posiada już tak wielkie zapasy sposobów artystycznych, opracowanych przez kierunki ostatnie, iż dlatego dalszy rozwój sztuki jest zbyteczny,

[36] W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej. Notatki*, „Zwrotnica" 1922, 1923 (nr 3, s. 79-82, nr 4, s. 110-114).

[37] A. Nakov, *Kolekcja „a. r.". Przykład sukcesu społecznego*, (w:) *Władysław Strzemiński. In memoriam*, oprac. J. Zagrodzki, Łódź 1988, s. 102. Jak pisze Z. Karnicka analizując motywy wyjazdu artysty z Rosji w 1921 r.: „Przypuszczalnie jedną z przyczyn (...) była ocena aktualnej sytuacji politycznej w Rosji Sowieckiej i kierunku rozwoju życia artystycznego. Uderza brak informacji na temat działalności artysty w tym roku. Być może wycofał się z pracy dla IZO Narkompros reorganizowanego wtedy dwukrotnie – na początku roku i w październiku. Szczególnie druga zmiana struktury dotkliwie ograniczała wolność artystyczną wprowadzając kontrolę sztuki przez polityczne instytucje centralne i podporządkowując ją propagandowym celom partii bolszewickiej. Zob. Z. Karnicka, *Kalendarium życia i twórczości*, (w:) *Władysław Strzemiński. W setną rocznicę urodzin* (kat. wyst.), Łódź 1994.

(...) gdyż rozluźniłby jedynie wysiłki skierowane ku wytwórczości". Utopię tego konstruktywizmu niezwykle trafnie streszczał w słowach:

> Sztuka nowa – sztuka formy abstrakcyjnej, jeśli tworzy formę abstrakcyjną, nieużyteczną, to z takim samym sukcesem może tworzyć rzeczy utylitarne, traktując je jako czystą konstrukcję. Wtedy dopiero nastanie epoka największego rozwoju sztuki: – w całokształcie i w szczegółach. Podział na sztukę czystą i stosowaną zniknie, bo jednocześnie połączą się użyteczność i wysokie napięcie formy. Droga ku temu prowadzi przez zużytecznienie istniejącej formy malarstwa, jako przodującej gałęzi sztuki, a więc od malarstwa przez rzeźbę i budownictwo ku wykonywaniu przedmiotów użytecznych.

Ta surowa rozprawa z konstruktywistyczną utopią artystyczno-technicznej inżynierii nowego świata, jako z „mikrobem rozkładającym sztukę rosyjską", wymierzona bezpośrednio w „tatlinizm" i „sztukę wytwórczościową", godziła zarazem w samo sedno utylitarystycznego programu Szczuki, podjętego w „Bloku". Podczas gdy twórcy radzieckiego produktywizmu i zachodnioeuropejskiego architektonizmu, czyli łącznie – za Strzemińskim – „inżynieryści" poszukują wyjścia poza obraz ku twórczości bezpośrednio kształtującej otoczenie, on sam obiera kierunek przeciwny – zmierza ku ostatecznej autonomizacji i puryfikacji malarstwa, poszukuje czystej jedności obrazu z jego własną fizyczną konstytucją, wolną od jakichkolwiek obcych pierwiastków. Obraz miał być więc „światem czworokątnym, płaskim, samowystarczalnym w swoich granicach, izolowanym od wszystkiego, co dzieje się poza jego ramami"[38].

Wspólną płaszczyzną odniesienia dla unizmu i konstruktywizmu – w tym także utylitarystycznego konstruktywizmu Szczuki – był system Taylora i Forda, rozwinięty w utopijną wizję racjonalnej organizacji społeczeństwa. Swą unistyczną doktrynę Strzemiński wyprowadził wprost z opisu metody synchronicznego podziału pracy w zakładach Forda[39]. Dla niego „industrializacja" sztuki oznaczała przejęcie ze świata techniki nie określonej formy czy metody, jak np. Szczuka w fotomontażach czy projektach architektonicznych (geometria, mechanizacja pracy, masowość produkcji), lecz samego systemu – zasad specjalizacji (budowa obrazu zgodnie z „danymi przyrodzonymi" malarstwa, według jego „własnych zasad") i funkcjonalizacji (obraz jako przedmiot przeznaczony wyłącznie do patrzenia i stanowiący organiczną całość wzrokową). Spełniając te wymogi, obraz unistyczny był realizacją najistotniejszych, systemowych zasad postępu technologicznego, które wyznaczały drogę budowy całej nowej kul-

[38] W. Strzemiński, S. Syrkus, *Teraźniejszość w architekturze i malarstwie*, „Przegląd Artystyczny" 1928, nr 4.

[39] W. Strzemiński, *B = 2*, „Blok" 1924, nr 8-9.

tury. „Im dalej posunięty jest w społeczeństwie podział czynności – pisze Strzemiński — tym wyższy osiąga ono stopień kultury. Dlatego sztuce należy stawiać tego rodzaju zadania, jakie są jej właściwe"[40]. Takie systematyczne wyspecjalizowanie wszelkiej twórczości, ekonomiczne „zróżniczkowanie pracy" prowadziło ostatecznie, zdaniem artysty, do „organicznej i jednolitej organizacji życia"[41]. Rozwinięciem unizmu w tym aspekcie była teoria „organizacji rytmów życia" oparta na precyzyjnych obliczeniach parametrów czasu i przestrzeni, optymalnych dla efektywnego przebiegu poszczególnych życiowych funkcji; jej plastyczną projekcję stanowiły malowane „kompozycje architektoniczne".

Im bardziej Szczuka i Strzemiński zdawali sobie sprawę ze sprzeczności dzielących podbudowaną utopią Nową Sztukę i polityczną *praxis*, do której sprowadzały się próby realizacji jej założeń – tym bardziej zdecydowanie stawali po przeciwnych stronach. Kierunek obrany przez Szczukę, dokumentowany „malowaniem trywialnych plakatów agitacyjnych", utwierdzi Strzemińskiego w przekonaniu – wyrażonym w liście do Przybosia – iż walczący komunizm niszczy prawdziwą sztukę, a tym samym niesiony przez nią projekt idealnego świata[42]. Z kolei dla Szczuki droga unizmu mogła być jedynie najbardziej skrajnym przykładem izolacji sztuki od nadrzędnych „zagadnień społecznych" w imię kryptokapitalistycznej, „potwornej fikcji" jej autonomii. „Nie da się to wszystko zamknąć w ramach «podziału pracy» – napisze na łamach „Dźwigni", jakby odpowiadając Strzemińskiemu — Artysta odsuwa się coraz bardziej od życia, uprawiając «sztukę czystą», «sztukę samą dla siebie»[43]". Konstruktywistyczna idea „organizacji życia" wymagała przejścia do polityki.

Wyżej powiedziano, że tę reorientację twórczości Szczuki należałoby widzieć szerzej, w związku z procesami podporządkowywania „rewolucyjnej" sztuki komunistycznej polityce, jakie zachodziły w połowie lat dwudziestych tak w Związku Radzieckim, jak i w Niemczech, wyznaczając nowy model relacji między artystami lewicy a partią[44]. Próby ściślejszego

---

[40] W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, (w:) *O sztuce nowoczesnej*, Łódź 1934.

[41] Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński, „Forma" 1935, nr 3.

[42] W. Strzemiński, list do J. Przybosia z 11 XII 1931, (w:) *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929-1933*, oprac. A. Turowski, „Rocznik Historii Sztuki", IX, 1973, s. 256.

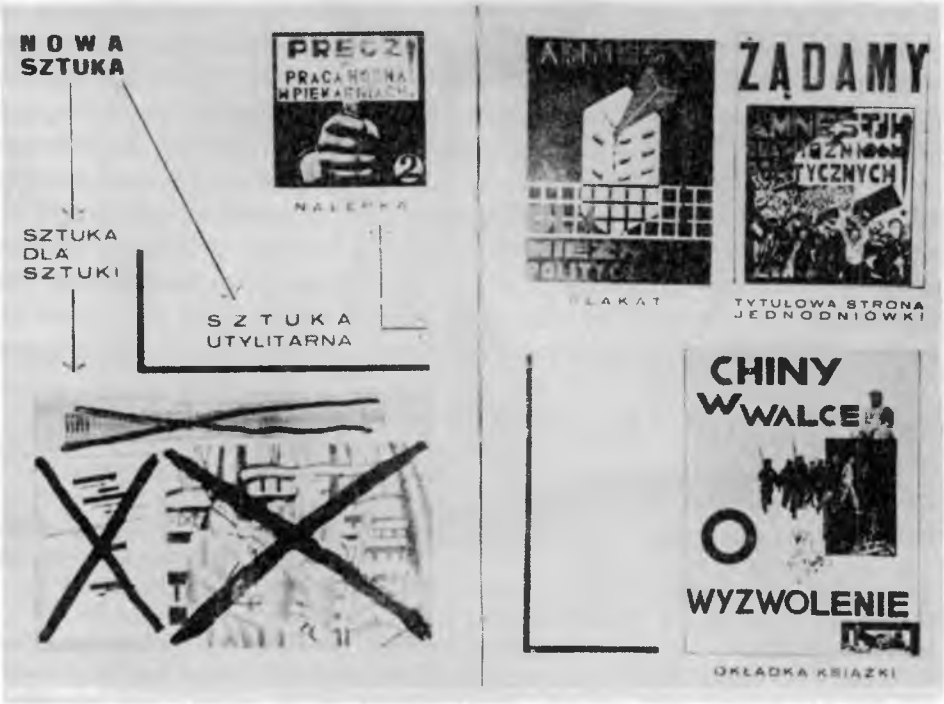
[43] M. Szczuka, *Sztuka a rzeczywistość*, op. cit.

[44] Odnośnie do sytuacji w ZSRR w tym kontekście zob. P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993, zwłaszcza s. 41. Jeśli chodzi o Niemcy – J. Willett, *The New Sobriety, 1917-1933. Art and Politics in the Weimar Period*, London 1987, zwłaszcza s. 168-176, oraz B. I. Lewis, *George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic*, Princenton 1991, s. 14-119.

wpisania twórczości artystycznej w partyjną linię polityczną podejmowane były pod hasłem zacieśniania więzi artystów z masami proletariackimi; retoryka „proletariacka" wymierzona była przy tym przeciwko awangardzie z jej ideą autonomii sztuki. Ważną teoretyczną podbudowę dla politycznej instrumentalizacji twórczości artystycznej, cenną tym bardziej, że formułowaną z pozycji „nawróconego" byłego awangardzisty, stanowiła książeczka G. Grosza (przy wsparciu W. Herzfelde) *Sztuka w nie-*

Ryc. 7. M. Szczuka, *Studium kompozycji reklamowej*, 1925, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi; repr. za: *Mieczysław Szczuka*, il. s. 77

bezpieczeństwie, wydana w Berlinie w 1925 r., a rok później w Moskwie. Zwraca ona uwagę na fakt, iż każdy artysta, czy tego chce czy nie, odgrywa określoną rolę społeczną i zajmuje jakąś pozycję w walce klasowej; bądź przez świadome zaangażowanie, bądź też przez ignorancję i bierne uczestnictwo w panującym systemie kultury staje on albo po stronie kapitału, albo po stronie walczącego proletariatu; pozycja artysty „ponad polityką" jest fikcją. Konstruktywizm przybliżył sztukę do rzeczywistości, ale sam nie ma sensu, jeżeli pozostaje w granicach sztuki, a nie staje się rzeczywistą architekturą, inżynierią czy produkcją przemysłową. Właściwą rolę społeczną konstruktywista może odegrać tylko w Związku Radzieckim, konkretnie angażując się w proces industrializacji; natomiast na kapitalistycznym Zachodzie zarówno praktyczne „wdrażanie" konstruktywizmu, jak i uprawianie go jako „czystej" sztuki oznacza jego asymilację w ramach burżuazyjnego systemu. Tutaj jedyną słuszną postawą jest wprzęgnięcie twórczości artystycznej w walkę polityczną proletariatu. „Ten, dla którego sprawa proletariatu nie jest pustym dźwiękiem [..] nie może się zadowolić rozstrząsaniem zagadnień formalnych sztuki. Będzie się on starał wyrazić ideę wałki proletariatu, oceni wartość swego dzieła



Ryc. 8. M. Szczuka, *Nowa sztuka – sztuka utylitarna*, fotomontaż, zamieszczony w piśmie „Dźwignia" 1927, nr 2/3; repr. za: *Mieczysław Szczuka*, il. s. 83

z punktu widzenia pożytku i oddziaływania społecznego, a nie według indywidualnych zasad artystycznych, nie dających się skontrolować". Prawdziwie postępowy artysta „łączy się z uciśnionymi jako propagator i obrońca idei rewolucyjnej, która walczy o pozyskanie zasłużonej części bogactw świata i o racjonalną organizację społeczną".

Artykuł Szczuki *Sztuka a rzeczywistość* w wielu wątkach przypomina *Sztukę w niebezpieczeństwie*, być może więc książeczka Grosza odegrała

Ryc. 9. M. Szczuka, *Amnestii dla więźniów politycznych*, fotomontaż, okładka jednodniówki, Warszawa – Kraków, czerwiec 1926; repr. za: *Mieczysław Szczuka*, il. s. 83

Ryc. 10. M. Szczuka, *Żądamy amnestii dla więźniów politycznych*, fotomontaż, okładka jednodniówki, Warszawa – Kraków, sierpień 1926; repr. za: *Mieczysław Szczuka*, il. s. 82

jakąś rolę w ukształtowaniu poglądów naszego artysty, uświadamiając mu potrzebę odwrotu nie tylko od „czystej" sztuki *à la* Strzemiński, ale też od konstruktywistycznego utylitaryzmu, nie mającego szans właściwej – w sensie zarówno praktycznym, jak ideologicznym – realizacji. O ile spośród prac Szczuki z roku 1925 zachowały się jeszcze eksperymenty „laboratoryjne" – zupełnie abstrakcyjny rysunek i studium kompozycji reklamowej – o tyle rok 1926 znaczony jest w jego twórczości przede wszystkim pracami propagandowymi, w których konstruktywistyczna estetyka ginie na rzecz „zrozumiałości dla mas". Reprodukując ich przy-

Ryc. 11. M. Szczuka, *Wróćcie nam naszych ojców i matki*, fotomontaż, zamieszczony w: *Amnestii dla więźniów politycznych*, jednodniówka, Warszawa – Kraków, 1926; repr. za: *Mieczysław Szczuka*, il. s. 80

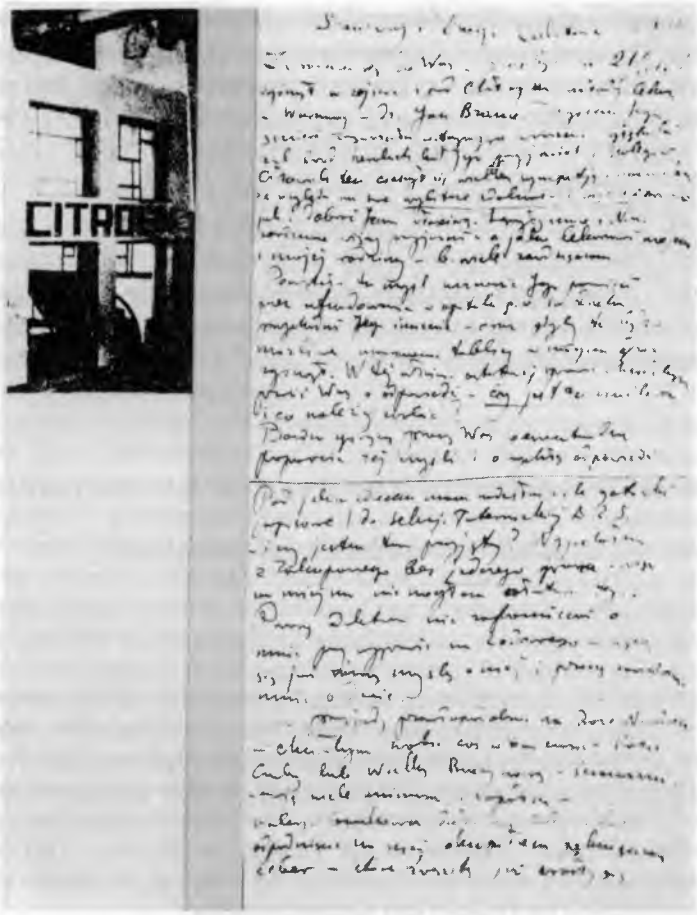
kłady pod hasłem „sztuki utylitarnej" na łamach „Dźwigni", Szczuka jednoznacznie przeciwstawi je „sztuce dla sztuki", przy czym do tej ostatniej zaliczy także suprematyzm, jeszcze niedawno przecież tak bliski jemu samemu[45].

W kompozycji na okładce jednodniówki wydanej w czerwcu 1926 r. w ramach prowadzonej przez komunistów kampanii na rzecz amnestii dla więźniów politycznych powraca jednak po raz ostatni echo suprematyzmu, a ściślej jego propagandowej mutacji z plakatu Lissitzkiego *Czerwonym klinem bij białych*; u Szczuki czerwony klin uderza w biały gmach więzienia. Fotomontaż na okładce jednodniówki z sierpnia 1926 jest manifestacją łączności artysty z proletariacką masą, wznoszącą pod białymi murami więziennego gmachu okrzyki i czerwone transparenty z żądaniem amnestii; tym samym suprematystyczny klin – a także konstruk-

[45] M. Szczuka, *Nowa Sztuka – sztuka dla sztuki – sztuka utylitarna* i *Pozgonne suprematyzmu*, „Dźwignia" 1927, nr 2-3.

tywistyczna technika fotomontażu – zyskuje proletariacką interpretację. W innym fotomontażu o podobnym przesłaniu Szczuka uderza w ton sentymentalny, ton „osobistych przeżyć i nastrojów", które konstruktywizm miał – w niedawnych zamierzeniach artysty – wyrugować ze sztuki; oto grupka dzieci woła pod oknami więzienia: „Wróćcie nam naszych ojców i matki". I jeszcze jedna kompozycja fotomontażowa – i znów zmiana poetyki: dwaj posłowie z Komunistycznej Frakcji Poselskiej, aresztowani mimo immunitetu, siedzą na tle formularzy dokumentujących ich wywalczone przez komunistów zwolnienie. Głowę jednego z nich okala nimb

Ryc. 12. M. Szczuka, *Karta zwolnienia*, fotomontaż, zamieszczony w: *Amnestia dla więźniów politycznych*, jednodniówka, Warszawa – Wilno 1926; repr. za: *Mieczysław Szczuka*, s. 87



Ryc. 13. List Mieczysława Szczuki do Mariana Sokołowskiego z 6 IX 1926; repr. za: *Mieczysław Szczuka*, s. 164

pieczęci Rzeczypospolitej Polskiej; mamy tu więc kolejny typ świętego w rewolucyjnym panteonie Szczuki. Szeregowy męczennik politycznej walki – wciąż niepokonany i niepokorny: drugi z posłów depcze taką samą pieczęć, z orłem odwróconym głową w dół.

Jest jednak czas wojowania przy boku partii za sprawę proletariatu i czas wytchnienia – czas taternickich eskapad. A na tatrzańskich szczytach, cokolwiek by nie powiedzieć, artysta jest ponad polityką; jeszcze jesienią 1926 r., pisząc do M. Sokołowskiego o swych wspinaczkowych przesięwzięciach, Szczuka sięga po zaprojektowaną przez siebie „konstruktywistyczną" papeterię ze zdjęciem wnętrza salonu samochodowego Citroena.

Jak wygląda i o czym daje do myślenia spuścizna Szczuki dzisiaj? Żegnając go, Jan Hempel powiedział nad trumną: „[...] dorobek życia Szczuki oceni ta przyszłość, w którą on głęboko wierzył i o którą wytężoną swą pracą walczył". Samego Hempla ta przyszłość zaprowadzi po niespełna dziesięciu latach na śmierć w sowieckim więzieniu. Dziś, bogatsi o doświadczenie „czerwonego klina", jesteśmy już na szczęście wolni od tej perspektywy. I dlatego pewnie w sporze między Szczuką a Strzemińskim – *nota bene* wartym przypomnienia w kontekście współczesnej teorii modernizmu i awangardy – bliższy może wydawać się nam Strzemiński, broniący autonomii sztuki i czystości utopii przed groźbą ich politycznej, partyjnej instrumentalizacji.

THE INTERNATIONALE OF AUTOMOBILE SALONS AND THE HAGIOGRAPHY OF REVOLUTION. MIECZYSŁAW SZCZUKA AT THE CROSSROADS OF NEW ART

Summary

The present article is an attempt at an analysis of the artistic achievement of Mieczysław Szczuka, with a particular emphasis put on his ideological commitments. I have chosen to consider the explorations of one of the leaders of Polish constructivism in the field of tensions between the ideology of the communist revolution on the one hand, and that of economic progress and rational organization of social relations according to the principles of Taylorism and Fordism on the other. This tension, extremely important for the whole avant-garde of the twenties, influenced also the art of Szczuka, determining its dynamic and dramatic quality.

Having adopted this point of view, I divided Szczuka's artistic career into three periods. The first period, ranging from 1920 to 1923, was the time of provocative manifestations of a young artist, directed against his background of national and religious traditions and approving of the revolutionary changes in Russia. In the context of the Polish-Russian war, such an attitude implied a consent to the military expansion of the Soviet revolution to Western Europe across the territory of Poland. In 1921, after the military strategy had proved a failure, the Soviet authorities changed their policy, paying more attention to political propaganda by means of culture and art. At that time, Szczuka established close contacts with Jewish artists from the left who became involved in an international movement of artists supporting the cause of the world revolution. Most probably thanks to those contacts he met El Lissitzky who, on his way from Moscow to Berlin, made a stop in Warsaw. Apparently, El Lissitzky's visit was for Szczuka an impulse to start an avant-garde group intended as a part of that movement.

The second period was the activity of the "Blok" group which lasted for two years (1924-1925). Then Szczuka's art was influenced by the utopian projects of moder-

nization and reorganization of social life according to the principles of economic efficiency and the ideas of technological progress and mass-production. The social effects achieved in that way were supposed to meet the expectations of the working class. Such a constructivist utopia would replace, as it were, the ideology of revolution, while the projects of concrete and useful enterprises intended to promote a new way of life would substitute for disruptive political activity. Leading „Blok," however, Szczuka did not follow Lissitzky and his journal "Wieszcz" [Object], financed by the authorities in Moscow, but rather Le Corbusier and his "L'Esprit Nouveau," sponsored by Western corporations. Szczuka's texts, designs, and photomontages published in "Blok" glorified the achievements of Western technology and economy, virtually functioning as commercials of the automotive industry, considered to be the avant-garde of progress (Laurin-Clement, Citroen, Firestone). Thus, in terms of ideology, his constructivist art was quite ambiguous.

Finally, trying to redefine his position in relation to the communist party, Szczuka dissolved "Blok" and moved in his art from constructivism to direct political commitment. The third period of his career (1926-1927) was mainly devoted to a series of posters prepared for a communist campaign to liberate political prisoners, and to the journal "Dźwignia" [The Lever], edited by Szczuka, but financed and controlled by the party. As a theorist, Szczuka tried to launch a dialectical critique of constructivism, pointing to the dramatic situation of the avant-garde artist, inhibited in his progressive pursuits by the prevailing social system, yet at the same time obliged to relate them to the needs of the struggling proletariat. In that last period, his attitude should be viewed in the context of a dispute with W. Strzemiński, who emphatically advocated the autonomy of art, and – on the other hand – in relation to a more general tendency to subject "progressive" art to the political slogans of the "proletariat," which appeared around 1925 in Russia and Germany, articulated by the book of G. Grosz, *Art in Danger*.