

Szczuka, Strzemiński, Themersonowie i polska poezja XX wieku

Anna Kałuża

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 1, S. 12–27

DOI: 10.18318/td.2022.1.2 | ORCID: 0000-0001-6267-1043

Spośród nie tak znówu licznych polskich książek awangardowych międzywojnia, których autorzy eksperymentowali z połączeniami pisma i obrazu, dwie publikacje wydają się najbardziej artystycznie zaawansowane. Co więcej, są to publikacje proponujące konkurencyjne wizje styku piśmienności, wizualności i obrazowości. *Europa* Anatola Sterna oraz *Sponad* Juliana Przybosa przynoszą bowiem tak odmienne rozwiązania artystyczne, że można pomyśleć o nich jako realizacjach usytuowanych wobec siebie biegunowo, a także spojrzeć z ich perspektywy (jako spinającej radykalnie odległe punkty widzenia) na pokrewne przedsięwzięcia artystyczne z lat 20. i 30. „Właściwy dialog dwudziestolecia międzywojennego (dodajmy, dialog niezakończony do dziś dnia) miał miejsce między tymi dwoma artystami” – pisał Anatol Stern¹. Uwaga o niezakończonym dialogu jest szczególnie trafna: wydaje się, że refleksje dotyczące prac literacko-artystycznych

Anna Kałuża,
dr hab. prof. UŚ –
literaturoznawczyni
i krytyczka literacka,
pracuje w Instytucie
Literaturoznawstwa
Wydziału
Humanistycznego
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach,
redaktor naczelna
„Śląskich Studiów
Polonistycznych”,
zajmuje się
estetycznymi
konsekwencjami
przemian kulturowych,
współczesną poezją
i sztuką. Ostatnio
opublikowała *Splątane
obiekty. Przechwycenia
artystyczno-literackie
w niewspółmiernym
świecie* (Kraków 2019).

1 A. Stern *Głód jednoznaczności*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. A. Stern, M. Berman, WAiF, Warszawa 1965, s. 28.

Mieczysława Szczuki i Władysława Strzemińskiego mogą się okazać pomocne również w określeniu historycznego kontekstu aktualnych prób artystyczno-piśmiennych takich autorów i autorek, jak Szczepan Kopyt, Marcin Mokry, Joanna Mueller, Kamila Janiak, Natalia Malek – współpracujących na różne sposoby z artystami i artystkami wizualnymi, komponujących swoje książki w poszerzonych modelach plastyczno-graficznych.

Różnicę między propozycją Sterna i Szczuki oraz Przybosia i Strzemińskiego wstępnie dookreśliłabym jako różnicę między obrazowym prowadzeniem wierszy (*Europa*) a typograficzno-wizualnym rozplanowaniem wierszy (*Sponad*). Odnosząc się z kolei do kategorii artystycznych, trzeba powiedzieć, że mamy do czynienia z fotokolażem i montażem typograficznym². Mieczysław Szczuka w *Europie* Anatola Sterna z 1929 roku wprowadził nie tylko nową typografię i graficznie opracowany układ wierszy, ale dokonał całościowej re-lokalizacji poezji za sprawą pracy plakatoowo-plastycznej. Szczuka użył tu wielu rozmaitych form: wprowadził kolory, rysunki (mapy Europy z napisem S.O.S.), filmowe odbitki oraz niemal komiksowe wkładki. Okładka autorstwa Teresy Żarnower nie nawiązuje w żaden sposób do okładek książek poetyckich: wyraziście filmowo-plakatoowa, oparta na montażu zdjęć, tworzy przekonanie o innym niż językowe medium dla poematu Sterna. Dominującym materiałem wizualnym na okładce nie są jednak materiały filmowe, lecz wizerunek-ikona wściekłego makaka, wkomponowany w obrazy kabaretowego tańca i okrucieństw wojny³. Natomiast w zbiorze Juliana Przybosia *Sponad* z 1930 roku opracowujący go graficznie Władysław Strzemiński ograniczył się – zgodnie z zasadą typografii funkcjonalnej – do rozwiązań graficznych i literniczych. Nie wprowadził elementów obrazowo-

2 Zob. A. Karpowicz *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białośzewski, Wydawnictwa UW, Warszawa 2007*; R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000.

3 Zob. uwagi na temat *Europy* m.in. M. Wallis „Europa” Mieczysława Szczuki, „Robotnik” 1930 nr 12; P. Rudziński *Konstruktywistyczna typografia wobec poezji. Dwa przykłady*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1984 nr 1; M. Hopfinger *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 107; K. Wyka *Z lawy metafor*, w: tegoż *Rzecz wyobraźni*, PIW, Warszawa 1977, s. 256; M. Berman *Pionierzy fotomontażu w Polsce*, w: *Mieczysław Szczuka*, s. 70-109; W. Strzemiński *Fotomontaż wynalazkiem polskim*, w: tamże, s. 110; M. Tarnogórska *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1997; P. Majerski *Anarchia i formuły. Problem twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2001; J. Lachowski *Anatol Stern i Stefan Themerson. O Europie, a także przyjaźni dwóch awangardzistów na podstawie ich korespondencji wzajemnej z lat 1959-1968*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2015 t. XLVI, s. 269-288.

-plastycznych, nie posłużył się kolorem. Jedynym środkiem artystyczno-wizualnym oprócz różnego rodzaju czcionek są w zbiorze pionowe lub poziome pogrubione prostokątne linie szerokości około pół centymetra. Odgraniczają one od siebie partie tekstu, komponując stronę zgodnie z kształtem geometrycznych, półzamkniętych form. Można odnieść wrażenie, że podstawowym efektem, jaki chciał uzyskać Strzeмиński, jest trójwymiarowość. Pogrubienia czcionek, operowanie ich różnymi wielkościami, a więc podkreślanie oddaleń i przybliżeń, rozwarstwiają płaszczyznę strony, wizualnie ją dynamizując⁴.

Pomiędzy tymi rozwiązaniami, które – nadal wstępnie – można nazwać typograficzno-abstrakcyjnymi i obrazowo-plakatowymi, sytuują się inne książki tego okresu. Gdy przyjrzeć się realizacjom artystyczno-poetyckim, okaże się, że np. koncepcje estetyczno-artystyczne tomów Tytusa Czyżewskiego (*Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* z 1920 roku, *Wąz, Orfeusz i Eurydyka* z 1922 roku)⁵ wiele zawdzięczają nowatorskim rozwiązaniom typograficznym, lecz można w nich zobaczyć także elementy graficzne – komponenty graficzne i liternicze współgrają ze sobą. W *Ziemi na lewo*, wspólnej książce Anatola Sterna i Brunona Jasińskiego z 1924 roku, opracowanej graficznie przez Mieczysława Szczukę⁶ mamy do czynienia z fotokolażem na okładce, ale układ graficzny i typografia wierszy, ich zgeometryzowanie konstruktywistyczne są ukierunkowane na rozwiązania abstrakcyjno-graficzne, a nie obrazowo-plastyczne. Zbiory Jana Brzękowskiego *W drugiej osobie* z 1933 z rysunkami Jeana Arpa oraz *Zaciśnięte dookoła ust* z 1936 roku, z okładką Strzeмиńskiego i ilustracjami Maxa Ernsta – trzeba podkreślić ową ilustracyjność – również mieszczą się w obrębie tego typu pomysłów.

1.

Spróbujmy zatem doprecyzować różnicę między tymi dwiema książkami. Beata Śniecikowska, porównująca za Zofią Baranowicz strategie artystyczne

4 Nie jest to jednak efekt intencjonalnie zamierzony przez Strzeмиńskiego, który dążył do wyeliminowania dynamicznych form. Zob. A. Stern *Głód jednoznaczności*, s. 32.

5 Późniejsze tomy poety – np. *Robespierre* z 1927 roku czy *Pastorałki* (z drzeworytami Tadeusza Makowskiego) z 1925 roku – są już znakiem odejścia od awangardowych rozwiązań artystycznych.

6 Jak pisze Piotr Rypson: „Pewien wpływ na prace Szczuki mieć musiały wydawnictwa rosyjskich konstruktywistów – zwłaszcza projekty El Lissitzky’ego, z którym młody artysta mógł się spotkać podczas pobytu tego ostatniego w Warszawie w 1921 roku, oraz prace Aleksandra Rodczenki dla czasopisma «Kino-fot» (1922) i «Lef» (1923–1925)”. P. Rypson *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2000, s. 55.

Szczuki i Strzemińskiego, uznaje, że działania Strzemińskiego w tomie *Sponad* mocno ingerują w teksty Przybosia. Sama Śniecikowska ocenia nie tyle całościową koncepcję, ile każdorazowo zrealizowane obiekty wierszowo-graficzne. W przypadku analizy dokonanej przez badaczkę nie mamy do czynienia z (różnie waloryzowaną) konkurencyjnością bądź równoważnością mediów, ale raczej z perspektywą wzmocnienia lub osłabienia efektu wizualnej piśmienności. Śniecikowska omawia grupy wierszy, biorąc pod uwagę ukierunkowania interpretacyjne, jakie wywołuje typograficzna optyka Strzemińskiego. Tam, gdzie jej zdaniem Strzemiński za bardzo wzmacnia instrukcje graficzne, dochodzi do kolizji między znaczeniem wiersza a jego plastycznym uformowaniem, co skutkuje ostatecznie samodzielnością wizualnej postaci wiersza, która przesłania jego sens. W zgodzie z tak ustawioną perspektywą, dowartościowującą przede wszystkim językowo-znaczeniowy porządek poezji, działania Szczuki muszą być rozumiane jako mniej radykalne niż działania Strzemińskiego. Badaczka zauważa, że:

Twórca unizmu znacznie silniej ingerował w strukturę poezji, jego interpretacja nie liczyła się niekiedy ze spójnością liryki. Szczuka potraktował natomiast poemat Sterna jako dzieło autonomiczne, nienaruszalne, którego spistości nie należy rozbijać, a które można jednak „uplastyczyć”, dopełnić grafiką (niestanowiącą mimo to jedynie ornamentu).⁷

Taka różnica w waloryzowaniu rozwiązań artystycznych wynika najprawdopodobniej stąd, że punktem odniesienia dla pomysłów Szczuki jest książka artystyczna, a dla Strzemińskiego – przede wszystkim wiersz/strona pomysły jako integralna i skończona całość⁸. Użyta tu kategoria spójności liryki,

7 B. Śniecikowska *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005, s. 277.

8 Trzeba dopowiedzieć, że Śniecikowska znacznie gorzej ocenia projekt Szczuki w *Ziemi na lewo* niż Strzemińskiego w *Sponad*. „Chłodnym, zintelektualizowanym układom graficznym Strzemińskiego daleko do oczywistości obrazowania (figuracja bywa co najwyżej zasugerowana), są one całościowymi słowno-plastycznymi konstrukcjami, nie zaś marginalnymi dodatkami dołączonymi do tekstów w przypadkowych miejscach. Cechy te odpowiadają właściwościom utworów Przybosia – myślę tu przede wszystkim o całościowej konstrukcji, unikaniu pustych miejsc, niedopracowanych w przestrzeni tekstu, rygorze stylistyki (i rygorze emocji) oraz wyraźnym intelektualizmie. Z tej perspektywy prace typograficzne twórcy unizmu można uznać za specyficzny przekład intersemiotyczny poezji, podczas gdy układy zaproponowane w *Ziemi na lewo* wydają się dość przypadkowe, «doczepione» jedynie do niewspółgrających z nimi stylistycznie i semantycznie liryków”. Tamże, s. 283-284.

stanowiąca niejako nienaruszalny punkt wyjścia działań artystyczno-wizualnych, prowadzi nas do bardzo konkretnego rozumienia poezji i zawdzięcza więcej genetyczno-źródłowym jej ujęciom niż awangardowej poetyce. W tak ustawionej optyce typograficzne „ingerencje” Strzemińskiego realnie zmieniają wiersze Przybosia, ponieważ dokonują ich interpretacji. Z kolei wkomponowanie przez Szczukę wierszy w środowisko wizualne jest w takim ujęciu wyłącznie neutralnym „uplastycznieniem” utworów.

Również Zofia Baranowicz uważa, że Strzemiński podjął działania obliczone na wieloaspektowość; według badaczki „Strzemiński współtworzył nie tylko całą książkę, lecz nawet poszczególne wiersze, dając im akcenty, podkreślając rytm, prowadząc wzrok czytelnika zgodnie z własnym rozumieniem treści”⁹.

Moim zdaniem artystyczna współpraca Szczuki i Żarnower – ograniczona według Zofii Baranowicz i Beaty Śniecikowskiej wyłącznie do pracy nad książką, nie nad wierszami – nie odbiegała jednak zasadniczo od artystycznie podobnego celu co praca Strzemińskiego: stworzenia zupełnie nowego sposobu myślenia o poezji jako takiej. Dlatego warto spojrzeć na realizację poetyckości w materiale obrazowym i typograficznym nieco inaczej. Szczuka i Żarnower, gdy pracowali nad książką Sterna, mieli intuicję trans medialną; być może *Europa* prowokowała takie właśnie ustawienia kodów – Stefan i Franciszka Themersonowie zrobili na podstawie książki film. Mimo że minimalistycznie zaprojektowane karty książki nie wpływają bezpośrednio na plastyczne kształtowanie konkretnego wiersza, to jednak wprowadzone przez Szczukę postaci, rysunki, linie oraz kolory (jak pisała Zofia Baranowicz, „postacie – wizerunki tworzące z każdej strony książki nierozdzielną kompozycję, całkowicie odrębną i niepodobną do drugiej”¹⁰), włączają wiersze do środowiska wizualnego, dają mu ramę, stają się dla nich pasmem transmisyjnym, swoistym parergonem¹¹.

Przypomnijmy pokrótce całość. Stern stworzył w *Europie* specyficzną formę językowej interpelacji, której zasadnicze elementy mają za zadanie podważyć przekonanie o europejskim ładzie, polityce, gospodarce i cywilizacji. Zbiorowy podmiot, który dopiero na końcu poematu ustępuje pojedynczej osobie mówiącej, jest jak wszystkie inne obrazy-wrażenia pokazywany

9 Z. Baranowicz *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, WAiF, Warszawa 1979, s. 165.

10 Tamże, s. 157.

11 Zob. J. Derrida *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

z opóźnieniem, jakby wyłaniał się spod natłoku wydarzeń, ruchu i zjawisk. Retardacyjnie długie ciągi rzeczowników, jakimi Stern posługuje się najczęściej, przynoszą ostatecznie w swoich minifinałach plastyczne, acz wyczekiwane przez czytelnika/czytelniczkę pętle rzeczywistości. Stanowią one sygnał domknięcia jednej sceny i rozruch następczej: filmowość tego poematu nie ulega wątpliwości, zresztą pisano o niej wielokrotnie.

Szczuka zapanował nad tym materiałem, wnosząc abstrakcyjną formę geometrycznych pasm przebiegających przez wszystkie strony poematu. Te czarno-czerwono-białe abstrakcje, będące funkcją ruchu, w terminologii Deleuze'a stanowiące wyzerowany obraz-percepcję¹², odpowiadają, zdaniem krytyków, za wniesienie do poematu także dosłowności taśmy filmowej. Oczywiście Szczuka wprowadza elementy figuratywne, będące odległym komentarzem poematu, a czasem kontrkomentarzem, ponieważ świat pokazany przez Szczukę nie ma w sobie nic z groźnej i nienadającej się do życia atmosfery miasta Sterna. Tancerki, bokserzy, aktorzy, wodewilowe układy ciała, a zwłaszcza ich zminiaturyzowanie sprawiają wrażenie raczej groteskowego przeskalowania przestrzeni, zupełnie innego niż patetyczno-realistyczna stylistyka Sterna. Najbardziej znaczące jest jednak zakończenie, współgrające ze znaczeniem smug farby. Plakatowo wydzielone ostatnie zdanie poematu, ułożone poziomo, zostaje obramowane czerwono-czarnymi marginesami. To powtórzenie w stosunku do całości poematu nadaje mu charakter conceptualny i wykracza poza pomysły konstruktywistyczne. Wyizolowanie jednego zdania i potraktowanie go jak hasła, na którym powinna koncentrować się uwaga, będzie powracało w pracach conceptualistów takich jak Lawrence Weiner (jego *Statements*). Percepcja poezji (nie wiersza w ogóle) zostaje pomyślana na innej zasadzie: podczas gdy do tej pory mieliśmy znaki języka i znaki-wizerunki, oddzielone od siebie, prowadzone dwiema ścieżkami, teraz nagle znaki języka stają się także wizualną częścią abstrakcyjnych pasm, bardziej im się przyglądamy, niż je czytamy. Są obrazem samego pisma umieszczonego w ramach.

Z kolei *Sponad Przybosia* to zbiór wierszy niebędących ostrą interwencją w rzeczywistość społeczno-polityczną. Obaj poeci podejmują podobny temat, jakim jest praca i jej dewaluacja, skutkująca odwrotem od idei łączących nieprzerwany wysiłek robotnika z wysiłkiem artysty. Edward Balcerzan we wstępie do *Sytuacji lirycznych. Wyboru poezji* podkreśla, że ten trzeci zbiór poezji

12 G. Deleuze *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 259.

Przybosią przynosi reorientację poetyki awangardowej. Poszerza jej środki i idee o mniej doktrynalne rozwiązania – oprócz apeli, reklam oferuje też wiersze liryczne, wyznaniowe i miłosne. I Stern, i Przyboś zwracają się ku takim kategoriom, jak zmęczenie, wyczerpanie, odpoczynek, uspokojenie w obliczu przeciążenia zmysłowego. Znaczące, że wątek pracy, pojawiający się w poematach z lat 20. i publikacjach z lat 30. będzie powracał także w nowszych książkach poetyckich, m.in. u Szczepana Kopyta, Kiry Pietrek, Konrada Góry, Kamili Janiak. Również obrazy związane z przeciążeniem zmysłów, spektaklowym/spektakularnym charakterem życia społeczeństw zdominują XXI-wieczną tzw. poezję społecznie zaangażowaną. Nie pora jednak na wykazywanie ciągłości problemowej między poezją XX i XXI wieku, istotne w tym momencie są raczej różnice w podejściach do języka/wiersza/poezji/książki, jakie można sformułować, przyglądając się pracy Strzemińskiego przy zbiorze Przybosią oraz *Szczuki w Europie*.

Wydaje się, że zbiór Przybosią i Strzemińskiego, przeanalizowany bardzo dokładnie przez Beatę Śnicikowską, przynosi rozwiązania wizualnie radykalniejsze niż *Europa* Sterna i *Szczuki*. Prawie każdy wiersz w zbiorze zostaje rozplanowany przez artystę w taki sposób, by zaburzyć płynną percepcję. Możemy oglądać te teksty, ale różnorodność zapisów i wielość wersów uniemożliwiają pomyślenie o nich jak o plakatach czy innych formach wizualnych. Wiersze są tu nadal wierszami. Strzemiński rzadko otwiera poezji dostęp do innych obszarów/mediów, jak czyni to w *Europie* Mieczysław Szczuka. W *Sponad* większość wierszy została pomyślana zgodnie z porządkiem zakłócenia i odseparowania, do pogłębienia wrażenia autarkiczności poezji przyczynia się zresztą konstruktywistyczny język samego Przybosią, silnie zmetaforyzowane frazy, które z trudem poddawałyby się narracji filmowej. Siła wizualna poematu Sterna brała się także z możliwych transformacji języka obrazowego, gotowego pod wpływem kolorów i obramowania stać się na chwilę czymś innym: aforyzmem, hasłem politycznym, uliczną retoryką. Wynikała też z potraktowania środków plastycznych przez Sterna jako semantycznych, wchodzących w dialog z językiem poematu. Paweł Majerski nazywa *Europę* poematem integralnym, „w którym tekst staje się dziełem literacko-plastycznym”:

Szczuka aktywizuje w ten sposób całość obrazu na stronie, nie przekształcając układu tekstu poetyckiego (jak uczyni to Władysław Strzemiński w tomiku *Sponad* Juliana Przybosią). Zmienia plan kolorystyczny tła, wykorzystując napięcia czerwonych i czarnych prostokątów, buduje

jednak rytm „lektury” graficznej kompozycji zgodnie z rytmem linearnej lektury tekstu Sterna [...].¹³

Podsumowując, z pomysłu Szczuki i Żarnower wyłania się idea stworzenia innego niż językowe medium dla poezji/wierszy. Korzystając z fotokolażu, wynaleźli nowe medium dla poezji¹⁴, a nie ograniczyli się do typograficznego opracowania wierszy Sterna, jak zrobił to z wierszami Przybosa Strzemiński. Na tym polega różnica między dwiema nowoczesnymi koncepcjami artystycznymi: Władysław Strzemiński, opracowując w *Sponad* montaż typograficzne, zachowuje odrębność medium poezji, podczas gdy Mieczysław Szczuka – opracowując fotokolaże – tworzy dla poezji nowe gniazda medialne. Można ich pracę spróbować określić jeszcze inaczej: to, co proponuje Strzemiński, zbliża go do pomysłów konkretystów, którzy pismo usiłują uczynić namacalnym, materialno-przedmiotowym. Poezja nadal jest uprawiana na gruncie przede wszystkim znaków językowych. Myślenie Szczuki z kolei wydaje się bliższe późniejszym konceptualistom – gdy poezja wychodzi ku elementom niepiśmiennym, obrazowo-ikonicznym, nie przekształcając ich w dekoracyjno-illustracyjne, ale wciągając je w znaczeniowe pole oddziaływania języka, a językowym elementom pozwala ujawnić się poza porządkiem syntagmy, w montażu synchronicznym, harmonijnym, tonalnym etc.¹⁵

2.

Określone wartości artystyczno-estetyczne znane z projektów Strzemińskiego i Szczuki wzmacniają Stefan i Franciszka Themersonowie. Choć to prace zasadniczo wojenne i powojenne, ich podstawowe założenia bezpośrednio tkwią w tradycji awangardowej. Eksperymentalne kolaże, poezja

¹³ P. Majerski *Anarchia i formuły*, s. 33.

¹⁴ Zob. R.E. Krauss „A Voyage on the North Sea”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames&Hudson, London 2000, online: https://artecontemporaneaehc.files.wordpress.com/2016/10/krauss_voyage-on-the-north-sea.pdf (25.02.2022). Zob. także teje *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” Winter 1999 vol 25, no. 2; A. Rejniak-Majewska „Kondycja postmedialna” i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss, w: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2010, s. 42-52; A. Nacher *Postmedia – laboratorium społecznej wyobraźni*, w: teje *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016, s. 35-58.

¹⁵ Zob. G. Deleuze *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, s. 263.

semantyczna czy poematy wizualne Themersona w większości pozostają w rękopisach¹⁶. Jednak książki takie, jak *Semantic Divertissements* z 1962 roku czy *An Excerpt from the Code* z 1965 roku, nie mówiąc o znakomitym i wiele wnoszącym do tradycji awangardowej dyptyku poświęconym Kurtowi Schwittersowi: *Kurt Schwitters in England*¹⁷, *Kurt Schwitters on a Time Chart*, *Kurt Schwitters, Raoul Hausmann and the story of PIN*, są najwyraźniejszą manifestacją awangardowego myślenia. Mogłyby stanowić łącznik między koncepcjami awangardowo-dadaistycznymi a konceptualizmem – w wersji nieco innej niż ta, która zdominowała polską powojenną sztukę i literaturę.

Przed wszystkim trzeba zauważyć, że twórczość Themersonów oparta jest na idei polimedialności, w ramach której dźwięki, obrazy, słowa reagują na siebie wzajemnie oraz tworzą konstrukcyjną i ideową całość. Agnieszka Karpowicz, wypracowująca pojęcie kolażu intermedialnego, które obejmowałoby swoim zakresem wszystkie pisarskie praktyki Themersona, zwraca uwagę na – osiągane za pomocą eksperymentów optofonetycznych i audiowizualnych – współlistnienie rozmaitych sensorycznych bodźców w filmowych dokonaniach Themersonów. Badaczka zauważa, że realizacje filmowe stanowią zapowiedź „nowego środowiska audiowizualnego i sztuki multimedialnej”¹⁸ oraz realizację postulatów intermedialności i multimedialności. Andrzej Hejmej stwierdza fiasko genealogicznych klasyfikacji opery *St. Francis & The Wolf of Gubbio* or *Brother Francis' Lamb Chops*, uznając, że jest to dzieło synkretyczne, totalne, a mówiąc precyzyjniej – realizuje założenia intermedialności transmedialnej i transformacyjnej¹⁹. Paweł Polit z kolei pisze o idei przekładalności jednego medium na inne, przejmując od Marcina Giżyckiego pojęcie „transpozycji intersemiotycznej”, a gdy tłumaczy zasady pracy nad filmem *Europa* na podstawie poematu Sterna, zwraca się ku idei antymimezyczności, która miałaby fundować dzieła Themersona:

16 Zob. *Themersonowie i awangarda*, red. P. Polit, Muzeum Sztuki, Łódź 2013, s. 170.

17 S. Themerson *Kurt Schwitters in England: 1940-1948*, Gaberbocchus Press, London 1958; tegoż *Kurt Schwitters on a Time Chart*, „Typographica” 1967 no. 16. Korzystam z wydania zamieszczonego w katalogu *Themersonowie i awangarda*.

18 A. Karpowicz *O potrzebie chodzenia tyłem. Ale naprzód*, „Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, krytyka” 2008 nr 4, s. 208, online: https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/15_agnieszka_karpowicz_-_o_potrzebie_chodzenia_tylem_ale_naprzod.pdf (25.02.2022).

19 A. Hejmej *Opera Stefana Themersona (St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops)*, „Folia Litteraria Polonica” 2012 nr 2, s. 80.

Stąd, jak tłumaczył Stefan Themerson, ekran w filmie *Europa* „nie był oknem, przez które widziało się kawałki świata”; to, co było na nim widoczne, „istniało w ramach ekranu”. W związku z tym „wiersz Sterna nie był inspiracją dla scenariusza. Wiersz Sterna był scenariuszem, bo pisany był stylem scenariusza”²⁰

Zaginioną dziś *Europę* Themerson miał komponować ze zdań wizualnych, odzwierciedlających dosłownie figury retoryczne Anatola Sterna. Podobnie – jak pisze Giżycki – Themersonowie pracowali z dźwiękami: dokonywali ich wizualizacji, w której nie chodziło o usemantycznianie muzyki, ale o wizualne przejmowanie linii melodycznej, rytmu, instrumentacji²¹.

Przyjrzyjmy się w kontekście wcześniejszych analiz prac polskich artystów absolutnie nadzwyczajnemu esejowi wizualnemu *Kurt Schwitters on a Time Chart*, który Jasia Reichardt uznała za analizę historycznej awangardy²². To rok 1967, ponad trzydzieści lat od omawianych prac Strzemińskiego i Szczuki. Kurt Schwitters jest tu – jak można się domyślać – głównym bohaterem, wokół którego budowany jest ciąg innych kontekstów: historycznych, estetycznych oraz politycznych. Rozpoczęty od wspomnienia o pierwszym spotkaniu ze Schwittersem podczas konferencji Pen Clubu w 1943 roku, poemat odnosi się do przemian kulturowo-cywilizacyjnych, a jeśli pamiętać, że punktem wyjścia był wykład, to łatwo wytłumaczyć jego badawczy charakter. Przedmiotem badań nie jest tu wyłącznie historia awangardy dadaistycznej i jej kontekstów w szerokim światowym ujęciu, lecz także – jak można się domyślać – filozofia określonych znaków i medium.

Aby opowiedzieć o przygodzie awangardy z jej dadaistycznego odcinka, Themerson opracowuje zasobny fotokolaż: korzysta z różnego rodzaju znaków, wkleja gotowe obiekty w postaci fragmentów gazet, cytuje wiersze dadaistyczne, wprowadza kolaże, rysunki; innymi słowy – *Kurt Schwitters on a Time Chart* jest zarazem eksperymentem typograficznym, jak i plastyczno-obrazowym, a do tego prowadzonym w bardzo określonej ramie wizualnej. Umieszczenie opowieści o różnych postaciach, wydarzeniach i konsekwencjach tych wydarzeń na osi czasu stwarza efekt symultaniczności, wielości

20 P. Polit *Awangarda według Themersonów*, w: *Themersonowie i awangarda*, s. 14.

21 M. Giżycki *O poezji semantycznej Stefana Themersona*, cyt. za: tamże.

22 J. Reichardt *Wprowadzenie do „Kurt Schwitters on a Time Chart”*, w: *Themersonowie i awangarda*, s. 242. Zob. także omówienie tekstów dotyczących Schwittersa: A. Dziadek *Themerson i Schwitters*, „Teksty Drugie” 2006 nr 4, s. 87-88.

perspektyw, możliwości achronologicznego myślenia o czasie, w sposób architektoniczny zarysowuje też uniwersum zdarzeń. Podobny efekt – polegający na wzmocnieniu widoczności wpływającego czasu – uzyskał Szczuka w *Europie*, gdy kolorowymi pasami prowadził tekst poematu Sterna. Pasmowość – osiągnięta liniami lub smugą kolorystyczną – wytycza kierunek ruchu odbiorczej uwagi, a co za tym idzie, dynamizuje stronę/ekran/powierzchnię. Obaj artyści potraktowali kartkę papieru jak płótno/ekran. Dodatkowo Themerson, korzystając z inspiracji dadaistycznych, cytując m.in. *Ursonatę* Schwittersa, wprowadza znaki piśmienne jako znaki dźwiękowe i asemantryczne. Stają się one elementami obrazowania, a nie pisania.

Sposoby widzenia trzeba tu uznać za sposoby interpretacji określonych zjawisk, Themerson daje do zrozumienia, że wizualne kształtowanie wypowiedzi stanowi istotny czynnik znaczeniowótworczy. W ten sposób artysta odchodzi od koncepcji zakładającej dominację porządku językowego w piśmiennych dziełach sztuki²³. Urszula Czartoryska wspomina, że w latach 30. Themersonowie uczestniczyli w pracach konstruktywistów i razem ze Szczuką oraz Strzeмиńskim zmieniali polską typografię. Potem jednak stworzyli własny styl:

Themersonowie w oficynie Gaberbocchus poszli inną drogą niż Władysław Strzeмиński, autor teorii druku funkcjonalnego. Układy graficzne Franciszki Themerson bliższe są dadaistycznej „przygodzie”, dzięki np. grze różnych krojów czcionki, dzięki połączonym z rysunkiem stronom pisany ręcznie, układom przestrzennym składanego papieru. W ich koncepcji ideogram najprostszy, drukarski, łączy się z rysunkiem figuratywnym i z konfiguracją tekstu maszynopisu.

Czartoryska pisze także, że działania Themersonów na poziomie litery przeprowadzane są z „punktu widzenia zrewoltowanej semantyki elementarnych jednostek pisma i podważania logiki języka w ogóle”²⁴. Tym, czego dokonują Themersonowie, a co zbliża ich do myślenia Szczuki z *Europą*, jest wymiennosc porządków w obrębie mediów i znaków: litery i słowa stają się asemantryczne oraz plastyczne, dźwięki zostają zwizualizowane, a semiotycznym materiałem okazują się przedmioty. To, co zwykle traktowane jest jako pozbawione

23 Zob. S. Themerson *O potrzebie tworzenia widzeń*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2008 [pierwodruk 1837].

24 U. Czartoryska *Doświadczenia wizualne, teoria i praktyka. O „Widzeniach”*, w: Stefan i Franciszka Themerson. *Poszukiwania wizualne*, Muzeum Sztuki, Łódź 1982, brak paginacji.

semantycznego znaczenia, określa porządek rozumienia całości poematu. Nie chodzi tu jednak o intermedialność czy intersemiotyczność, ale raczej o efekt, który mogą one zapewnić: współlistnienia rozmaitych systemów znaków w obrębie jednego obiektu. Adam Dziadek w tym kontekście kładzie szczególnie nacisk na procesualny charakter prac Themersonów:

Jeśli chodzi o *Kurt Schwitters on a time chart*, to przyznać trzeba, że jest on jak prawdziwy patchwork, który zmusza czytelnika do zszywania, łączenia rozproszonych zdań, rysunków, różnych rodzajów czcionki i zreprodukowanego typograficznie pisma, rozmaitych ikon oraz ułożonych pionowo na stronie (niczym południki) czerwonych linii dat. Pamięć i wiedza czytelnika, mając do dyspozycji rozsypane na stronicach znaki, staje się swego rodzaju techné, jakby maszyną, a zarazem rzemiosłem, praktyką wytwarzania owego tekstu o Schwittersie.²⁵

To istotne zwrócenie uwagi na przemieszczenia, przesunięcia poszczególnych układów znaków, ich wzajemne zbliżenia i oddalenia, „eksponowanie pracy kodowania”, jak pisze Dziadek, sprawia, że esej *Kurt Schwitters on a Time Chart* należy postrzegać jako obiekt skomponowany z obrazów działających zgodnie z porządkiem sensoryczno-motorycznym oraz znaków będących uczuciami i spostrzeżeniami, spiętych zwrotami narracyjnymi, które ustanawiają między nimi różne relacje. Relacje te nie ograniczają się wyłącznie do wymiany właściwości pomiędzy kodami/mediami, ale – to bardzo ważne – rozbudowują całe spektrum rozmaitych związków, mediacji i przedmiotowości.

3.

Dlaczego tak istotne są różnice i podobieństwa między tymi trzema projektami? Dość oczywisty wydaje się wniosek, że różnice między sposobami realizacji związków piśmiennie-wizualnych określają przede wszystkim różnice w myśleniu o społecznym i politycznym organizowaniu się ludzi. Totalizująca i jednolita struktura społeczna jest przeciwieństwem modelu dynamicznego, procesualnego, pełnego napięć i sprzeczności. Jacques Rancière podkreśla, że antymimetyzm – choć nie zakłada możliwości imitowania malarstwa przez poezję ani poezji przez malarstwo, zgodnie z zasadą „każdy u innego” – znosi zasadę wydzielenia poszczególnych obiektów ze względu na przynależność do

25 A. Dziadek *Themerson i Schwitters*, s. 92.

określonego medium. Daje prawo hybrydom medialnym nie tyle do relokacji mediów, ile do tworzenia nowych połączeń. Nie jest to wyłącznie kwestia zmiany hierarchii w sercu artystyczności, lecz – jak podkreśla Rancière – zerwanie z odwzorowaniem określonych układów społecznych. Oddzielenie i hierarchia gatunków naśladują „społeczny podział miejsc i godności”²⁶, ustanawianie płaszczyzny równości, równoważności i konwersji w działaniach artystycznych jest próbą zachwiania podziałami miejsc i godności. By pokazać przykłady artystyczne, Rancière odwołuje się do plakatów Aleksandra Rodcenki zaprojektowanych dla firmy lotniczej Dobrolet:

Stylizowane formy samolotu oraz liter składających się na nazwę marki jednoczą się w jednolitych formach geometrycznych. Ta graficzna jednolitość jest jednak również jednolitością form, które służą do konstrukcji suprematystycznych obrazów oraz tych służących oddaniu zarówno pędu samochodów, jak i dynamiki nowego społeczeństwa.²⁷

Zakładana jednolitość form artystycznych i społecznych kieruje także pomyślnymi estetycznymi Strzemińskiego. I to ona stanowi podstawę jego przekonania o politycznych i społecznych celach sztuki. Ujednolicenie rozmaitych kodów, typów znaków, mediów w obrębie obiektu artystycznego staje się dla niego początkiem reorganizacji politycznej:

Poszukiwanie jedności form w dziele plastycznym stanowi próbę rozwiązania napięć na ściśle wydzielonym i kontrolowanym obszarze. Strzemiński wierzy jednak głęboko, że wypracowane tu formalne rozwiązania mogą zostać rozciągnięte na całość rzeczywistości. Unizm w malarstwie ma stać się modelem dla organizacji całego życia społecznego.²⁸

Strzemiński dążył do zachowania jedności formy dzieła artystycznego, wszystkie działania podporządkowywał uzyskaniu efektów unistycznych²⁹. Jak pisze

26 J. Rancière *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 116.

27 Tamże, s. 117.

28 J. Lubiak *Strzemiński przed prawem i po prawie*, w: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, katalog, Muzeum Sztuki, Łódź 2012, s. 30-31.

29 Beata Śniecikowska sprawdza, w jakiej mierze było możliwe przełożenie teorii unistycznej na wiersze/teksty. Zob. też *Słowo – obraz – dźwięk*.

Agnieszka Rejniak-Majewska: „W swojej «jednoznacznej» formie, wolnej od dualizmów i konfliktów, oferował też model przyszłego społeczeństwa – próbkę nowej zasady organizacji”³⁰. Potwierdza to zresztą list wysłany do Juliana Przybosa, w którym narzekał na formę wiersza *20 kg*:

Niestety *20 kg* nie potrafiłem zbudować. Wszystkie moje próby dawały efekt zagmatwany. Z niepowodzeń moich wnioskuję, że widoczne są braki jednolitości budowy. Dlatego też poemat zwracam Panu warunkowo, że Pan go jeszcze opracuje w kierunku większej jednolitości i ściślejszej budowy i że mi go Pan zwróci dla mego opracowania graficznego...³¹

Z kolei w liście do Leona Chwistka Strzemiński pytał retorycznie: „Jakiej rzeczywistości odpowiada dążenie do rozbicia obrazu na niezwiązane ze sobą fragmenty witalizmu biologicznego?”³². Jego niechęć do „rozbicia obrazu” nie daje się pogodzić z kolażową niejednorodnością. A – jak podkreśla Agnieszka Karpowicz – fotokolaże pozwalają na wyodrębnienie kontekstów poszczególnych, przejętych skądinąd elementów oraz uwyrażniają sam proces powstawania obiektu poprzez pozostawianie śladów cięć, zszyć, łączeń etc.³³ Strzemińskiego ideał jednorodności kompozycyjnej stoi z tymi założeniami w sprzeczności.

Szczuka i Themerson także jednoznacznie formułowali swoje przekonania estetyczno-polityczne. Obaj wikłali je w kategorie władzy, reprezentacji oraz klas społecznych. Szczuka największy problem widział w klasowej próżni, w jakiej zmuszony jest działać jako artysta, gdyż „rewolucyjność w polityce łączy się często z absolutnym zburzązajniem w zakresie spraw kultury”³⁴. Themerson kategorycznie wypowiedział się na temat związków między sposobem organizacji plastyczno-językowej obiektów artystycznych a ich politycznością. Wskazywał, że każde zaburzenie w systemach klasyfikacyjnych jest formą oporu wobec dominujących systemów:

30 A. Rejniak-Majewska *Historia oka według Strzemińskiego*, w: *Powidoki życia*, s. 249-250.

31 List 2 [27 VI 1929], *Listy W. Strzemińskiego do J. Przybosa*, red. A. Turowski, „Rocznik Historyczny Sztuki” 1973 t. IX, s. 225; cyt. za: J. Lubiak *Strzemiński przed prawem i po prawie*, w: *Powidoki życia*, s. 41-42.

32 W. Strzemiński *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński*, w: *Władysław Strzemiński. Pisma*, red. Z. Baranowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 224.

33 Zob. A. Karpowicz *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*, s. 111.

34 M. Szczuka *Sztuka a rzeczywistość*, w: *Mieczysław Szczuka*, s. 114.

Bilety są własnością przemysłu kolejowego, kwiaty należą do ogrodników, kawałki drewna do handlarzy drewnem. Jeśli zmieszasz te przedmioty ze sobą, powodujesz bałagan w systemach klasyfikacyjnych, na których opiera się cały reżim, odzwyczajasz ludzkie umysły od utartych sposobów myślenia, a utarte sposoby myślenia są podstawą Ładu, czy to Stary czy Nowy Ład. Jeśli burzysz sposób myślenia [...], jesteś, czy tego chcesz, czy nie, jesteś w samym sercu politycznych zmian. Hitler o tym wiedział.³⁵

O ile intencjonalne efekty pracy Strzemińskiego polegałyby na zawężeniu zakresu działania poszczególnych form, redukcji ich możliwości, o tyle działania fotokolażowe – uznane przez badaczy za pobudzające wymiennosc między poszczególnymi formami, mediami i kodami – należałoby określić jako działania poszerzające możliwości form, kodów, mediów użytych w danym obiekcie. Ta różnica między medium poszerzonym a medium ujednocionym wydaje się decydująca. Dobrze pokazuje to *Europa* Szczuki, w ramach której kolory, linie, rysunki, druk mogą się łączyć na zasadzie czysto optycznej albo znaczeniowej, blokować przejścia emocji z jednej barwy do drugiej albo sprawiać, że działają na siebie w głębokiej interakcji – jak wtedy, gdy oglądamy stronę z rysunkiem leżącej tancerki, której podniesiona noga staje się częścią toru kolejowego, a biel ciała ludzkiego z czarnym obrysem nie różni się od podobnie zarysowanego pociągu. Tancerka zastyga w jednej z póz, pociąg właśnie rusza, piłkarz ustawia się do ataku, a konie wyścigowe z jeźdźcami na grzbietach zdają się nabierać coraz szybszego tempa, sądząc po sylwetkach jeźdźców. Ta przestrzeń, zarazem obramowana, jak i puszczona dwutorowo w nieskończoność, nieuspójniona żadnymi nadrzędnymi wartościami, zawiera i aktualność, i wirtualność tego, co sobą zapowiada.

Strzemiński nie jest zainteresowany różnorodnością mediów, dąży raczej do wydobycia „poczucia plastycznego”, niezmiennej istoty, gwarantowanej przez reakcje wzrokowe na formę dzieła. Artysta pisze o „wrażeniach liryzmu plastycznego”, które są niemożliwe do przełożenia na inne rodzaje sztuk³⁶. Prace Themersonów i Szczuki wskazują na zupełnie inne koncepcje związków piśmiennno-graficznych i obrazowych. Nie chodzi wyłącznie o to, że medium dźwiękowe wymienia się swoimi właściwościami z medium plastycznym

35 Cyt. za: A. Karpowicz *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*, s. 99.

36 Zob. W. Strzemiński *Snobizm i modernizm*, w: Władysław Strzemiński. *Pisma*, s. 125.

albo graficznym³⁷, lecz przede wszystkim o to, że Szczuka i Themerson wydobywają wewnętrzną złożoność pojedynczego medium i dbają o to, by ich obiekty nie tyle konstruowały nowe porządki, ile reagowały na już istniejące zasady funkcjonowania społeczeństw, gotowe na nowe połączenia znaków i kodów, zdolne do przeformułowywania zastanych.

Jak z tej perspektywy wygląda poezja drugiej połowy XX i początków XXI wieku? To oczywiście temat na osobny szkic, ale można uznać, że eksperymenty typograficzne mocno wpłynęły na nurty poezji konkretnej, choć trudno byłoby je odnieść do koncepcji estetycznych Władysława Strzemińskiego. Z kolei fotokolaże oraz inne rodzaje technik plastyczno-obrazowych pojawiały się bardzo rzadko w książkach poetyckich i również niełatwo byłoby je umieszczać w kręgu inspiracji dziełami Themersonów czy Szczuki. Dialog tych artystów pozostaje więc nadal nie tyle niezakończony, ile niepodjęty.

Abstract

Anna Kałuża

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

Szczuka, Strzemiński, the Themersons, and Polish Twentieth-Century Poetry

This article is an analysis of three visual literary publications: Anatol Stern's *Europa*, Julian Przyboś's *Sponad* (lit. Fromabove), and Stefan Themerson's visual essay "Kurt Schwitters on a Time Chart." The initial conviction that there is a fundamental aesthetic difference between these major artistic achievements is clarified by indicating two different concepts of art and approaches to the artistic medium that found the artists' activities. While typographically developing Przyboś's collection, Strzemiński seeks artistic uniformity and preserved the linguistic-semantic order of poetry, the other two find new (media, sign) environments for poetry: Szczuka when composing photo collages in Stern's *Europa*, and Themerson when working according to the idea of polymediality. The latter two do not limit themselves to traditionally understood intermediality/intersemiotics – in which there is an exchange of properties between codes or sign systems – but they design various other relations between the elements of their artistic objects.

Keywords

polymediality, poetry, media, image, typography, aesthetics

37 Zob. A. Karpowicz *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*, s. 111.