

Janusz Zagrodzki

Władysław Strzemiński – obrazy słów

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 2, 81-91

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
 TOM II

Janusz Zagrodzki

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź

Władysław Strzemiński – obrazy słów

Idee sztuki, opartej o zasady ścisłej konstrukcji, zostały podjęte przez malarzy, rzeźbiarzy i architektów, prawie jednocześnie w znacznie oddalonych od siebie środowiskach artystycznych Holandii i Rosji, w pierwszych dekadach XX wieku. Jedną z ważnych form upowszechniania nowej sztuki było drukarstwo nowoczesne, pełniące rolę forpocząty wysuniętej przed główną siłę awangardy. Władysław Strzemiński (1893–1952) urodził się w zaborze rosyjskim w Mińsku, a jego pierwsze spotkania ze sztuką najmłodszej generacji nastąpiły podczas studiów w Petersburgu (1911–1914), kiedy jako absolwent Korpusu Kadetów ukończył prestiżową uczelnię wojskową – Mikołajewską Szkołę Wojskowo-Inżynieryjną (*Nikolajewskoe Wojskowo-Inżynieryjnoe Ucziliście*). Był to okres dynamicznych przemian kulturowych, obfitujący w intensywne działania twórców odwołujących się do kubizmu i futuryzmu – okres narodzin suprematyzmu. Wystawy i dysputy artystyczne skupiały liczne grono nowatorów. Kulminacją sezonu stało się wystawienie opery *Zwycięstwo nad słońcem* (*Pobieda nad solnecem*, 1913), wspólnego dzieła poety Kruczonegich, kompozytora Matiuszina i malarza Malewicza. Obecność Strzemińskiego wśród artystów teatru potwierdzają jego szkice dekoracji do *Misterium*

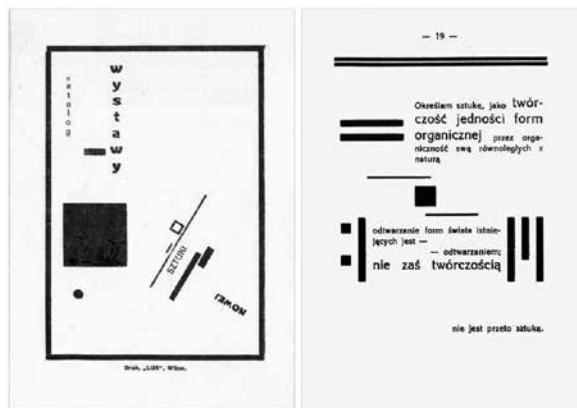
Buffo (*Misterija Buff*) Majakowskiego. Lata wojny, rany, kalectwo i długotrwała rekonwalescencja, utrudniają określenie momentu, kiedy działalność twórcy zyskała uznanie pionierów rewolucyjnej awangardy. Niemniej w 1918 roku Strzemiński, wspólnie z Malewiczem, Tatlinem i Udalcową, uczestniczył w obradach Moskiewskiego Kolegium do Spraw Sztuki i Przemysłu Artystycznego (*Moskowskaja Kolegija po Dielam Iskusstwa i Chudożestwiennoj Promyszliennosti*), które decydowało o formach szkolnictwa artystycznego, wystawianictwa i muzealnictwa na terenie całej Rosji. Będąc dyrektorem Wszechrosyjskiego Centralnego Biura Wystaw (*Wsierossijskoe Centralnoe Wystawocnoje Biuro*),¹ organizował w Moskwie pośmiertną, kanoniczną wystawę Rozanowej (1886–1918). Tragicznie zmarłej malarki, której życie i twórczość symbolizowały przełom w sztuce, jaki dokonał się od kubizmu i futuryzmu po suprematyzm. W roku następnym nazwisko Strzemińskiego odnajdujemy wśród autorów konstruktywistycznych obrazów wybranych do Muzeum Kultury Artystycznej

¹ Umanskij (1920). Ze względu na podwójne tłumaczenie, z polskiego na rosyjski, a potem na niemiecki, Umanskij podaje nazwisko Strzemińskiego w zniekształconej formie „Strechenskijskij”, myli również inicjał.

(*Muzej Chudożestwiennej Kultury*), jego reliefy z różnorodnych materiałów stały się przykładami dzieł obrazujących najnowsze prądy sztuki.² Bliska znajomość i współpraca z Malewiczem, praca pedagogiczna w Smoleńsku, ugruntowały w pełni już ukształtowaną świadomość młodego twórcy.

Powstanie państwa polskiego umożliwiło Strzemińskiemu podjęcie zadań artystycznych w niepodległym już kraju, stał się jednym z inicjatorów Wystawy Nowej Sztuki w Wilnie (1923) – pierwszego wspólnego wystąpienia zespołu malarzy i rzeźbiarzy, którzy w 1924 roku powołali grupę kubistów, suprematystów i konstruktywistów – Blok. Katalog towarzyszący ekspozycji był udaną próbą druku o logicznej, zgeometryzowanej budowie tekstów, będących odzwierciedleniem narastania antyfuturystycznej koncepcji dzieła sztuki.³ Stał się okazją do ujawnienia postaw młodych twórców, którzy w większości przeciwstawiali się dynamicznemu rozszarpywaniu formy, opowiadając się za wprowadzeniem do malarstwa i rzeźby rozwiązań inżynierskich, technicznych, materiałów w stanie naturalnym, zgodnie z ideologią konstruktywizmu. Strzemiński był autorem koncepcji graficznej katalogu, którego układ jest rozwinięciem tendencji zarysowanej w wydawnictwach Unowisu (il. 1).

Bezpośrednio po przyjeździe do Polski Strzemiński rozpoczął współpracę z czasopismem „Zwrotnica” (1922–1923), redagowanym przez Peipera, podejmującym dyskurs z ideami futurystycznymi. Był twórcą zarówno tekstów jak i układów graficznych wydawnictwa, między innymi autorem barwnej, dynamicznej okładki tomiku poezji Przybosia *Śrubby. Poezje* (1925).⁴ W „Zwrotnicy” opublikował artykuł „O sztuce rosyjskiej. Notatki” (1922–1923),⁵ a projektowana przez niego okładka do 6 numeru (1923) stała się symbolicznym przekazem treści zawartych w tekście. Drogę wiodącą ku przyszłości sztuki wskazywał *Czarny kwadrat* Malewicza. Mimo, że spośród programów artystycznych Strzemiński najwyżej cenił suprematyzm, widział również inne możliwości kształtowania „jedności form organicznych przez organiczność swą równoległych z naturą”. Już w *Katalogu Wystawy Nowej Sztuki* ogłosił opracowane przez siebie „prawa uformowania tworów malarskich” –



Il. 1. W. Strzemiński, układ typograficzny *Katalogu Wystawy Nowej Sztuki*, 1923, okładka i strona 19

„Ekonomia ujęcia. Jednoczesność zjawiska”.⁶ Podsumowaniem dyskusji z programem Malewicza stał się relief *Konstrukcja płaska – rozbitcie czarnego prostokąta* (1923), ostatnie dzieło Strzemińskiego odnoszące się bezpośrednio do *Czarnego kwadratu* (1915), ikonického znaku suprematyzmu. Do rozważań teoretycznych wprowadził określenie „po-suprematyzm” – pierwotną formę pojęcia „unizm”.⁷ Rozerwany na cztery nieregularne części prostokąt zainicjował w twórczości Strzemińskiego teorię widzenia „unizmu” – genezę nowego *continuum*.⁸ Rozpoczął proces atomizacji materii malarskiej, zmierzającej w kierunku uwidocznienia mikrostruktury. W *Obrazach unistycznych* (1923–1934), zawsze o indywidualnie dobranej gamie barwnej, Strzemiński podkreślał integralność wykorzystywanego tworzywa, chciał aby kolor wrastał w płótno i dawał mu równomierne napięcie. Nie rezygnował z zależności przestrzennych, a faktura i materia barwna miały intensyfikować wzajemne relacje zmierzające do zespolenia zbioru elementów wprowadzonych w obręb czworokąta płótna. Przeciwstawiał dynamiczne „zjawiska niemal czysto czasowe”, zbliżonym do ideału „rzeczom czasoprzestrzennym”, widząc w strukturze czasoprzestrzeni drogę „do budowy absolutnej”, której osiągnięcie byłoby możliwe poprzez „nierozzerwalny związek kształtów między sobą, a jednocześnie związek tych kształtów z przestrzenią”, właśnie tak określał prawdopodobieństwo osiągnięcia „absolutnej czystości formy”.⁹ Marzenie o harmonii jedności, o czymś

² Zagrodzki (1992: 73–88).

³ Katalog (1923).

⁴ Przyboś (1925).

⁵ Strzemiński (1922: 79–82).

⁶ Strzemiński (1923: 19).

⁷ Strzemiński (1924a).

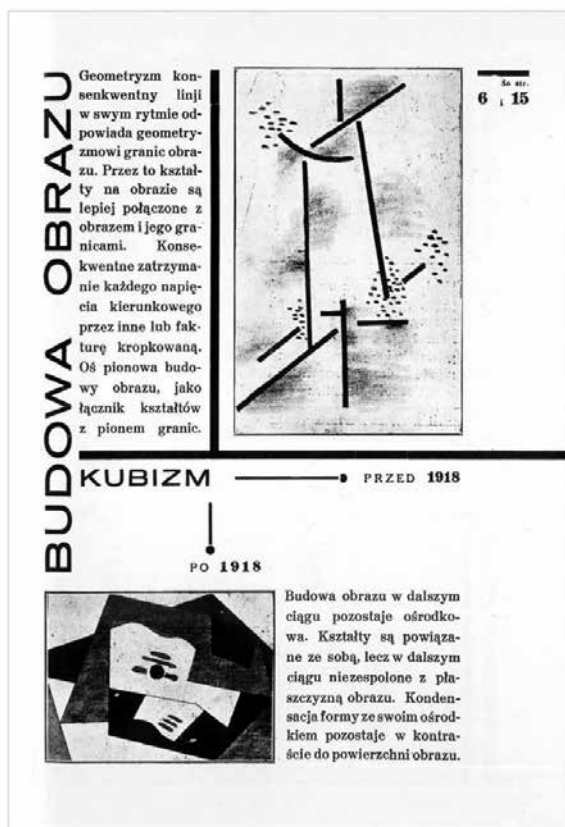
⁸ Strzemiński (1928).

⁹ Strzemiński (1934).

na kształt wizualnego dźwięku, stanowiło główną część poszukiwań Strzemińskiego.¹⁰ Istota malarstwa przejawiająca się czasem w nierozdzielności zintegrowanych form, a czasem w ideale elementarnej prostoty, mimo że owa jedność zawsze pozostanie iluzją, owocem abstrahowania, stanowiła najgłębszy wyraz jego sztuki. Tęsknota za organicznym zespoleniem struktury dzieła stała się przez to roszczeniem metafizycznym.¹¹

Podwaliny polskiego drukarstwa nowoczesnego zostały stworzone w kręgu czasopisma „Zwrotnica” (1922), a następnie ugrupowań Blok (1924) i Praesens (1926). Forma wizualna czasopisma „Blok” była wynikiem pracy wszystkich członków grupy, wspólnie dyskutowano nad materiałem i proponowano rozwiązania typograficzne. W 1926 roku Strzemiński, wraz z żoną Katarzyną Kobro, rozpoczęli współpracę z czasopismem redagowanym przez Stażewskiego i architekta Syrkusa – „Kwartalnik modernistów. Praesens” [1 (1926)]. Strzemiński przygotował projekt okładki do 2 numeru czasopisma grupy Praesens, który miał ukazać się w 1926 roku. W precyzyjnie nakreślonej siatce liniową wpisał trzy bloki liter (w kolorach neoplastycznych), składające się na nazwę wydawnictwa, numer i miejsce wydania. Projekt nie został zrealizowany.

W grupie Praesens ideą wiodącą stało się zbliżenie malarstwa i rzeźby z architekturą. I-sza Wystawa Grupy Artystycznej Praesens, otwarta w warszawskiej Zachęcie (2 października 1926), zwróciła szczególną uwagę na przekształcanie form architektury, uproszczone projekty wnętrz. Jednak na wystawie eksponującej przede wszystkim rzeźbę, architekturę, wnętrza i scenografię, obok skromnie zaznaczonego malarstwa, zostały przedstawione projekty drukarskie Strzemińskiego. Stażewski, autor oprawy graficznej wydawnictw grupy, wsparł jego ideę, aby wzmocnić oddziaływanie nowej sztuki poprzez teksty teoretyczne i układy typograficzne. Redagowania poszczególnych tomów biblioteki Praesens podjęli się krytyk literacki Baczyński i Strzemiński. Z ważnych projektów wydawniczych obejmujących m.in. rozważania Mondriana, Malewicz i Vantongerloo, opublikowano jedynie *Unizm w malarstwie* Strzemińskiego, w redakcji literackiej Baczyńskiego i układzie graficznym Stażewskiego. Strzemiński oprócz tekstu przygotował tablice ilustrujące „konflikty i dualizmy” (il. 2), prowadzące



Il. 2. W. Strzemiński, tablica ilustrująca *Unizm w malarstwie*, 1928

czytelnika do „mistycznej koncepcji obrazu jako organizmu malarskiego”.¹²

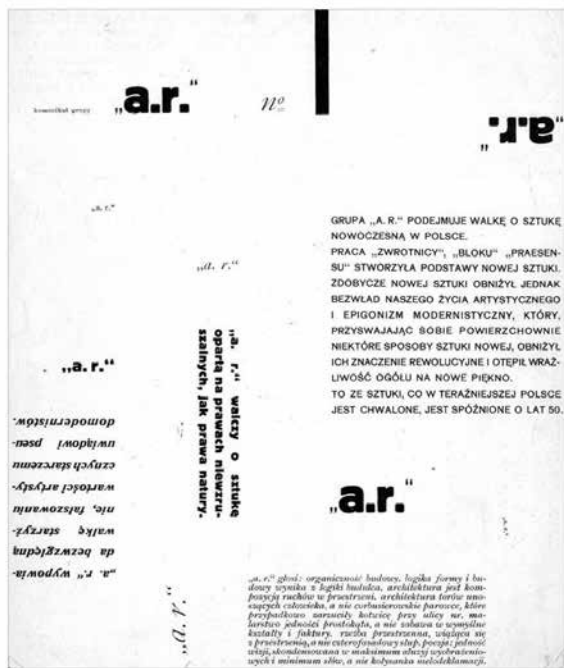
W grudniu 1930 roku, w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, została otwarta Wystawa Współczesnej Książki i Grafiki Polskiej. Wprawdzie wystawa pokazywała w większości konwencjonalne tendencje zdobnicze, jednak główny organizator, prezes Łódzkiego Towarzystwa Bibliofilów, Przemysław Smolik, postanowił poszerzyć ekspozycję o współczesne polskie druki awangardowe. Wystawa zapoczątkowała cykl ekspozycji drukarskich w Łodzi; współpraca i zrozumienie działacza społecznego, pisarza i bibliofila Smolika oraz bezkompromisowego twórcy – Strzemińskiego, uczyniła z Łodzi centrum poszukiwań nowej formuły druku nowoczesnego.

W 1929 roku Strzemiński i Kobro utworzyli wspólnie ze Stażewskim zespół twórczy Grupę Sztuki Nowoczesnej „a.r.”, tym razem już jako unię najszerzej pojętej plastyki (malarstwo, rzeźba, architektura, drukarstwo) z poezją, a konkretnie z Przybosiem i Brzękowskim (il. 3). Podejmowa-

¹⁰ Zagrodzki (2001).

¹¹ Zagrodzki (2006).

¹² Strzemiński (1928: 16).



Il. 3. W. Strzemiński, „Komunikat grupy a.r. nr 1”, 1930: 1

nie decyzji merytorycznych odbywało się poprzez korespondencję. Grupę spajały listy krążące między Kuluszkami (Strzemiński i Kobro), Cieszyńskiem (Przyboś), Paryżem (Brzękowski, okresowo Stażewski) i Warszawą (Stażewski). Uczestnictwo w wystąpieniach międzynarodowych ugrupowań awangardy w Paryżu Cercle et Carré (1930) i Abstraction-Création. Art non figuratif (1931) umożliwiło zrealizowanie idei Strzemińskiego, zainicjowanej jeszcze w grupie Praesens (1927), zebrania kolekcji współczesnych dzieł sztuki. Upublicznienie zbioru stało się warunkiem niezbędnym dla uświadomienia odbiorcom zmian, jakie zaistniały w języku artystycznej wypowiedzi, którym przemawiają współcześni twórcy.

Wśród spektakularnych osiągnięć grupy a.r., w dziedzinie malarstwa, rzeźby i teorii sztuki, szczególnie ważnym wydarzeniem było właśnie udostępnienie widzom zebranej przez artystów Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej (luty 1931). Zdeponowanie jej w Miejskim Muzeum Historii i Sztuki w Łodzi (obecnie Muzeum Sztuki) i otwarcie ekspozycji dla publiczności nastąpiło przy pełnym wsparciu przyjmującego depozyt przewodniczącego Wydziału Oświaty i Kultury Magistratu m. Łodzi – Smolika. Wydany w marcu 1932 roku, bogato ilustrowany katalog kolekcji obejmował dzieła 44 autorów, wśród których byli: Arp, Calder, S. Delaunay, van Doesburg, Ernst, Hélión, Herbin,

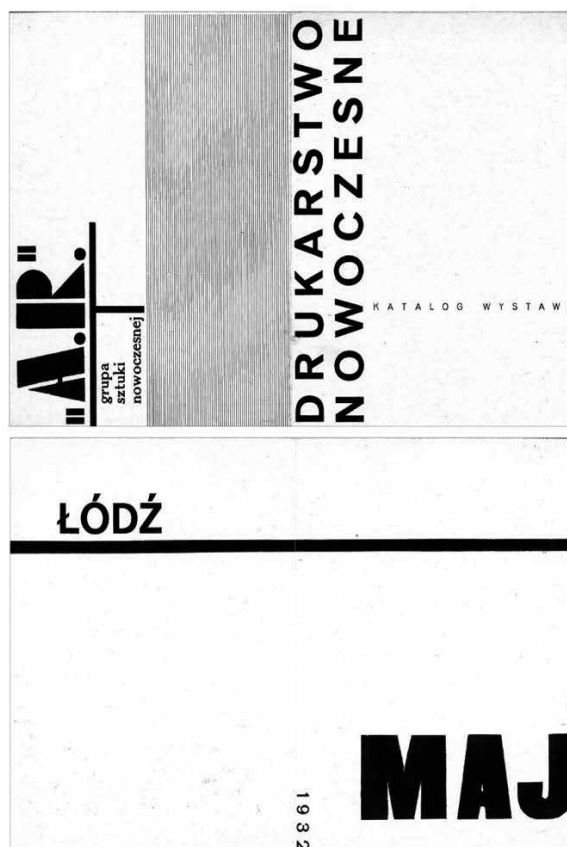
Hiller, Huszar, Kobro, Leger, Marcoussis, Ozenfant, Picasso, Prampolini, Schwitters, Stażewski, Strzemiński, Vantongerloo i S. I. Witkiewicz. Bezpośrednim następstwem umieszczenia w muzeum, jedynej wówczas w Europie, w pełni dostępnej dla odbiorców Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, była dla Strzemińskiego oferta pracy pedagogicznej w Łodzi. Niemal od początku otaczają Strzemińskiego młodzi artyści, twórca stał się ich nauczycielem i mentorem. Pierwszą z głoszonych przez niego zasad była „obiektywna logika rozwoju sztuki, wzajemna zależność i ciągłość rozwoju”. Uważał, że „każdy kierunek artystyczny jest rozwinięciem założeń kierunku poprzedniego”, a wiedza o sztuce „obowiązuje zarówno artystę, jak i widza”, którzy „muszą przejść odpowiednie etapy rozwoju”.¹³ Dzieła znajdujące się w Międzynarodowej Kolekcji przeobraziły się w tablice dydaktyczne, niezbędne do nauki o sztuce nowoczesnej. Muzeum, które narodziło się w głowie artysty, traktowane jako idea, jako miejsce spotkań z czymś wyjątkowym, ważnym, choć niezidentyfikowanym do końca, otwarte dla wszystkich twórców wyrażających się językiem współczesności, wytyczało nieznaną jeszcze drogę, przywoływało nowe sposoby widzenia i wskazywało sposoby realizacji artystycznych zamierzeń. Dzieła tworzyły sferę energetycznych sygnałów wymienianych między sobą, jak również między twórcami i odbiorcami. Magiczna sfera, w której krążą fluidy, gdzie nagromadzona energia zdolna jest do nagłych wybuchów wartości, kreowała atmosferę twórczego kontaktu, nawiązywania więzi i powstawania sprzężeń.

W czasie spotkań-wykładów Strzemiński, w sposób niezwykle prosty, wyjaśniał zasadę następujących po sobie zmian, stanowiących kolejne stadia obrazowania. Biorąc jako punkt wyjścia malarstwo Cézanne’a, wskazywał czynniki zwiastujące rewolucję kubistyczną. Badając budowę poszczególnych dzieł ujawniał istotę sposobu przedstawiania otaczającej rzeczywistości, wskazywał na intelektualizację procesu wzrokowego, określał założenia nowoczesnego widzenia. Podkreślanie znaczenia kubizmu, pojmowanego jako podstawa szeroko rozumianych przeobrażeń języka sztuki XX wieku, można odnaleźć w wielu tekstach Strzemińskiego. Kubizm Picassa wyznacza „granicę sztuki nowoczesnej” – głosił – „nie ma dostępu do pełnego zrozumienia epoki obecnej ten, kto nie zdobył trwałej dyscypli-

¹³ Strzemiński (1934a).

ny kubizmu”.¹⁴ Możliwość przywoływania i kojarzenia ze sobą organicznych i nieorganicznych materii, wyodrębnionych spośród nieskończonej ilości swobodnie transponowanych zapisów, prowadziło do kolażowego systemu przekazu rzeczywistych obrazów, przenikających się przedmiotów, figur czy też wyabstrahowanych bytów. Osiągnięcie świadomości twórczej musiało prowadzić przez „konkrety kubizmu”. Toteż dzieła jego uczniów, słuchaczy, a zarazem przyjaciół, przedstawiane na wystawach, początkowo wynikały z analizy i syntezy kubizmu, rozszerzonego teorią Strzemińskiego. Równie ważną wizją nowoczesności obecną w malarstwie, rzeźbie i architekturze, której przykłady znajdowały się w łódzkiej Kolekcji, był neoplastycyzm Mondriana, głoszący elementarne uproszczenie kompozycji do płaszczyzn i linii, pionów, poziomów i kolorów podstawowych. Otwartość na nowe myśli, formy i struktury zawarte w kubizmie, suprematyzmie, neoplastycyzmie i unizmie, a także surrealizmie, stanowiła główny temat wykładów i dyskusji.

Wielokierunkowa działalność a.r. i związki z awangardą międzynarodową umożliwiły propagowanie dokonań polskich twórców za granicą. W „Cercle et Carré” i „Abstraction-Création. Art non figuratif” drukowane były ich teksty i reprodukcje dzieł, artyści jednoznacznie opowiadali się po stronie czystej formy. Strzemiński widział „cel dzieła sztuki” w „jedności kompozycji”, uważał, że „im bardziej ścisła jest jej jednorodność, tym bliżsi jesteśmy celu”.¹⁵ Konieczność oparcia sztuki o stałe właściwości, istnienie związków logicznych w pracy twórczej, było istotnym elementem procesu dydaktycznego. Strzemiński, kreując dalej racjonalny nurt w sztuce, umożliwiał przywoływanie do realnej rzeczywistości uzmysłowionych abstraktów. Badanie układów tworzących zwartą zharmonizowaną całość prowadziło do podkreślenia zależności między kompozycją i kształtem, rysunkiem i fakturą, budową i strukturą, do zjednoczenia funkcji formy i barwy. Kojarzenie abstraktów, wreszcie poszukiwanie zgodności między pozornie sprzecznymi założeniami, stanowiło jeszcze jeden ważny sposób odkrywania podstawowych wartości, wykraczający poza granice obowiązujących schematów. Nowy wymiar rozpoznawania formy wynikał ze swobodnego łączenia dopełniających się języków wizualnych. Umożliwiających kształtowanie znaczeń według



Il. 4. W. Strzemiński, składanka *Katalog wystawy Drukarstwo nowoczesne*, 1932

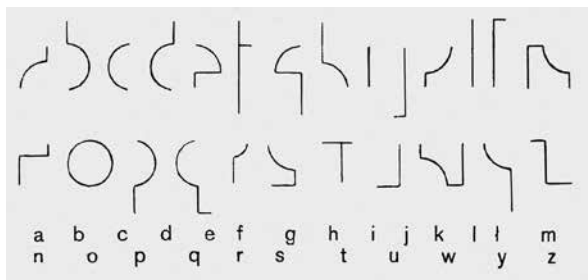
zasady najprostszych skojarzeń, podświadomych dążeń umysłu. Unizm, podobnie jak suprematyzm i neoplastycyzm, można uznać za system formalny wynikający z filozofii metafizycznej.

Ukoronowaniem pierwszego etapu pracy nad zagadnieniami nowej typografii była zorganizowana przez grupę a.r. międzynarodowa, nowatorska ekspozycja *Drukarstwo nowoczesne* (il. 4).¹⁶ Wystawa, otwarta 1 maja 1932 roku w łódzkim Instytucie Propagandy Sztuki (IPS), stanowiła wynik prowadzonej przez Strzemińskiego kampanii wymiany informacji i wydawnictw. Ogółem przedstawiono dzieła 20 autorów z pięciu krajów. W okresie pracy nad wystawą Strzemiński przygotowywał materiał teoretyczny o nowej typografii. Opublikował artykuł, w którym po raz pierwszy użył pojęcia „druk funkcjonalny”. Głosił, iż koncepcja układu graficznego powinna być zawsze unaocznieniem jego zawartości myślowej: „W druku funkcjonalnym każda z grup tekstu powinna współdziałać z zawartą w niej treścią, wyrażać ją. Wydobycie z niej charakteru emocjonalnego

¹⁴ Strzemiński (1934a).

¹⁵ Strzemiński (1933a).

¹⁶ Katalog (1932).



Il. 5. W. Strzemiński, projekt nowego kształtu liter, 1932

możemy uzyskać przez stosowanie rozmaitych typów i wielkości czcionek... wrażliwość na objawy faktury. Powierzchnia druku nie jest tylko powierzchnią zadrukowaną, lecz pewnym zagęszczeniem «koloru drukarskiego»... Przez skonstrastowanie natężenia koloru drukarskiego w poszczególnych grupach tekstu uzyskujemy większe napięcie formy¹⁷.

Bezpośrednim następstwem rozważań nad wyrazem estetycznym przedstawionych układów graficznych była decyzja uproszczenia formy pisma. W grudniu 1932 roku Strzemiński przedstawił projekt nowego kształtu liter, wzywając „grafików i drukarzy do współpracy nad realizowaniem nowoczesnego alfabetu” (il. 5). Projekt opatrzył krótkim komentarzem: „Nowoczesna ekonomiczna forma liter powinna się składać ze standaryzowanych elementów geometrycznych, tzn. linii prostej i łuku. Źródłem formy jest kontrast, dlatego odrzucamy elementy powtarzające się symetrycznie. Elementy, użyte przy budowie litery, przeciwstawiamy jako kształt, wielkość i kierunek¹⁸. Drukarni nowocześniejszemu przypadła wiodąca rola w propagowaniu nowej estetyki. Ulotki, plakaty, czasopisma, wydawnictwa książkowe stały się wszechstronnymi manifestami awangardy. Graficzno-konstrukcyjny projekt Strzemińskiego był więc niezwykle istotny dla kreowania przyszłych rozwiązań. Połączenie formy znaku i słowa pozwoliło uzyskać zupełnie nowy, sugestywny wyraz plastyczny tekstu, oddziaływującego jak obraz. Myśl artysty malarza pojęciowo znacznie wyprzedzała proponowane wówczas opracowania i głównie z tego powodu nie dawała się wykorzystać w konkretnych realizacjach. Odkładając ostateczne zwycięstwo nowego kształtu pisma na czas późniejszy, Strzemiński dążył do wzmocnienia sugestywności oddziaływania opracowywanych wówczas druków funkcjonalnych. Upatrywał je w nowych osiągnięciach techniki.

Miejscem spotkań, a także pracownią naukową przygotowującą wystawy i programy edukacyjne w dziedzinie drukarstwa była Publiczna Szkoła Doksztalająca Zawodowa nr 10, której kierownictwo powierzono Strzemińskiemu (1931). Szkoła, w założeniu przeznaczona dla młodych poligrafików i malarzy ściennych, pod jego kuratelą, stała się wszechstronnym miejscem nauki o nowej typografii, dostępnym dla artystów łódzkich. Pierwsze druki odbito w eksperymentalnej szkolnej drukarni dopiero w maju 1932 roku. W umysłach młodych adeptów sztuki drukarskiej, obok rozpoznanych już indywidualności Picassa, Mondriana, Strzemińskiego i Kobra, utrwaliły się propozycje układów równowagi dynamicznej, zawarte w kompozycjach suprematycznych Malewicza, i konkretne formy, określane ręką artysty, zamknięte w organicznych rysunkach Arpa. W szkole został opracowany zeszyt *Druk funkcjonalny* (1934),¹⁹ w redakcji Strzemińskiego, stanowiący jednocześnie tom 6 biblioteki a.r. (il. 6). Znalazły się w nim najciekawsze układy graficzne uczniów, jak również szereg ulotek reklamujących nową typografię: „W drukarstwie funkcjonalnym rytm kompozycji graficznej wynika z rytmu treści” (opracował B. Döring); „Tekst uporządkowany na zasadzie największej czytelności organizujemy w rytm ruchu czytającego oka” (opracował Z. Matuszewski); „Piękno drukarstwa funkcjonalnego polega na zmiennym rytmie podziału płaszczyzny” (opracował St. Suliński). Następną publikacją szkoły *Zasady kompozycji drukarskiej* ukazała się w 1937 roku, w opracowaniu Wegnera (il. 7).²⁰ Zeszyt ilustrowany był pracami uczniów, które ujawniały kolejne etapy procesu przygotowywania druku, od pierwszych podziałów płaszczyzny, poprzez wielostrefowe układy markowane tekstem, do gotowych układów.

Osobowość Strzemińskiego, pełna żarliwej wiary w sens nowych artystycznych idei, wykluczała choćby chwilowe przerwanie wnikliwych badań nad materią sztuki. Twórca, dla którego przewodnią siłą działania był postęp, zarówno artystyczny jak i społeczny, dążył do osiągnięcia kolejnych stopni wtajemniczenia. Zainteresowanie poezją było dla niego nie tylko kwestią świadomego komponowania oprawy wizualnej, lecz również poznawaniem nowego języka. Już pierwsze teksty teoretyczne i krytyczne zdradzały niepośledni talent. Nawet jeśli przyjąć, że jego artykuły korygowane były

¹⁷ Strzemiński (1933).

¹⁸ Strzemiński (1932).

¹⁹ Druk (1934).

²⁰ Wegner (1937).



Il. 6. Układy typograficzne ilustrujące wydawnictwo *Druk funkcjonalny*, 1934



Il. 7. Konstrukcje typograficzne ilustrujące wydawnictwo *Zasady kompozycji drukarskiej*, 1937

przez poetów (Peipera i Przybosia), czy znawców literatury (Baczyńskiego), to i tak wyróżniały się trafnością poetyckich zwrotów wśród innych publikowanych wówczas tekstów. W opinii wielu twórców posługujących się piórem, w tym Arpa i Peipera, w stosowaniu środków wyrazu odpowiednich dla współczesnej cywilizacji, plastyka wyprzedzała słowo pisane. Zasady komponowania, budowa utworów i dyskusje o poetyce coraz silniej wciągały Strzemińskiego w problemy tylko z pozoru odległej od jego malarstwa sztuki słowa. Już na początku lat 20. próbował tworzyć syntezę wyrażań w sposób podporządkowany wizualnym konstrukcjom intelektualnym. Tekst zamieszczony w *Katalogu Wystawy Nowej Sztuki* pełen jest poetyckich skrótów, wielokrotnie później cytowanych: „twórczość jedności form”, „lokalizacja akcji malarskiej w obrębie obrazu”, „styl terażniejszości”.²¹ Hasła: „dzieło sztuki nie jest znakiem czegokolwiek, ono jest (istnieje) samo przez się”,²² „organiczna istota plastyczna”, „samoistne istnienie formy”,²³ „oko na końcu pędzla”,²⁴ są stale przywoływane, nie tylko

ze względu na zawartą w nich treść, lecz przede wszystkim poetykę przekazu.

W tym kontekście dyskusje Strzemińskiego z Peiperem i Przybosiem na temat poezji, jak również powstanie grupy a.r. w unii z poetami, nabrały konkretnego znaczenia. W „Komunikacie grupy a.r. nr 1”, wspólnym dziele Strzemińskiego i Przybosia, artyści zdefiniowali poezję jako „jedność wizji, skondensowana w maksimum aluzji wyobraźniowych i minimum słów”. Pisali jeszcze o stałej „współpracy plastyki z poezją” i konieczności stawiania „zagadnienia nowej sztuki w jej całej rozciągłości, zamiast dotychczasowego nowatorstwa w jednej jakiegokolwiek dziedzinie sztuki i jednocześnie kompromisowości i ignorancji w drugiej”.²⁵ Nowa plastyka i nowa poezja a.r. były uzupełniającymi się częściami tego samego zjawiska artystycznego, które do dzisiaj zachowało aktualność, pozostając źródłem inspiracji dla współczesnych rozwiązań typograficznych.

Odnajdywanie zależności prowadzących do wizualnego zbliżenia malarstwa i poezji stało się cechą charakterystyczną zarówno wypowiedzi teoretycznych, jak i praktyki artystycznej Strzemiń-

²¹ Strzemiński (1923: 19–21).
²² Strzemiński (1924b).
²³ Strzemiński (1924).
²⁴ Strzemiński (1927: 243).

²⁵ Komunikat (1930).



Il. 8. W. Strzemiński, układ typograficzny wiersza J. Przybosa *Parada śmierci*, 1930

skiego, wielokrotnie zachęcał do wyodrębnienia formalnych „elementów poezjotwórczych”, podjął się graficznego opracowania tomu wierszy Przybosa *Z ponad*.²⁶ Wprowadził odpowiadające słownej dynamice typograficzne znaki, jedyny oprócz kontrastowych zestawień czcionek komponent tekstu. Strofy wiersza zostały rozłożone, według zawartych w nich myśli, na szereg odrębnych zespołów wyrazów, sygnałów wizualnych skonstruowanych różnym rodzajem pisma, z kondensacji myśli wynikała kondensacja formy. *Z ponad* stało się dziełem sztuki typograficznej, prekursorskim dla współczesnych utworów wizualnych (il. 8).

Uzasadnienie teoretyczne przenikania się idei plastyki i poezji, dziedzin artystycznych dotychczas traktowanych jako równoległe, miała stanowić proponowana przez Strzemińskiego rozprawa teoretyczna *Elementy poezjotwórcze*, przygotowywana jako tom 3 biblioteki a.r.,²⁷ do wydania jej jednak nie doszło ze względu na brak porozumienia między artystami.

Poszukując „wyrazu naszych dni”, Strzemiński zwracał uwagę na podobieństwa między rozwią-

zaniem formalnymi zachodzącymi w malarstwie a poezją. Dążył do określenia reguł umożliwiających ciągłość postrzegania poetyckich „atomów wrażeń” o szczególnej intensywności, przekazujących obraz codziennego życia. W tekście umieszczonym w „Komunikacie a.r. nr 2” poezja została nazwana „laboratorium środków ekspresji językowej”, dla której „drogowskazem” jest „jak najpełniejsze wyzyskanie pojemności wyobraźniowej słów”.²⁸ Tworzenie poetyckiej syntezy, dążącej do statycznej równowagi, można porównać do malarstwa. Słowa tworzą znaczenia upodabniające się do plam i linii, pionów i poziomów, zrównoważonych płaszczyzną bieli papieru. Kubiści swoje obrazy nazywali „sumą kolejnych destrukcji”. Strzemiński, przenosząc dotychczasowe doświadczenia na teren poezji, zastąpił „mystyczną koncepcję obrazu”²⁹ więzią znaczeniową, osiąganą dzięki jednoczesnej percepcji przestrzennej słów. Struktura odniesień cząstek elementarnych, sprzężonych we wzajemnym oddziaływaniu, została w ten sposób ujęta w scalony proces poznawczy, w nierozdzielalną niemal unistyczną całość, w system jednolitej celowości. Tworzył formy literackie o budowie zbliżonej do wiersza. Spośród uczniów, wypromowanych na artystów w 1936 roku, największym zaufaniem obdarzył Samuela Szczekacza, właśnie jemu powierzył opracowanie układu graficznego zbioru wierszy *Motorem słów*.³⁰ Wydrukowane na okładce nazwisko Leon Grabowski jest pseudonimem Strzemińskiego,³¹ tak jak pseudonimami Peipera byli: Jan Alden, Jan Badyński i Marcin Bielski. Tom ukazał się drukiem Publicznej Szkoły Doksztalcającej Zawodowej nr 10 w Łodzi, w 1938 roku, na krótko przed wyjazdem Szczekacza za granicę. Zawierał 16 wierszy złożonych minuskułą o zróżnicowanej wielkości. Niektóre słowa zostały wyodrębnione grubością czcionki, a ekwiwalenty zdań tworzące poziome linie ułożone kursywą. Wiersze powstały w „laboratorium uczonego”, rozsadzając skały „dynamitem ludzkiego rozumu”, choć ich przesłanie, aby „motorem awangardy pchnąć propeller ustroju po prostej

²⁸ Przyboś, Strzemiński (1932).

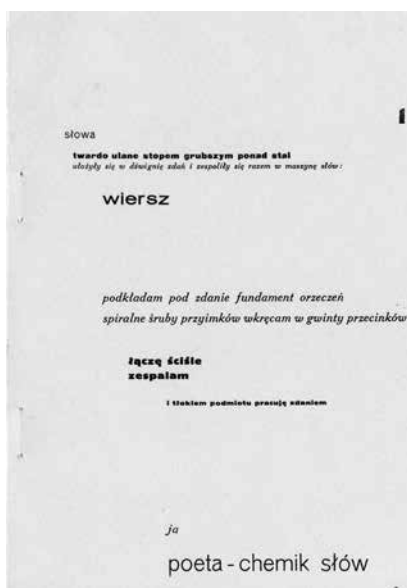
²⁹ Strzemiński (1928: 16). Tekst rozprawy pierwotnie zatytułowany był „Dualizm i unizm” i ukazał się w czasopiśmie „Droga”, 6–7 (1927).

³⁰ Strzemiński (1938).

³¹ Nika Strzemińska, córka artysty, kilkakrotnie wspominała o wierszach pisanych przez Strzemińskiego i używaniu pseudonimu, który zapamiętała jako „Grabski” lub „Grabiński”, ale nie natrafiła ani na rękopisy (poza IX zeszytami niedokończonych powieści), maszynopisy, ani na drukowane utwory.

²⁶ Przyboś (1930).

²⁷ Biblioteka (1931).

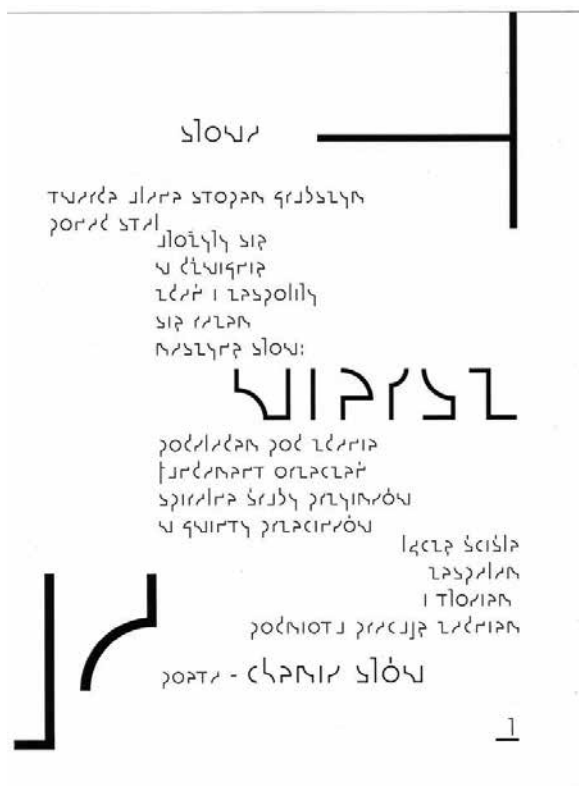


Il. 9. S. Szczekacz, układ typograficzny wiersza L. Grabowskiego [W. Strzemiński] *Słowa*, 1938

w przestworzach historii³², nie zostało zauważone i skomentowane przez krytykę. Poza połączeniami wyrazów, które można odnaleźć w innych tekstach, Strzemiński nie przekazał na kartach tomu śladów swojej profesji. Jedyne jednoznacznie odautorski przekaz, ujawniający trud budowania utworu, stanowi wiersz *Słowa* (1) (il. 9) otwierający zbiór poezji *Motorem słów*, a podsumowuje wiersz *Robotnicy* (16). Nieznana jest liczba egzemplarzy wydania *Motorem słów*, jeden spośród kilku zachowanych znajdował się w zbiorach Szczekacza. Wybuch II Wojny Światowej we wrześniu 1939 roku zatrzymał twórczość poetycką Strzemińskiego. Przygotowywany w ukryciu zbiór wierszy, który mógłby stanowić uzasadnienie postulowanych przez niego „elementów poezjotwórczych”, nie został po wojnie wydany. Artysta do tej idei już nie powrócił.

W ostatnim programie teoretycznym, według którego Władysław Strzemiński prowadził zajęcia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi w latach 1945–1949, skierował szczególną uwagę na niezbędne w opracowaniu tekstu „wzbogacenie zawartości emocjonalnej”. Przesłanie, z jakim zwrócił się do studentów, jednoznacznie określa uwarunkowania postulowanego przez niego procesu kształtowania widzenia i poetyckiego odczuwania: „Konieczne są samodzielne studia słuchacza nad poezją i krytyką poezji. Dopiero wówczas, gdy on swą świadomość graficzną rozsze-

³² Strzemiński (1938).



Il. 10. S. Iwański, obraz typograficzny wiersza *Słowa*

rzy o świadomość środków wyrazu poezji będzie on w stanie dać pracę nasyconą emocją i sugestią³³. Strzemiński widział potrzebę doskonalenia warsztatu poprzez zdobywanie coraz doskonalszej świadomości obejmującej różnorodne dziedziny artystyczne. Sztuka w jego rozumieniu stale rozszerza swój zasięg zyskując wymiar czasoprzestrzenny, ograniczając ją tylko do produkowania „schematów nowoczesności”, pozbawiamy ją możliwości osiągnięcia najwyższego wtajemniczenia, które jest „główną racją bytu sztuki”.

Próbę wizualnego przywołania wierszy tomu *Motorem słów* zaproponował Sławomir Iwański jako wyraz hołdu dla pracy badawczej Władysława Strzemińskiego nad połączeniem systemu znaków, który przywykliśmy nazywać językiem, w jedność obrazową i poetycką (il. 10). Nośnikiem sensu tego aktu poznania stało się najprostsze z możliwych pojęć, wywodzące się z ontologii znaku – „obraz słowa”. Idea malarza i poety, jakby to określił Arystoteles, została „substancjalnie ustrukturalizowana”. Nie sposób ujmować dzieła Strzemińskiego inaczej niż jako proces poznawczy prowadzący do powstania wyabstrahowanej materii, obrazowego uprzedmio-

³³ Strzemiński (1945).

towienia. Wizualna struktura, złożona z wykreowanych przez artystę znaków – liter i słów, wypowiada się językiem „unizmu”. Poszczególne wyrażenia traktowane jak elementy nakreślonej faktury, tworzą konstrukcję o jednolitej budowie. Nastąpiło sprzężenie dwóch pozornie odrębnych procesów twórczego stawiania się – widzenia i obrazowania oraz myśli i języka.

Bibliografia

- Biblioteka 1931 = *Biblioteka a.r.*, ulotka, Łódź 1931.
- Druk 1934 = *Druk funkcjonalny*, Biblioteka „a.r.”, t. 6, Drukarnia Publicznej Szkoły Doksztalczącej Zawodowej nr 10, Łódź 1934.
- Katalog 1923 = *Katalog Wystawy Nowej Sztuki*, Wilno 1923.
- Katalog 1932 = *Katalog wystawy Drukarstwo nowoczesne*, Grupa sztuki nowoczesnej „a.r.”, Łódź 1932.
- Komunikat 1930 = „Komunikat a.r. nr 1” (1930) [w:] J. Przyboś, *Linia i gwar*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.
- Przyboś 1925 = Przyboś, Julian: *Śruby. Poezje*, Wydawnictwo czasopisma „Zwrotnica”, Kraków 1925.
- Przyboś 1930 = Przyboś, Julian: *Z ponad. Poezje*, t. 1, Biblioteka „a.r.”, Cieszyn 1930.
- Przyboś, Strzemiński 1932 = [Przyboś, Julian, Strzemiński, Władysław?]: „Poezja jest to mowa wiązana...”, *Komunikat a.r. nr 2*, (1932).
- Strzemiński 1922 = Strzemiński, Władysław: „O sztuce rosyjskiej. Notatki”, *Zwrotnica*, 3 (1922): 79–82; 4 (1923): 110–114.
- Strzemiński 1923 = Strzemiński, Władysław: „Określam sztukę...” [w:] *Katalog Wystawy Nowej Sztuki*, Wilno 1923: 19–21.
- Strzemiński 1924 = Strzemiński, Władysław: „B=2”, *Blok. Kurjer Bloku. Revue Internationale*, 8–9 (1924).
- Strzemiński 1924a = Strzemiński, Władysław: „Po-suprematyzm”, *Blok. Czasopismo awangardy artystycznej*, 1 (1924).
- Strzemiński 1924b = Strzemiński, Władysław: „To co się prawnie nazywa NOWĄ SZTUKĄ...”, *Blok. Czasopismo Awangardy Artystycznej*, 2 (1924).
- Strzemiński 1927 = Strzemiński, Władysław: „Notatki”, *Zwrotnica*, 11 (1927): 243.
- Strzemiński 1928 = Strzemiński, Władysław: *Unizm w malarstwie*, Biblioteka „Praesens”, Warszawa 1928.
- Strzemiński 1932 = Strzemiński, Władysław: „Litery z jakich korzystamy...”, *Komunikat a.r. nr 2*, (1932).
- Strzemiński 1933 = Strzemiński, Władysław: „Druk funkcjonalny”, *Grafika*, z. 2 (1933).
- Strzemiński 1933a = Strzemiński, Władysław: “En peignant le nu...”, *Abstraction-Création. Art non figuratif*, 2 (1933).
- Strzemiński 1934 = Strzemiński, Władysław: „Integralizm malarstwa abstrakcyjnego”, *Forma*, 2 (1934).
- Strzemiński 1934a = Strzemiński, Władysław: „O sztuce nowoczesnej” [w:] *Sztuka nowoczesna w Polsce*, Łódź 1934.
- Strzemiński 1938 = Grabowski, L. [Strzemiński, Władysław]: *Motorem słów*, S. Szczekacz (ukł. graf. i okł.), Publiczna Szkoła Doksztalcząca Zawodowa nr 10, Łódź 1938.
- Strzemiński 1945 = Strzemiński, Władysław: „Program nauki kompozycji i zasad formy. Grafika funkcjonalna” [w:] *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945–1995*, Grzegorz Sztabiński (red.), Łódź 1995.
- Umanskij 1920 = Umanskij, K.: *Neue Kunst in Russland*, Monachium 1920.
- Wegner 1937 = Wegner, Stefan (oprac.): *Zasady kompozycji drukarskiej*, Drukarnia Publicznej Szkoły Doksztalczącej Zawodowej nr 10. Grupa graficzna, Łódź 1937.
- Zagrodzki 1992 = Zagrodzki, Janusz: „Au seuil de l’unisme”, *Polish Art Studies*, t. XIII (1992): 73–88.
- Zagrodzki 2001 = Zagrodzki, Janusz: „À la recherche de l’art pur” [w:] *Artistes révolutionnaires de Łódź*, Janina Ładnowska, Anna Saciuk (red.), katalog wystawy, Musée d’Ixelles, Bruxelles 2001.
- Zagrodzki 2006 = Zagrodzki, Janusz: „Razionalismo e spiritualità dell’ avanguardia polacca” [w:] *Costruttivismo in Polonia*, Silvia Parlagreco (red.), Torino 2006.

Janusz Zagrodzki

Władysław Strzemiński – picture words

Władysław Strzemiński (1893–1952), after a period of cooperation with the Russian avant-garde, tied their activities with the magazine „Zwrotnica” (1922), and groups of innovators Blok (1924), Praesens (1926), a.r. (1929). The artist paid particular attention to the similarities between the formal resolutions taking place in painting and poetry works containing ”maximum content in minimum words”. Sought to determine the rules that allow the continuity of perception, both poetic expressions and imaging. Strzemiński published a number of theoretical texts proclaim that the idea of the layout should always be the contents of mental visualization. He was also the author of the poetry volume *Motorem słów* [*Motor words*] (1938), published under the pseudonym Leon Grabowski.

In this context, the creation of the a.r. in union with poets, as well as discussions Strzemiński, Tadeusz Peiper and Julian Przyboś on poetry, took on particular significance. In 1932 Strzemiński developed graphical and structural design shape of the letters. The combination forms the word mark and allowed the artist to get a brand new artistic expression suggestive text to act as the image.

The sample volume of visual poems recall *Motorem słów* [*Motor words*] proposed Sławomir Iwański, as a tribute to Strzemiński research work on combining the characters in the unity of the system of pictorial and poetic. The visual structure, consisting of the created by the artist characters – letters and words, speaks the language of ”Unism”. Different expressions treated as elements outlined invoice form structure with a single site. There was a coupling of two seemingly distinct creative process of becoming – vision and imaging as well as thoughts and language.