

# Poezjosztuka „Bloku”

Joanna M. SOSNOWSKA

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

<https://orcid.org/0000-0002-9034-5859>

**ABSTRAKT** „Blok”, najważniejsze polskie pismo polskiej awangardy połowy lat 20. XX w., nigdy nie został kompleksowo omówiony pod względem zawartości wizualnej. Koncentrowano się na sprawach teoretycznych, dyskusji między Władysławem Strzemińskim a Mieczysławem Szczuką dotyczącej istoty sztuki awangardowej (autonomia *versus* utylitaryzm). Tymczasem analiza wizualnego przekazu „Bloku” wskazuje, że dla jego redaktora Mieczysława Szczuki ważne było również konfrontowanie się z programami poetyckimi. Prowadził dialog ze środowiskiem „Almanachu Nowej Sztuki”, tworząc artystyczne odpowiedniki ich poetyckiego programu.

**SŁOWA-KLUCZE** „Blok. Czasopismo awangardy artystycznej”, „F24. Almanach Nowej Sztuki”, rok 1924, Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów, awangarda, poezja awangardowa, Mieczysław Szczuka, jukstapozycja, nowy klasycyzm, Tatry

**ABSTRACT** *The Poetry-Art of the “Blok” Magazine.* The “Blok” magazine, the most important periodical of the mid-1920s visual art avant-garde, has never been comprehensively discussed in terms of its visual content. The focus has been on theoretical matters, on the discussion between Władysław Strzemiński and Mieczysław Szczuka concerning the essence of avant-garde art – its autonomy *versus* utilitarianism. Yet an analysis of the visual message conveyed by “Blok” indicates that its editor Mieczysław Szczuka considered it important to confront poetic programmes as well. He engaged in a dialogue with the “Almanach Nowej Sztuki” milieu, creating visual equivalents of their poetic programme.

**KEYWORDS** “Blok. Czasopismo awangardy artystycznej”, “F24. Almanach Nowej Sztuki”, the year 1924, Blok of Cubists, Suprematists, and Constructivists, avant-garde, avant-garde poetry, Mieczysław Szczuka, juxtaposition, New Classicism, Tatra Mountains

WIĘKSZOŚĆ opracowań dotyczących awangardowych czasopism koncentruje się na stronie merytorycznej, na treści manifestów tam zamieszczanych, dyskusjach programowych i artykułach krytycznych. Omówienia kwestii wizualnych ograniczono przeważnie do okładek, mających nowatorską formę graficzną, rozwiązania stron analizowano pod kątem typografii, pomijając sprawy związane ze stroną ilustracyjną. W Polsce szerzej zajmowała się tą problematyką jedynie Agnieszka Rejniak-Majewska w książce *Reprodukcja fotograficzna i wizualne narracje sztuki awangardowej 1910–1939*<sup>1</sup>. „Blok” miał wyjątkowo bogatą stronę wizualną i już samo to skłania do przyjrzenia się przynajmniej kilku jej aspektom, ujawniającym intensywność szeroko pojętego życia artystycznego i przemiany formalne mające dalsze konsekwencje.

#### ROK 1924: OFENSYWA NOWEJ SZTUKI

Ponad czterdzieści lat temu Andrzej Turowski pisał: „Rok 1924 był najbardziej dynamiczny w historii polskiego konstruktywizmu, był kumulacją jego pierwszej i wczesnej fazy, był rokiem stosunkowo największej konsolidacji artystów w grupie Blok, okresem sformułowania pryncypiów nowej sztuki, ożywionej działalności artystycznej i wystawienniczej, okresem włączenia się krytyki polskiej w dyskusję o konstruktywizmie, a wreszcie czasem otwartej ofensywy sztuki awangardowej na wszystkie inne środowiska twórcze”<sup>2</sup>. Jest w tym zdaniu sugestia, że to środowisko artystów było najbardziej aktywne. Śledząc poczynania poetów, można wyrobić sobie jednak zdanie odmienne. To oni wykazywali znacznie większą aktywność w obszarze zwanym wówczas Nową Sztuką, obejmującym wszystkie aktywności twórcze. Określenia awangarda używano rzadko, choć

taki tytuł właśnie nosiło efemeryczne pismo założone przez Anatola Sterna i Brunona Jasińskiego<sup>3</sup>. Znalazło się ono również w podtytule „Bloku” określonego jako „czasopismo awangardy artystycznej”<sup>4</sup>, a to mogło w jakimś stopniu zasugerować, że wydający go artyści byli najdalej idącymi nowatorami. Byli nimi bez wątpienia na polu sztuk wizualnych, czy jednak oddziaływało to w sposób znaczący na inne dziedziny twórczości? Tego do końca nie wiemy, bo w gruncie rzeczy nigdy nie zostały takie badania przeprowadzone. Zanim doszło do wydania „Bloku”, kwestie odnoszące się wyłącznie do sztuk plastycznych (używam tego określenia, ponieważ w tamtym czasie tylko takie było stosowane) w pismach zwanych dziś awangardowymi poruszano sporadycznie, nawet w założonych przez malarzy „Formistach” poezja przeważała. Jednak na początku 1924 r. wszyscy znajdowali się w podobnej sytuacji, bo – jak pisał Andrzej Lam – nie było już wówczas „ani jednego czasopisma programowego, jeśli pominąć «Skamander», który zresztą przeżywał kryzys wydawniczy [...]”. W powstałą próżnię wkroczyły «Wiadomości Literackie», tygodnik mający ambicje dotarcia do szerokich kręgów inteligencji<sup>5</sup>. Próżnia ta była jednak pozorna, bo poeci i artyści spod znaku Nowej Sztuki już przygotowywali kolejne otwarcie, będące dowodem na przełamanie tendencji futurystycznych i zwrócenie się ku konstruktywizmowi, a w poezji nawet ku na nowo definiowanemu klasycyzmowi. Ożywienie w tym względzie było znaczne.

Aleksander Wat wspominał, że „gdzieś w 1924 roku, kiedy naszej grupie futurystów, dadaistów, znudził się futuryzm, to znaczy, kiedy doszliśmy do wniosku, że właściwie już dalej powtarzać się nie można, wtedy Stefan Kordian Gacki założył takie pismo «F24», zresztą

1. Agnieszka Rejniak-Majewska, *Reprodukcja fotograficzna i wizualne narracje sztuki awangardowej 1910–1939* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017).

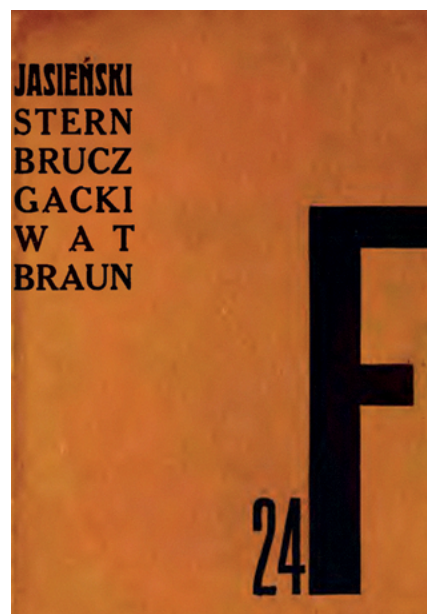
2. Andrzej Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)* (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1981), s. 52–53. Zob. też: id., *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej* (Kraków: Universitas, 2000), s. 67.

3. Kwestie użycia pojęć „Nowa Sztuka” i „awangarda” omówił Aleksander Wójtowicz, ale odnosząc się jedynie do ich użycia w tekstach pisanych przez poetów; zob. Aleksander Wójtowicz, *Nowa sztuka. Początki (i końce)* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), s. 28–29.

4. Podtytuł ten widnieje tylko na numerach 1, 2 i 3–4.

5. Andrzej Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy i manifesty lat 1917–1923. Inne studia* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2020), s. 196. Warto podkreślić, że pierwszy numer „Wiadomości Literackich” ukazał się 6 I 1924 r.

interesujące<sup>6</sup>. Była to trybuna poetów, swoje utwory zamieszczali tam Bruno Jasiński, Anatol Stern, Stanisław Brucz, Stefan Kordian Gacki, Aleksander Wat i Mieczysław Braun. Opowieść Wata wymaga pewnego uzupełnienia. Otóż pismo, o którym mowa, to „F24. Almanach Nowej Sztuki” (il. 1). Zamieszczona na początku pierwszego numeru, podpisana przez redakcję deklaracja ideowa zatytułowana *Front Nowej Sztuki* nosi datę 16 lutego 1924 r.<sup>7</sup>, a właśnie z tą datą ukazała się wspomniana wyżej „Awangarda. Dwutygodnik lewicy literackiej”. Miała formę jednej dwustronnie zadrukowanej karty w formacie „gazetowym”, tym samym nawiązywała do wcześniejszych futurystycznych jednodniówek. Jeden tekst zamieścił tam też Wat, ale pod tą samą datą 16 lutego w numerze jedenastym „Wiadomości Literackich” opublikował krótki artykuł odcinający się od „Awangardy”, uznając, że treści w niej zawarte świadczą o „niebывалым obniżeniu poziomu walki literackiej”<sup>8</sup>. Motywacje Wata nie są do końca jasne. Może obawiał się, że współpraca z prześmiewczym „pisemkiem”<sup>9</sup> utrudni mu współpracę z „Wiadomościami Literackimi”, które szybko stawały się główną trybuną przede wszystkim świata literackiego, ale nie tylko, o czym może świadczyć wzburzenie Mieczysława Szczuki po opublikowaniu tam artykułu Antoniego Słonimskiego *Mechano-bzdura*<sup>10</sup>. „Awangarda” po jednym numerze upadła, co uważa się za ostateczne zamknięcie okresu polskiego futuryzmu<sup>11</sup>. I właśnie w miejsce opuszczone przez futurystów wszedł „F24. Almanach Nowej Sztuki”. Redaktorem i wydawcą był



1 Mieczysław Szczuka (projekt), okładka pisma „F24. Almanach Nowej Sztuki” (1924, nr 1)

Gacki. Pierwszy numer musiał ukazać się już po 16 lutego (data pod tekstem wstępnym redakcji), a więc prawie (lub dokładnie) w tym samym czasie, co pierwszy numer „Bloku”, który wyszedł z datą 8 marca. Obie redakcje łączył Szczuka, w „Almanachu” początkowo odpowiadający za stronę graficzną, a w „Bloku” będący postacią dominującą. Miał też wcześniej kontakty ze środowiskiem „Awangardy”, o czym świadczy fakt, że razem z Teresą Żarnowerówną<sup>12</sup> zrobił dekoracje

6. Aleksander Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, oprac. Rafał Habielski (Kraków: Universitas), t. 1, s. 26. Zob. też: id., „Metamorfozy futuryzmu”, *Miesięcznik Literacki*, nr 3 (1930), s. 127–128.

7. Pod deklaracją podpisana była „redakcja”, ale wiadomo, że jedynym redaktorem był Stefan Kordian Gacki.

8. Aleksander Wat, „Przeciw zdziczeniu”, *Wiadomości Literackie*, nr 11 (1924), s. 3. Na ten temat zob. Andrzej K. Waśkiewicz, *W kręgu futurystów i awangardy* (Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2003), s. 264–265.

9. W „Awangardzie” znalazł się wiersz Brunona Jasińskiego z cyklu *Nagrobki literackie*, wyśmiewający prezydenta Stanisława Wojciechowskiego.

10. Antoni Słonimski, „Mechano-bzdura”, *Wiadomości Literackie*, nr 13 (1924), s. 3. Doszło wówczas do słynnego pojedynku między Szczuką i Słonimskim; zob. Jerzy Rawicz, *Do pierwszej krwi* (Warszawa: Czytelnik, 1974), s. 217–229.

11. W rzeczywistości ostatnią publikacją futurystów był *Wiatr w rosole. 8-sma jednodniówka futurystów warszawskich pod redakcją Kazimierza Brzeskiego i Radosława Elskiego* (Warszawa: R. Lubicz, 1924), która nie wywołała już znaczącego oddźwięku; zob. Krzysztof Jaworski, *Natychmiastowa futuryzacja życia! Manifesty, odezwy, wypowiedzi programowe polskich futurystów 1919–1939* (Kraków: Attyka, 2017), s. 166–168.

12. Na pierwszej stronie „Awangardy” reprodukowano projekt dekoracji balowej wykonany przez Teresę Żarnowerównę.



Między innymi to w tej samej chwili...  
w dzień świąteczny...  
w roku miasta...  
w chwili gdy...  
w chwili gdy...

# AWANGARDA

DWUTYGODNIK ILUSTROWANY LEWICY LITERACKIEJ

Cena 500.000 mk.

WYDAWCA  
i PRACOWNIK  
K. JASIEŃSKI  
DOLNOŚLĄSKA  
ul. Wesoła 10  
Wrocław  
Wydawca  
i Pracownik  
K. JASIEŃSKI  
DOLNOŚLĄSKA  
ul. Wesoła 10  
Wrocław

REDAKTOROWIE:

BRUNO JASIEŃSKI I ANATOL STERN.

Nr. 1.

Warszawa, Sobota 16 lutego 1924 r.

Rok I.

## Awangarda - swoim przyjaciołom

przyjacielu — motornicy tramwaju Nr. 7  
przyjacielu — prezydent państwa  
przyjacielu — studencie uniwersytetu  
przyjacielu — rzeczniku z p. p. p.  
przyjacielu — alfonso  
przyjacielu — inteligencie  
przyjacielu — maksymilianie  
przyjacielu — gwiazd kinowa od hertha  
to do was, do was wszystkich mówimy — języki dzisiaj  
tego dnia, nie do zafingowanego, popołudniowego bredniar-  
stwa posłów słowa: TLUM.  
tam — to wy: motornicy, studenci, rzecznik, prezydent,  
maksymilian, inteligenci, prostylnika  
dla was bijemy my rewolucyjny stras błona!  
Pustelnicy głoda waszymi ustami! Państwo! dzwoniącym kray-  
kiem waszych łopocących na wietrze piór!  
alfonso! inteligencie! motornicy! gwiazd kinowa! dosty  
sprzedawca! za tymi piśmie! swoje ręce, swoje rzemio-  
sło, swój spryt, swój móżg, swoje ciało!  
ładna pania, ładna kolacja w gabinecie, ładna kradzież,  
ładna hołd tego nie opłaci!  
la życzba noweli, nie sparyskawia! jaszczka, zapalasz świeczki  
lucy kryje  
my lewca mierzak, woszczynaw! aktywności się historyz-  
m, stoczyliście to zaszczytne imię w przekłoniu, że zdoła-  
my już zrobić Polsce nowa, niewygodną, wrażliwość i nowa  
ramy rzeczywistości nie rozwodniczyć rozrywem walczącego na-  
stępnym.  
widzimy, że bytkimy w błędzi.  
dzis tak samo jak przed 5-ciu laty Polska dusi się pod  
cięższym zaduszeniowym przysię, w której słoneży nasze zycio-  
nośne postać, nie drastawny jej naszkota!  
wzruszy podjąć na spowa na krzyku przetrwana prace, tym  
razem nie za pomocą krytycznej i spozastycznej wyznajek,  
lecz zorganizowaną awangardą planowo i metodycznie rozpo-  
czyamy objęcie okopów zagospodarowanego społecznego Lgza-  
słwa

## Likwidacja Likwidatora! Zdemaskowanie papieża merytoryzmu.

W tym celu...  
Kardolery brykawkowemu — Bruno Jasieński  
i cybu nagrobku dla wielkich Polaków!

W tym celu...  
Kardolery brykawkowemu — Bruno Jasieński  
i cybu nagrobku dla wielkich Polaków!

W tym celu...  
Kardolery brykawkowemu — Bruno Jasieński  
i cybu nagrobku dla wielkich Polaków!

W tym celu...  
Kardolery brykawkowemu — Bruno Jasieński  
i cybu nagrobku dla wielkich Polaków!



Teresa Żarnowerówna Fragment baletu „Pan-pan”

2 Strona pisma „Awangarda. Dwutygodnik ilustrowany lewicy artystycznej” z reprodukcją projektu dekoracji balu karnawałowego pan-pan Teresy Żarnowerówny (1924, nr 1, s. nlb.)

balu karnawałowego pan-pan<sup>13</sup> (il. 2), zorganizowanego przez Sterna i Jasieńskiego, który odbył się na kilka dni przed opisanymi wydarzeniami i następnie został przez nich zrelacjonowany w tym efemerycznym druku<sup>14</sup>. Szczuka wykonał też fotomontażową

okładkę do tomiku wierszy Sterna i Jasieńskiego *Ziemia na lewo*, który ukazał się na początku 1924 r. i był reklamowany w pierwszych numerach „Błoku” (il. 3) oraz „Almanachu”<sup>15</sup>. Poci Wat, Brucz i Stern próbowali również w tym czasie zaistnieć w wydawanej

- 13. Tytuł balu nawiązywał do obrazu Gina Severiniego *La Dance du pan-pan* (1911).
- 14. „«Pan-pan». Pan i Pani na reprezentacyjnym balu maskowym nowej sztuki w Warszawie”, *Awangarda*, nr 1 (1924), s. 2.
- 15. W drugim numerze „Almanachu” ukazała się recenzja tomu Jasieńskiego i Sterna pióra Gackiego, okładka nie została w niej oceniona; zob. St. K. G. [Stefan Kordian Gacki], „Ziemia



3 Reklama tomu poetyckiego Anatola Sterna i Brunona Jasińskiego *Ziemia na lewo* w piśmie „Blok” (1924, nr 1, s. 4)



przez Komunistyczną Partię Polski „Nowej Kulturze”<sup>16</sup>, której stronę graficzną od stycznia 1924 r. projektował Szczuka. Jak widać, początek tego znamienego roku przyniósł prawdziwą ofensywę Nowej Sztuki.

Warto zaznaczyć, że pierwszy numer „Bloku” swoim „gazetowym” formatem również przypominał futurystyczne jednodniówki, ale już następny i kolejne były inne. Wynikało to z założeń redakcyjnych, na stronie okładowej numeru drugiego czytamy bowiem, że każdy numer ma być inaczej rozwiązywany pod względem graficznym, a to wpływało również na zmiany formatu. W konsekwencji poszczególne numery miały charakter unikatowy i można je, jak sądzę, traktować jako odrębne dzieła sztuki.

#### „F24. ALMANACH NOWEJ SZTUKI”

Graficzna strona „Almanachu” nie była tak nowatorska jak „Bloku”, a do tego współpraca Szczuki z jego redakcją zakończyła się już po dwóch numerach, czyli w ciągu kilku miesięcy 1924 r. Zerwanie nastąpiło zapewne po opublikowaniu w numerze drugim krótkiego omówienia założeń teoretycznych konstruktywizmu napisanego na podstawie materiału, jaki przyniosły pierwsze dwa

numery „Bloku”. Tekst autorstwa Gackiego kończył się stwierdzeniem: „Konstruktywizm (w pewnym swoim odłamie) wysnuwa dalsze konsekwencje. A więc przede wszystkim «przekreślenie sztuki» – jak to formułuje «Blok». Dla nas są to konsekwencje błędne, wnioski prowadzące do absurdu. Nowa sztuka literacka musi przeciw nim zastrzec z całą stanowczością”<sup>17</sup>. Wydaje się, że Gacki ponieważś chciał sprawę załagodzić i w kolejnym numerze (już z 1925 r.) w dziale „Czasopisma” można było przeczytać:

„Blok” nr 7–8 zawiera b. bogaty materiał. Na szczególną uwagę zasługuje kapitalny fotomontaż Szczuki. Rafałowski daje interesujące eksperymenty. Starzewski [sic!] zdaje się szukać z najlepszym powodzeniem – drogi wyjścia. Stanowisko nasze wobec konstruktywizmu określiliśmy już w poprzednim numerze. Niezależnie jednak od tego stanowiska widzimy w «Bloku» coś więcej niż tylko «izm» artystyczny. Są oni w Polsce pionierami zupełnie nowego typu artyści: artyści, który umie konsekwentnie myśleć, pracę stawia na miejscu naczelnym, organizuje swoją ekspansję celowo i wytrwale. «Blok» jest pod tym względem godny naśladowania. Nie wahał się sami skorzystać z lekcji (tak! lekcji), którą «Blok» daje artystom polskim<sup>18</sup>.

na lewo A. Stern, B. Jasiński. Wyd. «Książki» Warszawa, 1924”, F24. *Almanach Nowej Sztuki*, nr 2 (1924), s. 49–50 (rubryka „Nowe książki”).

16. Współpraca ta nie powiodła się; zob. Andrzej K. Waśkiewicz, „Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów”, *Pamiętnik Literacki* 74, nr 1 (1983), s. 59.

17. St. K. G. [Stefan Kordian Gacki], „Blok 1–2. Czasopismo awangardy artystycznej”, F24. *Almanach Nowej Sztuki*, nr 2 (1924), s. 59 (rubryka „Plastyka”).

18. *Almanach Nowej Sztuki*, nr 1 (1925), s. 49 (rubryka „Czasopisma”). Autor przytoczonej noty pomylił się, podając numerację „Bloku”, fotomontaż Szczuki zamieszczono bowiem nie w numerze 7–8 (takiego w ogóle nie było), lecz w numerze 8–9.

Mimo tych zapewnień Szczuka już do projektowania szaty graficznej „Almanachu” nie wrócił, skutkiem czego dwa numery z roku 1925, będące jednocześnie ostatnimi, mają tradycyjne okładkę i układ graficzny stron. Zniknął też intrygujący element tytułu – „F24”. Jego genezę w sposób umotywowany źródłowo wyjaśniła ostatnio Marta Baron-Milian<sup>19</sup>, wiążąc go z wystąpieniami pierwszego polskiego futurysty, Jerzego Jankowskiego w latach 1919–1920. Ich świadkiem prawie na pewno mógł być Szczuka. Był nim bez wątpienia Aleksander Rafałowski, jego kolega z czasów studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych i członek grupy Blok, który utrwalił je w opublikowanych wspomnieniach<sup>20</sup>. Szczuka przeżywał w tamtym czasie młodzięczy okres „burzy i naporu”, religijnych zwątpień i uniesień, co doskonale pasowałoby do „apokaliptycznych” wizji Jankowskiego prezentowanych w klubie Czarna Latarnia w Hotelu Europejskim. Baron-Milian, powołując się na wspomnienia Gackiego, wskazuje, że tytuł pisma był efektem negocjacji ze Sternem, który chciał, żeby zasługi futuryzmu zostały w nim wyraźnie zaznaczone. Gacki pisał: „Mieczysław Szczuka szczęśliwie rozwiązał tę lamigłówkę na okładce pierwszego numeru. Wkrótce wszyscy, łącznie ze Sternem, zapomnieliśmy o tym symbolicznym znaku i nie został on powtórzony w następnych numerach”<sup>21</sup>. Można by zadać pytanie, czy rezygnacja z graficznego znaku na okładce to tylko kwestia prawa autorskiego, które niewątpliwie było po stronie Szczuki, czy również dowód na to, że to on był pomysłodawcą odwołania się do tej „tajemniczej formuły futuryzmu”. Użycie na okładce „Almanachu Nowej Sztuki” znaku „F24” było niewątpliwie wieloznaczne. Dla niewtajemniczonych mógł się odnosić do aktualnej daty rocznej oraz futuryzmu lub Frontu Nowej Sztuki, hasła zadeklarowanego w redakcyjnym wstępie pierwszego numeru. Znającym wydarzenia rozgrywane się w lokalu w Hotelu Europejskim przypominał o beczcze oznakowanej „F24” właśnie, na której stał Jankowski, głosząc swoje futurystyczno-katastroficzne orędzia.

W ten sposób „Almanach” stawał się miejscem wygłaszania nowych idei.

Zanim doszło do rozstania, kontakty pomiędzy redakcją „Bloku” i środowiskiem „Almanachu” były zapewne czymś naturalnym, trudno jednak wskazać, na czym miałyby polegać „lekcja”, z której mieli korzystać poeci. Bez wątpienia artyści i poeci śledzili wzajemnie swoje działania. W „Almanachu” dowodzą tego wspomniane recenzje, a w „Bloku” rozwiązania artystyczne, których wytłumaczenia należałoby szukać w teorii poezji właśnie. Młodzi bojownicy spod znaku Nowej Sztuki stanowili bardzo wąski krąg, spotykali się w redakcjach, wydawnictwach, kawiarniach i lokalach rozrywkowych, na wystawach, w kinach i teatrach. Poetów było więcej niż artystów, musieli czuć się pewniej i może też chcieli narzucać swoje oceny i przekonania. Władysław Strzemiński, który był z zewnątrz i nie brał udziału w tym codziennym życiu warszawiaków, widział zapewne te stosunki w ostrzejszym świetle. Można odnieść wrażenie, że w dwunastopunktowym tekście programowym ogłoszonym w drugim numerze „Bloku” nawiązywał właśnie do tej sytuacji. Od razu w drugim punkcie zaznaczał: „Do analizy dziedziny plastyki nie możemy stosować uniwersalnej metody badań, zacierającej różnicę istniejącą pomiędzy plastyką i innymi dziedzinami”<sup>22</sup>. A tak właśnie zdawali się postępować poeci, co znalazło wyraz we wspomnianej krytyce sformułowanej przez Gackiego.

W „Bloku” nie publikowano wierszy poetów związanych z „Almanachem” poza trzema utworami Sterna, które znalazły się na końcu ostatniego numeru, o czym poniżej. Generalnie poezji w piśmie było niewiele<sup>23</sup>, jedynie w pierwszych trzech zeszytach swoją obecność zaznaczył już wcześniej współpracujący ze Szczuką Edmund Miller, będący współredaktorem właśnie tych numerów „Bloku”, twórca futurystyczno-konstruktywistycznych utworów poetyckich<sup>24</sup>. Trudno uznać go za poetę w pełnym tego słowa znaczeniu – nigdy nie opublikował żadnego tomiku wierszy, nie drukował ich

19. Marta Baron-Milian, „F24. Tajemnicza formuła futuryzmu”, *Teksty Drugie* 33, nr 2 (2023), s. 315–335.

20. Aleksander Rafałowski, *...I spoza palety. Wspomnienia* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), s. 34.

21. Cyt. za: Baron-Milian, „F24. Tajemnicza formuła futuryzmu”, s. 328.

22. Władysław Strzemiński, [inc.: To, co się prawnie nazywa Nową Sztuką...], *Blok*, nr 2 (1924), s. nlb.

23. Poza twórczością Edmunda Millera wydrukowano po jednym wierszu Siergieja Jesienina i Nicolasa Beauduina, dwa utwory Iona (Jeana) Viney oraz prozę poetycką Ludwiga (Lajosa) Kassáka i Bronisława Iwanowskiego.

24. Krzysztof Jaworski, „Katalog Mieczysława Szczuki – zapomniany manifest futurystyczny z 1920 roku”, *Przegląd Humanistyczny* 58, nr 4 (2008), s. 119–130.

w innych poza „Blokem” czasopismach, przynajmniej nic o tym nie wiadomo<sup>25</sup>. Dużo później, w latach 30. napisał powieść *Fikcyjna postać*, odnoszącą się, jak można przypuszczać, do lat formowania się poglądów pokolenia Szczuki i środowiska, z którego wywodzili się członkowie Bloku<sup>26</sup>. Współpraca Millera z „Blokem” zakończyła się nagle. Przyczyny tego mogły być bardzo różne, ale na pewno zbiegło się to z chwilą, kiedy redakcja pisma została całkowicie przejęta przez Szczukę i Żarnowerównę, a jednocześnie, jak zostanie to dalej wykazane, zarysowało się wyraźne dialogowanie Szczuki z poetami właśnie.

#### POEZOPLASTYKA MIECZYŚŁAWA SZCZUKI

Od numeru szóstego–siódmego „Bloku” można wyczuć potrzebę redaktorów, by mocniej zaznaczyć swoją pozycję wobec innych uczestników pola Nowej Sztuki. Na rewersie pierwszej strony okładki znalazło się hasło: „Popierajcie «Blok» jedyne awangardowe pismo w Polsce obejmujące całokształt sztuki”. Dziś można sądzić, że w tym wezwaniu chodziło o to, co wówczas nazywano sztukami plastycznymi, ale ponieważ nie dodano tego określenia, można również założyć, że dotyczyło to wszystkich aktywności twórczych. Nie użyto też pojęcia Nowa Sztuka, bo mogło ono zbyt silnie kojarzyć się z poezją. Jako rywalizację między tym, co poetyckie/literackie, a tym, co wizualne można również czytać programową wypowiedź Szczuki dotyczącą fotomontażu. Według artysty jest to „najbardziej skondensowana w formie poezja”, to „poezoplastyka”<sup>27</sup>, a także „nowoczesna epopea”<sup>28</sup>. W tym samym podwójnym numerze ósmym–dziewiątym, w którym znalazły się tezy o fotomontażu, zamieszczono kolorową litografię z autoportretem Romualda Witkowskiego, podpisaną po francusku: „Premier lutteur pour le modernisme en Pologne”<sup>29</sup> (il. 4). Artysta ten, bywalec warszawskich lokali, również tego w Hotelu Europejskim, gdzie



4 Romuald Kamil Witkowski, *Autoportret*. Repr. wg *Blok & Kurier Bloku*, nr 8–9 (1924), s. nlb.

zaistniał tajemniczy znak „F24” i występowali futuryści, był według „Bloku” (co należy rozumieć: zdaniem jego redaktora) pionierem modernizmu, czyli po prostu Nowej Sztuki. Ta chęć odróżnienia się i jednocześnie przewodzenia nie może przysłonić faktu, że programy ugrupowań skupionych wokół obu pism miały wyraźne punkty stykowe. Przede wszystkim Nowa Sztuka miała być zbiorowym wysiłkiem i budowaniem nowego człowieka, a jej główną zasadę stanowiła konstrukcja. Analiza twórczości Szczuki w ramach „Bloku” prowadzi do wniosku, że poza tezami o fotomontażu odnosił się on do programów swoich kolegów poetów przede wszystkim środkami wizualnymi, a nie w teoretycznych artykułach, jak w przypadku formułowania swojego stanowiska wobec poglądów Strzemińskiego.

25. Sławomir Sobieraj, „Edmunda Millera poezja eksperymentalna. Między futuryzmem i konstruktywizmem”, *Teksty Drugie* 30, nr 5 (2020), s. 295–310.

26. Joanna Sosnowska, „Czego w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych nauczyła się awangarda?”, w: *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje – teoria – praktyka. Materiały LIII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 14–16 października 2004*, red. Maria Poprzęcka (Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2005), s. 201–211.

27. Nawiązanie do określenia użytego przez Strzemińskiego wobec sztuki Szczuki – „poezjografia”; zob. Władysław Strzemiński, „Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie”, *Zwrotnica*, nr 6 (1923), s. 193.

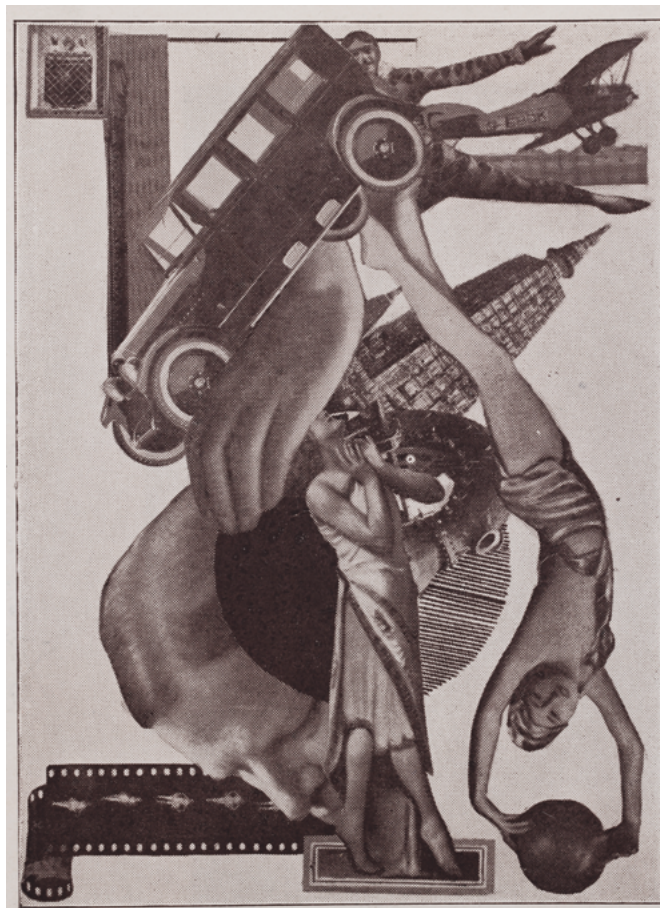
28. Mieczysław Szczuka, [inc.: Fotomontaż = najbardziej skondensowana poezja...], *Blok & Kurier Bloku*, nr 8–9 (1924), s. nlb. Na temat związków fotomontażu z poezją zob. Stanisław Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2000), s. 78–84.

29. Karta ta jest dołączona tylko w niektórych egzemplarzach tego numeru „Bloku”.





5 Mieczysław Szczuka, montaż towarzyszący tekstowi *3 przykłady zagadnień czysto konstrukcyjnych*. Repr. wg *Blok*, nr 5 (1924), s. 9



6 Mieczysław Szczuka, fotomontaż. Repr. wg *Blok & Kurier Bloku*, nr 8–9 (1924), s. nlb.

Należy przypuszczać, że nazywając fotomontaż najbardziej skondensowaną formą poezji, Szczuka uznawał go za formę z ekonomicznego punktu widzenia lepszą od wiersza. Fotomontaże artysty zamieszczone w „Bloku” omówił Stanisław Czekalski, precyzyjnie analizując proces zmian zachodzących w koncepcji tej formy wypowiedzi w kontekście poglądów ich twórcy. Drogę tę widział jako wiodącą od konstruktywistycznej utopii po fotomontaż – plastyczny odpowiednik języka poetyckiego i filmowego<sup>30</sup>. Analizie poddał trzy zamieszczone w „Bloku” samodzielne fotomontaże<sup>31</sup> i jeden będący ilustracją krótkiego teoretycznego tekstu

Szczuki *3 przykłady zagadnień czysto konstrukcyjnych*, opublikowanego w numerze piątym<sup>32</sup> (il. 5). Według Czekalskiego w tym ostatnim widać zachwianie podstawowych zasad ekonomii i konstrukcji nadających formę pozostałym fotomontażom tego twórcy. Za „najmniej zorganizowany tak pod względem kompozycji, jak i treści”<sup>33</sup> fotomontaż z okresu konstruktywistycznego<sup>34</sup> uznał ostatni z zamieszczonych w „Bloku”, który znalazł się w numerze ósmym–dziewiątym obok wspomnianego już tekstu zaczynającego się od słów: „Fotomontaż = najbardziej skondensowana poezja”<sup>35</sup> (il. 6). Przytoczona ocena ma wydźwięk lekko pejoratywny, jednak

30. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji*, s. 82.

31. Fotomontaże Szczuki były reprodukowane w „Bloku” w numerach 2, 5 i 8–9.

32. [Mieczysław Szczuka], „3 przykłady zagadnień czysto konstrukcyjnych”, *Blok*, nr 5 (1924), s. 8–9.

33. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji*, s. 84.

34. Obok wymienionych zaliczana jest do nich również okładka *Ziemi na lewo* Jasińskiego i Sterna.

35. Szczuka, [inc.: Fotomontaż = najbardziej skondensowana poezja...], s. nlb.

niegdyś postrzegano to inaczej. Krytyk literacki i filmowy Czesław Bobrowski, recenzując ósmy–dziewiąty numer „Bloku” w lubelskim „Reflektorze”, kolejnym piśmie promującym Nową Sztukę, zwrócił uwagę na umieszczony tam fotomontaż Szczuki „znacznie przewyższający poprzednie w tym kierunku jego wysiłki i niezmiernie charakterystyczny ze względu na zainteresowanie 3 wymiarem”<sup>36</sup>. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że fotomontaż ilustrujący *3 przykłady zagadnień czysto konstrukcyjnych* ma formę zbliżoną do tej, którą Szczuka zastosował później, opracowując wizualnie *Europę Sterna* (il. 7), to odejście od konstruktywistycznych założeń, ujawnione również w przywołanym fotomontażu, mogło się wiązać z inspiracjami płynącymi z teorii dotyczących nowej poezji. Zmiany nastąpiły również w ogólnym kształcie kolejnych numerów „Bloku”.

#### JUKSTAPOZYCJA I ŻŁOTY PODZIAŁ

Dynamikę wizualnych przekształceń „Bloku” omówił Czekalski, ujmując jednak to zagadnienie wyłącznie pod kątem teorii konstruktywizmu oraz różnic w poglądach Strzemińskiego i Szczuki<sup>37</sup>. Przeprowadzenie całościowej analizy zmian wizualnej strony pisma byłoby dużym projektem, niemożliwym do wykonania w tym miejscu, warto jednak, jak sądzę, przyjrzeć się kilku rozwiązaniom.

Pierwszy numer, jak już było powiedziane, przypominał zarówno gazetę, jak i futurystyczną jednodniówkę. Dwa kolejne (drugi i trzeci–czwarty) miały zdecydowanie konstruktywistyczny charakter – wszystko było podporządkowane ekonomii miejsca, układ był dynamiczny, obok reprodukcji dzieł sztuki widniały fotografie ciągników, statku i maszyn, czcionka była zróżnicowana, a kierunek czytania zmienny. Te pierwsze trzy zeszyty pisma redagowali Żarnowerówna, Szczuka, Miller i Stażewski (wskazany jako redaktor odpowiedzialny). W numerze trzecim–czwartym (czerwiec 1924) zapowiadano, że następny będzie również numerem podwójnym i ukaże się we wrześniu. Tymczasem w lipcu pojawił się numer piąty. W jego stopce redakcyjnej wymienieni zostali tylko Żarnowerówna i Szczuka, co pozwala domniemywać, że już tylko ci dwoje pozostali w redakcji. Większość stron jest tu tradycyjnie złamanymi, tekst przeważa nad stroną ilustracyjną, format



7 Mieczysław Szczuka (projekt), strona z wydania poematu Anatola Sterna *Europa* (Warszawa 1929)

w stosunku do poprzednich numerów został zasadniczo zmniejszony. Widać odmienne od wcześniejszych numerów podejście do redakcji i edycji pisma. Podtytuł „Czasopismo awangardy artystycznej” zostaje zastąpiony francuskim „Revue d’art”, pojawia się dział „Kurier Bloku. Stały dodatek informacyjny o rozwoju Nowej Sztuki na terenie europejskim”. Pozostali członkowie redakcji nie pojawili się więcej w jej składzie. Prace Stażewskiego były jeszcze kilkakrotnie reprodukowane w następnych numerach, zamieszczono także jego teoretyczne rozważania<sup>38</sup>, Miller występuje już tylko raz jako tłumacz<sup>39</sup>.

Jednak największa zmiana nastąpiła w numerze szóstym–siódmym, który – jak zapowiadano – ukazał się we wrześniu. Najbardziej zastanawiająca jest jego okładka. Była wielokrotnie reprodukowana, rzuca się w oczy, odbiegając od innych okładkowych rozwiązań

36. Czesław Bobrowski, „Blok 8–9”, *Reflektor*, nr 2 (1925), s. 73–74 (rubryka „Czasopisma”).

37. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji*, passim.

38. Henryk Stażewski, „Sztuka abstrakcyjna”, *Blok & Kurier Bloku*, nr 8–9 (1924), s. nlb.

39. Liubomir Miltzitch [właśc. Ljubomir Micić], „No Made in Serbia. Zenitozofja czyli energetyka twórczego zenityzmu”, tłum. Edmund Miller, *Blok. Kurier Bloku*, nr 6–7 (1924), s. nlb.

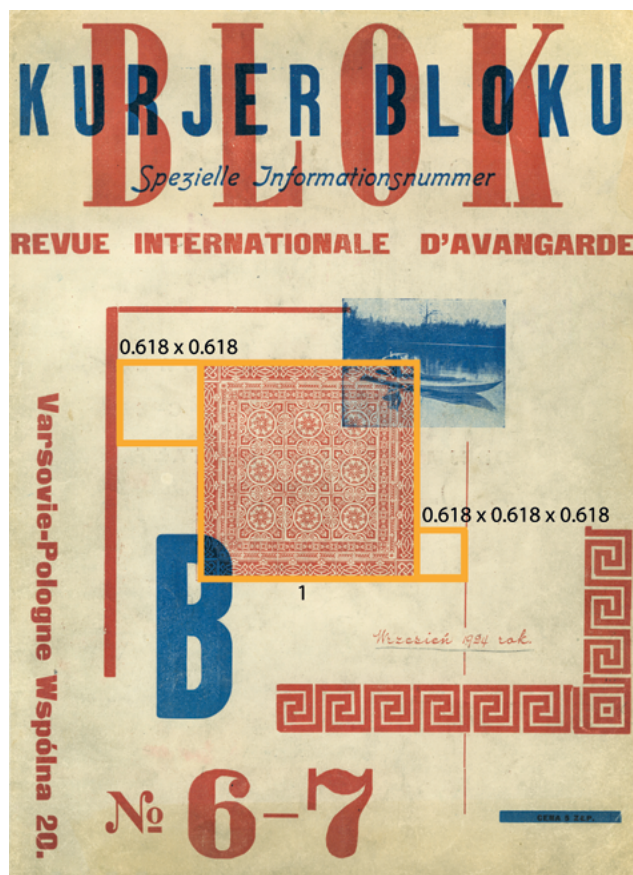




8 Mieczysław Szczuka (projekt), okładka pisma „Blok” (1924, nr 6–7)

Wewnętrzny kwadrat „dywanu” został przyjęty jako podstawowy, czyli równy 1. Wtedy następny powiększony kwadrat jest w stosunku do podstawowego w złotym podziale, czyli jest 1,618 (liczba phi) razy większy. Drugi powiększony kwadrat jest kolejnym powiększeniem poprzedniego – znowu o złoty podział, czyli – 1,618. W stosunku do wyjściowego „dywanu” powiększenie jest więc jak 1: 2,618 (phi do drugiej). Oprac. Janusz Kapusta

nie tylko „Blok”, lecz także większości awangardowych czasopism. Jej oryginalność nie została rozpoznana, a wartości wizualne zdefiniowane. Pierwsza badaczka problemów nowoczesnej grafiki funkcjonalnej w Polsce Bożena Lewandowska stwierdziła, że „nagromadzenie różnorodnych elementów odbiega od dotychczasowych rozwiązań i kłóci się z zasadą



9 Mieczysław Szczuka (projekt), okładka pisma „Blok” (1924, nr 6–7)

Wewnętrzny kwadrat „dywanu” został przyjęty jako podstawowy, czyli równy 1. Kwadrat po lewej stronie jest zmniejszony w stosunku do podstawowego w złotym podziale, czyli o 0,618. Kwadrat po prawej stronie jest jeszcze raz pomniejszony o 0,618. Oprac. Janusz Kapusta

prostej, funkcjonalnej, propagowanej przez «Blok» typografii”<sup>40</sup>. Współczesna brytyjska badaczka konstrukttywizmu Christina Lodder w sposób całkowicie nieuprawniony uznała, że okładka naśladuje typografię i układ strony (layout) rosyjskich publikacji, jakie robił Rodczenko dla „LEF”<sup>41</sup>. Bibliofil i znawca historii okładek Jan Straus zwrócił uwagę na jej wyjątkowość

40. Bożena Lewandowska, „U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce”, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. Juliusz Starzyński (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966), s. 239.

41. Christina Lodder, „Art into Life. International Constructivism in Central and Eastern Europe”, w: *Central European Avant-gardes. Exchange and Transformation, 1910–1930*, red. Timothy O. Benson (Cambridge, Mass.: MIT Press; Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2002), s. 188.



i starał się uchwycić artystyczne znaczenie przez szczegółowy opis<sup>42</sup>. Okładkę wydrukowano dwoma kolorami – czerwonym i niebieskim. Trudno wyrokować o ich odcieniach ze względu na niewątpliwe wyblaknięcia. Użyte zostały różnorodne elementy graficzne i typograficzne, a także fotografia. Całość dzieli się na część informacyjną, zajmującą górną partię powierzchni obrazowej, zbudowaną czterema różnymi rodzajami czcionek. Znajdujący się poniżej montaż, choć wyrażnie zamknięty przez użycie pionowych i poziomych elementów graficznych, ma luźną, nieciągłą strukturę. Tworzą ją grecki meander, fotografia łódki na wodzie z dwiema postaciami ludzi polujących na ptactwo, centralnie umieszczony kwadratowy „ażurowy dywan”, zbudowany z symetrycznie ułożonych ozdób drukarskich, bardzo zróżnicowane liternictwo, nawet naśladujące pismo odręczne. Każdy element jest niejako osobny, nie ma związku ani treściowego, ani formalnego z innymi, a jednak okładka sprawia wrażenie świetnie zakomponowanej. Bliższa analiza wykazuje, że został tu zastosowany złoty podział i to nie raz, ale wielokrotnie, dzięki czemu całość nabrała harmonijnego, spokojnego wyrazu (il. 8–9). Złoty podział nie był czymś nieznanym i wyjątkowym, na pewno uczono jego stosowania w trakcie studiów artystycznych czy architektonicznych i inżynierskich. Można go dostrzec również w innych konstruktywistycznych pracach graficznych, nawet w zaprojektowanej przez Strzemińskiego okładce szóstego numeru „Zwrotnicy” z 1923 r. (il. 10), co jednak nie zmienia faktu, że pewna ostentacja użycia przez Szczukę tej formy konstrukcji pola obrazowego wskazuje na świadome jej wykorzystanie do wskazania obszaru odniesień i inspiracji.

Jak już było wspomniane, od numeru piątego jedynymi redaktorami „Bloku” byli Szczuka i Żarnowerówna. Trudno przesądzić, jaki był ich indywidualny udział w konstrukcji pisma – doborze tekstów i ilustracji oraz opracowaniu typograficznym, jednak analiza zachowanych prac obojga wskazuje, że okładka numeru szóstego–siódmego była dziełem Szczuki. Harmonia i ład to postulaty podnoszone w jego tekstach o architekturze i projektowaniu wnętrza<sup>43</sup>. Tworząc tę kompozycję, tak



10 Władysław Strzemiński (projekt), okładka pisma „Zwrotnica” (1923, nr 6)  
Zaznaczone miejsca wskazują na zastosowanie złotego podziału. Oprac. Janusz Kapusta

różną od wcześniejszych fotomontaży, a jednak bez wątplenia należąca do „poezoplastyki”, zachował się jak „rasowy artysta” – sprawdził się, zbadał możliwość pracy w inny sposób, niejako wbrew sobie, bo – jak twierdził Stern – „zasady matematyczne były czymś zupełnie obcym zarówno w teorii, jak praktyce twórczej Szczuki”<sup>44</sup>. Stworzył dzieło odpowiadające niejako na poetycki program z kręgu „Almanachu”. Być może właśnie tę okładkę miał na myśli Stern, pisząc, że Szczuka tworzył „liryczne *collages*”<sup>45</sup>. Poeta, kreśląc wspomnienia o ich wspólnej *Europie*, przywołał słowa ze wstępu do angielskiego wydania poematu autorstwa tamtejszego krytyka, który pisał, że „przedmioty

42. Jan Straus, *Teraz okładka*, t. 2 (Warszawa: Oficyna Kolekcjoner Dariusz Pawłowski, 2021), s. 98.

43. Mieczysław Szczuka, [inc.: Zmienić materiał...], *Blok. Kurier Bloku*, nr 6–7 (1924), s. nlb.; [Mieczysław Szczuka], [inc.: Linia nowego stylu...], *Blok*, nr 10 (1924), strona doklejona.

44. Anatol Stern, „Mieczysław Szczuka na tle swoich czasów”, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, s. 24.

45. *Ibid.*, s. 31.

i elementy widziane każdy z oddzielną, są tu umieszczone jukstapozycyjnie, jeden obok drugiego, a jednak stanowią część wspólnego nieuniknionego procesu, ujrzanego z ostrością pierwszego spojrzenia<sup>46</sup>. Został tu wskazany jeden z podstawowych środków poetyckiego wyrazu postulowany w programie środowiska „F24. Almanachu Nowej Sztuki”. Jego istotę i znacznie objaśnił Brucz w *Zarysie nowej poetyki* opublikowanym w drugim numerze pisma. Wśród określonych tam zasad wybija się wyraźnie założenie, że „[w]olny wiersz obala panowanie strofy i wprowadza całkowitą swobodę następowania po sobie obrazów, niezależną od dyscypliny myślowo-logicznej. Naturalną konsekwencją tego jest: prawo jukstapozycji, które polega na tym, iż każdy poszczególny wiersz [w sensie wers] tworzyć powinien samoistną całość obrazową, nie związaną niczym z sąsiadującymi. Znosi się niezbędnym dotychczas spójniki, pozorujące łączność logiczną zdań<sup>47</sup>. Można być, jak sądzę, pewnym, że problemy te były dyskutowane już wcześniej w redakcji pisma czy przy innych okazjach, a uczestnikiem tych debat był Mieczysław Szczuka. Jak bowiem pisał Czekalski, „koincydencja wyobrażeń, technika jukstapozycji – to wszak najbardziej charakterystyczne znamiona ówczesnej awangardowej poezji, także i tej, którą Szczuka interesował się w Polsce<sup>48</sup>. Użycie przez Szczukę jukstapozycji wielokrotnie omawiano w kontekście jego opracowania *Europy* Sterna, ostatnio najszerzej odniosła się do tego problemu Beata Śniecikowska<sup>49</sup>. Większość badaczy zwracało uwagę na „filmowy charakter” tej poetycko-wizualnej konstrukcji i wskazywało na rozwinięcie problemu w filmach Franciszki i Stefana Themersonów.

Jednak nie tylko zasada jukstapozycji znalazła się, jak sądzę, w polu zainteresowań Szczuki. Zastosowanie złotego podziału w projekcie okładki „Bloku” ujawnia sprawność artysty w projektowaniu złożonych form graficznych, ale być może odnosi się również do nowego klasycyzmu, o którym pisał Strzemiński już w recenzji Wystawy Nowej Sztuki w Wilnie, twierdząc, że ogólną wytyczną wystawy było „stworzenie nowej doskonałości, nowego klasycyzmu przez oświecenie dorobkiem formy przez wszystkie istotnie plastyczne i nowe kierunki uzyskanym<sup>50</sup>. Była też o nim mowa w kolejnym programowym tekście opublikowanym w „Almanachu” – *Na drodze do nowego klasycyzmu* Gackiego<sup>51</sup>. Również Stern na łamach tego pisma wypowiadał się na temat klasycyzmu, definiując go jako „doskonałą równowagę artystyczną, na którą składa się obecność w dziele sztuki ustalonej metody tworzenia, wraz z wyważoną pozytywnie zasadą wartościowania<sup>52</sup>. Później zaś twierdził, że w swojej poezji szuka „praw klasycyzmu podświadomości<sup>53</sup>. Można powiedzieć, że okładka numeru szóstego–siódmego z zastosowaniem złotego podziału jest wręcz ilustracją tych założeń, a zaskakujące u artysty nastawionego na tworzenie w paradygmacie nowoczesności użycie jako elementu kompozycji greckiego meandra można uznać za rodzaj żartu, „mrugnięcia okiem”.

#### TATRY I PUSTYNYA

Kolejny, również podwójny numer „Bloku” (ósmy–dziewiąty) z grudnia 1924 r. został zaprojektowany w podobny sposób co numer szósty–siódmy. Oba mają te same wymiary (35 × 25 cm), okładki są barwne (il. 11), ilustracje i opracowanie graficzne dominują

46. Ibid., s. 53–54.

47. Stanisław Brucz, „Zarys nowej poetyki”, *F24. Almanach Nowej Sztuki*, nr 2 (1924), s. 55. Na ten temat zob. Waśkiewicz, „Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów”, s. 69–70.

48. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji*, s. 82.

49. Beata Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuka wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939* (Kraków: Universitas, 2005).

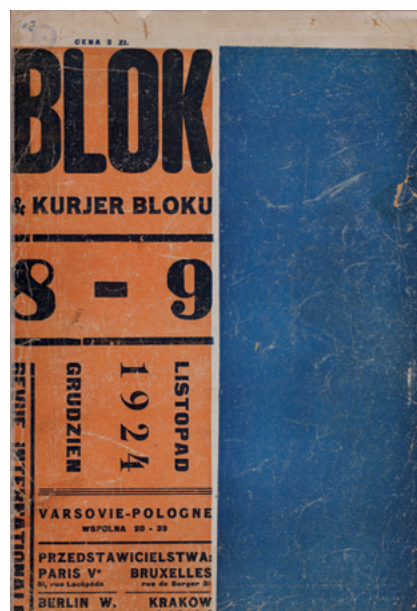
50. Strzemiński, „Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie”, s. 193.

51. Stefan Kordian Gacki, „Na drodze do nowego klasycyzmu”, *Almanach Nowej Sztuki*, nr 3 (1925), s. 3–8. Na ten temat zob. Andrzej K. Waśkiewicz, „«Nowy klasycyzm» Stefana Kordiana Gackiego”, w: *Problemy awangardy*, red. Tadeusz Kłak (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1983), s. 80–101.

52. Anatol Stern, „A. Napisał Tadeusz Peiper, rysunkami zdołał Kissling, Kraków 1924”, *Almanach Nowej Sztuki*, nr 2 (1924), s. 46 (rubryka „Nowe książki”). Na temat klasycyzmu wypowiadali się też autorzy niezwiązani z awangardą; zob. Jan Nepomucen Miller, „Aere perennius...”, J. Ejsmond, „«Uśmiechnięty pod względem twarzy»”, *Wiadomości Literackie*, nr 36 (1924), s. 1 (oba teksty opublikowano jako „Dwuągłos w obronie klasycyzmu”).

53. Na ten temat zob. Adam Dziadek, „Słowo i obraz – oscylacja. O «Europie»”, *Teksty Drugie* 32, nr 6 (2022), s. 44.

nad tekstem. Dynamiczny sposób łamania stron, charakterystyczny dla pierwszych trzech zeszytów „Bloku”, został zastąpiony nieco swobodniejszym ich konstruowaniem. Numery te redagowali wspólnie Żarnowerówna i Szczuka, ale można postawić tezę, że dominującą rolę odegrał ten ostatni, a za swoistą jego sygnaturę uznać fotografie Tatr, które znalazły się na stronach pisma. Ich pojawienie się wśród reprodukcji sztuki współczesnej jak dotąd nie budziło szerszego zainteresowania<sup>54</sup>. Pierwsza, w numerze szóstym–siódmym, została umieszczona na stronie bez tekstu, w dolnym lewym rogu, obok znajduje się praca Żarnowerówny, powyżej zdjęcie z wystawy Willy’ego Baumeistera, nad tym praca Strzemińskiego, a obok odwrócona o dziewięćdziesiąt stopni fotografia widzianego z lotu ptaka miasta z rzymską areną pośrodku i lecącym ponad nim samolotem (il. 12). Kolejną fotografię Tatr widzimy w numerze ósmym–dziewiątym, na szóstej stronie, w górnym lewym rogu, pole obok wypełniają równoległe linie, pod nimi znajduje się zdjęcie ciągnika pracującego na budowie w wielkim mieście<sup>55</sup>, a obok (to jest pod Tatrami) umieszczono słowa Tadeusza Peipera: „Jedni zwalczają sztukę teraźniejszości dlatego że nie widzą w niej przeszłości – inni zwalczają dlatego że ma przyszłość”. Dolną połowę strony zajmuje praca Żarnowerówny *Konstrukcja filmowa* (il. 13). Trzecia tatrzańska fotografia znajduje się w ostatnim numerze „Bloku”, który edytorsko podobny jest do dwóch wyżej omówionych – ten sam format, kolorowa okładka, podobne łamanie stron. Różnice wynikały z faktu, że numer był poświęcony architekturze i zawierał *Katalog I-iej Wystawy Architektury Nowoczesnej w Warszawie*. Fotografia jest podpisana: „Jaworowe Turnie i Gerlach fot. dr. Z. Kołodziejski”. Została umieszczona po prawej, w środkowym pasie strony, na której u góry widnieje projekt „Domu-pracowni” Ernsta Epsteina (dwa plany i wizualizacja), na dole projekt fasady „Archiwum w Warszawie” Czesława Przybylskiego, a pośrodku po lewej plan sytuacyjny „Domu mieszkalnego” autorstwa



11 Mieczysław Szczuka (projekt), okładka pisma „Blok” (1924, nr 8–9)

Żarnowerówny, Szymona Syrkusa i Szczuki (il. 14). Były to zestawienia zaskakujące szczególnie wobec powszechnej w pismach awangardowych (w tym również w „Bloku”) praktyki umieszczania obok reprodukcji dzieł sztuki fotografii maszyn, samochodów, ciągników, statków, zeppelinów i samolotów<sup>56</sup>. Tych ostatnich było w „Bloku” najwięcej, tak jakby Szczuka stawiał wynalazek i konstrukcję samolotu wyżej niż samochodu i innych maszyn. Artysta znał zapewne poświęcony samolotom artykuł Le Corbusiera i Saugniera (czyli Amédée Ozenfanta) z cyklu *Le yeux ne voient pas...*, opublikowany w dziewiątym numerze „L’Esprit nouveau” z 1921 r., pismo to było bowiem w Polsce dostępne. Teksty z tego cyklu złożyły się na książkę wydaną przez Le Corbusiera z pominięciem drugiego autora – *Vers une Architecture* (1923)<sup>57</sup>. Nie zachodzi tu jednak żaden bezpośredni wpływ czy zapożyczenie, fotografie w „Bloku” zostały bowiem inaczej wykorzystane i jest

54. Na fotografii te zwrócił uwagę Przemysław Strożek; zob. id., „Duch spółdzielczości na szlaku. Legenda Gospody Włóczegów i polska turystyka robotnicza”, w: *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, red. Joanna Kordjak (Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2018), s. 174–187.

55. Ta sama fotografia znalazła się również w pierwszym numerze „Dźwigni” z 1927 r.

56. Na ten temat zob. Rejnak-Majewska, *Reprodukcja fotograficzna i wizualne narracje sztuki awangardowej 1910–1939*, passim.

57. Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. Tomasz Swoboda (Warszawa: Centrum Architektury, 2012).

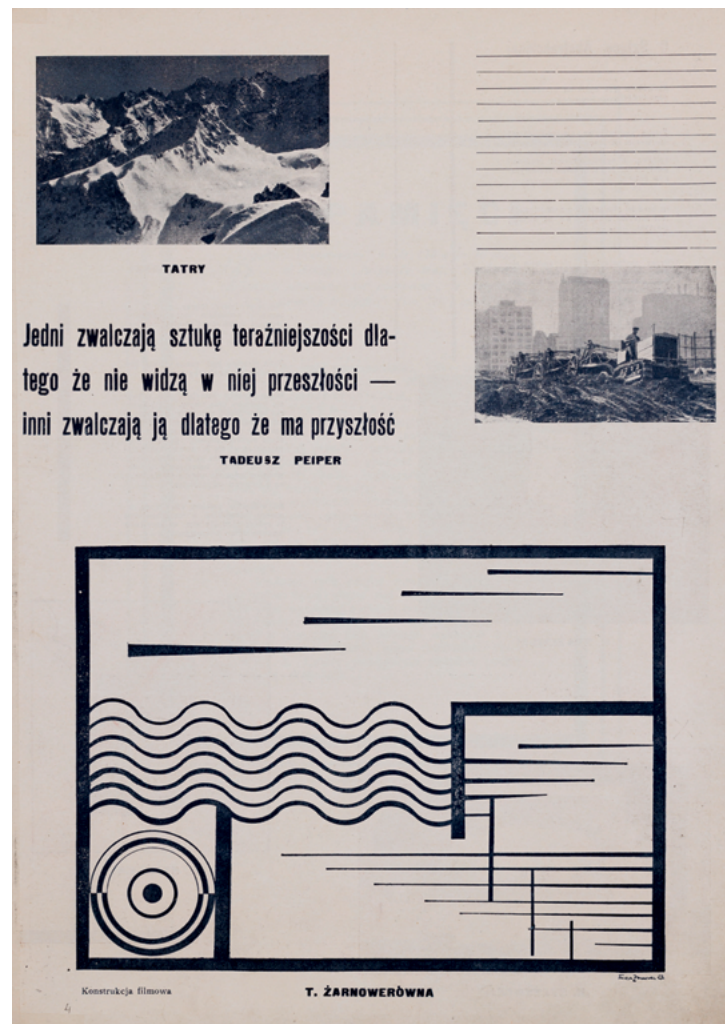




12 Strona pisma „Blok” z fotografią Tatr (1924, nr 6–7, s. nlb.)

w tym wyczuwalne jakies ziarno romantyzmu, marzenie o lataniu<sup>58</sup>, co koresponduje z fotografiami gór<sup>59</sup>.

Beatriz Colomina w książce *Prywatne i publiczne. Architektura nowoczesna jako medium masowe* stwierdziła, że „[f]otografia w książce Le Corbusiera rzadko służy tylko przedstawianiu obiektu – przeważnie zderza się z tekstem, a znaczenie czerpie z powstającego w ten sposób napięcia. W tej technice twórczej Le Corbusier silnie inspirował się nowoczesną reklamą, która kojarzy idee, zestawiając ze sobą obrazy bądź obraz i tekst”<sup>60</sup>. Można się doszukiwać tych samych inspiracji



13 Strona pisma „Blok” z fotografią Tatr (1924, nr 8–9, s. nlb.)

w projektach Szuczki, ale są one zdecydowanie mniej ostentacyjne, bardziej „poetyckie”, trudno tu mówić o napięciu, jest raczej różnorodność i zaskoczenie. Umieszczanie fotografii przedmiotów techniki obok dzieł sztuki było niekiedy postrzegane przez krytykę jako działanie „pedagogiczne”. Tak widział tę kwestię Bobrowski, recenzując ósmy–dziewiąty numer „Blok”: „Podkreślić należy dział pedagogiczny; zwłaszcza zręczne i celowe zestawienie fotografii i reprodukcji”<sup>61</sup>. Takie zderzenia odpowiadały generalnemu przesłaniu „Blok” i programowi awangardy w ogólności nastawionemu

58. Romantyczny wydźwięk ma również krótki tekst *O lotnictwie* autorstwa redaktora „Lotu Polskiego” ppłk. Januarego Grzędzińskiego, zamieszczony w „Blok” (1924, nr 8–9).

59. Na temat związków awangardy i lotnictwa zob. Kamila Dworniczak-Leśniak, „Fotografia a narodziny awangardy w Polsce”, *Rocznik Historii Sztuki* 63 (2018), s. 39–63.

60. Beatriz Colomina, *Prywatne i publiczne. Architektura nowoczesna jako medium masowe*, tłum. Dariusz Żukowski (Warszawa: Centrum Architektury, 2023), s. 119.

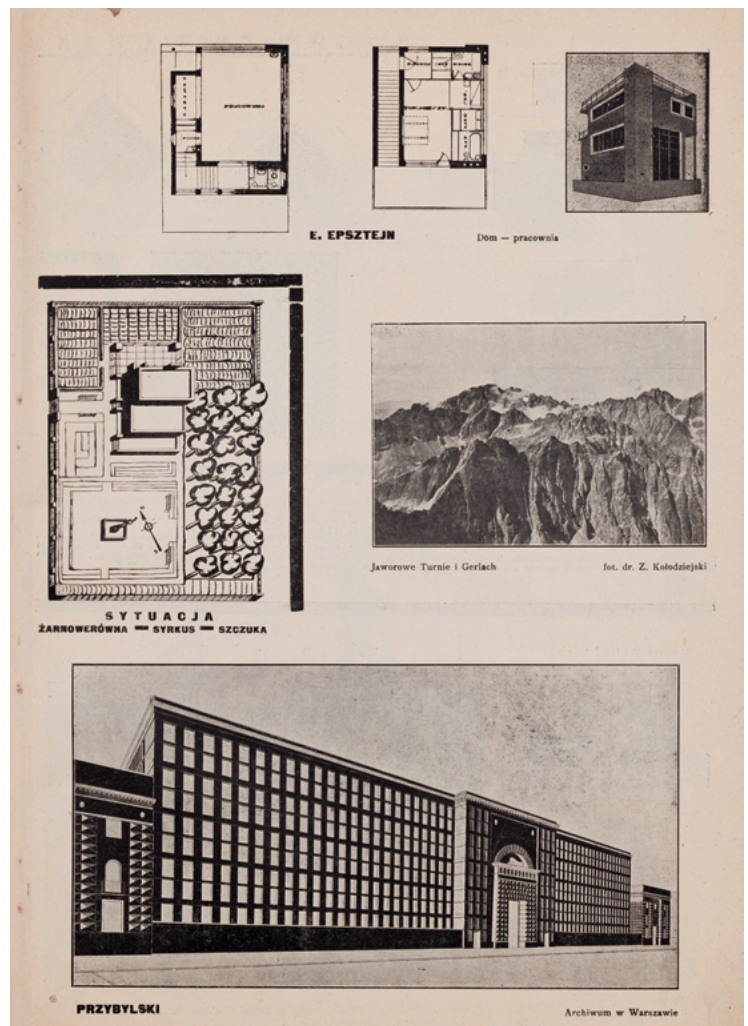
61. Bobrowski, „Blok 8–9”, s. 74.



na nowoczesność, która ma zmienić świat. Jak jednak czytać w tym kontekście fotografie Tatr i tę najbardziej zastanawiającą, ukazującą karawanę trzech wielbłądów na pustyni? (il. 15) Została ona zamieszczona w numerze ósmym–dziewiątym, na środku strony pomiędzy dekoracjami teatralnymi Jana Golusa, rzeźbą Katarzyny Kobro i pracą Günthera Hirschel-Prottscha. Podejście, że fotografie gór i karawany zostały użyte, ponieważ trzeba było czymś wypełnić powierzchnię strony, jest całkowicie nieuprawnione, w takim przypadku zastosowane zostałyby bowiem środki graficzne. Było więc to działanie zamierzone, ale czy do końca uświadomiona była celowość tego zamysłu, czy, przeciwnie, wymykało się to rozsądkowi? Czy nie było to otwarcie się na to, co nieznanne, podświadome, ujawniające tęsknoty i wyobrażenia?

Przed wielu laty Andrzej K. Waśkiewicz, pisząc o programie poezji z kręgu „Almanachu Nowej Sztuki”, stwierdził, że „[j]ukstapozycja była czymś więcej niż tylko propozycją nowych zasad konstrukcji wiersza. Podobnie jak za zgłoszoną w tym samym czasie propozycją Peiperowskiego «układu rozkwitania», stała za nią koncepcja osobowości. [...] Podobnie jukstapozycja, która była składniowym odpowiednikiem nieciągłości, otwierała drogę ku eksploracji podświadomości, mogłaby być uzasadniona psychologią głębi»<sup>62</sup>. Problemy te były niewątpliwie wówczas dyskutowane, nie należy ich jednak wiązać z opublikowanym w tym samym 1924 r. manifestem André Bretona czy z psychoanalizą, ale z ogólną tendencją poszukiwań dotyczących nieświadomości i życia psychicznego<sup>63</sup>. Dowodzi tego jasno wspomniany programowy artykuł Gackiego *Na drodze do nowego klasycyzmu*, w którym zostały scharakteryzowane właściwości postulowanego, nowego kierunku w sztuce, odnoszące się nie tylko do poezji. Autor wskazywał na cztery podstawowe zasady:

1. Odrzucenie ram rozsądku popularnego, a zastąpienie ich ramami, które przynosi życie – powiedzmy – „podświadome”. Mówimy podświadome, nie znajdując lepszego terminu, właściwie da się to skreślić negatywnie jako dziedzinę poza-rozsądkową.
2. Notowanie samych związków jest celem głównym.
3. Ekonomia materiału.



14 Strona pisma „Blok” z fotografią Tatr (1926, nr 11, s. nlb.)

4. Budowa z elementów prostych „odgraniczonych, samowystarczalnych”<sup>64</sup>.

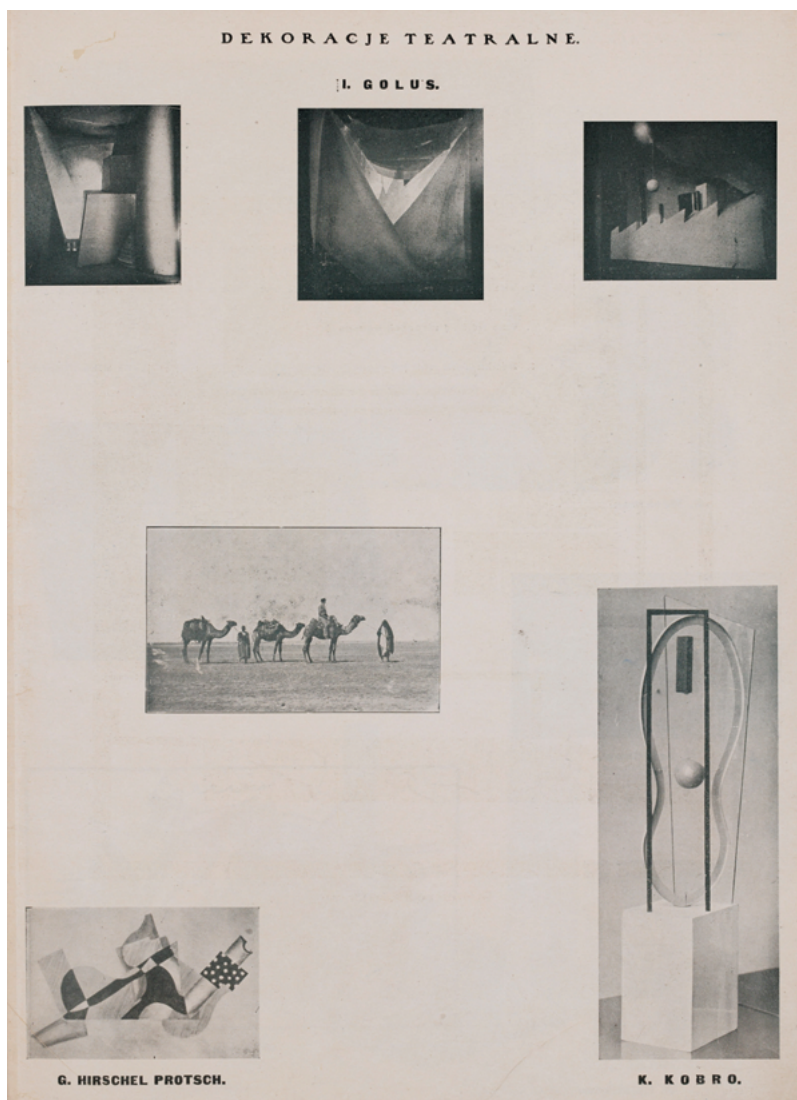
Jak zauważył Aleksander Wójtowicz, badacz tych problemów na gruncie poezji, wskazane zostały niejako dwa bieguny twórczości – podświadomość i konstruktywizm<sup>65</sup>. Wydaje się, że decyzje Szczuki odnośnie do umieszczenia przywołanych tu fotografii można wytłumaczyć takim właśnie podejściem – niewyraźnym inaczej pragnieniem poddanym konstrukcyjnej dyscyplinie projektu. Ich związek z innymi elementami strony był „zanotowany”, ale w żaden sposób nie skomentowany, nie powstawała żadna logiczna relacja.

62. Waśkiewicz, „Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów”, s. 72.

63. Teresa Rzepa, Bartłomiej Dobroczyński, *Historia polskiej myśli psychologicznej. Wydanie nowe* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2019).

64. Gacki, „Na drodze do nowego klasycyzmu”, s. 7.

65. Wójtowicz, *Nowa sztuka*, s. 70.



15 Strona pisma „Blok” z fotografią karawany wielbłądów (1924, nr 8–9, s. nlb.)

→ 16 Mieczysław Szczuka, *Montaż fotograficzny*. Repr. wg *Blok*, nr 2 (1924), s. nlb.

W opublikowanych pośmiertnie taternickich wspomnieniach Szczuki znajduje się opis zimowego wejścia na Niebieską Turnię w kwietniu 1926 r., kiedy to zachwycał się ośnieżonymi górami<sup>66</sup>. Znamienne, że wszystkie zdjęcia zamieszczone w „Blok” ukazują góry w zimowej szacie. Jeszcze jedna taka fotografia znalazła się w „Dźwigni” redagowanej przez Szczukę po zamknięciu „Blok”<sup>67</sup>, również bez związku z tekstem, ale zamieszczona w sposób bardziej tradycyjny, po prostu jako ilustracja-przerywnik (zresztą pismo to poza okładką nie miało już wyrazistego wizualnie awangardowego charakteru). Nie wiemy, czy Szczuka sam fotografował. W przypadku tylko jednej tatrzańskiej fotografii został podany jej autor, inne są anonimowe i właśnie one

ukazują góry w całym zimowym pięknie tak bardzo przemawiającym do artysty.

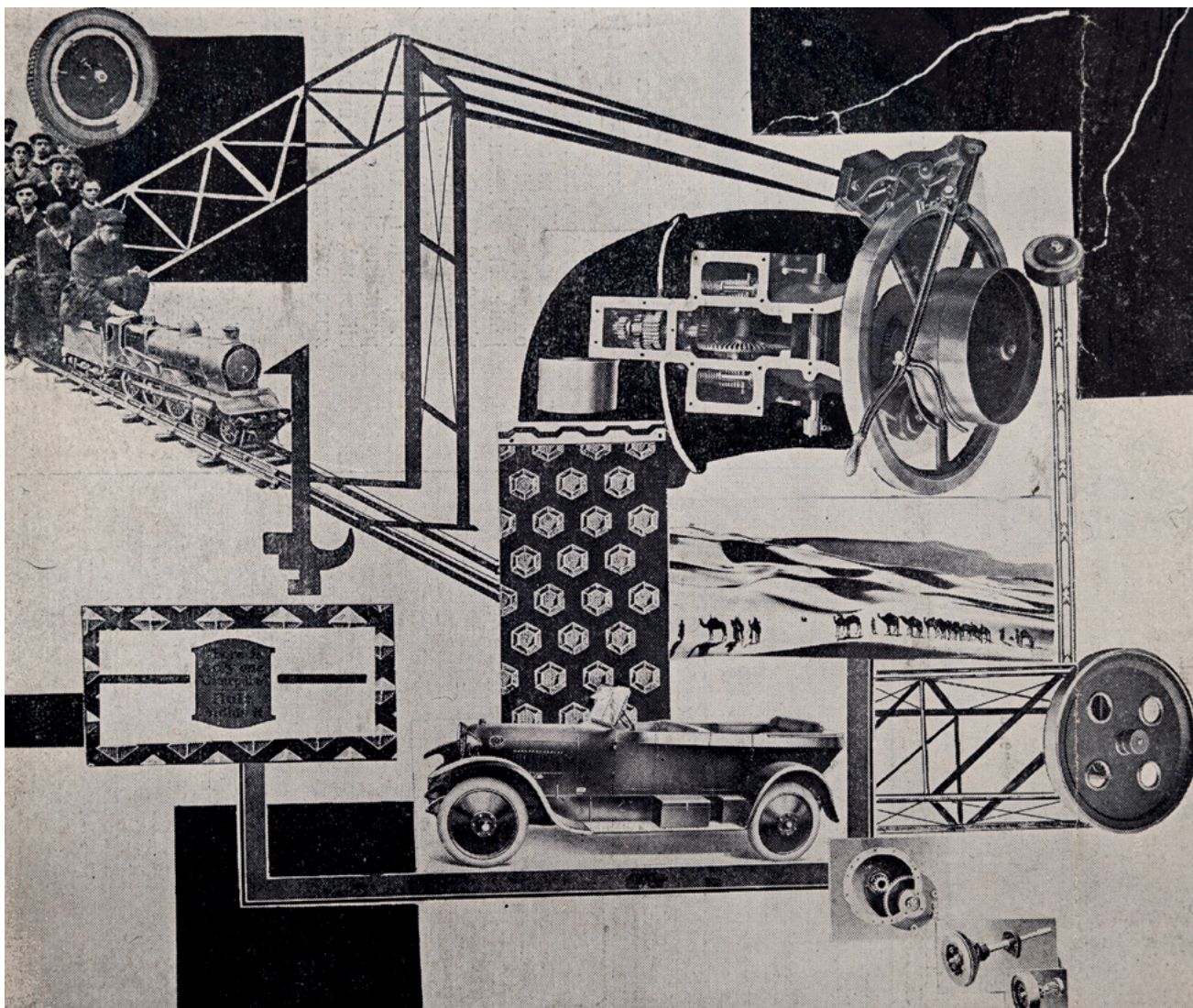
O ile fotografie Tatr można wytłumaczyć zamiłowaniem do górskich wspinaczek redaktora „Blok”, o tyle karawana jest całkowitą zagadką. Warto przypomnieć, że inna fotografia karawany stanowi element fotomontażu zamieszczonego w drugim numerze „Blok” (il. 16), służący, według Czekalskiego, konfrontacji tego, co pierwotne i naturalne, z nowoczesnością<sup>68</sup>. Jest to oczywiście możliwe, tuż pod karawaną umieszczony został bowiem samochód, ale byłoby to myślenie dość naiwne. W żaden sposób nie pomaga też zrozumieć, dlaczego karawana po raz drugi pojawia się wśród dzieł sztuki, nawet jeśli pojedyncze strony czy wręcz

66. Mieczysław Szczuka, „Z zapisek taternickich”, w: Anatol Stern, Mieczysław Berman, *Mieczysław Szczuka* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1965), s. 155.

67. *Dźwignia*, nr 2–3 (1927), s. 28.

68. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji*, s. 66.





numery „Bloku” mielibyśmy traktować jako swoisty montaż, dzieło Nowej Sztuki. Wytlumaczenia można szukać znowu w słowach Sterna, który wspominał: „[...] ja i moi przyjaciele wpuściliśmy do saloniku poetyckiego nieokrzesane zwierzę irracjonalizmu, wypuszczone z nory podświadomości”<sup>69</sup>. Zastanawiające w tym kontekście są również napisane prawie trzydzieści lat po śmierci Szczuki, ale oparte na bliskiej z nim znajomości konstatacje Jana Alfreda Szczepańskiego, który twierdził, że artysta był prekursorem surrealizmu<sup>70</sup>. Podobnie uważał Strzemiński, przekonując, że „filmy Szczuki stanowią, jak gdyby pierwszy krok w drodze

do filmów surrealistycznych, mimo że operują jeszcze formą przyjętą z suprematyzmu”<sup>71</sup>.

Teksty zamieszczone w ósmym–dziewiątym numerze „Bloku” kończyły polemikę między Strzemińskim i Szczuką dotyczącą sztuki awangardowej. Za ostateczne jej zamknięcie można uznać umieszczenie na okładce numeru dziesiątego (kwiecień 1925) architektonu Kazimierza Malewicza, a obok napisu: „K. Malewicz / Nieużyteczna / dynamiczna / suprematyczna / architektura”. Na rewersie okładki był tekst *Czy sztuka dekoracyjna*, a wewnątrz kolejny, o projektowaniu domów i wnętrz mieszkalnych, zaczynający się zdaniem: „Linia

69. Anatol Stern, „Spowiedź”, w: id., *Bieg do bieguny* (Warszawa: F. Hoesick, 1927), s. 7.

70. Zob. Anatol Stern, *Wspomnienia z Atlantydy* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1959), s. 165.

71. Władysław Strzemiński, „Sztuka nowoczesna w Polsce”, w: Jan Brzękowski, Leon Chwistek, Przemysław Smolik, Władysław Strzemiński, *O sztuce nowoczesnej* (Łódź: Wydawnictwo Towarzystwa Bibliofilów w Łodzi, 1934), s. 80.

nowego stylu jest już wytknięta”. W obu podkreślona była utylitarna rola sztuki. Ich autorem był zapewne Szczuka, który wraz z Żarnowerówną redagował ten numer poświęcony, jak głosił napis na okładce, architekturze i teatrowi. Był on manifestacją stanowiska grupy Blok w związku z Międzynarodową Wystawą Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu, a jednocześnie odpowiedzią na niepowodzenia w staraniach o udział w niej<sup>72</sup>. Numer wygląda na zrobiony pośpiesznie, negatywnie odróżnia się od pozostałych. Jedna karta jest wydrukowana oddzielnie, w innej drukarni i doklejona w środku niektórych tylko egzemplarzy. Taka praktyka była stosowana przez redakcję „Bloku” co najmniej trzy razy<sup>73</sup>, dlatego zachowane egzemplarze różnią się od siebie, co niekiedy wprowadza badaczy w błąd. W ostatnim numerze, poświęconym w całości architekturze, na końcu niektórych egzemplarzy znajduje się karta z długim, bo zajmującym obie strony artykułem w języku francuskim Henry’ego van de Velde *Le style modern*, w innych umieszczona została karta z wierszami Sterna *Pieśń wysokiego zwycięstwa*, *Pierwszy grzech* i *Dusza*<sup>74</sup>. Na marginesie strony znajduje się zapowiedź jego tomu wierszy *Wojna miłości*, który miał się ukazać nakładem księgarni Ferdynanda Hoesicka jeszcze w marcu tego samego roku. Tom taki nie powstał, ale rok później poeta opublikował w tymże wydawnictwie zbiór wierszy *Bieg do bieguny*, w którym znalazły się nieco przeredagowane wiersze z „Bloku”, a także *Europa*, w pierwszej wersji wydrukowana w piśmie „Reflektor” już w 1925 r.<sup>75</sup>; nad jej późniejszym, bibliofilskim wydaniem Szczuka pracował aż do swojej śmierci 13 sierpnia 1927 r.

Wybrzmiały w nim teoretyczne założenia wypracowane w kręgu „Almanachu”, o czym była już mowa<sup>76</sup>.

Adam Dziadek, znawca poezji Sterna, widział w wierszach włączonych do tomu *Bieg do bieguny* odbicie katastroficznej wizji świata, zwątpienie w konstruktywistyczną utopię i przekonanie, że tylko rewolucja może przynieść zmianę<sup>77</sup>. Nawet jeśli samo opracowanie *Europy* dokonane przez Szczukę nie daje wprost takich skojarzeń, to pozostała jego twórczość z tego okresu wskazuje, że przeszedł na stronę rewolucji. Subtelna jukstapozycję zastąpiła metafora, fotomontaże straciły swoją złożoną strukturę na rzecz prostych, czytelnych rozwiązań.

Podsumowując, należy podkreślić, że analiza poszczególnych numerów „Bloku” wyraźnie wskazuje, że autorem opracowania wizualnego numerów szóstej–siódmej, ósmego–dziewiątego i jedenastego był Szczuka. Wyróżnia je wprowadzenie koloru do kompozycji okładek, co koresponduje ze słowami Szczuki, że „[b]arwa jest radością życia. Barwa jest organicznym składnikiem każdej rzeczy”<sup>78</sup>. Układ stron jest różnorodny i często zaskakujący, bo „od dzieła sztuki winno żądać się nieoczekiwanego”<sup>79</sup>, nie jest też przeciążony konstruktywistycznym rygiem ekonomii druku, przeciwnie – większość stron, zwłaszcza tych bez tekstu, ma układ swobodny, z pozostawionymi pustymi polami. Wszystkie trzy są „podpisane” przez umieszczenie fotografii Tatr. Nie wiemy, dlaczego „Blok” przestał wychodzić, niewątpliwie złożyło się na to wiele przyczyn. Znamienne, że w tym samym momencie nastąpił wyraźny kryzys w poetyckiej formacji Nowej Sztuki, ustała awangardowa ofensywa poetów z kręgów „Almanachu”

72. Joanna M. Sosnowska, „Dlaczego w Paryżu nie było awangardy”, w: *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, red. Joanna M. Sosnowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2007), s. 121–127.

73. Doklejone kartki są w nr 6–7, 10 i 11 „Bloku”.

74. W egzemplarzach znajdującym się w IS PAN i Bibliotece Jagiellońskiej nie ma strony z wierszami Sterna, jest w egzemplarzach z Biblioteki Narodowej i Muzeum Sztuki w Łodzi.

75. Anatol Stern, „Europa”, *Reflektor*, nr 3 (1925), s. 99–101. „Reflektor” był pismem awangardy lubelskiej, blisko współpracującym z „Almanachem Nowej Sztuki”; zob. Tadeusz Kłak, „Awangarda lubelska”, w: *W kręgu zagadnień awangardy II*, red. Grzegorz Gazda, Ewelina Nurczyńska (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1986), s. 31–59.

76. Na temat opracowania *Europy* zob. Anna Kałuża, „Szczuka, Strzebiński, Themersonowie i polska poezja XX wieku”, *Teksty Drugie* 32, nr 1 (2022), s. 12–27; Dziadek, „Słowo i obraz – oscylacja”, s. 41–54.

77. Dziadek, „Słowo i obraz – oscylacja”, s. 44–45.

78. Mieczysław Szczuka, „Architektura wnętrza”, *Blok & Kurier Bloku*, nr 8–9 (1924), s. nlb.

79. *Blok & Kurier Bloku*, nr 8–9 (1924), s. nlb.



i „Reflektora”<sup>80</sup>. Dla Mieczysława Szczuki musiała to być decyzja związana z osobistymi doświadczeniami i ostatecznym opowiedzeniem się po stronie sztuki użytkowej oraz ideologii lewicowej. Przypieczętowaniem tego

procesu był tekst *Sztuka a rzeczywistość*<sup>81</sup>, opublikowany w redagowanej przez niego, a finansowanej przez komunistów „Dźwigni”, w którym sztuka miała już tylko wymiar utylitarny, chyba że była to fotografia Tatr...

80. Aleksander Wójtowicz, „Aneks do dziejów pierwszej awangardy. Epizod Adama Ważyka”, w: *Awangarda i krytyka. Kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, red. Jakub Kornhauser, Małgorzata Szumna, Michalina Kmieciak (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015), s. 45–56.

81. S-z [Mieczysław Szczuka], „Sztuka a rzeczywistość”, *Dźwignia*, nr 4 (1927), s. 12–18.

## BIBLIOGRAFIA

- Baron-Milian, Marta. „F24. Tajemnicza formuła futuryzmu”. *Teksty Drugie* 33, nr 2 (2023): 315–335.
- Colomina, Beatriz. *Prywatne i publiczne. Architektura nowoczesna jako medium masowe*. Tłumaczenie Dariusz Żukowski. Warszawa: Centrum Architektury, 2023.
- Czekalski, Stanisław. *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2000.
- Dworniczak-Leśniak, Kamila. „Fotografia a narodziny awangardy w Polsce”. *Rocznik Historii Sztuki* 63 (2018): 39–63.
- Dziadek, Adam. „Słowo i obraz – oscylacja. O «Europie»”. *Teksty Drugie* 32, nr 6 (2022): 41–54.
- Jaworski, Krzysztof. „Katalog Mieczysława Szczuki – zapomniany manifest futurystyczny z 1920 roku”. *Przegląd Humanistyczny* 58, nr 4 (2008): 119–130.
- Jaworski, Krzysztof. *Natychmiastowa futuryzacja życia! Manifesty, odezwy, wypowiedzi programowe polskich futurystów 1919–1939*. Kraków: Attyka, 2017.
- Kaluża, Anna. „Szczuka, Strzebiński, Themersonowie i polska poezja XX wieku”. *Teksty Drugie* 32, nr 1 (2022): 12–27.
- Kłak, Tadeusz. „Awangarda lubelska”. W: *W kręgu zagadnień awangardy II*, redakcja Grzegorz Gazda, Ewelina Nurczyńska, 31–59. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1986.
- Lam, Andrzej. *Polska awangarda poetycka. Programy i manifesty lat 1917–1923. Inne studia*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2020.
- Lewandowska, Bożena. „U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce”. W: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, redakcja Juliusz Starzyński, 192–278. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966.
- Lodder, Christina. „Art into Life. International Constructivism in Central and Eastern Europe”. W: *Central European Avant-gardes. Exchange and Transformation, 1910–1930*, redakcja Timothy O. Benson, 173–198. Cambridge, Mass.: MIT Press; Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2002.
- Rejniak-Majewska, Agnieszka. *Reprodukcja fotograficzna i wizualne narracje sztuki awangardowej 1910–1939*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017.
- Sobieraj, Sławomir. „Edmunda Millera poezja eksperymentalna. Między futuryzmem i konstruktywizmem”. *Teksty Drugie* 30, nr 5 (2020): 295–310.
- Sosnowska, Joanna M. „Czego w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych nauczyła się awangarda?”. W: *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje – teoria – praktyka. Materiały LIII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 14–16 października 2004*, redakcja Maria Poprzęcka, 201–211. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2005.
- Sosnowska, Joanna M. „Dlaczego w Paryżu nie było awangardy”. W: *Wystawa paryska. 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, redakcja Joanna M. Sosnowska, 121–127. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2007.
- Stern, Anatol. „Mieczysław Szczuka na tle swoich czasów”. W: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, redakcja Juliusz Starzyński, 7–70. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966.
- Stern, Anatol, i Mieczysław Berman. *Mieczysław Szczuka*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1965.
- Straus, Jan. *Teraz okładka*, t. 1–2. Warszawa: Oficyna Kolekcjoner Dariusz Pawłowski, 2021.
- Strożek, Przemysław. „Duch spółdzielczości na szlaku. Legenda Gospody Włóczęgów i polska turystyka robotnicza”. W: *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, redakcja Joanna Kordjak, 174–187. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2018.
- Śniecikowska, Beata. *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kraków: Universitas, 2005.
- Turowski, Andrzej. *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*. Kraków: Universitas, 2000.



- Turowski, Andrzej. *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981.
- Waśkiewicz, Andrzej K. „Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów”. *Pamiętnik Literacki* 74, nr 1 (1983): 31–79.
- Waśkiewicz, Andrzej K. „«Nowy klasycyzm» Stefana Kordiana Gackiego”. W: *Problemy awangardy*, redakcja Tadeusz Kłak, 80–101. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1983.
- Waśkiewicz, Andrzej K. *W kręgu futurystów i awangardy*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2003.
- Wójtowicz, Aleksander. „Aneks do dziejów pierwszej awangardy. «Epizod» Adama Ważyka”. W: *Awangarda i krytyka. Kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, redakcja Jakub Kornhauser, Małgorzata Szumna, Michalina Kmiecik, 45–56. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.
- Wójtowicz, Aleksander. *Nowa sztuka. Początki (i końce)*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.

## SUMMARY

### *The Poetry-Art of the “Blok” Magazine* by Joanna M. Sosnowska

The year 1924 was a period of an offensive in avant-garde art. Years of Futurist experimentation were followed by a turn towards Constructivism. These issues have been discussed many times with regard to the visual arts and poetry; it seems, however, that certain aspects of the interrelationship between artists working in these two areas, collectively referred to as New Art, have not been grasped so far. The first issues of “Almanach Nowej Sztuki” and “Blok. Czasopismo awangardy artystycznej” magazines appeared in late February and early March 1924. Both periodicals had the ambition to influence all creative circles, but the former was directed primarily towards poetry, the latter towards the visual arts. Both were linked by the figure of Mieczysław Szczuka, who was the editor of the “Blok” magazine and designed the cover and graphic side of the “Almanach”.

“Blok” has never been comprehensively discussed in terms of its visual content. The focus has been on theoretical matters, on the discussion between Władysław Strzemiński and Mieczysław Szczuka, the crux of which was expressed in the opposition of autonomy versus utilitarianism. Yet an analysis of the visual message conveyed by “Blok” indicates that its editor considered it important to confront poetic programmes as well. He engaged in a dialogue with the “Almanach Nowej Sztuki” milieu, creating visual equivalents of their poetic programme. The basic figure in this programme was juxtaposition. Years later, critics noticed analogies to this way of constructing a poem in Mieczysław Szczuka’s artistic elaboration of *Ziemia* by Anatol Stern. It can also be detected in other, earlier works by this artist, such as the cover design for the issue no. 6/7 of “Blok”. It is unique among the magazine’s covers and has been repeatedly brought to attention, but it has not been noticed that it was constructed using the golden division. At this time, that is, around the middle of the year 1924, the discussion around the so-called New Classicism turned more intense; it mostly involved poets, but it seems that Szczuka was also interested in it, although, apart from this one cover, it is difficult to give any other concrete examples.

The visual side of “Blok” changed after Szczuka and Teresa Żarnowerówna wholly took over the editorship of the magazine. The decidedly Constructivist and economic solutions of the first three issues were replaced by much freer page design compositions. Particularly noteworthy are those in which photographs of the Tatra

Mountains were placed among reproductions of avant-garde works of art. I believe that they can be considered Szczuka's signature, so to speak, as he was a passionate mountaineer. The issues in which these photographs appeared (no. 6/7, 8/9, 11) have a similar graphic design, colour covers and the same dimensions, which immediately distinguishes them from the other issues. It is highly probable that they were designed by Szczuka. The photograph of a camel caravan in the desert in issue no. 8/9 is particularly puzzling. A similar one became an element of Szczuka's photomontage (*Montaż fotograficzny*) included in the second issue of "Blok", which Stanisław Czekalski interpreted as an expression of a desire to contrast nature and technology. This argumentation seems insufficient, however. The artist acted in this like a poet using juxtaposition, and he gave in to conscious or unconscious dreams. Szczuka's friend Anatol Stern wrote in his memoirs that an "uncouth animal of irrationalism, released from the burrow of the subconscious" had appeared in poetry at that time. Concurrently both the avant-garde formation centred around "Blok" and the one associated with the "Almanach Nowej Sztuki" fell prey to disintegration.

#### BIOGRAPHICAL NOTE

Joanna M. Sosnowska is a historian of art. She graduated from the University of Warsaw and received her doctoral degree in the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, where she also gained her habilitation and in 2016 became a professor ordinary. She lectured at the Academy of Fine Arts in Warsaw, the Cardinal Stefan Wyszyński University, the University of Warsaw and the University of Gdańsk. She instituted and for nine years headed the postgraduate course titled Art History. The Social and Political Perspective held at Collegium Civitas. For the last eight years she has been the Director of Postgraduate Studies at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. She has published, among others, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999* (1999); *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939* (2003); *Ukryte w obrazach* (2012); *Malarz Józef Chełmoński* (2021). She edited volumes of studies on world exhibitions in Paris and New York and anthologies of women's art criticism. She is the scientific editor of the "Dysertacje doktorskie Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk" editorial series and member of the editorial board at "Rocznik Historii Sztuki". In 2015 she received the silver Gloria Artis Medal for Merit to Culture. Her research interests focus on the Polish art of the 19<sup>th</sup>, 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century, art criticism, and methodology of art history. She has been the supervisor of twelve doctoral theses to their completion. She was a member of the Council of the National Museum in Cracow.

#### NOTA BIOGRAFICZNA

Joanna M. Sosnowska, historyk sztuki, ukończyła studia na Uniwersytecie Warszawskim, doktoryzowała się w Instytucie Sztuki PAN, tam też uzyskała habilitację, a w 2016 r. została profesorem zwyczajnym. Wykładała na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Uniwersytecie Warszawskim i Uniwersytecie Gdańskim. Zorganizowała studium podyplomowe „Historia sztuki. Perspektywa społeczna i polityczna” w Collegium Civitas i przez dziewięć lat nim kierowała. Od ośmiu lat jest kierowniczką studiów podyplomowych

w Instytucie Sztuki PAN. Wydała m.in.: *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999* (1999); *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939* (2003); *Ukryte w obrazach* (2012); *Malarz Józef Chełmoński* (2021). Redagowała tomy studiów poświęconych wystawom światowym w Paryżu i Nowym Jorku oraz antologię krytyki artystycznej kobiet. Jest redaktorem naukowym serii wydawniczej „Dysertacje doktorskie Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk” oraz członkiem zespołu redakcyjnego „Rocznika Historii Sztuki”. W 2015 r. otrzymała srebrny medal Zasłużony Kulturze „Gloria Artis”. Zajmuje się polską sztuką XIX–XXI w., krytyką artystyczną i metodologią historii sztuki. Wypromowała dwunastu doktorów. Była członkiem Rady Muzeum Narodowego w Krakowie.