

Wielogłos. Sieci i relacje Bloku w perspektywie I Wystawy Międzynarodowej Architektury Nowoczesnej w Warszawie (1926)

Katarzyna UCHOWICZ

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

<https://orcid.org/0000-0002-4844-5629>

ABSTRAKT Celem artykułu jest spojrzenie na grupę Blok z perspektywy lokalnych sieci i międzynarodowych relacji awangardy. Punkt wyjścia stanowi I Wystawa Międzynarodowa Architektury Nowoczesnej w Warszawie (1926), potraktowana jako zwieńczenie trwającego od 1924 r. większego projektu otwartego, w który – obok Mieczysława Szczuki i grupy Blok – zaangażowani byli Wanda Melcer-Rutkowska i Szczęsny Rutkowski, a instytucjonalnie Polski Klub Artystyczny. Prezentacja architektury nowoczesnej w Warszawie została powiązana z nieobecnością awangardy na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu oraz z promocją Bloku w Turcji w związku z Wystawą Polską w Konstantynopolu. Analiza poszczególnych numerów „Bloku” ujawniła nowe mapy relacji oraz sieć tłumaczy publikowanych tam tekstów (Wanda Melcer-Rutkowska, Irena Krzywicka, Maria Stromengerowa, Stanisław Helsztyński, Janina Saloni). Poboczne wątki (jak udział pisarek czy dominacja języka francuskiego w relacjach awangardy) oraz marginalia (jak finansowanie kultury czy proces konsolidacji środowiska architektów) pozwoliły przybliżyć nieznane szerzej relacje i wielogłos polskiej awangardy skupionej wokół grupy Blok.

SŁOWA-KLUCZE Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktivistów, „Blok. Czasopismo awangardy artystycznej”, I Wystawa Międzynarodowa Architektury Nowoczesnej, Polski Klub Artystyczny, Mieczysław Szczuka, Henryk Stażewski, Szczęsny Rutkowski, Wanda Melcer-Rutkowska, Szymon Syrkus, Helena Syrkus (Eliasberg), Irena Krzywicka, Le Corbusier, Wystawa Polska w Konstantynopolu, translacje awangardy, twórczość interdyscyplinarna, architektura nowoczesna, czasopisma awangardy

ABSTRACT *Polyphony. The Blok Group's Networks and Relations in the Perspective of the 1st International Exhibition of Modern Architecture in Warsaw (1926).* The aim of the article is to investigate the Blok group from the perspective of the avant-garde's local networks and international relations. The starting point for the analysis is the 1st International Exhibition of Modern Architecture in Warsaw (1926), seen as the culmination of a larger open project that had been underway since 1924. Involved in this project, in addition to Mieczysław Szczuka and the Blok group, were Wanda Melcer-Rutkowska and Szczęsny Rutkowski; the Polish Artistic Club was involved institutionally. The presentation of modern architecture in Warsaw was linked to the avant-garde's absence at the International Exhibition of Decorative Arts in Paris and to the promotion of Blok in Turkey in connection with the Polish Exhibition in Constantinople. An analysis of particular issues of the “Blok” magazine has revealed new maps of relationships and a network of translators of the texts published there (Wanda Melcer-Rutkowska, Irena Krzywicka, Maria Stromengerowa, Stanisław Helsztyński, Janina Saloni). Side themes, such as the participation of women writers or the dominance of the French language in avant-garde relations, and marginalities, such as the financing of culture or the process of consolidation of the architectural community, have made it possible to show the Blok group as a whole, in an expanded research perspective.

KEYWORDS Blok of Cubists, Suprematists, and Constructivists, “Blok. Czasopismo awangardy artystycznej”, 1st International Exhibition of Modern Architecture, Polish Artistic Club, Mieczysław Szczuka, Henryk Stażewski, Szczęsny Rutkowski, Wanda Melcer-Rutkowska, Szymon Syrkus, Helena Syrkus (Eliasberg), Irena Krzywicka, Le Corbusier, Polish Exhibition in Constantinople, translations of the avant-garde, interdisciplinary creativity, modern architecture, avant-garde magazines

W STRONĘ ARCHITEKTURY NOWOCZESNEJ
I Wystawa Międzynarodowa Architektury Nowoczesnej w Warszawie, potocznie nazywana Międzynarodową Wystawą Architektury Nowoczesnej, odbyła się na przełomie lutego i marca 1926 r. w dolnych salach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Katalog ekspozycji, opracowany przez Jana Najmana i Lecha Niemojewskiego, wypełnił w przeważającej części jedenasty numer czasopisma „Blok” z 1926 r.¹ (il. 1). Pierwszy z wymienionych autorów wówczas jeszcze studiował (dyplom na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej obronił w 1928 r.), drugi był już architektem dyplomowanym, ale bardziej niż projektowaniem zajmował się publicystyką. W swoich artykułach propagował architekturę nowoczesną² oraz publikację Le Corbusiera *Vers une architecture* z 1923 r., wskazując nie tylko na nowatorską treść, ale także na oryginalną formę graficzną książki³.

Katalog zamieszczony w „Blok” obejmował spis wystawiających architektów z Belgii, Czechosłowacji, Francji, Holandii, Niemiec, Rosji i Polski oraz firmowanych przez nich prac. Towarzyszyły mu reprodukcje wybranych projektów oraz artykuły André Lurçata, Paula Mellera i Władysława Mahlera komentujące kolejno modernistyczną architekturę francuską, holenderską i niemiecką. Ponadto do wybranych numerów dołączono syntezę *Le style moderne* Henry’ego van de Velde w języku francuskim.

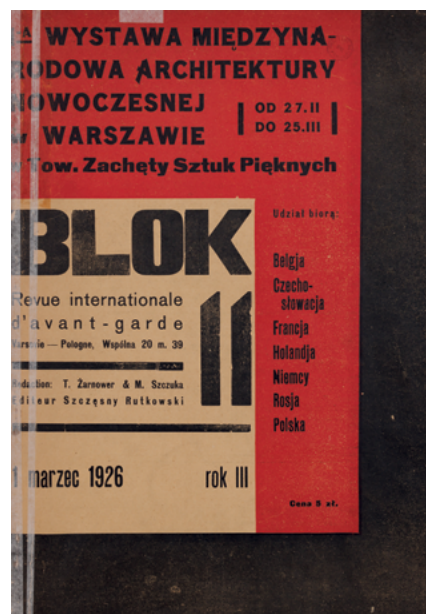
Ostatni numer „Blok”, będący w istocie katalogiem wystawy, wyszedł po prawie rocznej przerwie i dokumentował przetarasowania w środowisku awangardy. Komitet redakcyjny czasopisma, jak dotychczas, tworzyli Mieczysław Szczuka i Teresa Żarnowerówna, ale zmienił się wydawca, którym został Szczesny Rutkowski, malarz, publicysta, animator stołecznego życia artystycznego⁴. Przewodniczył on wówczas Sekcji Plastycznej Polskiego Klubu Artystycznego, mieszczącego się w hotelu Polonia w Alejach Jerozolimskich 53 w Warszawie⁵. To właśnie w tym miejscu zamierzano początkowo zorganizować I Wystawę Międzynarodową Architektury Nowoczesnej. Ze względu na ograniczoną przestrzeń ekspozycyjną ostatecznie wybór padł jednak na Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych⁶. Udokumentowane na łamach „Blok” zaangażowanie Rutkowskiego w działalność grupy stanowi dobry punkt wyjścia dla zrekonstruowania charakteru jego kontaktów z awangardą, a także roli, jaką w relacjach tych odegrała admiratorka nowoczesności, żona Rutkowskiego, literatka Wanda Melcer-Rutkowska. Jej nazwisko pojawiało się kilkakrotnie na łamach „Blok”. Wnikliwa analiza wszystkich zeszytów pisma ujawniła nowe, nieomawiane szerzej relacje artystyczno-literackie, jak choćby ta łącząca małżeństwo Rutkowskich z ugrupowaniem Mieczysława Szczuki.

Mało eksponowanym faktem pozostaje także zaangażowanie Polskiego Klubu Artystycznego w organizację

1. „Katalog I-ej Wystawy Architektury Nowoczesnej w Warszawie ułożony przez Jana Najmana i Lecha Niemojewskiego”, *Blok*, nr 11 (1926), s. 1–6.
2. M.in. Lech Niemojewski, „Wczoraj i dziś w architekturze”, *Wiadomości Literackie*, nr 26 (1924), s. 4.
3. Niemojewski wspominał: „Był wtedy rok 1923 [...]. Wtedy to mówiło się dużo w Warszawie o Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, naznaczonej na rok 1925. Poczęły pojawiać się pierwsze jaskółki literatury modernistycznej. Wpadła mi w ręce książka francuska z obrazkami wyobrażającymi parowce transatlantyckie, samoloty, turbiny, a pod tym wszystkim napis: *voilà l’architecture...* Zacząłem czytać. Nazwisko autora nic mi jeszcze wówczas nie mówiło, był to Le Corbusier i jego dzieło *Vers une architecture*. Przeczytałem je jednym tchem raz i drugi [...]”. Zob. Lech Niemojewski, *Wnętrza architektoniczne pałaców Stanisławowskich. Szkic syntetyczny...* (Warszawa: Wydawnictwo Zakładu Architektury Polskiej, 1927), s. 7–8.
4. Małgorzata Biernacka, „Rutkowski Szczesny”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 rokiem). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 9, red. Małgorzata Biernacka et al. (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2013), s. 308–312. Szczesny Rutkowski pozostawał aktywny także w innych organizacjach: wchodził w skład Rady Sztuk Pięknych przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, był współzałożycielem i wiceprezesem Towarzystwa Kultury i Sztuki Słowa, a także jednym z członków założycieli Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu.
5. Zob. Katarzyna Nowakowska-Sito, „Polski Klub Artystyczny w hotelu Polonia w życiu artystycznym Warszawy 1916–1932”, w: *Warszawa dwudziestolecia. Życie artystyczne i nowa tożsamość miasta*, red. Artur Badach, Katarzyna Nowakowska-Sito (Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2023), s. 75–95.
6. *Ibid.*, s. 84.

I Wystawy Międzynarodowej Architektury Nowoczesnej. Dla porządku warto krótko przypomnieć historię oraz misję tego stowarzyszenia. Klub zainaugurował działalność 26 listopada 1916 r., a wśród jego założycieli znaleźli się m.in. profesorowie warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych Stanisław Lentz i Edward Wittig oraz Ludwik Gardowski i Szczęsny Rutkowski. Inicjatorem utworzenia organizacji mającej na celu zjednoczenie inicjatyw artystycznych w stolicy był kompozytor i pianista Henryk Melcer-Szczawiński⁷. W ramach Klubu zawiązały się Sekcja Literacka i Sekcja Plastyczna. Z pierwszą związana była Melcer-Rutkowska; w zarządzie drugiej zasiadali m.in. historyk sztuki oraz muzeolog Alfred Lauterbach, architekt Zygmunt Wóycicki oraz Rutkowski. Wszyscy wymienieni, poza pisarką, weszli w skład komitetu organizacyjnego I Wystawy Międzynarodowej Architektury Nowoczesnej w 1926 r. Działalność Klubu, trwająca prawie dwie dekady, była ukierunkowana na interdyscyplinarną prezentację sztuki nowoczesnej poprzez wystawy, odczyty i koncerty. W 1918 r. przy okazji Wystawy Sekcji Plastyków Wacław Husarski podkreślał, że „udział architektów w wystawie rozszerza zakres naszej działalności, zaznaczając tak upragnioną przez nas jedność sztuk plastycznych, dążących wspólnie do stworzenia nowego stylu rodzimego, w formie plastycznej wyrażającego duszę narodu w obecnej fazie jego życia”⁸. Szczęsny Rutkowski współtworzył komitet organizacyjny tej wystawy oraz prezentował tam, poza obrazami, projekt wnętrza, konkurując tym samym z architektami Zdzisławem Kalinowskim, Jerzym Mikulskim, Marcinem Weinfeldem i Arturem Reinbergiem.

Zanim otwarto I Wystawę Międzynarodową Architektury Nowoczesnej, grupa Blok uczestniczyła w Wystawie Prac Członków Polskiego Klubu Artystycznego w hotelu Polonia, co także dokumentuje związek obu niezależnych formacji⁹. Ekspozycja w Zachęcie była z jednej strony symbolicznym końcem działalności Bloku, z drugiej zaś zwieńczeniem trwającego od 1924 r.



1 Mieczysław Szczuka (projekt), okładka pisma „Blok” (1926, nr 11)

długofalowego projektu otwartego, opartego na twórczych interakcjach, relacjach międzyludzkich, sieciach wpływów i międzynarodowych kontaktach.

WOKÓŁ MIECZYŚŁAWA SZCZUKI. CZYM BYŁ BLOK?

„Środowisko studentów rozpoczynających naukę w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych około 1916 roku było zespołem dość silnie zwartym towarzysko. Grono to, podzielone zazwyczaj na mniejsze grupy, spotykało się w pracowniach i mieszkaniach prywatnych. [...] Przerwy w zajęciach szkolnych spędzano w maleńkiej pracowni Szczuki i Stażewskiego na terenie budynku szkolnego” – pisał Andrzej Turowski¹⁰. Mieczysław Szczuka pojawia się w dokumentach warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych po raz pierwszy w roku szkolnym 1915/1916 jako Mieczysław Maria Szczuka, zamieszkały w Warszawie przy ulicy Wspólnej 20,

7. Henryk Melcer-Szczawiński do 1928 r. był prezesem Polskiego Klubu Artystycznego, potem funkcję tę pełnili kolejno Władysław Skoczyła i Karol Stryjeński.

8. Wacław Husarski, [Wstęp], w: *Polski Klub Artystyczny. III Wystawa Sekcji Plastyków*, kat. wyst. (Warszawa: Polski Klub Artystyczny, 1918), s. 2–3.

9. Stefania Zahorska, „Sztuki plastyczne”, *Przegląd Warszawski*, nr 40 (1925), s. 82–83; Wacław Husarski, „Wystawy w Klubie Artystycznym”, *Wiadomości Literackie*, nr 52 (1924), s. 3; „Kronika artystyczna”, *Sztuki Piękne* 1, nr 4 (1924/1925), s. 192. Ze względu na brak katalogu nie wiadomo dokładnie, kto z członków Bloku uczestniczył w wystawie. W recenzjach wymieniani są Szczuka, Żarnowerówna, Stażewski, Nicz-Borowiakowa i Romuald Kamil Witkowski.

10. Andrzej Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)* (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1981), s. 24–25.

uczęszczający na kurs całodzienny do pracowni Miłosza Kotarbińskiego. W 1917 r. został gospodarzem pracowni Kotarbińskiego, tę samą funkcję w pracowni Stanisława Lentza pełnił wówczas Henryk Stażewski. Obaj rozpoczęli edukację artystyczną w tym samym czasie. Stażewski (odnotowany jako „Starzewski”, zamieszkały przy ulicy Wspólnej 46) był zapisany na kurs całodzienny w roku szkolnym 1915/1916. Równocześnie z nimi uczyli się Feliks (później używający imienia Szczęsny) Rutkowski (zamieszkały przy ulicy Chmielnej 82), odnotowany na kursie wieczorowym Kotarbińskiego, oraz Wanda Melcer (mieszkająca przy ulicy Wspólnej pod numerem 54), uczęszczająca do pracowni Lentza. Rok później (1916/1917) przeniosła się do Edwarda Wittiga (kurs całodzienny), a w kolejnym roku (1917/1918) do Edwarda Trojanowskiego. Do pracowni Lentza uczęszczała też Maria Niczówna (później Nicz-Borowiakowa), mieszkająca przy ulicy Wspólnej 18. Wszystkich, poza Rutkowskim, łączyło zatem miejsce zamieszkania, czyniące ich bliskimi sąsiadami. W 1919 r. Szczuka, podobnie jak Stażewski, otrzymał bezpłatnie oddzielną pracownię; w dokumentach odnotowano też niezdolność do służby wojskowej¹¹. Równolegle w pracowni Edwarda Wittiga studiowała rzeźbę Teresa Żarnowerówna (mieszkająca przy ulicy Leszno 31 lub 35).

Środowisko awangardy wywodziło się więc z adeptów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, a Polski Klub Artystyczny współtworzyli profesorowie uczelni, m.in. Stanisław Lentz i Edward Wittig. Grupa Blok zainaugurowała działalność 8 marca 1924 r. wydaniem pierwszego

numeru programowego czasopisma. Redakcja mieściła się w mieszkaniu Szczuki przy ulicy Wspólnej 20 m. 39, a należeli do niej Stażewski, Żarnowerówna, Szczuka oraz Edmund Miller¹². W krótkim czasie Szczuka nawiązał kontakty z awangardą europejską. W sierpniu 1924 r. wysłał do Theo van Doesburga list napisany ręcznie w języku francuskim¹³. List ten został później opublikowany jako artykuł w rumuńskim „Contimporanul”¹⁴ oraz belgijskim „Anthologie du Groupe moderne d’art de Liège”¹⁵. Ten sam tekst wydrukowano także po polsku na pierwszej stronie wydawanego w Brnie czasopisma „Pasma”¹⁶. Można zatem przyjąć, że ten „obiegowy” artykuł stanowił miarodajny komentarz do programowych założeń ugrupowania. Szczuka akcentował w nim awangardowy przewrót w sztuce: „1) Zasługą «Bloku» było jasne i zdecydowane zdefiniowanie postulatów «awangardy»; 2) Program «Bloku» był całkowitą nowością dla polskiego społeczeństwa, był całkowicie odmienny od wszystkiego, co społeczeństwo polskie знаło pod nazwą sztuki. [...] Już w czasach formistów obecni członkowie «Bloku» pozostawali w opozycji do nich, oskarżając ich o umiarkowanie. Z inicjatywy Teresy Żarnower i Mieczysława Szczuki powstała odrębna organizacja. Następnie pojawili się W. Strzeмиński, H. Stażewski i inni. Odbyło się kilka wystaw”¹⁷. Te ostatnie warto w tym miejscu przywołać dla nakreślenia tła I Wystawy Międzynarodowej Architektury Nowoczesnej z 1926 r. Były to więc: wystawa Szczuki, Henryka Stażewskiego i Edmunda Millera w Polskim Klubie Artystycznym (XII 1921) oraz wystawa Nowej Sztuki w wileńskim kinematografie Corso, uważana

11. W archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie nie zachowały się teczki osobowe studentów Szkoły Sztuk Pięknych, ale ich nazwiska znajdują się w „Skorowidzu uczniów i studentów”, „Listach uczniów”, „Kontroli dowodów osobistych wydanych uczniom Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych” oraz „Ogólnej liście uczniów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych z rachunkiem wpłaconych wpisów” z lat 1915–1920.

12. *Blok*, nr 1 (1924), s. 1.

13. List Mieczysława Szczuki do Theo van Doesburga, Warszawa, sierpień 1924, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archive of Theo and Nelly van Doesburg, nr inw. 0408.202. List (obecnie bez pierwszej strony) reprodukowany w: Michał Wenderski, „Między Polską a Holandią: próba rekonstrukcji wzajemnych kontaktów i mobilności kulturowej pomiędzy wybranymi ugrupowaniami awangardy”, w: *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, red. Paulina Kurc-Maj, Anna Saciuk-Gąsowska (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017), s. 100–101. W niniejszym artykule korzystam z tłumaczenia Danuty Dobrzyńskiej.

14. Mieczysław Szczuka, „Mișcare artistică în Polonia”, *Contimporanul*, nr 48 (1924), s. nlb.

15. Mieczysław Szczuka, „Le mouvement artistique en Pologne”, *Anthologie du Group Moderne de Liège*, nr 3–4 (1925), s. 4.

16. Mieczysław Szczuka [sic!], „Ruch artystyczny w Polsce”, *Pasma*, nr 4 (1924), s. nlb.

17. List Szczuki do van Doesburga, Warszawa, sierpień 1924 (tłum. Danuta Dobrzyńska).

za początek konsolidacji polskiej awangardy (20 V–VI 1923). Równocześnie z wystawą wileńską miała miejsce prezentacja prac Szczuki, Żarnowerówny i Stażewskiego w berlińskiej galerii Der Sturm Herwartha Waldena. 15 marca 1924 r. otwarto wystawę grupy „Blok” w salonie samochodowym Laurin & Klement przy ulicy Mazowieckiej 11 w Warszawie¹⁸.

W swoim liście-artykule Szczuka wspomniał także o programowym czasopiśmie: „Wiosną 1924 r. T. Żarnower tworzy projekt gazety i opracowuje jej plan. My ją organizujemy i redagujemy. [...] Rezultaty już są widoczne: nasze postulaty są często i wszędzie powtarzane i widzimy wpływ naszej pracy na innych”¹⁹. Projekt „Bloku” opierał się na inkluzywnej przestrzeni przeznaczonej dla reprodukcji zdjęć, fotomontaży, rysunków i tekstów programowych komponowanych zgodnie z zasadami nowej typografii. Każdy z numerów był innego formatu i został odmiennie opracowany graficznie, aby „dawać nowe typy graficznego układu. Każdy numer pisma będzie coraz to inaczej pod tym względem rozwiązywany. W ten sposób wytkniemy nowe drogi w drukarstwie”²⁰. Pomysł, aby nie tylko treścią, ale przede wszystkim formą promować nowe koncepcje artystyczne, był wspólny dla Bloku i grupy De Stijl. Analogiczną koncepcję wykorzystał bowiem właśnie van Doesburg, opracowując (jako I.K. Bonset) dystrybuowaną osobno oraz jako dodatek do „De Stijl” dadaistyczną broszurę „Mécano”, której forma typograficzna, będąca przykładem tworzenia języka nowej plastyki, prezentowała neoplastyczną koncepcję sztuki. Pięć numerów drukowanych na jednej plan-szy składanej do małego formatu, wydanych w okresie 1922–1924, zawierało w tytułach barwy podstawowe – żółty (*Jaune, Geel, Gelb, Yellow*, 1922, nr 1), niebieski (*Blue, Blauw, Blau, Blue*, 1922, nr 2), czerwony (*Rouge, Rood, Rot, Red*, 1922, nr 3) raz biały (*White, Blanc,*

Wit, Weiß, 1924, nr 4/5), a ich karty miały lekki odcień tytułowego koloru.

DOKĄD DOCIERAŁ BLOK?

Po dynamicznym pod względem wydawniczym roku 1924, w którym wyszło dziewięć numerów „Bloku”, kolejny przyniósł mocno spóźniony dziesiąty numer czasopisma poświęcony architekturze i teatrowi. „Dokąd dociera Blok?” – brzmiało hasło przewodnie zeszytu, a ilustrowała je schematyczna mapa świata z oznaczonymi punktami topograficznymi obecności grupy w Europie, Azji i obu Amerykach (il. 2). Nie było na niej Paryża, co wiązało się bezpośrednio z brakiem reprezentacji grupy na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa (*L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*) w stolicy Francji w 1925 r.²¹ Dzięki badaniom Joanny M. Sosnowskiej wiadomo, dlaczego nie było tam polskiej awangardy: Blok, protestując przeciwko odrzuceniu projektu salonu samochodowego Mieczysława Szczuki²², w ostatniej chwili wycofał wszystkie zakwalifikowane prace (na marginesie warto dodać, iż van Doesburg także zbojkotował wystawę w Paryżu²³). Pod wspomnianą mapą „ekspansji” Bloku znalazł się tekst *Czy sztuka dekoracyjna?*, zawierający krytyczną konstatację: „Polska reprezentacja na wystawie paryskiej nie będzie miała charakteru współczesnego. Wychodząc wyłącznie z «ludowości», nie opiera się na wielkim rozwoju techniczno-cywilizacyjnym, nie uwzględnia całego szeregu najaktualniejszych dziedzin życia: Gdzie są mody? Gdzie kino? Gdzie reklama? Gdzie technika i przemysł?”²⁴.

Równocześnie z pytaniem, dokąd docierał Blok, trzeba postawić inne: jakimi sposobami? Czy chodziło tylko o transgraniczną sieć korespondencyjną oraz mapę przyjaźni, której dowodem były pozdrowienia przesyłane do wydawnictwa i zamieszczane na łamach

18. Poza wspomnianymi w Polskim Klubie Artystycznym odbyła się także pierwsza wystawa Mieczysława Szczuki (23 V–VI 1920), na której prezentował wczesne prace w duchu ekspresjonizmu i o tematyce religijnej.

19. List Szczuki do van Doesburga, Warszawa, sierpień 1924 (tłum. Danuta Dobrzyńska).

20. [inc.: Sztuka drukarska w Polsce...], *Blok*, nr 2 (1924), s. nlb.

21. Do Paryża wysyłano jedynie czasopismo „Blok”.

22. 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.

23. Anna Wierzbicka podaje, że do udziału w wystawie grupy De Stijl nie dopuściła strona francuska; zob. ead., „Polski Paryż”, w: *Wyprawa w dwudziestolecie*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, red. Katarzyna Nowakowska-Sito (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2008), s. 202.

24. „Czy sztuka dekoracyjna?”, *Blok*, nr 10 (1925), s. nlb.



2 Okładka pisma „Blok” z poglądową mapą *Dokąd dociera Blok* (1925, nr 10)

czasopisma (jak te od Filippa Tomassa Marinettiego czy Marcela Iancu z rumuńskiego kolektywu *Contimporanul*²⁵)? Grupa Blok docierała do innych krajów na pewno za pośrednictwem wystaw (otrzymała zaproszenia z Rygi, Bukaresztu i Brukseli) oraz odczytów ilustrowanych przezroczami. W numerze z mapą

„podbojów” Bloku zamieszczono informację o tym, że „[p]ani Wanda Melcer-Rutkowska w czasie swojej podróży po Turcji, wygłosiła w Konstantynopolu dwa odczyty o literaturze polskiej i o polskiej plastyce. Odczyt o sztuce polskiej odbył się w sali Liceum Galata Seraj, urozmaicony kilkudziesięciu przezroczami. W odczycie

25. Poza wspomnianym wyżej artykułem *Mișcareea artistică în Polonia* na łamach „Contimporanul” publikowano kilkakrotnie pozytywne wzmianki o samym Szczuce oraz współtworzonych przez niego grupie i piśmie; wspomniano też o I Wystawie Międzynarodowej Architektury Nowoczesnej (nr 65, marzec 1926); zob. Zdzisław Hryhorowicz, „Pe marginea fenomenului polonez de avangardă în lumina revistei «Contimporanul»”, *Studia Romanica Posnaniensia* 41, nr 2 (2014), s. 73–81, <https://doi.org/10.14746/strop2014.412.006>.

tym pani Rutkowska poświęciła dużo miejsca grupie Bloku wyświetlając prace p. Żarnowerówny i Szczuki. Bardzo licznie zebrana publiczność, składająca się przeważnie z Turków, słuchała odczytu z rzetelnym zainteresowaniem²⁶ (il. 3).

Informacja o dwóch odczytach Melcer-Rutkowskiej została umieszczona obok serii projektów teatralnych Żarnowerówny, Nicz-Borowiakowej, Jana Golusa, Stażewskiego i Stanisława Zalewskiego, zakwalifikowanych na wystawę paryską. Można domniemywać, że projekty te zostały zaprezentowane w Konstantynopolu. Nie można też wykluczyć, że pokazano tam również zamieszczone w tymże numerze projekty architektoniczne Szczuki (w tym odrzucony przez Komisję Architektoniczną projekt neoplastycznego salonu samochodowego) i Żarnowerówny.

W tym miejscu warto przybliżyć postać samej Melcer-Rutkowskiej. Była ona literatką, publicystką i reportażystką; jej twórczość była dotychczas rozpatrywana głównie w perspektywie feministycznej²⁷. W opracowaniach i tekstach krytycznych poświęcano uwagę jej barwnej biografii, bogatemu, acz nierównemu dorobkowi, relacji z Ireną Krzywicką (iskrzącej) i Zofią Nałkowską (przyjacielskiej) oraz z mężami – pierwszym wspomnianym już Szczęsnym Rutkowskim oraz drugim, atletą Teodorem Sztekkerem²⁸. Stosunkowo niedawno (2019) napisano o Wandzie Melcer-Rutkowskiej

jako o pierwszej polskiej „corbusierystce”. Asumpt dla takiego sprofilowania jej biografii dał list, który znajduje się w archiwum Fundacji Le Corbusiera w Paryżu. W 1922 r. skierowała ona do „Corbu” zaproszenie do Szpetala Górnego koło Włocławka, rodzinnego miasta jej męża, w celu konsultacji planów przeprojektowania go na modelowe miasto-ogród (Le Corbusier nie mógł jednak przyjechać). Poznała go osobiście w Paryżu, do czego nawiązała w liście²⁹, ale jeszcze nie jako czynnego architekta, lecz redaktora czasopisma „L’Esprit nouveau”, znanego w Polsce m.in. za sprawą publikacji Władysława Tatarkiewicza³⁰.

Nie ma pewności, czy Melcer-Rutkowska wystąpiła z podobnymi odczytami w innych krajach poza Turcją, ale porównanie punktów na mapie z dziesiątego numeru „Bloku” ze spisaniem przez nią życiorysem w kilku miejscach się pokrywa: „Wiele podróżowałam, byłam w Ameryce Południowej (Brazylia i Argentyna), w Turcji, Francji, Niemczech, Włoszech, Jugosławii, Czechach, Szwajcarii”³¹. Chociaż dziesiąty numer „Bloku” ukazał się w kwietniu 1925 r., a literatka odwiedziła Amerykę Południową w lecie, można przyjąć hipotetycznie, że już wiosną plan podróży był ustalony i z tego względu uwzględniono te punkty topograficzne na mapie. W artykule *Polka w Argentynie* zamieszczonym w czasopiśmie „Świat Kobiety” z roku 1926 znalazła się informacja: „Współpracowniczka naszego pisma,

26. *Blok*, nr 10 (1925), s. nlb.

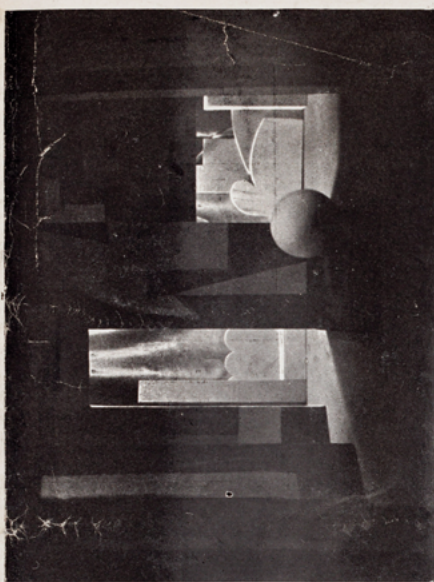
27. Zob. m.in. Aneta Górnicka-Boratyńska, „W poszukiwaniu starszych siostr. Wanda Melcer – próba portretu”, *Teksty Drugie* 35, nr 3–4 (1995), s. 212–233; Agata Araszkiwicz, „Wanda Melcer – feministyczna Atlantyda”, w: ead., *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014), s. 167–201; Agata Zawiszewska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014), s. 362–364; Sławomir Sobieraj, „Zapomniana poezja Wandy Melcer-Rutkowskiej”, *Conversatoria Litteraria. Międzynarodowy Rocznik Naukowy* 13 (2019), s. 233–246, <https://czasopisma.uph.edu.pl/conversatorialitteraria/article/view/739/644>; id., „Transgresje i wiwifikacje. Wandy Melcer liryka nowoczesna”, *Zbornik Matice Srpske za Slavistiku-Matica Srpska. Journal of Slavic Studies*, nr 97 (2020), s. 171–185, http://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/journals/ms_zmss/2020-97/ms_zmss-2020-97-11.pdf; Łukasz Kraj, „Feminizowanie awangardy? Na pewno książka kobiety Wandy Melcer”, *Pamiętnik Literacki* 110, nr 3 (2019), s. 59–75, <https://doi.org/10.18318/td.2019.3.5>.

28. Zob. Maria Kotowska-Kachel, „Sztekkerowa Wanda”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 49, z. 200, red. Andrzej Romanowski (Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Societas Vistulana, 2013), s. 96–97.

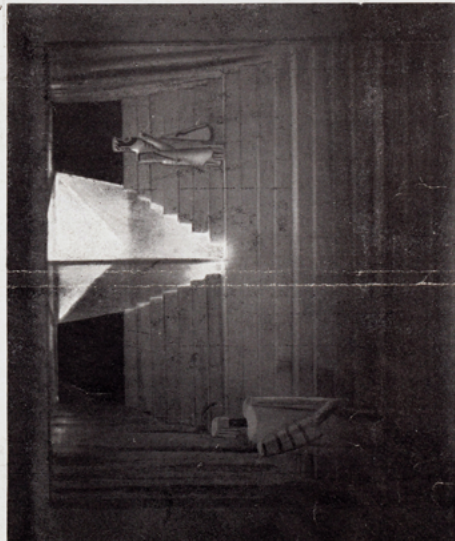
29. Grzegorz Piątek, „Wanda Melcer. «Fantastyczna wielbicielka rzeczywistości pisze do Le Corbusiera»”, w: *Pionierki*, red. Ewa Dąbrowska (Kraków: Wydawnictwo EMG, 2019), s. 77–102; id., „Pierwsza uczennica Le Corbusiera w Polsce”, *Herito*, nr 34 (2019), s. 130–137.

30. Władysław Tatarkiewicz, „Z estetyki francuskiej. Miesięcznik «L’Esprit Nouveau». Rocznik 1 (1920–1921)”, *Przegląd Warszawski*, nr 5 (1922), s. 278–286.

31. Życiorys Wandy Melcer, Muzeum Literatury, Archiwum Wandy Melcer, sygn. 5351. Korzystałam z cyfrowej kopii życiorysu będącej w posiadaniu Grzegorza Piątka, któremu bardzo dziękuję za jej udostępnienie.



M. NICZ-BOROWIAKOWA



J. GOLUS



S. ZALEWSKI

Pani Wanda Melcer Rutkowska w czasie swojej podróży po Turcji, wygłosiła w Konstantynopolu dwa odczyty o literaturze polskiej i o polskiej plastyce. Odczyty o sztuce polskiej odbyły się w sali Liceum Galata Seraj, urozmaicone kilkudziesięciu przezrocznymi. W odczycie tym pani Rutkowska poświęciła dużo miejsca grupie Bloku wyświetlając prace p. Zarwonerów³² i Szczała. Bardzo licznie zebrana publiczność, składająca się przeważnie z Turków, słuchała odczytu z rzetelnym zainteresowaniem.

3 Strona pisma „Blok” z informacją o odczytach Wandy Melcer-Rutkowskiej promujących polską sztukę i literaturę w Konstantynopolu (1925, nr 10, s. nlb.)

pani Wanda Melcer-Rutkowska, wygłosiła w stolicy Argentyny, w Buenos Aires, gdzie przebywała przez ubiegłe lato, dwa odczyty o Polsce. Pierwszy z nich odbył się dnia 21 lipca w Towarzystwie «Wolna Polska», drugi dnia 28 lipca w «Consejo Nacional de Mujeres». Gazety argentyńskie zamieściły bardzo obszernie i pochlebnie sprawozdania z odczytów, dodając do nich fotografię prelegentki. «Prensa» pisze: «Pani

Melcer-Rutkowska odsłoniła nam zupełnie nieznaną kąt duszy polskiej. Odczyty jej przyjęte były entuzjastycznie». Z Argentyny udała się nasza współpracowniczka do Brazylii³².

Wyjazdy z odczytami łączyły się z funkcjami pełnionymi przez Melcer-Rutkowską. Należała (od roku 1920?) do Komisji Propagandy Zagranicznej przy Zawodowym Związku Literatów Polskich, w której

32. „Polka w Argentynie”, *Świat Kobiety*, nr 19 (1926), s. 380. W tym samym numerze ukazał artykuł Wandy Melcer *Kobieta w Argentynie* (s. 374).

zasiadała razem z Anną Zahorską, Cezarym Jellentą i Radosławem Krajewskim. Siedziba Komisji znajdowała się również w lokalu Polskiego Klubu Artystycznego. Celem jej działań było „nawiązanie na razie przy pomocy Ministerstwa Spraw Zagranicznych stałego kontaktu ze zrzeszeniami, instytucjami i przedsiębiorstwami literackimi bardziej kulturalnych narodów (sprawy przekładów z polskiego i na polski, artykuły informacyjne)”³³. Ponadto (w roku 1919?) Nałkowska zwerbowała Melcer-Rutkowską do pracy w Biurze Propagandy Zagranicznej przy Prezydium Rady Ministrów³⁴. W 1924 r. razem z Xawerym Glinką i Nałkowską zakładała Związek Literatów Polskich, którego pierwszym prezesem został Stefan Żeromski (il. 4).

Wanda Melcer-Rutkowska wygłosiła w Konstancjopolu dwa odczyty – jeden o sztuce, drugi o literaturze. Prezentując kilkadziesiąt prac członków grupy Blok, posłużyła się szklanymi przezroczkami lub kliszami, które wykorzystywano do druku poszczególnych numerów. Z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że pokazała m.in. fotomontaż Mieczysława Szczuki z 1924 r. *Kemal Pasha* (z podtytułem *Kemal's constructive program*)³⁵ (il. 5).

Szczuka stworzył wizualną narrację o planach modernizacji Turcji, która w 1923 r. stała się republiką (z nową stolicą w Ankarze), ale „brakowało jej ludności, budynków, żywności, połączenia ze światem – wszystkiego”³⁶. Kompozycja przedstawiała wycięty z fotografii portret Mustafy Kemala w mundurze marszałka Sił Narodowych. Wizerunek autora reform państwowych obejmujących laicyzację i zniesienie kalifatu (ale także zakaz noszenia turbanu i fezu) został wkomponowany, niczym w aureolę, w prześwit ogniotrwałej opony



4 Wanda Melcer, 1933. Fot. polona.pl

Firestone Cord, stosowanej w samochodach Forda. Symbolami modernizacji Szczuka uczynił lokomotywy, fragmenty urządzeń technicznych oraz nowoczesne konstrukcje stalowe, ciągłość historii zaś, a zarazem legitymizację wprowadzanych zmian, sygnalizował posągiem wodza rzymskiego po podboju Anatolii (Mustafa Kemal przewodził bowiem Stowarzyszeniu na Rzecz Praw do Anatolii i Rumelii).

W analizach fotomontażu *Kemal Pasha* skupiano się na ikonografii wykorzystującej atrybuty techniki w projekcji świata przyszłości oraz na fascynacji Szczuki programem modernizacyjnym Kemala³⁷. Kompozycja wpisywała się w „konstruktywizm literacki”,

33. „Komisja Propagandy Zagranicznej przy Zawodowym Związku Literatów Polskich”, *Gospoda Poetów*, z. 19 (1921), s. 155.

34. Agata Araszkiwicz, „Feministyczna Atlantyda”, *Czas Kultury*, 22 X 2015, dostęp 19 lutego 2024, <https://czaskultury.pl/czytanki/feministyczna-atlantyda/>.

35. Fotomontaż opublikowany w „Blok” (1924, nr 5), „Dźwigni” (1927, nr 5) i „Der Sturm” (1928, nr 1).

36. Henryk Bartoszewicz, „Misja Romana Knolla w Ankarze 1924–1925”, *Studia z dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej* 36 (2001), s. 115. O modernizacyjnych przemianach w Turcji lat 20. XX w. zob. Feroz Ahmad, *The Making of Modern Turkey* (London–New York: Routledge, 1993); Zeynep Kezer, *Building Modern Turkey. State, Space, and Ideology in the Early Republic* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015). Warte odnotowania jest wykorzystanie fotomontażu Szczuki na okładce tureckiego wydania pracy Ahmada (2015).

37. Anatol Stern, Mieczysław Berman, *Mieczysław Szczuka* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1965), s. 74–76; Stanisław Czekalski, „Międzynarodówka salonów automobilowych i hagiografia rewolucji. Mieczysław Szczuka na rozdrożach nowej sztuki”, *Artium Quaestiones* 9 (1998), s. 75–109; id., *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2000), s. 54–99.



5 Mieczysław Szczuka,
fotomontaż *Kemal Pasha*.
Kemal's constructive program.
Repr. wg *Blok*, nr 5 (1924), s. 2

zdefiniowany przez Szczukę jako „kompozycja z punktem wyjścia: już nie budowy fakturowych kontrastów malarskich lub faktury materiałów – lecz budowa kontrastów przedmiotów i istot żywych – w konsekwencji nieunikniona literackość”³⁸.

Propagowanie fotomontażu *Kemal Pasha* oraz innych dokonań Bloku było zapewne obliczone na przyszłą współpracę. Szansę na nią dawał m.in. ogłoszony właśnie w Turcji konkurs na rozplanowanie Ankary, obejmujący nowoczesne osiedla mieszkaniowe³⁹. We wspomnieniu

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

39. Zob. Deniz Avcı Hoşanlı, T. Elvan Altan, „The Residential Architecture of Ankara during the 1920s. The Housing Types in the Settlement Zones of the New Capital City”, *Journal of Ankara Studies* 6, nr 2 (2018), s. 182–210, <https://dx.doi.org/10.5505/jas.2018.08108>.

o Szczuce Krzywicka podkreślała jego fascynację modernizacją wykorzystującą nowoczesne projektowanie: „Skończyła się obsesja chrystusowa i przyszło objawienie nowe: nowoczesna architektura i jej olśniewające możliwości, nowa wizja miasta, a wraz z tym nowa wizja odmiennego bytowania. Od Szczuki usłyszałam po raz pierwszy nazwisko Le Corbusiera, wymawiane w tonie najwyższego kultu”⁴⁰. Do konkursu na rozplanowanie Ankary nawiązała Melcer-Rutkowska w opublikowanym po powrocie do Polski reportażu *Turcja dzisiejsza*. Opisała w nim nowe miasto, którego budowę powierzono ostatecznie Niemcom. Nie wyobrażała sobie, „żeby na drodze karawan postawić dzielnicę robotniczą Essen czy Darmstadtu”⁴¹. Podzielała za to fascynację Szczuki. Stąd też niezbędna wydawała się jej pomoc Le Corbusiera, gdyż – jak pisała – tylko on „swoim subtelnym wyczuciem umiałby stworzyć coś całkowicie nowoczesnego, co harmonizowałoby jednak i z pejzażem Małej Azji, i z architekturą na tym terenie istniejącą”⁴².

Wanda Melcer-Rutkowska pojechała do Turcji jako sekretarz Wystawy Polskiej w Konstantynopolu (12 IX–3 X 1924)⁴³. Podczas swojego prawie półrocznego pobytu na próżno szukała przejawów modernizacji we współczesnej sztuce tureckiej. „Nowa sztuka – pisała później – nie ma jeszcze w Turcji kursu zupełnie, nie oglądałam ani jednego obrazu stworzonego pod wpływem jakichkolwiek «nowinek». Nigdzie w Turcji nie widziałam nowoczesnego zdobnictwa, zastosowanego

do codziennych potrzeb. Nie widywałam tam ani pięknie, ani w nowszym stylu malowanych kawiarni, ani barwnych afiszów na rogach ulic, ani nowoczesnych rysunków na książkach”⁴⁴. Jako członkini wspomnianej Komisji Propagandy Zagranicznej przy Związku Literatów Polskich (wspieranej przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych⁴⁵) dostała zapewne polecenie reklamowania polskiej ekspozycji, z którą wiązano duże polityczne i gospodarcze nadzieje. Wystawa w Konstantynopolu była dobrze przygotowana propagandowo oraz artystycznie przez Karola Frycza⁴⁶. Ekspozycja obejmowała dwa działy – włókienniczy i metalurgiczny, rozmieszczone w dwóch pawilonach, odpowiednio „w stylu wybitnie polskim [...], drugi, więcej modern”⁴⁷. Oficjalny katalog prezentował możliwości polskiego przemysłu i rolnictwa, a celem wystawienniczego przedsięwzięcia było nawiązanie współpracy gospodarczej z Turcją⁴⁸. Wydarzenie było bardzo promowane w Polsce, m.in. wśród studentów wyższych uczelni, dla których zorganizowano specjalne wycieczki, połączone ze zwiedzaniem Rumunii. W jednej z nich uczestniczył studiujący wówczas na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej Józef Szanajca⁴⁹. Na I Wystawie Międzynarodowej Architektury Nowoczesnej zaprezentował wkrótce opracowane wspólnie z Bohdanem Lachertem projekty przygotowane właśnie na wystawę w Konstantynopolu – bramę wejściową (dwie fotografie), „kiosk Stoczni Gdańskiej” (dwie fotografie) oraz zdjęcie fragmentu dekoracji⁵⁰.

40. Irena Krzywicka, „Mieczysław Szczuka”, *Nowa Kultura*, nr 44 (1958), s. 4.

41. Wanda Melcer-Rutkowska, *Turcja dzisiejsza*, red. Stanisław Lam (Warszawa: Feliks Gadomski, 1925), s. 130.

42. Ibid.

43. „W Konstantynopolu byłam szereg miesięcy urzędniczką zorganizowanej tam wówczas wystawy polskiej, a potem pracowałam w Ankarze jako urzędniczka turecka”; cyt. za: Irena Jabłowska, „Wieczór u Wandy Melcer-Rutkowskiej”, *Świat Kobiety*, nr 22 (1928), s. 468.

44. Melcer-Rutkowska, *Turcja dzisiejsza*, s. 131.

45. „Komisja ma na celu nawiązanie na razie przy pomocy Ministerstwa Spraw Zagranicznych stałego kontaktu ze zrzeszeniami, instytucjami i przedsiębiorstwami literackimi bardziej kulturalnych narodów (sprawy przekładów z polskiego i na polski, artykuły informacyjne)”; cyt. za: „Komisja Propagandy Zagranicznej przy Zawodowym Związku Literatów Polskich”, *Gospoda Poetów*, z. 19 (1921), s. 155.

46. Sprawozdanie Wydziału Konsularnego Poselstwa RP w Ankarze, 4 XII 1924, Archiwum Akt Nowych w Warszawie (dalej: AAN), Ambasada RP w Ankarze, sygn. 59, s. 250–255. Komisarzem rządowym wystawy był Krystyn Ostrowski, nad jej techniczno-handlowym przygotowaniem czuwał przemysłowiec Witold Kiltynowicz.

47. (c–k.), „Wystawa polska w Konstantynopolu”, *Gazeta Poranna. Ilustrowany Dziennik Informacyjny Wschodnich Kresów*, nr 7183 (13 IX 1924), s. 1–2.

48. *Exposition Polonaise a Constantinople 1924*, kat. wyst. (Constantinople: [s. n.], 1924); Bartoszewicz, „Misja Romana Knolla w Ankarze 1924–1925”, *passim*.

49. Juliusz Żórawski, Jan Mucharski, *Wystawa rysunków i akwarel studentów Architektury Politechniki Warszawskiej (Anglia–Francja–Turcja–Włochy)* (Warszawa: Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej, 1924).

50. „Katalog I-ej Wystawy Architektury Nowoczesnej w Warszawie”, s. 4.

Chociaż w „Blok” opublikowano dwa przekłady z języka francuskiego dokonane przez Krzywicką⁵¹, to jednak główną tłumaczką grupy była Melcer-Rutkowska. Nie wszystkie zamieszczone w „Blok” przekłady podpisywano (jak w przypadku tłumaczenia tekstów z języka niemieckiego przez Stanisława Helsztyńskiego⁵²), jednakże te opracowane przez Melcer-Rutkowską zawsze opatrywano jej nazwiskiem⁵³. Przełożyła m.in. *Futuryzm włoski* Filipa Tommasa Marinetti⁵⁴. Jej oryginalny styl i biegłość widać jednak przede wszystkim w przekładzie tekstu Nicolasa Beauduina zatytułowanym *Miasto we mnie*⁵⁵. Autor ten był w Polsce bardzo popularny, w „Zwrotnicy” ukazały się fragment poematu *L’homme cosmogonique*⁵⁶ oraz *O potrzebie nowej techniki poetyckiej*⁵⁷. Tekst *Miasto we mnie* wydrukowano w „Blok” z zastosowaniem nowoczesnej typografii i futurystycznej estetyki, z podziałem tekstu na części i w rytmicznym układzie. Nietypowy układ utworu poetyckiego miał własną logikę: w niektórych numerach zamieszczono go na stronie zakomponowanej

w poprzek w stosunku do innych, więc, aby go przeczytać, należało przekręcić czasopismo⁵⁸. Nie tylko ten zabieg miał wymiar interaktywny. Uwagi wymagała także sama lektura, gdyż pogrubione fragmenty tekstu tylko na pierwszy rzut oka pasowały do pozostałych wersów i w rzeczywistości można było wkomponować je w tekst ciągly lub też wyróżnione hasła i zdania czytać symultanicznie jako tekst osobny. Był to przykład wieloplanowego poematu synoptycznego, z którego formułą eksperymentował Beaudouin, konstruuując utwory z wykorzystaniem takich wartości jak czytelny układ typograficzny, widzialność i uproszczenie⁵⁹ (il. 6). We współpracy z Marią Stromengerową, czyli swoją młodszą siostrą, Melcer-Rutkowska przetłumaczyła także *Ostatnie etapy ruchu literackiego we Francji* Beauduina⁶⁰.

DLACZEGO BYŁA AWANGARDA W WARSZAWIE?
„Uprasza się naszych przyjaciół o przysyłanie fotograficznych klisz, rysunków i artykułów na adres: Warszawa – Polska, ul. Wspólna 20 m. 39”. Taki anons w językach francuskim i niemieckim (ale nie w polskim)

51. Georges Linze, „Słowo o nowej sztuce”, tłum. Irena Krzywicka, *Blok. Kurier Bloku*, nr 6–7 (1924), s. nlb.; „Nowa sztuka w Rumunii”, tłum. Irena Krzywicka, *ibid.*, s. nlb.

52. Stanisław Helsztyński, *Dobranoc, miły książę. Ludzie, prace, wspomnienia* (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1971), s. 144.

53. Mimo że na wstępie swojego życiorysu zastrzegła, by „nie podawać nazwiska Rutkowska, gdyż tego nazwiska nie używam podpisując się w pracy literackiej jedynie Melcer” (Życiorys Wandy Melcer, s. 1), to jednak podwójnego nazwiska używała zawsze jako tłumaczka nie tylko dla „Blok”, ale także wcześniej dla „Nowej Sztuki”; zob. Blaise Cendrars, „Poemat”, tłum. Wanda Melcer-Rutkowska, *Nowa Sztuka*, nr 2 (1922), s. 22. Jako Melcer-Rutkowska wydała m.in. wspomniane reportaże *Turcja dzisiejsza* (1925) i *Nad srebrną rzeką (Argentyna)* oraz powieść *Miasto zwierząt* (1924) i trzy nowele science fiction pod tytułem *Rok 2200*.

54. Filippo Tommaso Marinetti, „Futuryzm włoski”, tłum. Wanda Melcer-Rutkowska, *Blok*, nr 5 (1924), s. 4–7. Był to tekst napisany zapewne na zamówienie „Blok”.

55. Nicolas Beauduin (1881–1963) – teoretyk nowej poezji i poeta, redaktor pisma „La Vie des Lettres”; publikował także w „L’Esprit nouveau”. Zamieszczony w „Blok” tekst jest fragmentem jego *Le poème synoptique sur plusieurs plans* (1923). Tytuł *Miasto we mnie* został nadany wtórnie przez Wandę Melcer-Rutkowską.

56. Nicolas Beauduin, „Fragment poematu «L’homme cosmogonique»”, tłum. T. P. [Tadeusz Peiper], *Zwrotnica*, nr 2 (1922), s. 38.

57. Nicolas Beauduin, „O potrzebie nowej techniki poetyckiej. Poemat synoptyczny, wieloplanowy”, *Zwrotnica*, nr 4 (1923), s. 108–109. Poza „Blok” i „Zwrotnicą” utwory francuskiego poety zamieszczały także „Lucifer” i „Almanach Nowej Sztuki”.

58. W znajdującym się w Bibliotece Jagiellońskiej egzemplarzu numeru 3–4 (1924) fragment poematu Beauduina jest zamieszczony „w poprzek”; „przekręcania” wymaga także lektura kilku innych tekstów w tym numerze. Co ciekawe, w egzemplarzu przechowywanym w Zbiorach Specjalnych IS PAN układ jest odmienny.

59. Por. Nicolas Beauduin, „Miasto we mnie”, tłum. Wanda Melcer-Rutkowska, *Blok*, nr 3–4 (1924), s. nlb.; *id.*, „O potrzebie nowej techniki poetyckiej”, s. 109.

60. Mikołaj Beauduin, „Ostatnie etapy ruchu literackiego we Francji”, tłum. Wanda Melcer-Rutkowska, Maria Stromengerowa, *Blok. Kurier Bloku*, nr 6–7 (1924), s. nlb. Tekst zamieszczono także w „Almanachu Nowej Sztuki”, nr 2 (1925), s. 59–60.

MIASTO WE MNIE.

1 Centrum obrotów: lej diabelski, w który wszystko wsiąka
Miasto-tesknota pędzi autobus skrzydlaty
Miasto-rozłąka tramwaje i powozy

Ogłoszenia koloru surowych mięs
zakrywające cegiel niezrośnięte blizny
Bary sprzedają malarzę i wstrząs
sączą filtry i trucizny.

Ognie i wiry
Złodziejce zbiry
Współczesność zdarzeń
Purpura jasność kiry,
panika sadze z czarnego atlasu

Nowa jedność
miejsca i czasu.

Czerwone bazyry teatry
mięta i pieprz sceny
sklepy o setce oczu
elektryczność
gaz
acetyleny
plastyka miejskich
odorów
i natężenie akumulatorów
rzut ciał ku jakimś z ognia pocalunkom
lawina szybkich motorów
straszliwe cienie
godzin obroty

i mord straszliwy w nocy, mord elektrycznej tęsknoty.
Wrzawa spraw wszelkich w kulisach dźwięków —
magnetyzm złota tęsknota
światło, co mnie rozbudza
i wchłania
Życie i jego gromy i jego błyskania.

2 Translacja, algebra siły
przymus, który kiedyś był
rozrósł się w wiare tajemnie

Bez przerwy Produkt $\sum_n \frac{dx}{dt} = \sum_0^m \frac{dx}{dt} = \sum S^t \text{to}^t \text{fat}$
ruch Pojemność
mną szarpie Nerwy
Obiadło mnie Miasto jak Harpie
ogień — gwałt

wzdyma mi serce.
I wszystko nagle staje mi się wnętrzem
a serce moje
w rytmie motorów, niebaczne na klęski,
bije na światy, jak sygnał zwycięski
w samym Centrum Stolicy.

pozamną
we mnie

bary i kina
w pędzie lawina

3 Drgan, uniesiony,
wpiątany w febrę wozów — autobusów,
których koła zjadają bruk od każdej strony,
moje ciało — och — krzyczy w najostrejszym z musów
mam nową duszę **ruch płomienie**
we mnie zrodziły się oto.

Czuje się nową istotą
która pojmuje inaczej
i nie ma 5, lecz 6, 7, 8, 9
najnowszych zmysłów **obnażonych z kory**

zjezonych w niebo jakby receptory
od Telegrafu bez Druku.
Upodobniła się moja duchowość
w swoich przemianach wiekowych i licznych
(harfa wibracji świetlno-magnetycznych)
do energii, co płynie w skrach foto-chemicznych
między standami automobil, ringów,
barów, teatrów, mityngów,
kin, music-hallów
gdzie wziata Miasto, jak piłka foot-ballów
i pryska

Bomba, co burząc. pęka

Sily
są
we mnie
O, cóż tak dzisiaj wieczór (odżegnany kształt!)
Miasto się we mnie zarzekło!

Artyleria zawrotna, gdzie w jedno się łączą
pragnienie
i gwałt.
Tak prostopadłe

4 Człowiek
się
staje!
brzemienno światami bez końca
we mnie ryczą maszyny
we mnie wirują słońca.
Tortura — radosna fala
siła stwarza siła zwala

Liczy promienie
światła obrazy } uderzają w mą duszę, powtarzając razy

Ządze
powstają
w mej krwi
gdzie lśni żelazo
powietrze drzy
eksploduje

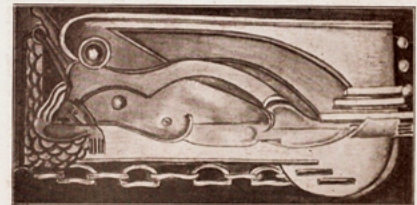
zielone
niebieskie
czerwone
złote
Oto jest nieskończoność
w bengalskiej feerji.

Rządzi me ciało bez gra — nic
Świecie! Rosną w twoje formy
a duch mój wlatwa **światło i cienie**
i staje zatruwony przed obliczem światła
postrzegając nareszcie, nieuważny na nic
rozłożony współczesności almanach
który się nigdy nie zmienia:

(oto wielkie prawo równowagi)
(synchronizm na wszystkich planach)
który się we mnie jawi nieobronny nagli
(i znów matematyka identyczności) $\frac{1}{1} = 1$
wielki Wszechświat w Jedności
Istnienia.
Istnienia.



W. Strzemiński



ALEKSANDER RAFAŁOWSKI

Projekt frezki wielopłaszczyznowego.

6 Strona pisma „Blok”
z tłumaczeniem fragmentu
poematu Nicolasa
Beauduina *Le poème
synoptique sur plusieurs plans*
zatytułowanym *Miasto we
mnie* (1924, nr 3–4, s. nlb.)

zamieszczono na pierwszej stronie podwójnego numeru 3–4 z 1924 r.⁶¹ Nadesłane materiały (a przynajmniej ich część) wypełniły „Kurier Bloku”, czyli „stały dodatek informacyjny o rozwoju Nowej Sztuki na terenie europejskim (artykuły drukowane w «Kurierze Bloku» zostały napisane przez autorów na specjalną prośbę redakcji)”⁶². Napływ reprodukcji projektów, fotografii realizacji architektonicznych, rzeźb i obrazów podsunął

redakcji pomysł utworzenia muzeum reprodukcji sztuki polskiej i obcej: „W Polsce, pozbawionej dotychczas wielkich zbiorów muzealnych, musi powstać Muzeum Sztuki w reprodukcjach barwnych i bezbarwnych i odlewach z działem bibliograficznym”⁶³. Być może wtedy właśnie narodziła się idea, którą później zrealizowano, urządzając I Wystawę Międzynarodową Architektury Nowoczesnej, skomponowaną przede wszystkim

61. *Blok*, nr 3–4 (1924), s. nlb.

62. *Blok*, nr 5 (1924), s. 3.

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

z reprodukcji projektów i dzieł architektury. Impulsem do zorganizowania takiej ekspozycji mogła być także wystawa projektów architektonicznych zorganizowana w lutym 1925 r. na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Stanowiła ona podstawę do kwalifikowania obiektów na Wystawę Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu. Swoje koncepcje zaprezentowali na niej architekci reprezentujący różne idiomy nowoczesności: Mieczysław Szczuka, Lech Niemojewski, Czesław Przybylski, Stanisław Brukalski, Tadeusz Gronowski, Stanisław Filipkowski, Bohdan Pniewski, Juliusz Kłos, Franciszek Mączyński i Tadeusz Zieliński⁶⁴. Zdania na temat ekspozycji były podzielone – od sceptycznej opinii Wacława Husarskiego po entuzjastyczną Szczęsnego Rutkowskiego, który pisał: „Najciekawszy dla mnie na całej wystawie jest model garażu i sklepu automobilowego, zaprojektowany przez malarza Mieczysława Szczukę i starannie bardzo wykonany w dużym formacie z pomocą malarza [Józefa] Hollaka. [...] Pierwszy raz danym mi było widzieć tak reprezentatywny okaz nowego stylu rozwijającego się już obecnie na zachodzie, konstruktywizmu, i muszę przyznać, że zostałem oczarowany. Dziwnie odpowiada naszemu współczesnemu poczuciu estetycznemu, podświadomie przekształconemu ciągłym oglądaniem aut, tramwajów, druków afiszowych, damskich i męskich mód; prostota, barwność i różnorodność połączona z celowością tego budynku. Możemy sobie pogratulować, że po stu latach martwoty i kompilacji, architektura nareszcie odżyła, i zacznie znowu rozwijać się w łączności z innymi sztukami i ze zmieniającymi się ciągle potrzebami i wrażliwością ludzką”⁶⁵.

Projekt salonu samochodowego autorstwa Szczuki był potem reprodukowany dwukrotnie – fragmentarycznie w „Bloku” (il. 7) oraz w całości w „Świecie”⁶⁶. Reprodukcjom towarzyszyło logo Citroëna, który od

1924 r. otwierał przedstawicielstwa w Europie, inwestował w promocję, zatrudniał literatów i plastyków do redagowania i projektowania katalogów. W lipcu 1925 r. podczas trwania Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa reklama Citroëna rozblęsnęła na wieży Eiffla⁶⁷. W „Świecie” zamieszczono także logo Fiata, które z kolei kojarzyło się z fabryką aut wyposażoną w imponujący aerodrom na dachu, zlokalizowaną w turyńskiej dzielnicy Lingotto. Fotografie dokumentujące kompleks ilustrowały tekst Le Corbusiera *Architecture ou Révolution* włączony do książki *Vers une architecture*, a wcześniej opublikowany w „L'Esprit nouveau”⁶⁸. Salon samochodowy stał się elementem awangardowej tożsamości, nieodzownym elementem wizji nowoczesnego miasta, a także miejscem wystaw⁶⁹.

Admiracja Rutkowskiego dla projektu Szczuki oraz oburzenie, że tak nowoczesna koncepcja nie zostanie zaprezentowana w Paryżu, zaowocowały wspólnym przedsięwzięciem – organizacją I Wystawy Międzynarodowej Architektury Nowoczesnej. Był on zdecydowanie *spiritus movens* wydarzenia, co odnotował Mieczysław Wallis: „[...] dojsie zaś do skutku i urządzenie jest w znacznej mierze dziełem pracy, wytrwałości i energii prezesa Sekcji Plastyków Polskiego Klubu Artystycznego, p. Szczęsnego Rutkowskiego”⁷⁰. Z energią Rutkowskiego kontrastowała zatracona swą dynamikę aktywność Bloku. W kwietniu 1925 r. wyszedł jedyny w tym roku zeszyt „Bloku”, poświęcony architekturze i teatrowi. W porównaniu z numerami wcześniejszymi był znacznie skromniejszy zarówno w treści, jak i w formie graficznej. Co mogło być tego powodem? A idąc dalej – co było przyczyną, że kolejny i zarazem ostatni numer „Bloku” został wydany przez sympatyka ugrupowania w formie katalogu ekspozycji? Wreszcie – dlaczego (poza niekłamany podziwem dla projektu

64. Zob. Anna Kostrzyńska-Miłosz, „Wystawa w kamienicy Baryczków – przygotowania do wystawy paryskiej”, w: *Wystawa paryska 1925*, s. 103.

65. Szczęsny Rutkowski, „Nowe kierunki w polskich sztukach plastycznych”, *Świat*, nr 15 (1925), s. 35.

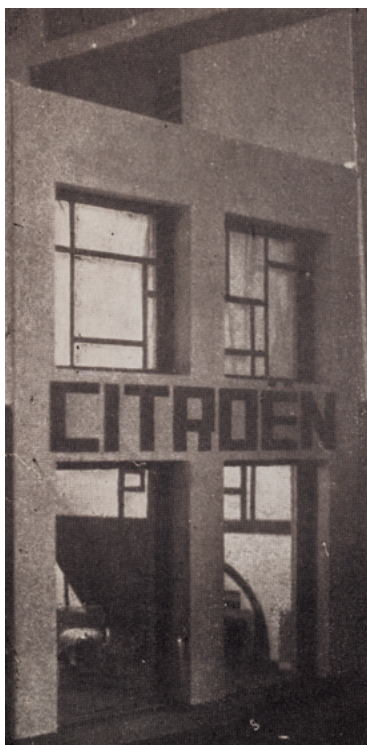
66. *Blok*, nr 10 (1925), s. 4; *Świat*, nr 15 (1925), s. 35.

67. Wkrótce z Citroënem zawarł układ Le Corbusier, a potentat motoryzacji sfinansował dwa eksperymentalne domy, nazwane typem Citrohan, wybudowane w 1927 r. w Stuttgarcie w ramach wystawy architektonicznej.

68. Le Corbusier, *Vers une architecture* (Paris: Éditions G. Crès et Cie, 1923), s. 225–243.

69. Zob. artykuł Przemysława Strożka *Konstruktywizm w warszawskich salonach automobilowych. Artyści Bloku wobec motoryzacji i problemów kultury robotniczej (1924–1925)* w niniejszym numerze „Biuletynu Historii Sztuki”.

70. Mieczysław Wallis, „I Wystawa Międzynarodowa Architektury Nowoczesnej w Warszawie (Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, marzec 1926 r.). II. Przegląd wystawy”, *Robotnik*, nr 81 (22 III 1926), s. 2.



7 Mieczysław Szczuka, projekt neoplastycznego salonu samochodowego Citroëna i Fiata. Repr. wg *Blok*, nr 10 (1925), s. nlb.

salonu samochodowego autorstwa Szczuki) organizacji wystawy podjął się Szczęśny Rutkowski?

Wobec braku jednoznacznych przekazów dysponujemy wyłącznie hipotezami. Jeśli spojrzymy na czasopismo „Blok” jak na zapis fascynacji oraz animozji Mieczysława Szczuki, to możemy je uznać za rodzaj artystycznego dziennika, w którym po wyraźnym entuzjazmie wyczuwa się stagnację. I chociaż grupa Blok już w nazwie zakładała kolektyw, to opinia jednej osoby, a mianowicie Szczuki, wydawała się dominować. Jak wykazała Sosnowska, wycofanie się Szczuki i Bloku z udziału w wystawie paryskiej było wynikiem nie zespołowej decyzji wyrastającej z przesłanek ideowych, lecz urażonej ambicji artysty⁷¹. Czy w wyniku swej bezkompromisowej postawy Szczuka stał się do pewnego stopnia *persona non grata* w warszawskim środowisku artystycznym? Czy miało to związek z sympatyzowaniem z Komunistyczną Partią Polski, czemu dawał

wyraz, wiążąc się potem jako redaktor naczelny z finansowaną przez KPP „Dźwignią”, a wcześniej z „Nową Kulturą”?⁷² Czy na stosunku do Szczuki zaważył jego charakter i sposób bycia? Wedle Krzywickiej był on „zacępny, zadziorny, często brutalny, agresywny, skory do bitki. [...] Nie bardzo słuchał cudzych argumentów. Miał własne i głosił je z fanatycznym uporem. [...] nie umiał absolutnie ocenić cudzej twórczości, albo cudzej walki, jeżeli nie leżały one na jego linii. Obiektywizm i tolerancja były mu obce”⁷³. Czy współdziałanie z Rutkowskim miało poprawić jego wizerunek i pomóc zbudować relację między lewicującym Szczuką a umiarkowanymi modernistami? Podjęta przez Melcer-Rutkowską promocja Bloku i naszej awangardy poza granicami kraju, której kontynuacją była prezentacja polskiej architektury nowoczesnej w międzynarodowym kontekście, wymagała całkowicie innych kompetencji niż te, którymi dysponował Szczuka. I tu pojawia się ostatni trop, który może wyjaśnić zaangażowanie małżeństwa Rutkowskich w organizację ekspozycji, tłumaczenie artykułów i inne działania promujące polską awangardę. Problem mógł być natury technicznej – Szczuka prawdopodobnie nie znał języka francuskiego, którym posługiwano się w międzynarodowym środowisku awangardowym, a na pewno we francuskim, w holenderskim i rumuńskim. Przekłady tekstów z niemieckiego zamawiał u Helszyńskiego i zapewne u Janiny Saloni.⁷⁴

Warto jeszcze wspomnieć, że spowolnienie w sferze wydawniczej, zwiastujące schyłek działalności Bloku, mogło być wynikiem choroby Szczuki⁷⁵. Bez jego zaangażowania coraz trudniejsze musiało być finansowanie czasopisma. Krzywicka wspominała, że Szczuka, którego jedynym stałym dochodem były opłaty za lekcje rysunku, „odważny był, porywając się wraz z grupą przyjaciół niemal bez pieniędzy, na wydawanie własnego pisma plastycznego”⁷⁶. Pismo „Blok” nie było dochodowe, a koszty druku pokrywano z wkładów finansowych samych artystów oraz z kwot pochodzących ze sprzedaży nielicznych prac Szczuki. Część nakładu (nie wiadomo, ile egzemplarzy) rozsyłano za granicę,

71. Sosnowska, „Dlaczego w Paryżu nie było awangardy?”, s. 121–122.

72. O związkach Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnowerówny z ruchem komunistycznym zob. Andrzej Turowski, „Historia nieopowiedziana”, w: *Teresa Żarnowerówna 1897–1949. Artystka końca utopii*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, red. Milada Ślizińska, Andrzej Turowski (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014), s. 29–30.

73. Krzywicka, „Mieczysław Szczuka”, s. 4.

74. Herwarth Walden, „Najnowsza literatura niemiecka”, tłum. Janina Saloni, *Blok. Kurier Bloku*, nr 6–7 (1924), s. nlb.

75. Krzywicka, „Mieczysław Szczuka”, s. 4.

76. Ibid.

część rozdawano w kawiarniach, gdzie spotykało się środowisko artystyczne (np. w Kresach), część dystrybuowano w stołecznej księgarni Jakuba Mortkowicza przy ulicy Mazowieckiej 12. W ramach gratyfikacji za przekłady tekstów do „Bloku” Szczuka podarował Helsztyńskiemu obraz Władysława Strzemińskiego⁷⁷.

I WYSTAWA MIĘDZYNARODOWA ARCHITEKTURY NOWOCZESNEJ W WARSZAWIE

A może to Rutkowski, zainspirowany podziwem żony dla Le Corbusiera, myślał o utworzeniu w Polskim Klubie Artystycznym także Sekcji Architektonicznej? Architekta nie udało się co prawda zaprosić do Polski, ale sprowadzenie fotografii jego projektów i realizacji nie nastręczało trudności. Przygotowania do ekspozycji architektonicznej objęły wysyłkę imiennych zaproszeń oraz listów przewodnich, zawierających prośby o nadesłanie informacji na temat symptomów nowoczesności w architekturze. Listy takie skierowane zostały przez Rutkowskiego do Sybolda van Ravesteyna i Jacobusa Johannes Pietera Ouda prawdopodobnie w grudniu 1925 r.⁷⁸ Nie do wszystkich zaproszenia dotarły na czas. I nie wszyscy zaproszeni zdecydowali się przesłać reprodukcje projektów. Nie uczynili tego m.in. Walter Gropius, Adolf Loos czy Theo van Doesburg. Ten ostatni nie mógł skorzystać z zaproszenia Polskiego Klubu Artystycznego, ale zaproponował w zamian serię wykładów i prezentację projektów w innym czasie, jednakże nigdy nie doszło to do skutku⁷⁹. „Wielką lukę stanowi nieobecność prac genialnego amerykańskiego architekta Franka Lloyd Wrighta; wyjechał on do Chin i listy zapraszające na czas go nie doszły” – pisał Rutkowski⁸⁰. Nieco później informował: „Z bardziej znanych zagranicznych brakuje jedynie Holendrów Doesburga, Doudecka, Mies van der Rohe, Niemca

Grapiusa [Gropiusa], Francuza Tery [Tony’ego] Garnier, Austriaka Loosa, którzy, pomimo parokrotnych zaproszeń, prac swoich nie nadesłali”⁸¹.

W skład komitetu organizacyjnego wystawy weszli Szczuka i Rutkowski oraz profesorowie Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej Rudolf Świerczyński i Karol Jankowski, a także wspomniani Zygmunt Wójcicki i Alfred Lauterbach. Ekspozycję oraz towarzyszący jej katalog sfinansowały Polski Klub Artystyczny oraz kilka przedsiębiorstw budowlanych: Stowarzyszenie Zawodowe Przedsiębiorców Budowlanych, Biuro Inżynierskie C. Lubieński i K. Jaskólski, Przedsiębiorstwo Robót Inżynieryjno-Budowlanych Paweł Holc i Spółka⁸². Ekspozycję zorganizowano „w celu zapoznania fachowców i publiczności z dorobkiem architektury zagranicą i ujawnienia twórczych poczynań architektów krajowych”⁸³. Pokazano rodzimą architekturę nowoczesną, która nie zaistniała w Paryżu, oraz europejskie koncepcje awangardowe, które tam właśnie były prezentowane. Wskazywał na to widniejący przy poszczególnych reprodukcjach dopisek M.W.S.D., pochodzący od Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa.

Oficjalny czas trwania wystawy wyznaczyły daty 27 lutego–25 marca 1926 r. Jednak ekspozycję przedłużono do końca kwietnia ze względu na opóźnienie przesyłki eksponatów z Belgii i Czechosłowacji. Liczba doślanych obiektów sięgała kilkudziesięciu, dlatego spontanicznie zmieniono aranżację i wyeksponowano je zamiast działu polskiego. Blok reprezentowany był przez trzy zespoły: Teresy Żarnowerówny, Antoniego Karczewskiego i Piotra Kozińskiego (projekty kompleksu kina, kawiarni i restauracji); Mieczysława Szczuki, Antoniego Karczewskiego i Piotra Kozińskiego (blok mieszkaniowy) oraz Szczuki, Żarnowerówny i Szymona Syrkusa (spółdzielczy dom mieszkalny oraz dom

77. Turowski, *Konstrukttywizm polski*, s. 55.

78. Michał Wenderski, „Between Poland and the Low Countries – Mutual Relations and Cultural Exchange between Polish, Dutch and Belgian Avant-Garde Magazines and Formations”, w: *Local Contexts / International Networks. Avant-Garde Journals in East-Central Europe*, red. Gábor Dobó, Merse Pál Szeredi (Budapeszt: Petőfi Literary Museum, Kassák Museum, Kassák Foundation, 2018), s. 171.

79. Reprodukcje obu stron listu w: Wenderski „Między Polską a Holandią”, s. 104–105.

80. Szczęsny Rutkowski, „I Międzynarodowa wystawa architektury nowoczesnej w Warszawie. Dział cudzoziemski”, *Nowy Kurier Polski*, nr 28 (28 II 1926), s. 8.

81. Szczęsny Rutkowski, „Belgijscy, czechosłowaccy i italscy architekci w Zachęcie”, *Nowy Kurier Polski*, nr 89 (2 V 1926), s. 10.

82. *Blok*, nr 11 (1926), druga strona okładki.

83. Rutkowski, „I Międzynarodowa wystawa architektury nowoczesnej w Warszawie”, s. 8.

mieszkalny dla bezdzietnych małżeństw i kawalerów)⁸⁴. Według Rutkowskiego „wystawa ta wzbudziła ogromne zainteresowanie wśród fachowców i publiczności”⁸⁵. Z kolei zdaniem Stefania Zahorskiej dla fachowców nie było to nic nowego, ale ekspozycja „oswoiła społeczeństwo z nowymi ideami, które oparte są na racjonalizmie i funkcji, a nie bolszewizmie”⁸⁶.

I Wystawa Międzynarodowa Architektury Nowoczesnej w Warszawie okazała się nie tylko pionierską, ale także jedyną prezentacją tego typu w Polsce⁸⁷. Prawdopodobnie była także pierwszą ekspozycją poświęconą *stricto* architekturze nowoczesnej w Europie. Dwa lata wcześniej, na przełomie listopada i grudnia 1924 r. odbyła się Prima expoziție internațională Contimporanul, pierwsza międzynarodowa wystawa zorganizowana przez grupę Contimporanul w Bukareszcie. Przedmiotem tej ekspozycji, w której wzięli udział Żarnowerówna i Szczuka, była jednak sztuka, nie architektura⁸⁸. Warszawska wystawa wyprzedziła o rok Machine-Age Exposition (1927), zainicjowaną przez Jane Heap i czasopismo „The Little Review”, otwartą w nowo wzniesionym wieżowcu przy 119 West 57th Street w Nowym Jorku, z katalogiem zaprojektowanym przez Fernanda Légera. Architektura zajęła na niej osobne miejsce. Wzięła w niej udział grupa Praesens, a w Komitecie do spraw programowych znalazł się Syrkus⁸⁹.

CO PO BLOKU?

Pod koniec 1925 r., kiedy ruszyły przygotowania do wystawy w Zachęcie, Syrkus podjął decyzję o utworzeniu

stowarzyszenia zrzeszającego przede wszystkim profesjonalnych architektów. Lachert tak zapamiętał początek Praesensu: „nieznany mi do tego czasu architekt Szymon Syrkus, który zaprzestał współpracy z grupą polskiej awangardy «Blok» w telefonicznej rozmowie zaproponował mi udział w tworzeniu nowej grupy. Miała ona podjąć problematykę podobną do zainteresowań grupy «Blok» koncentrując się na zagadnieniach architektury. Z dookołowanymi przeze mnie kolegami Józefami: Szanajcą i Malinowskim pod auspicjami Syrkusa wraz z jego żoną Heleną, stanowiliśmy ekipę architektoniczną, do której dołączyli awangardowi plastycy: Katarzyna Kobro i jej mąż – Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski, Aleksander Rafałowski i inni”⁹⁰. Wymieniona Helena Syrkus dołączyła w 1925 r. jeszcze jako Helena Eliasberg⁹¹. Była niedoszłą absolwentką Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej i uczestniczką seminariów filozoficznych prof. Władysława Tatarkiewicza. Pracowała najpierw jako sekretarka, a po dwóch latach zawodowa (i życiowa) partnerka Szymona Syrkusa, zajmując się jednocześnie pisaniem, redakcją i tłumaczeniem tekstów oraz organizacją pracy biura. Dysponowała nieprzeciętnym talentem językowym oraz umiejętnościami stenografii i stenotypii. Pełniła funkcję, jaką w Bloku w bardzo krótkim okresie i ograniczonym wymiarze sprawowała Melcer-Rutkowska jako tłumaczka i promotorka ugrupowania⁹².

Andrzej K. Olszewski przypisał Praesensowi praktyczność w odróżnieniu od „papierowości” Bloku, czyli zawężenia działalności do programowego czasopisma

84. „Wystawa Architektury Współczesnej”, *Rzeczpospolita*, nr 62 (3 III 1926), s. 7.

85. Szczęsny Rutkowski, *Osiedla ludzkie* (Warszawa–Kraków: Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, 1932), s. 130–132.

86. Stefania Zahorska, „Międzynarodowa wystawa architektury w Warszawie”, *Architekt*, z. 5 (1926), s. 1–22.

87. O wystawie zob. Turowski, *Konstruktywizm polski*, s. 71–72, 271–272; id., „Historia nieopowiedziana”, s. 26–27; Hanna Faryna-Paszkiewicz, „Rok 1926 – dwie wystawy awangardowej architektury w Zachęcie”, w: *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Materiały z sesji*, red. Joanna Sosnowska (Warszawa: [s.n.], 1993), s. 87–94.

88. „Catalogul expoziție Contimporanul”, *Contimporanul*, nr 50–51 (1924), s. nlb.

89. *Machine-Age Exposition. Catalogue. 119 West 57th Street. New York 1927* (New York: [s.n.], 1927).

90. „Rozbić bryłę. Rozmowa z prof. Bohdanem Lachertem”, *Literatura*, nr 37 (1979), s. 1.

91. Niekiedy błędnie jako nazwisko panięskie Heleny Syrkus podaje się jej pseudonim literacki – Niemirowska.

92. Wanda Melcer-Rutkowska w wywiadzie udzielonym Irenie Jabłowskiej w 1928 r. wspominała o planowanych wyjazdach do Stanów Zjednoczonych oraz do Afryki, które nie doszły do skutku. W 1927 r. podróż dookoła świata odbył Szczęsny Rutkowski, z którym Melcer-Rutkowska rozstała się w 1928 r.

i niezrealizowanych wizji⁹³. Jednak czasopismo samo w sobie okazuje się artefaktem i przestrzenią interdyscyplinarnych działań, których kuratorzy stale się zmieniali, a w ich role wcielali się artyści, architekci,

literaci i entuzjaści nowej formuły sztuki. Przeanalizowanie poszczególnych numerów pozwoliło przybliżyć nieznane szerzej relacje i wielość polskiej awangardy skupionej wokół grupy Blok.

93. Andrzej K. Olszewski, „Z problematyki architektury dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. 1. Koncepcja architektury w kręgu ideologii grupy Blok”, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939. Zbiór studiów*, red. Juliusz Starzyński (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1963), s. 152.

BIBLIOGRAFIA

- Araszkiewicz, Agata. „Wanda Melcer – feministyczna Atlantyda”. W: ead., *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym*, 167–201. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014.
- Awangardzistka. Maria Nicz-Borowiakowa 1896–1944*. Redakcja Agnieszka Skalska, Agnieszka Salamon-Radecka. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2022.
- Bartoszewicz, Henryk. „Misja Romana Knolla w Ankarze 1924–1925”. *Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej* 36 (2001): 109–126.
- Biernacka, Małgorzata. „Rutkowski Szczęsny”. W: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmartych przed 1966 rokiem)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 9, redakcja Małgorzata Biernacka et al., 308–312. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003.
- Czekalski, Stanisław. *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2000.
- Czekalski, Stanisław. „Międzynarodówka salonów automobilowych i hagiografia rewolucji. Mieczysław Szczuka na rozdrożach nowej sztuki”. *Artium Quaestiones* 9 (1998): 75–109.
- Górnicka-Boratyńska, Aneta. „W poszukiwaniu starszych sióstr. Wanda Melcer – próba portretu”. *Teksty Drugie* 35, nr 3–4 (1995): 212–233.
- Hoşanlı, Deniz Avcı, i T. Elvan Altan. „The Residential Architecture of Ankara during the 1920s. The Housing Types in the Settlement Zones of the New Capital City”. *Journal of Ankara Studies* 6, nr 2 (2018): 182–210. <https://dx.doi.org/10.5505/jas.2018.08108>.
- Hryhorowicz, Zdzisław. „Pe marginea fenomenului polonez de avangardă în lumina revistei «Contimporanul»”. *Studia Romanica Posnaniensia* 41, nr 2 (2014): 73–81. <https://doi.org/10.14746/strop2014.412.006>.
- Kędziorek, Aleksandra, Maja Wirkus, i Katarzyna Uchowicz. *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus*. Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019.
- Kostrzyńska-Miłosz, Anna. „Wystawa w kamienicy Baryczków – przygotowania do wystawy paryskiej” W: *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, redakcja Joanna M. Sosnowska, 103–110. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2007.
- Kotowska-Kachel, Maria. „Sztekkerowa Wanda”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 49, z. 200, redakcja Andrzej Romanowski, 96–97. Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Societas Vistulana, 2014.
- Kraj, Łukasz. „Feminizowanie awangardy? Na pewno książka kobiety Wandy Melcer”. *Pamiętnik Literacki* 110, nr 3 (2019): 59–75. <https://doi.org/10.18318/td.2019.3.5>.
- Nowakowska-Sito, Katarzyna. „Polski Klub Artystyczny w hotelu Polonia w życiu artystycznym Warszawy 1916–1932”. W: *Warszawa dwudziestolecia. Życie artystyczne i nowa tożsamość miasta*, redakcja Artur Badach, Katarzyna Nowakowska-Sito, 75–95. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2023.
- Olszewski, Andrzej K. „Z problematyki architektury dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. 1. Koncepcja architektury w kręgu ideologii grupy Blok”. W: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939. Zbiór studiów*, redakcja Juliusz Starzyński, 121–168. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1963.
- Piątek, Grzegorz. „Pierwsza uczennica Le Corbusiera w Polsce”. *Herito*, nr 34 (2019): 130–137.
- Piątek, Grzegorz. „Wanda Melcer. «Fantastyczna wielbicielka rzeczywistości pisze do Le Corbusiera»”. W: *Pionierki*, redakcja Ewa Dąbrowska, 77–102. Kraków: Wydawnictwo EMG, 2019.
- Sobieraj, Sławomir. „Transgresje i wiwifikacje. Wandy Melcer liryka nowoczesna”. *Zbornik Matice Srpske za Slavistiku-Matica Srpska. Journal of Slavic Studies*, nr 97 (2020): 171–185. http://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/journals/ms_zmss/2020-97/ms_zmss-2020-97-11.pdf.
- Sobieraj, Sławomir. „Zapomniana poezja Wandy Melcer-Rutkowskiej”. *Conversatoria Litteraria. Międzynarodowy Rocznik Naukowy* 13 (2019): 233–246. <https://czasopisma.uph.edu.pl/conversatorialitteraria/article/view/739/644>.
- 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, i Mieczysław Berman. *Mieczysław Szczuka*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1965.
- Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922–1932*. Redakcja Katarzyna Nowakowska-Sito. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2001.
- Turowski, Andrzej. „Historia nieopowiedziana”. W: *Teresa Żarnowerówna 1897–1949. Artystka końca utopii*, redakcja Milada Ślizińska, Andrzej Turowski, 19–37. Łódź: Muzeum Sztuki, 2014.
- Turowski, Andrzej. *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1981.
- Turowski, Andrzej. *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*. Kraków: Universitas, 2004.
- Wenderski, Michał. „Between Poland and the Low Countries – Mutual Relations and Cultural Exchange between Polish, Dutch and Belgian Avant-Garde Magazines and Formations”. W: *Local Contexts / International Networks. Avant-Garde Journals in East-Central Europe*, redakcja Gábor Dobó, Merse Pál Szeredi, 156–177. Budapeszt: Petöfi Literary Museum, Kassák Museum, Kassák Foundation, 2018.
- Wenderski, Michał. „Między Polską a Holandią: próba rekonstrukcji wzajemnych kontaktów i mobilności kulturowej pomiędzy wybranymi ugrupowaniami awangardy”. W: *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design*, redakcja Paulina Kurc-Maj, Anna Saciuk-Gąsowska, 79–109. Łódź: Muzeum Sztuki, 2017.
- Wierzbicka, Anna. „Polski Paryż”. W: *Wyprawa w dwudziestolecie*, redakcja Katarzyna Nowakowska-Sito, 198–213. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2008.
- Zawiszewska, Agata. *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014.

SUMMARY

Polyphony. The Blok Group's Networks and Relations in the Perspective of the 1st International Exhibition of Modern Architecture in Warsaw (1926)
by Katarzyna Uchowicz

The article presents a new perspective on the Blok group in the context of networks and relationships of the international avant-garde based on creative interactions, areas of influence and private contacts. The starting point for the analysis is the 1st International Exhibition of Modern Architecture in Warsaw (1926), seen as the culmination of what we would today call a larger open project, which had been underway since 1924. The 1st International Exhibition of Modern Architecture in Warsaw (L'Exposition Internationale d'Architecture moderne à Varsovie), colloquially called the International Exhibition of Modern Architecture, was held in the late February/early March 1926 in the lower rooms of the Society for the Encouragement of Fine Arts. It turned out not only to be a pioneering exhibition, but also the only presentation of its kind in Poland. It was probably also the first exhibition strictly devoted to modern architecture to be held in Europe. The Warsaw show featured architects from Belgium, Czechoslovakia, France, the Netherlands, Germany, Russia and Poland. The exhibition catalogue, compiled by Jan Najman and Lech Niemojewski, almost entirely filled the last, eleventh issue of the “Blok” magazine in 1926.

The article links this presentation of modern architecture in Warsaw to the absence of the avant-garde at the International Exhibition of Decorative Arts in Paris and the promotion of the Blok group and the “Blok” magazine in Turkey in connection with the Polish Exhibition in Constantinople (12 September – 3 October 1924). Mieczysław Szczuka's group ultimately did not participate in the Paris exhibition, withdrawing all qualified works at the last minute as a gesture against the rejection of Szczuka's neo-plastic design (model) for a automobile showroom. The colour architecture he had proposed was a testimony to the establishment of a creative dialogue with the De Stijl group and an example of the emergence of a new, cross-border visual language of the avant-garde.

At that time Blok was being promoted in Turkey by the writer Wanda Melcer-Rutkowska, secretary of the Polish Exhibition in Constantinople. She gave two lectures there, illustrated with slides. In addition to Constructivist architecture, it is very likely that she presented a 1924 photomontage *Kemal Pasha* by Mieczysław Szczuka, subtitled *Kemal's Constructive Programme*. She probably also promoted Polish modern art and architecture in Brazil and Argentina. Wanda Melcer-Rutkowska was also associated with the "Blok" magazine as a translator of, among others, a text on Futurism by Filippo Tommaso Marinetti, which she translated into Polish as *Futuryzm włoski* [Italian Futurism], and a selected passage from *Le poème synoptique sur plusieurs plans* by Nicolas Beauduin published under a non-original, poetic licence title *Miasto we mnie* [A City in Me]. The connection between Wanda Melcer-Rutkowska, an acquaintance and admirer of Le Corbusier, and the Blok group is an aspect of her biography that has hitherto not been discussed.

An analysis of particular issues of the "Blok" magazine has revealed new maps of relationships and a network of translators of the texts published there, among whom were Wanda Melcer-Rutkowska, Irena Krzywicka, Maria Stromengerowa, Stanisław Helsztyński and Janina Saloni. Side themes, such as the participation of women writers or the dominance of the French language in avant-garde relations, and marginalities, such as the financing of culture or the process of consolidation of the architectural community, have made it possible to reveal the hitherto unknown relationship and the polyphonic nature of the Polish avant-garde centred around the Blok group.

Tracing the process of organising the 1st International Exhibition of Modern Architecture by the Polish Artistic Club and by Szczęśny Rutkowski as chairman of its Visual Artist Section (including the process of acquiring objects for the exhibition) and analysing the key for selecting architects described as modern played a significant role in reconstructing the hitherto undiscussed contacts.

BIOGRAPHICAL NOTE

Katarzyna Uchowicz PhD is a historian of architecture. She works in the Centre for the Documentation of 20th- and 21st-Century Architecture at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences and in the Interdepartmental Chair of Art History and Theory at the Academy of Fine Arts in Warsaw. She lectures on the history and theory of architecture and urban planning in the 20th century. Her scholarly interests focus on the architecture of the interwar period, architectural avant-garde and experimental creation, and the methodology of research on architecture and new documentation forms.

NOTA BIOGRAFICZNA

dr Katarzyna Uchowicz – historyczka architektury. Pracuje w Pracowni Dokumentacji Architektury XX i XXI w. w Instytucie Sztuki PAN oraz Międzywydziałowej Katedrze Historii i Teorii Sztuki ASP w Warszawie. Prowadzi wykłady poświęcone historii i teorii architektury oraz planowaniu przestrzennemu XX w. Zajmuje się architekturą dwudziestolecia międzywojennego, awangardą architektoniczną i twórczością eksperymentalną oraz metodologią badań nad architekturą i nowymi formami dokumentacji.