

Biuletyn Historii Sztuki
LXXXIII:2021, nr 1
ISSN 00063967

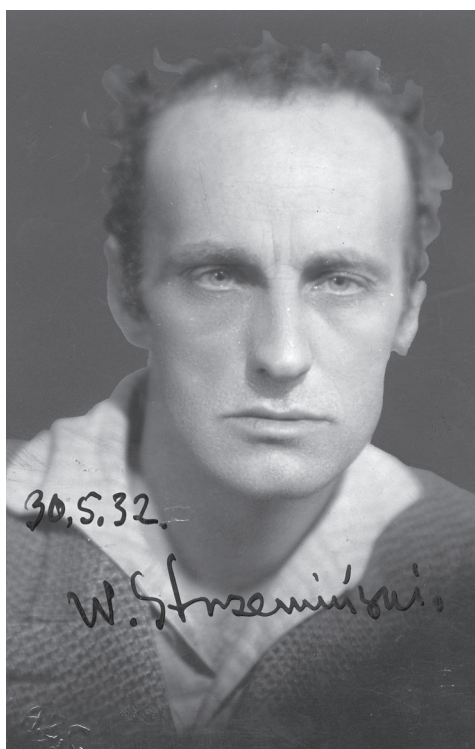
DARIUSZ KONSTANTYNÓW
Gdańsk, Instytut Historii Sztuki UG
<https://orcid.org/0000-0003-2064-5677>

*Czego nie napisał Władysław Strzemiński
jesienią 1934 roku?*

*What Did Not Władysław Strzemiński Write
in the Autumn of 1934?*

W *Pismach* Władysława Strzemińskiego (wyd. 1975) do artykułu *Blokada sztuki* (pierwodruk: „Gazeta Artystów” 1934, nr 3) został dołączony fragment innego tekstu znajdującego się na tej samej stronie czasopisma – *Odcinka politycznego* autorstwa Zenona Drohockiego. Pomyłka ta sprawiła, że badacze korzystający z przedruku *Blokady sztuki* uznali tę wypowiedź Strzemińskiego za jedyną, ale niezwykle radykalną deklarację polityczną artysty. Celem artykułu jest pokazanie, dlaczego *Blokada sztuki* w wersji zawartej w *Pismach* nie mogła być napisana przez Władysława Strzemińskiego.

Słowa kluczowe: Władysław Strzemiński (1893–1952), „Gazeta Artystów” (1934–1935), teoria sztuki, sztuka i polityka w II Rzeczypospolitej



Fot. NAC, 1-K-5314

In Władysław Strzemiński’s *Writings* (published 1975) the article *Blockade of Art* (first edition: ‘Gazeta Artystów’ 1934, No. 3) featured an incorporated fragment of another text that could be found on the same page of the periodical: of *Political Section (Odcinek polityczny)* by Zenon Drohocki. The error resulted in the fact that researchers using the reprint of the *Blockade of Art* considered that Strzemiński’s statement as the artist’s only, yet extremely radical political declaration. The paper is to demonstrate why the *Blockade of Art* in the version contained in the *Writings* cannot have been written by Władysław Strzemiński.

Keywords: Władysław Strzemiński (1893–1952), ‘Gazeta Artystów’ (1934–1935), theory of art, art and politics of the Second Polish Republic

W Powidokach Andrzeja Wajdy (2016) jest scena, w której Władysław Strzemiński, zatrzymany przez milicję za zniszczenie propagandowej dekoracji, rozmawia z przybyłym na komisariat funkcjonariuszem Urzędu Bezpieczeństwa:

Personalny: No... i mamy kłopot z panem.

Strzemiński: Ze mną?

Personalny: No z panem, panie profesorze artysto. Przecież pan wie, że kraj idzie w nowym kierunku, a pan się sprzeciwia. W carskiej Rosji za coś takiego z punktu na Sybir. No, ale my nie możemy niestety, wychować trzeba.

Strzemiński: Nie jestem przeciwny, mam tylko inne poglądy na malarstwo.

Personalny: Mam tu coś, co pozwolę sobie panu przeczytać. Tak, co my tu mamy... To będzie to... Jest... [czyta] Zatraciła się granica między polityką a sztuką, bo okazało się, że łajdactwo tu i tam jest monopolem tej samej grupy łotrów. Likwidujemy ich bez cienia miłosierdzia, nie tylko dlatego, bo obsiedli pałace sztuk i pras, ale dlatego przede wszystkim, że zablokowali dostęp rzetelności do swoich poczyniń we wszystkich dziedzinach, bo niszczą nie tylko sztukę, ale niszczą przede wszystkim człowieka i dlatego malarze, poeci, literaci przestaliście już być tylko artystami, a staliście się, chcąc nie chcąc, żołnierzami na odcinku, tak na odcinku politycznym wspólnego frontu. Poznaje to pan?

Strzemiński: Ja to napisałem, chyba na jesień 1934 roku. To nie o was, to o sanacji¹.

Sięgnąwszy do opracowanego przez Zofię Baranowicz zbioru pism Władysława Strzemińskiego bez trudu można ustalić, że w przywołanej scenie komunistyczny aparatczyk odczytał nieco zmieniony fragment artykułu *Blokada sztuki*, który ukazał się w trzecim numerze „Gazety Artystów” z datą 15 września 1934 r.² Rzeczywiście tekst taki we wskazanym numerze pisma znajdziemy³, ale... przytoczonych wyżej słów w nim nie ma. Wystarczy jednak uważnie przyjrzeć się stronie, by na nie natrafić tuż obok – w artykule *Odcinek polityczny* autorstwa Zenona Drohockiego – współredaktora „Gazety Artystów” z ramienia Komendy Krakowskiego Okręgu Legionu Młodych – wydawcy czasopisma⁴.

¹ Cytat według ścieżki dźwiękowej filmu.

² Władysław STRZEMIŃSKI, „Blokada sztuki”, w: ID., *Pisma*, oprac. Zofia BARANOWICZ (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolinem, 1975), s. 195–199 (Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki, 21).

³ Władysław STRZEMIŃSKI, „Blokada sztuki”, *Gazeta Artystów*, nr 3 (1934), s. 1–2.

⁴ Od września do listopada 1934 r. (nr 1–10) Zenon Drohocki reprezentował (wraz Janem Jarosińskim i figurującym tylko w stopce pierwszego numeru Stanisławem Brzykczykiem) Komendę Krakowskiego Oddziału Legionu Młodych. Poza nimi w skład zespołu redakcyjnego wchodził Jan Cybis, Józef Jarema i Jan Szancer. Po zmianie redakcji, jaka dokonała się na przełomie października i listopada 1934 r., Drohocki podpisywał numery w imieniu Komitetu Redakcyjnego, początkowo z Franciszkiem Jaźwieckim (nr 11), a następnie sam (do nr 14). Od grudnia 1934 r. nazwisko Drohockiego znika zarówno ze stopki redakcyjnej, jak i stronic pisma. O „Gazecie Artystów” zob. Andrzej JAKIMOWICZ, „Gazeta Artystów. Tygodnik artystyczno-społeczny”, w: *Polskie życie artystyczne 1915–1939*, red. Aleksander WOJCIECHOWSKI (Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolinem, 1974), s. 667–669.

Z tego właśnie tekstu edytorka pism Strzemińskiego przejęła obszerny fragment:

Zatem: **warunków wchłonięcia dobrej sztuki przez masy trzeba szukać poza sztuką samą**. Paradoks? Logika dziejów posługuje się nim we wszystkich dziedzinach kultury. Nie pomogą utyskiwania. Może to być nieciekawe, nieważne dla was, wręcz przeszkadza w tworzeniu. Te przypuśćmy – prawdy nie usuwają kwestii. Sprawa pozostaje, rośnie, staje się groźna. Trzeba się do niej jakoś zabrać.

Jednak pytacie jeszcze: po co ta zmiana, po co tyle kłopotów z ustrojem, z masami, z rzeczywistością. Może wystarczyłaby – wolność tworzenia? Właśnie, wolność tworzenia... w warunkach, w których zarzynają was tępym ostrzem niepolskości waszej sztuki. Już nie brak swojskiego tematu, ale wręcz wasze «paryskie jakoby metody» w rozwiązywaniu problemów formalnych podnoszą przeciw wam jak sztandar skrwawionej, zawstydzonej ojczyzny. Cóż stąd, że są to tylko pseudopatriotyczne brysie: pies psu powie i na drugi dzień wszystkie psy szczekają krakowiaczka. Miłość po parysku – ujdzie jeszcze: Sztuka musi być po krakowsku, z pieczęcią obu Pałaców. A zanosi się na trzeci. Książęcy.

Czy jeszcze wciąż mówicie o wolności, o możliwości wolnego tworzenia w tych warunkach. Czy nie widzicie, że nie tylko, aby móc wchłonąć dobrą sztukę, ale przede wszystkim, aby ją móc tworzyć bezkarnie – tak bezkarnie! – trzeba by tu wszystko i zasadniczo poprzestawiać. A więc godzicie się już z koniecznością przebudowy, a tylko jeszcze spieramy się o środki walki, o metodę! Wasze hasło: walczymy każdy na własnym odcinku, własną bronią – my wszyscy dawno realizujemy, nie usuwając się przecież wcale od obowiązującego nas wszystkich wspólnego frontu.

A zresztą jak tu walczyć? Czy przeciw fortecom łotrstw, kamieniom obelg i rewolwerom rzeczywistym czy prasowym wystawiamy front obrazów i wierszy? Czy malowaniem chińskich smoków odstraszymy wroga? A przecież może zdarzyć się sytuacja, w której pędzel i pióro – najbardziej cięte i ostre – nie wystarczą, bo trzeba zabijać. Bo jest wojna, a na wojnie jednako ręka w rękę ze sobą i naprzeciw tej samej śmierci pójdzie szewc, krawiec, lekarz, robotnik, malarz i poeta! I przyznajcie, że na tę wojnę nie możemy iść nieprzygotowani, że musimy przejść długi okres trudu, zanim odważymy się na ten trud największy. A czymże jest to przygotowanie do wojny, jeśli nie właśnie konkretną walką o nowy ustrój. Walką prowadzoną nie wierszem lub obrazem tylko, lecz **myślą przede wszystkim**, podporządkowującą wszystko jednemu celowi: zniszczenia wroga.

Dlaczego w walce przeciw tym, którzy gnębią dobrą sztukę w Polsce musieliśmy użyć także innej broni jak czysto artystycznej?! Dlaczego przeciw Towarzystwu Przyjaciół Sztuk Pięknych nie wystawiamy wierszy ani obrazów, tylko argumenty, dowody, w końcu kije?! Dlaczego stworzyliśmy «Gazetę Artystów»?

Dlatego, bo nagle zatraciła się granica pomiędzy sztuką a polityką, bo okazało się, że łajdactwo tu i tam jest monopolem tej samej grupy łotrów. Że likwidujemy ich bez cienia miłosierdzia nie tylko dlatego, bo obsiedli pałace sztuk i pras – ale dlatego przede wszystkim, że zablokowali dostęp rzetelności do swoich poczynań we wszystkich dziedzinach, bo niszczą nie tylko sztukę, ale niszczą przede wszystkim człowieka. I dlatego malarze, poeci, literaci zwracam się do was, ażeby wam uświadomić to, co chcecie wiedzieć jeszcze nie dość chętnie, że z każdą chwilą, w której wesłicie na drogę «Gazety Artystów», przestaliście już być **tylko artystami**, a staliście się chcąc nie chcąc żołnierzami na odcinku – tak, **na politycznym odcinku – wspólnego frontu**⁵.

⁵ Zenon DROHOCKI, „Odcinek polityczny”, *Gazeta Artystów* 1934, nr 3, s. 2.

Przyczynę aneksji części innego tekstu można z łatwością wyjaśnić. Artykuł Strzemińskiego zaczyna się na stronie pierwszej, kończy zaś na drugiej, zajmując na niej niewiele miejsca – dwie krótkie kolumny w lewym górnym rogu, z których jedną niemal w całości wypełnia fotografia paryskiego domu Georges’a Braque’a. Umieszczona pod nimi pozioma czarna kreska sygnalizuje czytelnikowi, że to, co znajduje się nad nią, przynależy do artykułu ze strony poprzedniej. Edytorka pism Strzemińskiego najwyraźniej nie zrozumiała tego typograficznego konceptu. Za dalszy ciąg wypowiedzi artysty uznała trzecią kolumnę, rozpoczynającą się nowym akapitem u góry w prawej części strony, a należącą do wspomnianego artykułu Drohockiego, który zaczyna się pod rozgraniczającą kreską (il. 1). Zofia Baranowicz nie zwróciła uwagi także na to, że ostatni akapit w drugiej kolumnie wypowiedzi Strzemińskiego jest wyraźnie oddzielony większym światłem od pozostałych, by wizualnie podkreślić, że stanowi on podsumowanie całego wywodu. Ponadto podczas lektury artykułu w „Gazecie Artystów” skupiła się tylko na nim, ignorując zupełnie resztę zawartości strony. Gdyby była uważniej przyjrzała się jej, zorientowałaby się, że sformułowanie „na politycznym odcinku”, pojawiające się (i wytłuszczone) w ostatnim wersie tekstu uznanego przez nią za napisany przez Strzemińskiego, jest odniesieniem do widniejącego nieco wyżej tytułu artykułu Zenona Drohockiego – *Odcinek polityczny*.

W ten oto sposób *Blokada sztuki* zyskała postać, która po roku 1975, kiedy ukazały się *Pisma* Strzemińskiego, stała się kanoniczną wersją tego artykułu. Jeden z pierwszych śladów jej funkcjonowania w tej postaci znajdujemy w poświęconym awangardowym czasopiśmie literackim i artystycznym w II Rzeczypospolitej opracowaniu Tadeusza Kłaka z 1979 r. Omawiając „Gazetę Artystów”, stwierdził on, że zamieszczona w niej „dramatyczna wypowiedź Władysława Strzemińskiego, od lat współpracującego z awangardą krakowską, włączająca się do podjętej na nowo kampanii przeciw sztuce «starej», stanowiła jeden z programowych akcentów pisma”. Na potwierdzenie tych słów przytoczył odpowiedni fragment artykułu, zaczynający się od pytania: „Dlaczego w walce przeciw tym, którzy gnębią dobrą sztukę w Polsce, musieliśmy użyć innej broni jak tylko artystycznej?!”, a kończący się stwierdzeniem, że wejście „na drogę «Gazety Artystów»” jest jednoznaczne z przemianą artysty w „żołnierza” walczącego na „wspólnej linii politycznego frontu”⁶. W pracy Kłaka posłużył się przedrukiem wypowiedzi Strzemińskiego dziwi tym bardziej, że inne artykuły autor cytował za ich pierwodrukami w „Gazecie Artystów”. Nie zrobił tego jednak w przypadku *Blokady sztuki*, chociaż to ją właśnie przedstawił jako „jeden z programowych akcentów pisma”.

W tym samym niemal czasie „zmodyfikowaną” wersją *Blokady sztuki* zaczęli posługiwać się historycy sztuki badający międzywojenną awangardę, a zwłaszcza twórczość i poglądy Strzemińskiego. Powołał się na nią Janusz Zagrodzki w tekście *Postawa społeczna i poglądy estetyczne Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego*, powstałym w roku 1979 jako referat na sesję poświęconą awangardzie artystycznej z kręgu KPP, a opublikowanym dopiero w 1985. Przypisanych artyście słów Drohockiego Zagrodzki użył jako ilustracji stwierdzenia, że „Cechą niezwykle ważką programu Kobro i Strzemińskiego było szukanie wspólnej platformy porozumienia jednoczącej działania twórców różnych specjalności, dążenie do ustanowienia jednolitego frontu łączącego działania wszystkich artystów przeciwstawiających się biurokratycznej maszynie do rządzenia”⁷.

⁶ Tadeusz KŁAK, *Czasopisma awangardy. Część II: 1931–1939* (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum, 1979), s. 82–83 (Rozprawy literackie, 29).

⁷ Janusz ZAGRODZKI, „Postawa społeczna i poglądy estetyczne Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego”, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. Urszula CZARTORYSKA, Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI (Warszawa-

GAZETA ARTYSTÓW

30 gr TYGODNIK ARTYSTYCZNO-SPOŁECZNY Rok -
 a pocztowa Prenumerata: miesięcznie 1'10 zł, kwartalnie 3'20 zł, półrocznie 6'— zł, rocznie 11'— zł. 15. IX. 193

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI.

TREŚĆ NUMERU:

- W. Strzeński:
Blokada Sztuki.
 A. Rudnicki:
Pierwszy dzień.
 Z. Drohocki:
Odcinek polityczny.
 H. Wiciński:
**Uwagi z powodu artykułu:
 Architektura w Z. S. S. R.**
**Kronika plastyków.
 Kronika tygodniowa.
 Margines muzyczny.
 Camera obscura.**
REPRODUKCJE: Constable, Michałowski,
 Malewicz, Wacław Wąsowicz, Jan Cybis,
 A. Gerzabek, H. Wiciński.

BLOKADA SZTUKI.

W Nr. 20 „Pionu” z dn. 21 VII. b. r. ukazał się artykuł p. T. Cieślowskiego (syna) „O sztuce, w której się duch tłumaczy”. Ciekawe wyniki daje analiza tego „duchowego” artykułu.

...artyści polski, nie interesujący się Podhalem czy Pomorzem, kompromiując się tembardziej? W całym artykule nawołuje autor do narodowej polskości sztuki polskiej. Dlaczego wyraz najczystszej polskości ducha polskiego widzi Cieślowski na Pomorzu (wysoki poziom rolnictwa i zacofanie kultury społecznej i umysłowej) i na Podhalu (źródło prymitywizmów wszelkiego rodzaju)? Dlaczego miarodajnymi terenami nasykaną duchem polskości mają być według Cieślowskiego właśnie tereny najbardziej zacofane? Tego nie zamaskują ani teksty z Norwida, ani patetyczna deklaracja p. Cieślowskiego.

...Bowiem jeśli, powiedzmy Gauguin czy Cezanne lub Sisyf wypracowali sobie pewne malarskie ujęcie rzeczywistości, to nie dlatego, że nauczyli się tego od jakichś mistrzów z Niemiec czy Italii, ale dlatego, że wpatrzni w pewien pejzaż swoimi własnymi oczyma, dali własne dzieło sztuki!...

Wszystko to jest bardzo pięknie: i własne oczy i własne dzieło sztuki i własny śladek we własnej zagroździ. Lecz z tego wszystkiego może być dumny poczucie chłonek wieści, z samorodnym natężeniem dłażący kozikiem figurki na końcu łaski. To jeszcze nie należy do zakresu sztuki.

Każde prawdziwie twórcze dzieło sztuki składa się z tego, co artysta przyswoił i oświecił sumy zdolności innych artystów i z jego osobistej nadbudowy ponad poziomem osiągnięciem. Otóż tego pierwszego składnika: zbiorowej budowy tradycji i kultury plastycznej nie chce widzieć p. Cieślowski. Nie może być mowy o narastaniu kultury, jeśli zdobycze każdego artysty sprowadzamy wyłącznie do tego własnego sposobu widzenia, do tego własnego indywidualnego doświadczenia i do jego indywidualnego wybruku — jeśli w ten sposób atomizujemy twórczość artystyczną. **Całokształt kultury plastycznej stanowi fundament, obowiązujący wszystkich artystów.** Twórczość artysty rozpoczyna się dopiero po przyswojeniu — i to nie cząstkowo — nie tylko Cezanne'a i Gauguina, jak tego chce kapiści, lecz również i Picassa i Mondriana i Aipa.

nek. Zdobniestwo już przepaado, jego resztki pokutują w obcych życiu szkółkach zdobniczych, gdzie jest i stylizacja i „ornament ludowy” i „piękno sztuki stosowanej” i wszelkie inne robotki sztydelkowe.

I tutaj właśnie następuje zdemaskowanie p. Cieślowskiego. Można odrzucić Cezanne'a i Gauguina. Lecz należy wyraźnie powiedzieć, w jakim celu się czyni. Czy to ma na celu cofnięcie sztuki do okresu przedcezanowskiego, jak tego pragnie p. Cieślowski, czy też zwycięskie przewzięcie Cezanne'a. Od Cezanne'a rozwój sztuki prowadzi poprzez organizację elementów plastycznych na obrazie — poprzez sztukę abstrakcyjną do organizacji elementów życia codziennego, wyrażonych przez swoje odpowiedniki plastyczne. I zamiast wznoszenia wysiłku artystycznego na szczyt osiągnięć epoki, zamiast wspólnego wysiłku produ-



WACŁAW WĄSOWICZ.

Pejzaż.

jących artystów Europy (jeszcze jej nie wykończyliście, panowie!) proponuje p. Cieślowski robienie „puhatów”, „rycin” (dlaczego nie hafatowanych poduszek?) i „swojskich” pejzażyków podhalańskich, jakgdyby wypisał to wszystko z jakiegokolwiek pisma artystycznego z roku 1895, z epoki rozkwitu secesji i symbolizmu, secesyjnej sztuki ludowej, Modęj Polski, hasel o powrocie do rzemiosła artystycznego i Franza von Stucka.

„Świadomie używam kilkakrotnie wyrazu „secesja”. Naogół się ma krótką pamięć. Nie każdy panowie, jak wyglądała ta niedyszy tak okrzyknięta secesja, i dlatego byłoby bardzo wymownym porównać alegorie kosmiczne w grafice p. Cieślowskiego chociażby np. z kosmiczną metafizyką gwiazd i symbolów w grafice „Chimery”. Przedawniony kompleks nieprzetrawionej w swoim czasie secesji... Secesja, zmanierowane odgałęzienie wpływu, wywarach przez dekoracyjność Gauguina... Lecz poco mówić o twórczości narodowej sztuki polskiej tam, gdzie się w rzeczywistości broni secesji? Czy poto, by odwrócić od siebie uwagę — zarzuca się innym naśladownictwo, niewolnictwo artystyczne etc.? Mówi się o zależności od Paryża, sugeruje się zdezorientowanemu społeczeństwu, że przeciwnicy artystyczni naślądają wzory francuskie, by ukryć ten rzeczywisty fakt, że:

szukaszczy pracują w myśl drogowskazów Böcklina i Franza von Stuck'a (zwłaszcza ostatniego) i nazywają dlatego swój kierunek narodowym polskim kierunkiem malarskim.

„Ryt” wywodzi się z eraiki prerafaelitów, z Hodera i z częstych wpływów Deraina i dlatego odaje swój kierunek, jako narodowy kierunek grafiki polskiej.

„Lad” (którego kilka pozytywnych zdobyczy stwierdzam) poprzez krakowską sztukę stosowaną kontynuuje kierunek prac warsztatów wiedeńskich i szkoły darmstadtckiej z ich nastawieniem rzemieślniczo-artystycznym i zdobniczym, wrogiem przemysłowej sztuki.

Czy mam przeżyć do nazwisk, by udowodnić zależność od sztuki — na ten raz niemieckiej z dawno minionego okresu secesji — samowznających twórców sztuki narodowej? Iakie wobec tego podstawy mają oni twierdzić, jak p. Cieślowski, że:

...zrzeczyliśmy się pod hasłem „chwalebnej polskości (???)”, która z ducha i ciała polskiego wprowadzi sztukę polską!...

Dlaczego ta sztuka polska ma być właśnie secesja niemiecka, styl z epoki Wilhelma II?

Każdy artysta w swojej pracy korzysta z pewnego podłoża tradycji i kultury plastycznej. To stanowi jego punkt wyjścia. Poza tym punktem rozpoczyna się teren jego twór-

Uwagi z powodu artykułu: ARCHITEKTURA w Z. S. S. R.

Utarło się pojęcie, że gładkie pudło z wyciętymi dziurami otworami lub całe gładkie ściany są dominującymi cechami architektury nowoczesnej. Takie pojęcia związane z fasadowością i frontowością mogłyby doprowadzić do mniemania, że odbicie z ornamentów fasady przyczynia się do nowoczesności budynku. Zagadnienie jednak leży o wiele głębiej i tylniej plastyki architektury, a nie stara czy nowoczesna, może w ten sposób podchodzić do problemu. Czy przez odrzucenie zotyckiego kościółka można otrzymać nowoczesną formę? W okresie zdobywania pozycji przez nową architekturę, dużo architektów rzuciło się ze względów komercyjnalnych do stawiania budowli w „guście nowoczesnym”. Takie zjawiska zachodzą obecnie i to nie tylko w stosunku do architektury, ale w zakresie całej plastyki.

„Gust nowoczesny” to objaw społeczny, przeciwstawiający się nowym zagadnieniom. W Łodzi budowano dawne fabryki podobne do maońskich zamków. Obecnie buduje się tam żelbetonowe bloki o dużych oknach. Zagadnienie nie można jeszcze przez to uważać za rozwiązane. Budynek fabryczny jako miejsce zbiorowej pracy w związku z procesami społecznymi kształtuje swoją nową formę.

Stosowanie metalu, szkła, żelbetonu nie upoważnia do nazywania czegokolwiek współczesnym budowanego nowoczesną sztuką. Współczesne materiały są tylko środkami kształtowania. Konstruktywności w oczekiwanej formie zachwyceni nowymi możliwościami technicznymi, nie dali pełnej formy plastycznej. Są dowody (prace laboratoryjne szeregu malarzy, rzeźbiarzy i architektów), że architektura współczesna przeszła swoją początkową fazę. W rozwoju architektury współczesnej do pełni swego stylu i kondensacji formy stanowi styl Corbusiera jeden z etapów.

Przeciwstawienie nowego domu Żołtowskiego przy ulicy Mochowej w Moskwie przez cytowanych w artykule „Architektura w Z. S. S. R.”, architektów i krytyków dalszym poszukiwaniem nowego architektonicznego wzroku nie jest wystarczającym argumentem na to, że architektura sowiecka „oczekiwa wielki zasadniczy przełom”, boż nie mamy powodu wierzyć, iż są to głosy całej opinii architektów. O ile w Sowietach pojawiają się zainteresowania klasyczne, to dzieje się to tylko na marginesie zasadniczych problemów nowej architektury. Nie można wymagać od architektów, wychowanych na wzorach „klasycznych” budowania gmachów plastycznie dzisiejszych, gdyż wtedy „samochód rusza z kopyta”.

Niczyż z p. Frycza, dekoratora miejskiego teatru zrobi się dobry współczesny dekorator sceny, albo z p. Siechulskiego, malarza, dobrą współczesny malarz. Czy to tak łatwo? Architektów dobrych jest mało, iak zresztą i rzeźbiarzy i malarzy. Może ich w danym kraju nie być wogóle. W każdym bądź razie dyskutowane zjawisko obecnych nastrojów niektórych architektów sowieckich nie może służyć za dowód jakiegos zasadniczego kryzysu architektury nowoczesnej w Z. S. S. R.

Henryk Wiciński

Abonujcie Gazetę Artystów



KAZIMIERZ MALEWICZ.

Budowla suprematyczna posród drapaczy chmur.

Poza ta meta leżą obszary twórczości artystycznej. I dlatego tak wielu jest „artystów”, dla których wysiłek jest zbyt trudny, dla których ciężar ogólnowiatowych zdobyczy malarskich jest nie do osiągnięcia, dla których redukcja kultury jest kwestią ich egzystencji*).

Całe zagadnienie sprowadza się do tego: od jakiego poziomu kultury plastycznej chce artysta wyprowadzić swoją samodzielnie pracę. To jest najważniejsze. I to decyduje o wynikach.

...społeczeństwo... siedzące na brzydkich meblach w brzydkich wnętrzach jest naszym zdaniem, społeczeństwem niekulturalnym!...

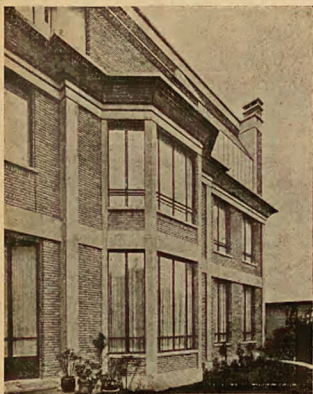
...dając społeczeństwu i państwu własny dywan, własny pułkar (!!), wnętrze mieszkalne, obraz, rycinę(?), fresk czy posąg, w którym się duch polski raz wreszcie wytlumaczy?...

Ciekawe, co ma robić to społeczeństwo z „własnym” pułkarem lub z przedhistoryczną „ryciną” w którym pokoju mieszkania jedno lub dwupokojowe z kuchnią ma być namalowany „fresk” i ile godzin dodatkowej pracy pochłania wytrępywanie iak długo oczekiwanego „własnego” dywanu? Dla jakich snobów ma być to wszystko?

Sztuka nowoczesna w oparciu o techniki i architekturę funkcjonalną dąży do celowej organizacji życia w danym wnętrzu, do piękna, wynikającego z celowości i ekonomii — a p. Cieślowski tymczasem proponuje zamiast tego, secesyjne hasła i zdobniestwo „pięknych” mieszka-

* Odczyt p. T. Pruszkowskiego „O wielkiej popularnej sztuce”.

cości: Zdobycze wiedzy malarskiej, wzbogacenie zawartości wzrokowej, cechę każdą następną epokę w stosunku do poprzedniej. I dlatego, gdy za punkt wyjścia dla społecze-



A. i G. PERRET: Dom malarza Georges Braque'a.

niej twórczości polskiej ustępuje się przemięci oddawna przezwyciężoną tandetę secesyjną — na to żaden artysta, świadomy swoich obowiązków wobec kultury — nie może się zgodzić. Punktem wyjścia dla współczesnej twórczości

polskiej może być tylko pełnia współczesnej kultury plastycznej.

„...właśnie teraz pewni artyści...ślepo koryz się przed przebrzmiałymi zresztą na zachodzie, hasłami malarstwa, narzucając naśladownictwo, jako jedyną prawdziwą sztukę”...

A więc: „artyści...ślepo koryz się przed...hasłami malarstwa”, co jest niewątpliwie bardzo karygodne. Artysta od sztuki „narodowej” nie powinien się koryz przed hasłami malarstwa. To tylko artysta nie-„narodowy” koryz się przed hasłami malarstwa, ponieważ za obowiązek swego sumienia artystycznego uważa osiągnięcie możliwie najwyższego poziomu sztuki.

Następnie: „koryz się przed...hasłami malarstwa, narzucając naśladownictwo, jako jedyną prawdziwą sztukę”. Czyli: koryz się przed hasłami malarstwa jest narzucając naśladownictwo. Czyli: dążenie do najwyższego poziomu malarstwa jest narzucając naśladownictwo (???)

I jeszcze: „przebrzmiałymi zresztą na zachodzie, hasłami malarstwa”...co ma widocznie oznaczać, że hasła malarstwa na zachodzie przebrzmiały i zostały zastąpione przez inne hasła, czyli że malarstwo na zachodzie przestało mieć i że artyści-malarze zmienili swój fach. To jednak nie jest prawdą. I to jest najślisniejszy akcent artykułu p. T. Cieśliewskiego (syna).

Spustoszenia, jakie wyrządził kryzys ekonomiczny, nie są tylko natury ekonomicznej, lecz również i kulturalnej. Stabilizacja nastąpiła na poziomie 60% poziomu przedkryzysowego. Poziomą strukturę gospodarczą cofnął się do poziomu struktury z ostatnich lat wieku XIX. Obecnie następuje proces przystosowania w zakresie kultury do zmniejszonego poziomu gospodarczego. Dlatego widzimy powrót tych wszystkich zjawisk, jakie zdawały się gruntownie przezwyciężone. Przeszłość powraca, jak w filmie obracany wstecz. Odżyły zła pojęć, niedostatecznie niegdyś przezwyciężonych. Niema rady. Należy je zwyciężyć — na ten raz gwałtownie.

ZENON DROHOCKI.

Odcinek polityczny.

Na nic precyzyjne rozumowania. Na nic ożywione kawiarniane dyskusje. Tylko oparcie się własnym grzbietem o tę palącą sprawę wskazuje odrzucenie właściwej drogi.

Przeświadczenie artysty, że jego wiersz lub obraz są najszerszą wartością poetycką, czy malarską rozwiązuje bez reszty problem przemiany społecznej, — jest wiarą w cuda. Tak jak jest rzeczą oczywistą, że szewc, piekarz, lekarz czy robotnik spełniają tylko — zresztą najrzetelniej — swą rolę zawodową pracę — nie zmienia, ani nie zbawia świata. Nie ma dziś dostatecznych powodów, aby stosunek artysty do sprawy społecznej, rozpatrywać na innej, odrębnej płaszczyźnie.

Tymczasem słyszy się ciągle jeszcze, że poszukiwaniem nowych rozwiązań formalnych, że walką o realizację postulatów artystycznych spełniają wystarczająco wymóg przebudowy społecznej.

„Dobra sztuka i tylko nią jedyną buduje artysta nową rzeczywistość społeczną”. Wszelkie zatem inne poczynania, wychodzące poza ramy obrazu lub konstrukcję wiersza, byłyby co najwyżej sprawą temperamentu tego czy innego artysty, nie stanowią zatem ani nie ustanawiają linii genealogicznej.

Artysta widzi zło, które go otacza. Nietylko w sztuce, także w życiu. Zresztą: jak rozstrząsać? Ale nawet doceniając ogrom tego zła, nawet ten, który chce z nim walczyć uważa, że walka tenimi środkami jak czysto artystycznymi miała się z celem i rodnością artysty. Malarsze, nosi nadzwyczajnie: robimy przewrót sztuki. W sztuce? Nic tylko. Przewrót w sztuce zwraca życie na właściwe tory. Społecznie postulat artystyczny, rozwiązuje problem społeczny — przetrzymujemy się do przebudowy życia. Jest w tem uciekać od walki. Ta ucieka, która nie starczy do zakrycia ordynarnej orawdy całej. Tej, która kocha w oczy, i za której banalność błądź: że trzeba iść, aby żyć. Że — nie mówię o jednostkach — pustki żółtek mas, a więc tego elementu, który w budźcie opremiających społecznie stanowi pozycję niepoważniejszą, — że ten nudy żółtek nie strawi dziś jeszcze tej sztuki, pod wpływem której ma przziść dopiero przeobrażenie.

Zmiana, której chcecie dokonać działaniem sztuki na masę, jest już sama warunkiem działania sztuki społecznej. Proletariat interesuje w tej chwili snaku dobrej sztuki nie życie. Dopiero inne życie uczuli ierem wnieśliście nadzieję, na którym leżąć snaki z trudem doszukać się smaku — chłoba. Przeobrażenie, do którego chcecie sztuka doprowadzić, jest już właśnie warunkiem działania tej sztuki na masę. A więc co najpierw?

Czy też mamy czekać, aż prono mecnosów widwie powiecone dnia na ulice robić nowy rozkaz na świeżo. Tych smakoszy, którzy tak niekiedy imięta niosą, — sentyment dla dobrej sztuki z wytrawnością żywarowskich miłkanie-rzłek. Czy na nich oprzeć mamy ogromny ład dobra sztuki? A może już ich przeobraziła? A może już ich nie zmienić? Chłona ją odrzucie od tak dawna! Nie! nie przestanie chłona, ale pod wpływem sztuki powstał kartel lotrów. Czy odcinek drogi wiodłynie z nimi robotnicy nie był nierzadkiem zasadzka, podstępem na drodze następu? Wziew w żadnym razie nie z nimi i w każdym razie przeciw nim.

Kto zostaje jeszcze? Garszka nielczającej się już dziś w żalnej walce tw. inteligencji? Tei inteligencji która z trudem dźwiga jeszcze brzemie nazwy własnej? Człowieko zdeklasowana, czesłowo w wirach nradów stworzonych przez nieinteligencję masę, czesłowo na szczy-

tach kapitalistycznej reakcji, — sama jako odrębna i produktywna warstwa społeczna przechodzi do historii? Czy skądnie realizowałyby społeczny cel wielkiej sztuki? Wziew i nie z tymi.

A przecież chłop i robotnik to 80% ludności polskiej. A przecież w kształtowaniu naszego życia chłop i robotnik odgrywają rolę coraz bardziej decydującą. Czy to nie na ich pewnych i mocnych barach dźwiga się nowa polska rzeczywistość? Czy to nie ich twarde ręce wskazują drogę rozwojowi historii? I dlatego właśnie — proletariacie! — jeśli nawet pewnego dnia przez otwarte zniekania drzwi saloniów wejście tłum — i patrzac, nie zrozumie Cesanna. Dumiera, lagraszki, i jeśli nawet obraz Cesanna napietąją obrażającym epitetem sztuki ciężkiego przemysłu”, to czy nie lepsze to, niż wzięcie tego samego Cesanna w niedostępnych lochach bankowych schowków przez mecnosów sztuki?

Wielu z pomiędzy tego tłumy nie zna obrazów pozaj Matkę Boską, pisanie i czytanie jest już dla nich wielką sztuką. Nie sztuką, lecz sztuką. A przecież jeśli kto, to ten właśnie tłum jest dynamem ewolucji i tych właściwie ludzi powinniśmy rozpałać wasze obrazy i wiersze. I jeśli was to wszystko razi i przeraża nawet — niema dla was innej drogi, jak droga wspólna.

A żeby nie było nieporozumień: zagadnienie wiąże się ze sztuką tylko pośrednio: rolę artysty w walce o nową rzeczywistość społeczną. Artysty jako człowieka. Człowieka dotychczas z odruciu apolitycznego, z fałszywego nastawienia epoki społecznej wręcz, przeciwnego jakiegokolwiek nieartystycznej ingerencji w świat otaczających go zjawisk. Ta apolityczność — świadoma i uparta, stanowi oczywiste kuriozum: Przetrzyte ery kapitałstwa. Rekwizyt podniesiony na wysokość relikwii. Niema usprawiedliwienia dla tej dziwaczności. I jeszcze jedno: Nie zasłaniajcie się sztuką. Atakujcie artystę — nie dotykamy sztuki. Tylko książka jeszcze w obronie swoich, zresztów nadywają rękomej nietykalności kościoła. Minęła epoka kapitałstwa.

Nie żądamy, aby artysta tworzył inaczej, niż mu to nakazuje jego wewnętrzny imperatyw, konieczność podporządkowania się nakazom czysto artystycznym. Nie chcemy żadnego obniżenia poziomu, które pod nazwą sztuki proletariatu wyciera gęby patriotycznych krzykaczy.

Chcemy dobrej sztuki! I chcemy tylko, aby pokazano proletariatu właściwą drogę do niej. I twierdzimy tylko, że w poprzek tej drogi leży obecny układ stosunków. Ustrój — a nie wysoki poziom sztuki jest przeszkodą. I raz jeszcze: Nie rozważamy sprawy artystycznej, lecz społecznej i politycznej. Jest nią w naszych warunkach — laźda sprawa.

Jedyną drogą do dobrej sztuki jest — dobra sztuka. Kształcić, wychowywać w dobrej sztuce! Nie patriotyczna tandeta, nie czerwone i białe, nie matejkowskie wojny, holdy i zwycięstwa... Sztuka. Ale jak to tłumaczyć masom, dla których mamy klęz jest jeszcze owenementem przez swoją rzadkość, przez niedostępność. Jak to tłumaczyć robotnikom, w którego budźcie troska o wycięcie przeraźliwej, wychoywwać w dobrej sztuce, aby ją rozumiał i cenil, ktoromu trzeba dopiero wytworzyć narzędź trafnej oceny, ba, percepcji nawet, — a który już jutro stanie się być może bezrobotnym. To znaczy: jeszcze mniej niż robotnikom nawet. Ileby tu trzeba zmienić, aby zapewnić wszystkim jedyną kapłel na siedm dni? A od wanny do Cesanna jest jeszcze odstęp — czterech piątełek.

Zatem: warunków wchłonięcia dobrej sztuki przez masę trzeba szukać poza sztuką samą. Paradoks? Logika dziełom posługuje się nim we wszystkich dziedzinach kultury. Nie pomogą utyskiwania. Może to być nieciekawie, nieważne dla was, wręcz przeszkoda w tworzeniu. Te przypuszczenia, prawdy nie usuwają kwestji. Sprawa pozostaje, rośnie, staje się groźna. Trzeba się do niej jakoś zabrać.

Jednak pytanie jeszcze: poco ta zmiana, poco tyle kłopotów z ustrojem, z masami, z rzeczywistością. Może wystarcząby — wolność tworzenia? Właśnie, wolność tworzenia — warunkach, w których zarzynają was tym ostrzem niepolkości waszej sztuki. Już nie brak swójkiego tematu, ale wręcz wasze „paryskie jakoby metody” w rozwiązywaniu problemów formalnych podnoszą przeciw wam, jak szatan skrawionicy zawyżdzonej rzeczywistości. Cóż stąd, że są to tylko pseudopatriotyczne brzyte: pies psa powie i na drugi dzień wszystkie psy szczekają krakowiczka. Młobś po parysku — ujdzie jeszcze: Sztuka... musi być po krakowsku, z pieczętką obu Pałaców. A zanosi się na trzeci. Książęcy.

Czy jeszcze ciągle mówicie o wolności, o możliwości wolnego tworzenia w tych warunkach? Czy nie widlicie, że nietylko aby móc wchłonić dobrą sztukę, ale przedewszystkiem, aby ją móc tworzyć bezkarnie, — tak bezkarnie — trzeba by tu wszystko i zasadniczo poprzestawiać.

A więc godzicie się już z koniecznością przebudowy, a tylko jeszcze speramy się o środki walki, o metody? Wziewsze hasło: walczmy każdy na własnym odcinku, własną bronią, — my wszyscy dawno realizujemy, nie usuwając się przeciw wcale od obowiązującego nas wszystkich wspólnego frontu.

A zresztą jak tu walczyć? Czy przeciw fortecom lotrów, kamieniom obied i rozwolwem rzeczywistości, czy natomiast, wystawim front obrzydów i wieszay? Czy malowaniem chińskich smoków odstraszym wroga? A przecież może zdarzyć się sytuacja, w której pendzel i pióro — najbardziej ciete i ostre — nie wystarcza, bo trzeba zabić. Bo jest wojna, a w wojnie jednako ręka w rękę ze sobą i naprzeciw tej samej śmierci pójść szewc, krawiec, lekarz, robotnik, malarz i poeta! I przynajmniej, że na te wojnie nie możemy iść nieprzygotowani, że musimy przetrzeć duży okrus trudu, zanim odważymy się na ten ten... A czemże jest to przystosowanie do wojny, jeśli nie właśnie konkretną walką o nowy ustrój. Walka wroźalona nie wierszem lub obrazem tylko, lecz myśla przedewszystkiem, podporządkowującą wszystko jednemu celowi: zniszczeniu wroga.

Dlaczego w walce przetrzeć tym, którzy niebia dobra sztuki w Polsce myśliczmy użyć także imiel frontu, jak czesłowo artystycznym? Dlaczego przetrzeć Towarzystwo Przeciwdziałania Sztuk Pięknych nie wystawiamy wiersz ani obrazów, tylko argumenty, dowody, kwity, w końcu kile? Dlaczego stworzyliśmy „Gazety Artystów”?

Dlatego, bo namie zatraciła się granica pomiędzy sztuką a polityką, bo okazało się, że laźdowo tu i tam jest mowolwem, iścami omow lotrów. Ze likwidowaniem ich bez cienia miłosierdzia, nie tylko dlatego, bo osiadał nałazc sztuk i pras — ale dlatego przedewszystkiem, że zablowowali tosten zrelności do swoich poczynań we wszystkich dziedzinach, bo niszcza nie tylko sztukę, ale niszcza przedewszystkiem człowieka.

I dlatego malarsze, nosci literaci zwracamy się do was, a żeby wam uswiadomili, że o chesłowie wiedzic jeszcze nie dość chłonie, że z chwila w której weszlicie na drogę „Gazety Artystów”, przestalicie już być tylko artystami, a stalicie się chesłowie chęć zborzami na odcinku — tak, na politycznym odcinku — wspólnego frontu.

LIST PICASSA.

W nom. 9-12 Głosi Plastyków nikaże się Picasso „List o sztuce”. — Podaje tu fragment z nowższego listu:

Myśle, że u noszaku każdego malarszta znajdziemy subiektywizm zagranizowana wiarze albo natchnieniu, w rodzaju Rimbauda. Nie przewalczic wcale wady do podmiotu, ale ogromnie mi chodzi o przedmiot. Miejsce poszanowane dla przedmiotu!

Nie macie nigdy obrazu, ani porzadku waszych najtainszych myśli.

Wiemy teraz, że sztuka nie jest prawdą. Sztuka jest kłamstwem, które nam pozwala zbliżyć się do prawdy, a nierzadkimi do prawdy dla nas dostemne. Malarz wien znaleźć środki, ktorymi wytlumaczaliby publiczności, że jego kłamstwo jest prawdą.

10 lat temu.

Ostatni numer Wiadomości Literackich przypomina w rubryce p. 10 lat temu, kilka dobitnych zdań z artykułu Marii Jablonskiej o krytykach.

Prześlaliśmy się liczyć z ich zrokiem czy istotną potęgą, prześlaliśmy dręcz przed ich niewiaptliwa zemsta, prześlaliśmy cześć ich śmieśnizę tabu — bimny taranen, dzieł i noc w obszarantwym w chulianierze, w przedziśności, w tchorzostwo, w nieuctwo naszej krytyki artystycznej, w jednej spracownicy naszego barbarzyństwa, — a wtedy odrodzi się kulturalnieowo zahukane, omamione, oszukane społeczeństwo”.

Apel ten nie stracił do dzisiejszego dnia na swej palającej aktualności. Będziemy bił w nasz krytycyz i artystyczny „Zyradów”, jeśli nie romantycznym taranen, to zwykłym kłosem. (Podkreślenie wyrazów tłustym drukiem. Red.)

1. Strony „Gazety Artystów” (1934, nr 3) z artykułami Władysława Strzemińskiego
 Blokada sztuki i Zenona Drohockiego Odcinek polityczny

Dla Małgorzaty Sobieraj, monografistki Grupy Krakowskiej, dodany do artykułu Strzeмиńskiego fragment tekstu Drohockiego stał się podstawą do odczytania *Blokady sztuki* jako reakcji na „intrygę” Bloku Zawodowych Artystów Plastyków, mającą na celu polityczne zdyskredytowanie Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. Zdaniem autorki oskarżenie o „niewolnictwo artystyczne”, wysuwane przez występującego w imieniu Bloku Tadeusza Cieślewskiego-syna, miało spowodować, że w oczach sanacji artyści „nowocześni” staliby się tymi, którym właściwe są potępiane przez ideologów obozu władzy (np. Adama Skwarczyńskiego) „niewolnicze cechy charakteru” i brak samodzielności w działaniach. W takim kontekście politycznym – dowodziła badaczka – zarzut „niepolskości” sztuki modernistów sprawił, że „Strzeмиński w enuncjacji «Blokaderów» dopatrzył się denuncjacji. I dał temu wyraz pisząc o «zarzynaniu» przedstawicieli nowszych kierunków w sztuce «tępym ostrzem niepolskości». Poruszony do głębi tym oskarżeniem obezwładniał [...] napastników ich własną bronią. Z tej przyczyny zapewne nazwał ją «tępą». Kwestię, której rzeczywiście dotyczyła *Blokada sztuki*, skwitowała dwoma zdaniami: „Niepokój Strzeмиńskiego budziły również propozycje artystyczne Bloku ZAP. Wiązał je z zamiarem włączenia wstecznego biegu w sztuce”⁸.

Andrzej Turowski w swym studium historii „radikalnego modernizmu” w sztuce polskiej *Budowniczości świata* opublikowanie tego tekstu Strzeмиńskiego na łamach krakowskiego tygodnika połączył z nawoływaniami do stworzenia „jednolitego frontu «wszystkich artystów bez różnicy przekonań politycznych, w obronie swojej niezależności twórczej»”, zawartymi w opracowanej przez Marię Jareme ulotce Grupy Krakowskiej z kwietnia 1934 r.: „Strzeмиński, najpewniej nieświadomy źródeł rewolucyjnych haseł, wyrażający jednak poparcie dla ruchu zawodowego i społecznych postulatów artystów krakowskich, podejmując hasła ulotki «Do Artystów» ostro i jednoznacznie, jak nigdy dotąd, wzywał we wrześniu 1934 roku wszystkich twórców do politycznego zjednoczenia. «I dlatego malarze, poeci, literaci – oświadczał – zwracam się do was, ażeby wam uświadomić to, co chcecie wiedzieć jeszcze nie dość chętnie, że z chwilą, w której weszliście na drogę «Gazety Artystów», przestaliście już być tylko artystami, a staliście się chcąc nie chcąc żołnierzami na odcinku – tak, na politycznym odcinku – wspólnego frontu»”. „Gazeta Artystów” – przypominał dalej – wydawana przez organizację polityczną, nie była jednak jej „organem”, lecz swego rodzaju forum dla tych wszystkich, którzy „bez względu na różnicę światopoglądów” gotowi byli budować „nową rzeczywistość Państwa”. Zdaniem Turowskiego to właśnie ta „pozorna niezależność pisma wywodzącego się z obozu sanacyjnego musiała ośmielać Strzeмиńskiego do politycznego wezwania, które należy widzieć w kontekście sporów z konserwatywną Akademią i Towarzystwem «Sztuka». Nie stała jednak za tym ani konkretna tożsamość polityczna, ani – co jeszcze istotniejsze – artystyczna. Strzeмиński nie brał udziału w toczącej się w tym samym czasie debacie na temat sztuki proletariackiej, czy partyjnego zaangażowania artysty – obie alternatywy odrzucał identyfikując po prostu praktykę polityczną artysty z jego postawą rewolucyjną w sztuce”. Takie stanowisko Strzeмиńskiego – wedle Turowskiego – znalazło

Łódź: PWN, 1985), s. 134–135. Opinię tę ilustrowaną tym samym cytatem z *Blokady sztuki* Zagrodzki powtórzył dwukrotnie; zob. Id., „Wewnątrz przestrzeni”, w: *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi (Łódź 1998: Muzeum Sztuki w Łodzi), s. 77; Id., „Katarzyna Kobro – wobec przestrzeni”, *Tytuł Roboczy. Otwarty Magazyn Sztuki*, nr 5/6-7/8 (2008), s. 44, 48.

⁸ Małgorzata SOBIEAJ, „Udział Grupy Krakowskiej w organizowaniu życia artystycznego”, w: *Leopold Lewicki i Grupa Krakowska (W latach 1932–1937)* (Kraków: Nakładem Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska, 1991), s. 86–87.

„dopowiedzenie” w wypowiedzi członków Grupy Krakowskiej, którzy „w niecały rok później dobrze zrozumieli pryncypialność przesłania twórcy unizmu” i odrzucili pojęcie sztuki proletariackiej, twierdząc, iż dzisiaj można mówić tylko o „sztuce rewolucyjnej”, polegającej na „burzeniu wartości estetycznych, na forsowaniu obrazu jako problemu, a nie smakowaniu”. Jednak o samym Strzemińskim – jak zauważa badacz – mówili „jakby ignorując polityczne wezwanie” artyści wyłącznie jako o twórcy, który „wysuwa najczystsze wartości plastyczne”⁹. W innym miejscu te same prace Turowski z aprobatą odniósł się do wspomnianej wyżej wypowiedzi Małgorzaty Sobieraj, interpretującej „nadmierzająco ostrą wypowiedź Strzemińskiego” w kontekście „polityki polskiej i wynikających stąd intryg BZAP” i „nie bez słuszności” widzącej „wezwanie przez Strzemińskiego do tworzenia politycznego jednolitego frontu [...] w kontekście tych właśnie strategii politycznych”¹⁰.

Dla Jarosława Lubiaka, autora tekstu *Strzemiński przed prawem i po prawie*, jedna z myśli Zenona Drohockiego przypisanych Strzemińskiemu stała się argumentem potwierdzającym tezę, że na początku lat 30. łódzki artysta, wcześniej walczący „o wprowadzenie w życie ustanowionych w sztuce praw, o nadanie im prawomocności”, włączył się do walki „o zachowanie jej własnych praw”, czemu towarzyszyła także zmiana tworzonej przez niego sztuki. Wedle Lubiaka obie te zmiany mógł spowodować „stan wojny, w której, jak wierzył artysta, znalazła się nowa sztuka”. Przypuszczenie to poparł następującym fragmentem zaczerpniętym z *Blokady sztuki* w jej wersji z *Pism* Strzemińskiego: „Czy ciągle jeszcze mówicie o wolności, o możliwości wolnego tworzenia w tych warunkach? Czy nie widzicie, że nie tylko aby wchłonąć dobrą sztukę, ale przede wszystkim by móc ją tworzyć bezkarnie – tak bezkarnie! – trzeba by tu wszystko i zasadniczo poprzestawiać. [...] A czymże jest to przygotowanie do wojny, jeśli nie właśnie konkretną walką o nowy ustrój. Walką prowadzoną nie wierszem lub obrazem, lecz myślą przede wszystkim podporządkowującą wszystko jednemu celowi: zniszczeniu wroga. [...] Dlaczego przeciw Towarzystwu Przyjaciół Sztuk Pięknych nie wystawiamy wierszy ani obrazów, tylko argumenty, dowody, kwity, w końcu kije? [...] I dlatego malarze, poeci, literaci [...] przestaliście już być tylko artystami, a staliście się chcąc nie chcąc żołnierzami na odcinku – tak, na politycznym odcinku – wspólnego frontu”. Z tych słów, a także z listu do Juliana Przybosa, w którym malarz ostro skomentował negatywne reakcje wywołane przyznaniem mu nagrody miasta Łodzi, Lubiak wysnuł wniosek, że wedle Strzemińskiego „Pędzel malarza i pióro teoretyka i polemisty mają być zastąpione przez kłonicę i kije bojownika, a przemoc estetyczna zostaje zastąpiona wezwaniem do wojny”¹¹.

Tomasz Załuski w tekście *Art as an Agent of Modernisation. Władysław Strzemiński's Double Politics of Social Change, the Museum, and Artistic Culture* dołączony do artykułu Strzemińskiego fragment wypowiedzi Zenona Drohockiego uznał za wyraz stosunku artysty do sytuacji politycznej i społecznej w Polsce początku lat 30.:

Strzemiński w konfrontacji z sytuacją polityczną podkreślał z naciskiem, że «warunków wchłonięcia dobrej sztuki przez masę trzeba szukać poza sztuką samą». Ten pogląd wyraża w *Blokadzie sztuki* w 1934 roku, z pasją krytykując uwarunkowania instytucjonalne i układy

⁹ Andrzej TUROWSKI, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej* (Kraków: Universitas, 2000), s. 203–204.

¹⁰ Ibid., s. 393, przyp. 318.

¹¹ Jarosław LUBIAK, „Strzemiński przed prawem i po prawie”, w: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, red. Jarosław LUBIAK (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012), s. 50.

sił społeczno-politycznych, kształtujące obszar produkcji i dystrybucji sztuki w Polsce lat 30. XX wieku. Atakuje kierujących instytucjami artystycznymi i prasą artystyczną, którzy twierdzą, że sztuka nowoczesna nie może wejść do sfery publicznej w Polsce, ponieważ nie jest rodzima i pozostaje obca «polskiej duszy». Ponieważ tę kulturową i instytucjonalną politykę kształtowały ogólne tendencje polityczne, Strzemiński stwierdza, że «nagle zatra-ciła się granica pomiędzy sztuką a polityką». W efekcie artyści powinni podejmować wszelkie niezbędne działania, nawet bojowe, by walczyć o zmiany polityczne, które doprowadzą do przekształcenia instytucji artystycznych. Strzemiński posuwa się nawet do stwierdzenia, że do wojny trzeba się przygotowywać, a przygotowanie to jest «walką o nowy ustrój». Choć brzmi to może enigmatycznie, oczywistym jest, że artysta wzywa do radykalnej zmiany politycznej, która doprowadziłaby także do przemiany instytucjonalnego pola sztuki: «aby móc wchłonąć dobrą sztukę, ale przede wszystkim, aby ją móc tworzyć bezkarnie – tak bezkarnie! – trzeba by tu wszystko i zasadniczo poprzestawiać»¹².

Jako wyrażające poglądy Strzemińskiego słowa Drohockiego znalazły się także w pracy poświęconej sztuce oficjalnej II Rzeczypospolitej autorstwa Iwony Luby oraz w artykule Doroty Monkiewicz z wydawnictwa towarzyszącego wystawie *Awangarda i państwo* w Muzeum Sztuki w Łodzi. Pierwsza autorka uznała, że zawarta w *Blokadzie sztuki* krytyka koncepcji sztuki narodowej, a także wyrażone w niej „głębokie oburzenie” z powodu zatarcia się granicy między sztuką a polityką oraz opanowania obu tych dziedzin przez „grupę łotrów” niszczących i sztukę, i człowieka, to jeden z dowodów „wrażliwości” Strzemińskiego zarówno na kwestie artystyczne, jak i sprawy państwa¹³. Z kolei w tekście Doroty Monkiewicz czytamy, że w artykule tym artysta odrzucił „zarzut o «niepolskość» twórczości awangardystów” i jednocześnie przekonywał o konieczności podjęcia „akcji politycznej” w celu obrony „postaw progresywnych, racjonalnych” w sztuce. „Zarazem – dodaje autorka – nie jest zwolennikiem upolitycznienia sztuk, bo «warunków wchłonięcia dobrej sztuki przez masy, trzeba szukać poza sztuką samą», a więc w realiach ekonomicznych i edukacyjnych, jak możemy się domyślać z kontekstu artykułu”¹⁴.

Jak widać z powyższego przeglądu wypowiedzi, *Blokada sztuki* w swej „hybrydalnej” postaci od kilkudziesięciu już lat służy jako podstawa rozważań i analiz dotyczących przede wszystkim światopoglądu Władysława Strzemińskiego. Zadziwia fakt, że przez tak długi czas nikt nie sięgnął do pierwodruku tego tekstu i nie skonfrontował go z przedrukiem, chociaż do tego właśnie wprost zmusza uważniejsza lektura *Blokady sztuki* w *Pismach*. Im wnikliwiej wczytujemy się w ten tekst, tym więcej mamy wątpliwości, znajdujemy w nim bowiem myśli i sformułowania, które niemal prowokują do zastanowienia się, czy rzeczywiście ich autorem mógł być Strzemiński.

Przypomnijmy, że *Blokadę sztuki* artysta napisał w odpowiedzi na poglądy Tadeusza Cieślewskiego-syna, zawarte w jego artykule *O sztukę, w której się duch tłumaczy*¹⁵.

¹² Tomasz ZAŁUSKI, „Art as an Agent of Modernisation. Władysław Strzemiński’s Double Politics of Social Change, the Museum, and Artistic Culture”, *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej* 6, nr 20 (2018) <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/561/1157> [dostęp 16 XII 2020].

¹³ Iwona LUBA, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej* (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2012), s. 61; zob. też: EAD., „Paradoks sztuki narodowej i modernizmu. Władysław Strzemiński laureatem nagrody artystycznej miasta Łodzi w roku 1932”, *Biuletyn Historii Sztuki* 74, nr 3-4 (2012), s. 723–725.

¹⁴ Dorota MONKIEWICZ, „Stosunek artystów awangardy do państwa w okresie II Rzeczypospolitej i PRL-u”, w: *Awangarda i państwo* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018), s. 40.

¹⁵ Tadeusz CIEŚLEWSKI (syn), „O sztukę, w której się duch tłumaczy”, *Pion*, nr 29 (1934), s. 5.

Strzeмиński konsekwentnie występował jako wróg idei „sztuki narodowej”, jego zdaniem głoszonej i realizowanej tylko przez tych artystów, „dla których ciężar ogólnościartowych zdobyczy malarskich jest nie do osiągnięcia, dla których redukcja kultury jest kwestią ich egzystencji”¹⁶. Koncepcję przedstawioną przez Cieśliewskiego-syna potraktował jako zrodzoną z pragnienia, by sztuka polska cofnęła się do okresu „przedcezannowskiego”, by w imię „chwalebnej polskości” i zerwania z naśladowaniem obcych odrzuciła wszystkie zdobycze sztuki nowoczesnej, za wartościowe uznając jedynie to, co „nasze”, wyrosłe „z ducha i ciała polskiego”. Jednocześnie udowodniał, że propagatorzy „sztuki narodowej”, zarzucający artystom niegodzącym się z tą ideą „niewolnictwo artystyczne”, za kreacje mające być emanacją „polskiego ducha” uważają dzieła pozostające w zależności nie tylko od obcych, lecz także anachronicznych już secesyjno-symbolistycznych wzorów, jak np. utwory członków Szczepu Rogate Serce czy stowarzyszeń „Ryt” i „Ład”. Wedle Strzeмиńskiego dążenia do odwrócenia procesu rozwojowego sztuki były pochodną regresu, jaki kryzys ekonomiczny spowodował także w sferze twórczości plastycznej. Podobnie jak w gospodarce, której poziom odpowiadał temu z końca wieku XIX, tak też i w sztuce nastąpił powrót zjawisk, które wydawały się już dawno pokonane: „Przeszłość powraca jak w filmie obracany wstecz. Odżyły złoza pojęć, niedostatecznie niegdyś przewyciężonych. Nie ma rady. Należy je zwyciężyć – na ten raz gruntownie”¹⁷.

Tym apelem kończy się oryginalny tekst *Blokady sztuki*. W przedruku mamy jednak ciąg dalszy – nowy akapit zaczynający się zdaniem: „Zatem: warunków wchłonięcia dobrej sztuki przez masy trzeba szukać poza sztuką samą”. Już w tym miejscu czytelnik powinien zorientować się, że z tekstem dzieje się coś dziwnego. Użycie spójnika wynikowego „zatem” oznacza przecieź, że następujący po nim tekst jest wnioskiem z rozważań wcześniejszych. Tymczasem między nawoływaniem do ostatecznej rozprawy z ożywającymi przeżytkami sztuki przełomu XIX i XX w. prezentowanymi jako wyraz „polskiego ducha” a stwierdzeniem, że warunków przyswojenia „dobrej sztuki” przez masy należy szukać poza samą sztuką, nie ma żadnego logicznego związku. Poza tym o relacji „sztuka – masy” w oryginalnym tekście Strzeмиński nawet nie wspomina. Jedynie kwestia oskarżeń twórców sztuki nowoczesnej o „niepolskość”, pojawiająca się w następnym akapicie tekstu przejętego z artykułu Drohockiego, wiąże się z zagadnieniami poruszonymi przez Strzeмиńskiego w *Blokadzie sztuki*. Zapewne ta zbieżność sprawiła, że i edytor, i korzystający z przygotowanego przez nią tomu mogli być przekonani, iż przez cały czas mają do czynienia z jednorodnym wywoływaniem artysty.

Im uważniej wczytujemy się w dodany do tekstu Strzeмиńskiego fragment artykułu Zenona Drohockiego, tym więcej pojawia się pytań. Kwestia, która przede wszystkim powinna skłonić do zastanowienia się, to „upolitycznienie” analizowanego fragmentu

¹⁶ STRZEMIŃSKI, „Blokada sztuki”, s. 1. Wcześniej niemal identyczne poglądy artysta przedstawiał w wypowiedziach publikowanych w związku z przyznaniem mu nagrody artystycznej miasta Łodzi; zob. Stefan GELSKI, „Naturalizm, impresjonizm, kubizm, unizm. [...] (Wywiad «Głosu Porannego» z laureatem nagrody artystycznej m. Łodzi, p. Władysławem Strzeмиńskim)”, *Głos Poranny*, nr 140 (22 V 1932), s. 2–3; Władysław STRZEMIŃSKI, „Naturalizm umarł! Kto nie dorósł do malarstwa, ten w nim widzi tylko temat”, *Głos Poranny*, nr 168 (19 VI 1932), s. 1 (*Dodatek Społeczno-Literacki*); S. Gl. [Stefan GELSKI], „Wł. Strzeмиński laureat nagrody malarskiej miasta Łodzi wyjaśnia swoje credo i występuje przeciw Dobrowolskiemu”, *Ilustrowana Republika*, nr 147 (29 V 1932), s. 7. Zob. też: LUBA, „Paradoks sztuki narodowej i modernizmu”, s. 707–732. Rozwinięcie niektórych wątków podjętych w *Blokadzie sztuki* znajdujemy w artykułach: *Hasło przeciw stabilizatorom sztuki* z „Tygodnika Artystów” (1935, nr 14, s. 4) oraz *Surogaty sztuki* z pisma „Budowa” (1936, nr 1, s. 3–6).

¹⁷ STRZEMIŃSKI, „Blokada sztuki”, s. 2.

Blokady sztuki. Mocne zaakcentowanie treści politycznych w tym artykule wydało się szczególnie ważne wszystkim zajmującym się światopoglądem artysty. Strzemiński w swych wypowiedziach konsekwentnie unikał bowiem składania jakichkolwiek deklaracji odnośnie do swych poglądów politycznych. Dlatego właśnie – jak pisze Tomasz Załuski – „Postawa polityczna Władysława Strzemińskiego i polityczne implikacje jego sztuki od dziesięcioleci są przedmiotem kontrowersji i rozbieżnych interpretacji. Jego sztuka kojarzona jest z ideami lewicowymi, takimi jak socjalizm, komunizm, solidaryzm społeczny pod kierownictwem klasy średniej, bywa też uważana za strukturalnie równoważną i powiązaną z kapitalizmem przemysłowym. Prowokacyjnie sugerowano również, że pewne implikacje społeczne jego sztuki niebezpiecznie zbliżają ją do faszyzmu. Artysta został przedstawiony także jako polski patriota, oskarżono go o polityczny oportunizm lub uznano za całkowicie apolitycznego, niezdolnego do zajęcia jakiegokolwiek politycznego stanowiska”¹⁸.

Strzemiński, jeśli już podejmował jakiś wątek polityczny, nigdy nie wypowiadał się wprost o ideologii tej czy innej orientacji politycznej, zauważał tylko jej odniesienia do sfery twórczości artystycznej. Dostrzegał szereg zbieżności między tendencjami społeczno-ekonomiczno-politycznymi a niektórymi zjawiskami w sztuce. Skłonność niektórych artystów (z „Rytu”, Szczepu Rogate Serce czy Bractwa św. Łukasza) do „rezygnacji z całego dorobku plastyki po roku 1830” na rzecz „pompatycznej tromtadacji tematów” i „ckliwego sentymentalizmu pseudo-ludowego” łączył z marzeniami Obozu Wielkiej Polski „o powrocie do cechowo-wyznaniowej organizacji społeczeństwa podług raz na zawsze zamkniętych i ustabilizowanych stanów”¹⁹. Albo – przeciwnie – wytykał nieadekwatność plastycznych wyborów i ideowych deklaracji, czego przykład znajdował w pierwszym numerze lewicowego lubelskiego miesięcznika „Barykady”, którego redaktorzy – jak donosił Przybosiowi – „Sugerują, że [są] awangardą uświadomienia społeczno-politycznego, a jednocześnie w sztuce szukają odpowiedników w ludowości i sentymentalizmie albo zakłamaney pozie łukaszców”²⁰. Strzemiński niezmiennie występował przeciw wszelkim próbom powierzchownego łączenia twórczości plastycznej z „tendencją polityczną i propagandową”, niezależnie od tego, czy byłaby to tendencja endecka, sanacyjna czy komunistyczna. „Chodzi nie o to – wyjaśniał Przybosiowi – by cokolwiek propagować, lecz o to, by logika stanowiska wobec życia wynikała z logiki sposobów artystycznych. W ten sposób linia graniczna pomiędzy sztuką nowoczesną a starą zostanie przedłużona w dziedzinę rozgraniczeń pomiędzy odczuwaniem, myśleniem i reagowaniem życiowym. [...] Dopóki się nie wysnuje ze sztuki nowoczesnej jej społecznych i ideologicznych konsekwencji – logiki formy, dopóty będzie ona zawieszona w próżni i nie znajdzie przedłużenia społecznego. Mówię nie o agitacji lub stanowisku politycznym i ich wyrażaniu środkami sztuki, lecz o logice postawy życiowej wobec faktów życia indywidualnego (autora) i wobec faktów życia otaczającego, logice wynikającej z form artystycznych”²¹.

Dlatego więc ni stąd ni zowąd jesienią 1934 r. Strzemiński miałby wystąpić niczym herold nawołujący do bezpardonowej walki z „łajdactwem” w sztuce i polityce, do zlikwi-

¹⁸ ZAŁUSKI, „Art as an Agent of Modernisation”.

¹⁹ Władysław STRZEMIŃSKI, „Hasło przeciw stabilizatorom sztuki”, *Tygodnik Artystów*, nr 14 (1935), s. 2.

²⁰ List do Juliana Przybosia z 9 XI 1932; zob. „Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933”, oprac. Andrzej TUROWSKI, *Rocznik Historii Sztuki* 9 (1973), s. 263 (list 52).

²¹ List do Juliana Przybosia z 11 XII 1931; zob. „Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933”, s. 256 (list 41).

dowania „bez cienia miłosierdzia” jakiejś „grupy łotrów” niszczącej swym postępowaniem nie tylko sztukę, ale i człowieka? Dlaczego nagle zaczął wzywać, aby „malarze, poeci, literaci”, którzy zdecydowali się wejść „na drogę «Gazety Artystów»”, stali się żołnierzami i zajęli miejsce na „politycznym odcinku” wspólnego frontu w wojnie toczącej o to, by „wszystko i zasadniczo poprzestawiać”, zbudować „nowy ustrój” w państwie, bo tylko wtedy będzie możliwe „wchłonięcie dobrej sztuki przez masy”, a co najważniejsze dla artystów – „bezkarne” jej tworzenie? Czym wyjaśnić jego niespodziewane wejście w rolę rzecznika, przedstawiającego z takim zaangażowaniem ideowo-polityczny program „Gazety Artystów” wydawanej przez reprezentujący młodą piłsudczykowską lewicę Legion Młodych – Związek Pracy dla Państwa?²² W pierwszym numerze tygodnika znalazła się deklaracja, w której wydawca – zgodnie z założeniami programowymi organizacji – zapewniał, że Legion Młodych „podejmuje świadomy i planowy wysiłek przeobrażenia kulturalnego życia Polski”, a nowo powstały tygodnik „pragnie skupić na płaszczyźnie dyskusyjnej [...] tych wszystkich, którzy bez względu na różnicę światopoglądów starają się budować nową rzeczywistość Państwa”²³. Nie można jednoznacznie stwierdzić, że do „Gazety Artystów” Strzemińskiego przyciągnęła ideowa orientacja czasopisma, albowiem sam fakt publikowania na jego łamach (wcześniej zaś w związanych z obozem sanacyjnym „Drodze” i „Pionie”) to co najwyżej poszlaka, a nie dowód potwierdzający szczególne sympatie artysty dla aktualnej władzy państwowej czy też jego akces do grona artystów „państwowotwórczych”. Z drugiej strony – jak zauważył Andrzej Turowski – Strzemiński nie tylko nigdy nie podważał „struktury i tradycji” państwowej, widzianej przez pryzmat „czystości władzy”, a nie „narodowej lub partyjnej polityki”, lecz także właściwy był mu nawet „oportunizm państwowy”²⁴. Innymi słowy rzecz ujmując, nie kontestował władzy państwowej jako obywatel niezgadający się z prowadzoną przez nią polityką czy przyjętą jako jej podstawa ideologią. Jego ewentualny konflikt z państwem mógł być jedynie artystycznej, nie zaś ideologicznej natury, a zaistniałby tylko wówczas, gdyby władza ograniczała jego swobodę twórczą, np. domagając się podporządkowania jakiejś doktrynie artystycznej, uznanej przez nią za jedyną właściwą koncepcję sztuki.

Przypuszczać raczej należy, że na publikację w „Gazecie Artystów” Strzemiński zdecydował się, mając na uwadze przede wszystkim obecność w redakcji dwóch znanych przedstawicieli artystycznego „młodego Krakowa” – Jana Cybisa i Józefa Jaremy. Wprawdzie obaj należeli do kolorystów, których – wedle Józefa Czapskiego – Strzemiński i jego grupa uważali za tworzących „sztukę przeszłości, skazaną na zagładę”, ale jednocześnie szanowali jako malarzy „o pewnej kulturze, wymiatających stajnię Augiasza”, a więc walczących „na jednym froncie”²⁵. Poza tym w tworzeniu „Gazety Artystów” aktywnie uczestniczyli również przedstawiciele krakowskiej awangardy plastycznej, jak np. Henryk Wiciński, który w połowie sierpnia 1934 r., w liście napisanym na prospekcie tygodnika namawiał do współpracy Juliana Przybosa. Być może to właśnie od Przybosa Strzemiński dowiedział się o „Gazecie Artystów” i deklaracji jej redakcji, że tygodnik

²² O Legionie Młodych i jego ideologii zob. Jarosław TOMASIEWICZ, „Faszyzm lewicy” czy „ludowy patriotyzm”? *Tendencje antyliberalne i nacjonalistyczne w polskiej lewicowej myśli politycznej lat trzydziestych* (Warszawa: PIW, 2020), s. 81–111.

²³ *Gazeta Artystów*, nr 1 (1934), s. 1.

²⁴ Andrzej TUROWSKI, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje* (Kraków: Universitas, 2004), s. 74.

²⁵ Józef CZAPSKI, „Tło polskie i paryskie”, w: Id., *Patrząc*, oprac. Joanna POLLAKÓWNA (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2016), s. 43.

„będzie dawał krytyczny obraz ruchu artystycznego i umysłowego współczesnego życia”, a także popierał „każdą oryginalną koncepcję twórczą, każdą śmiałą inicjatywę”, by „dać pełny i żywy obraz współczesności”²⁶. Niewykluczone też, że Przyboś podzielił się ze Strzemińskim zawartą w liście Wicińskiego informacją, że pismo „Politycznie będzie lekko sanacyjne, dla wydawców, ze zrozumiałych względów”, jak też sugestiami odnośnie do możliwości wykorzystania tygodnika, mającego być „organem walki przeciw starzyźnie”, do „walki, którą prowadzi awangarda”²⁷. Najbardziej prawdopodobnym wydaje się, że osobą, która mogła zwrócić uwagę Strzemińskiego na nowy krakowski periodyk, był Władysław Dobrowolski – reżyser, współtwórca teatru Cricot, a także współredaktor (razem z Józefem A. Frasikiem) ostatnich numerów „Gazety Artystów”. Dobrowolski znał Strzemińskiego osobiście najpewniej od 1933 r., kiedy przygotowywał artykuł o życiu artystycznym Łodzi, zamieszczony w „Czasie”. W niedługim, lecz rzetelnym tekście wystąpił jako obrońca Strzemińskiego, Kobro i Stażewskiego przed prześladowaniami niekompetentnych krytyków, takich jak Marian Dienstl-Dąbrowa. Ponadto zreferował podstawowe założenia teoretycznych prac Strzemińskiego, przedstawiając je jako wybitny wkład w polską kulturę narodową²⁸. Na szpaltach tego samego dziennika ukazało się także opracowane przez Dobrowolskiego omówienie *Kompozycji przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, w którym raz jeszcze podkreślał, że współautor tejże rozprawy to „jeden z bardzo nielicznych, samodzielnie myślących przedstawicieli polskiej awangardy artystycznej”²⁹.

Do wystąpienia na łamach „Gazety Artystów” Strzemińskiego mogło zachęcić również istnienie „wspólnego wroga” w postaci „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”. Jeżeli tylko sięgnął choćby do jednego z dwóch pierwszych numerów tygodnika, wiedział, że dla redakcji i jej współpracowników uosobieniem wszystkiego, co w życiu kulturalnym i artystycznym Krakowa należy potępiać i bezwzględnie zwalczać, jest zarząd Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i właśnie koncern prasowy „IKC” Mariana Dąbrowskiego³⁰. Artysta miał poważne powody, by popularnego krakowskiego dziennika nie darzyć sympatią. W 1932 r. „IKC”, jak wiele innych czasopism, śledził sprawę przyznania artyście nagrody miasta Łodzi. W pewnym momencie redakcja gazety postanowiła jednak

²⁶ Cytaty z prospektu „Gazety Artystów” za: KŁAK, *Czasopisma awangardy*, s. 84.

²⁷ List Henryka Wicińskiego do Juliana Przybosia z 15 VIII 1934, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, Archiwum Juliana Przybosia, sygn. 655, k. 64; cyt. za: KŁAK, *Czasopisma awangardy*, s. 85.

²⁸ Władysław DOBROWOLSKI, „Z życia artystycznego Łodzi. W obronie «awangardy»”, *Czas*, nr 166 (23 VII 1933), s. 4.

²⁹ Władysław DOBROWOLSKI, „Kompozycja przestrzeni obliczanie rytmu czasoprzestrzennego”, *Czas*, nr 184 (13 VIII 1933), s. 3–4.

³⁰ Działalność zarządu TPSP oraz publikacje koncernu „IKC” były przedmiotem licznych oskarżycielskich, pełnych złośliwości i inwektyw artykułów. Ten bezlitosny stosunek „Gazety Artystów” wobec przeciwników podkreślał Tadeusz Breza: „Bez metafizyki i teorii poznania wali w gości, którzy się jej nie podobają. Będzie «Czas» chlastać, a nie rozprawać z zagadnieniem konserwatyzmu. Będzie dźgać «Ikaca», a nie analizować «strukturę moralną i intelektualną potrzeb drobnoburżuazji». Jest to niewątpliwie łatwiejszy system. Do inwektyw i filipik każdy jest przecie przygotowany, a cóż dopiero, gdy się do tego bierze artysta. Do uzasadnień zaś i teoretyzowania potrzeba i pracy, i wiadomości. [...] Szczęśliwie pozbawiona teoretycznych elementów, dukań i programowych stękań «Gazeta Artystów» staje się czarującym «szczekadłem». [...] Krew się leje. Wióry lecą. Wszystko to zwiastuje, że się toczy bój. Podobno sztuka na tym zyskuje”; zob. T. B-a. [Tadeusz BREZA], „Trybuna artystów”, *Kurier Poranny*, nr 258 (17 IX 1934), s. 6. „Bojowy” charakter publicystyki tygodnika odnotowano także w reprezentującym prawą stronę sceny politycznej dzienniku „ABC”, zwracając przy tym uwagę na fakt, że wydawane przez piłsudczykowski Legion Młodych pismo atakuje Mariana Dąbrowskiego – posła na Sejm z listy BBWR; zob. „Czyszczenie atmosfery Krakowa. «Gazeta Artystów» przeciw «I.K.C.»”, *ABC*, nr 270 (29 IX 1934), s. 6.

opuścić pozycję bezstronnego sprawozdawcy i udostępniła łamy adwersarzowi Strzeмиńskiego – Wacławowi Dobrowolskiemu. Najpierw pozwolono mu wydrukować cały list, w którym szczegółowo przedstawiał swoją wersję wydarzeń i komentarz do nich³¹, później opublikowano obszerny artykuł Dobrowolskiego, będący atakiem i na Strzeмиńskiego, i na sztukę nowoczesną w ogóle³². W tym właśnie czasie malarz skarżył się Przybosiowi: „Po stronie Dobrow[olskiego] był cały czas I.K.C. Podsadecki, mimo że do niego pisałem nic nie mógł zrobić, by nakłonić IKC do zmiany frontu”³³. Równy rok później, wciąż jeszcze w związku z nagrodą, na artystę napadł współpracujący z „IKC” Marian Dienstl-Dąbrowa w recenzji wystawy Grupy Plastyków Nowoczesnych w Instytucie Propagandy Sztuki³⁴. W styczniu 1934 r. ten sam krytyk zaatakował raz jeszcze, tym razem w omówieniu Salonu Zimowego IPS³⁵. W obu przypadkach Dienstl-Dąbrowa doznał się rzeczowych replik Strzeмиńskiego³⁶.

Zdaniem wcześniej przywoływanego Tadeusza Kłaka Strzeмиński, od dawna współpracujący z awangardą krakowską, publikując w „Gazecie Artystów” włączył się do prowadzonej na łamach tygodnika wojny przeciw „starej sztuce”. W latach 20. Strzeмиński faktycznie utrzymywał kontakty z Tadeuszem Peiperem, a w połowie lat 30. nastąpiło jego zbliżenie z młodymi artystami Krakowa, dla których stał się jednym z autorytetów³⁷. Relacje te nie były jednak na tyle intensywne i długotrwałe, by artysta mógł utożsamić się ze środowiskiem krakowskim tak bardzo, że wystąpił – i w jakże wojowniczym tonie – w jego imieniu. Dlatego właśnie Strzeмиński miałby protestować przeciw dyktatowi „obu Pałaców” (tj. Pałacu Sztuki – TPSP oraz Pałacu Prasy – koncern „IKC”) i przestrzegał przed zagrożeniem swobody tworzenia ze strony trzeciego – „Książęcego” (symbolizującego, jak można się domyślać znając programowy antyklerykalizm Legionu Młodych, władzę kościelną³⁸)? O ile jeszcze wrogość wobec „IKC” można tłumaczyć wspomnianymi wyżej konfliktami z tym dziennikiem, o tyle zupełnie niezrozumiałe są przyczyny, które mogłyby go skłonić do tak emocjonalnego opowiadania o wojnie z uosabiającym wszystkie siły „gnębiące dobrą sztukę w Polsce” krakowskim TPSP, prowadzonej nie tylko przy pomocy wierszy czy obrazów, lecz także narzędzi walki czysto politycznej – „argumentów, dowodów, kwitów, w końcu kijów”.

Uwagę czytającego *Blokadę sztuki* w przedruku powinna zwrócić również zmiana języka wypowiedzi – jego tonu, stylu i frazeologii. Odnosi się wrażenie, że autor nagle

³¹ „Echa łódzkiego skandalu”, *IKC*, nr 152 (3 VI 1932), s. 12.

³² Wacław DOBROWOLSKI, „Destrukcyjna sztuka i nowinki z Montparnasse’u”, *IKC*, nr 182 (3 VII 1932), s. 2–3. Zarówno poglądy, jak i napastliwy ton tego tekstu skłoniły Michała Sobeskiego, członka jury łódzkiej nagrody, popierającego kandydaturę Strzeмиńskiego, do stanięcia w jego obronie; zob. Michał SOBESKI, „Nagonka na awangardę”, *IKC*, nr 189 (10 VII 1932), s. 2; zob. też: LUBA, „Paradoks sztuki narodowej i modernizmu”, s. 711–716.

³³ List do Juliana Przybosia z lipca 1932; cyt. „Listy Władysława Strzeмиńskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933”, s. 261 (list 49).

³⁴ Marian DIENSTL-DĄBROWA, „Z Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie”, *IKC*, nr 189 (10 VII 1933), s. 11–12.

³⁵ Marian DIENSTL-DĄBROWA, „Salon mód minionych w warszawskim I.P.S.”, *IKC*, nr 25 (25 I 1934), s. 11.

³⁶ Władysław STRZEMIŃSKI, „Taki krytyk powinien milczeć”, *Wiadomości Literackie*, nr 44 (1933), s. 4; Id., „O dobrą wolę krytyka...”, *Czas*, nr (25 II 1934), s. nlb. 2 (dod. *Przegląd Naukowy i Artystyczny*).

³⁷ Zob. list Stanisława Osostowicza pisany po otwarciu wystawy Grupy Krakowskiej w lutym 1935 r., w której uczestniczyli Strzeмиński i Katarzyna Kobro: „Bardzo mądry chłop ten Strzeмиński i morowszy od Chwistka, który dużo stracił, że nie wystawiał tym razem z nami, gdyż czas tu w Krakowie, tj. koniunktura po tem[u], by dziś pchać nowe zagadnienia”; cyt. za: Stanisław OSOSTOWICZ, *Listy*, oprac. Irena JAKIMOWICZ (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978), s. 157 (list LXXV).

³⁸ Zob. TOMASIEWICZ, „Faszyzm lewicy” czy „ludowy patriotyzm”?, s. 100–103. Użycie przymiotnika „książęcy” zamiast „księżowski” (jeżeli nie było po prostu pomyłką językową) być może odnosiło się do faktu, że w krakowskim pałacu biskupim rezydował wówczas arcybiskup-książe – Adam Sapieha.

porzuca ton rzeczowego polemisty starającego się argumentami obalić tezy adwersarza i pogrąża się „w odmętach mglistej frazeologii i patetycznej wiecowej deklamacji”³⁹, przemawia w sposób mający nie tylko przekonać, lecz także wzbudzić emocjonalne zaangażowanie, skłonić do działania. Używa dosadnych, publicystycznych sformułowań i wyrażen: „zarzynają was tępym ostrzem niepolskości waszej sztuki”, „Miłość po parysku – ujdzie jeszcze. Sztuka musi być po krakowsku”, „sztandar skrwawionej zawstydzonej ojczyzny”, „pseudopatriotyczne brysie”, przeciwników nazywa „łotrami”, którzy „zmonopolizowali łajdactwo” w sztuce i polityce. Takich słów nie spotykamy ani w części *Blokady sztuki*, którą rzeczywiście napisał Strzeмиński, ani w innych, najbardziej nawet polemicznych jego tekstach. Co prawda współcześni (np. Marian Minich) zapamiętali Strzeмиńskiego jako człowieka tracącego wobec oponentów „umiejętność bezstronnego sądu”, potrafiącego być „aż do okrucieństwa bezwzględny” i nieprzebierającym w „środkach niszczenia przeciwnika”⁴⁰. On sam w prywatnej korespondencji pisał, że w czasie, gdy w Łodzi „toczy się decydująca walka o sztukę nowoczesną”, a jej zwolennicy mają przeciw sobie „front kołtuństwa” tworzony przez „kołtunów bezpartyjnych i artystycznych”, do których „przyłączyła się endecja”, stojącego na jego czele Wacława Dobrowolskiego trzeba „walić kłonicą w łeb! Nie w tonie umiarkowania warszawskiego, lecz tak ostrym polemicznie jak «antyhamityzm». [...] Walić w łeb (byle nie zaskarżył do Sądu)”⁴¹. Jednak kiedy wyrażał swe opinie w druku, np. polemizując z Marianem Dienstl-Dąbrową czy odpierając rzucane przez Dobrowolskiego oskarżenia o artystyczny „bolszewizm”⁴², nie wykraczał poza granice merytorycznej dyskusji. Wspomnianą „kłonicą” były rzeczowe argumenty, a nie złośliwości czy obelgi pod adresem przeciwnika.

W historii „modyfikacji” *Blokady sztuki* i wynikłych z niej konsekwencji zdumiewające jest nie to, że przez kilkadziesiąt lat nikt nie tylko nie sięgnął do oryginalnego artykułu i nie odkrył edytorskiej pomyłki⁴³. W zdumienie wprawia bezkrytyczna wiara, że autorem całego tekstu jest rzeczywiście Strzeмиński, chociaż – jak wykazano wyżej – w końcowej jego części znalazło się tak wiele powodów, by zawartym w niej treściami przyjrzeć się dokładniej. Tymczasem nawet ci autorzy, którzy dostrzegali wyjątkowość tej wypowiedzi artysty, wierzyli bardziej przedrukowi w *Pismach* niż temu, co mogła podpowiadać im wiedza i własna badawcza intuicja. Najlepszym przykładem takiej postawy jest Andrzej Turowski. Stwierdził on, że w *Blokadzie sztuki* artysta poruszył kwestie polityki „ostro i jednoznacznie, jak nigdy dotąd”, jednak nie stała za tym „ani konkretna tożsamość poli-

³⁹ Tymi wyjątkowo trafnymi słowami Kazimierz Mitera scharakteryzował wszystkie artykuły Zenona Drohockiego zamieszczone w „Gazecie Artystów”; zob. Kazimierz MITERA, „To samo – dalej!”, *Tygodnik Artystów*, nr 2 (1935), s. 2.

⁴⁰ Marian MINICH, *Wspomnienia wojenne. Szalona galeria* (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2015), s. 228 (Biblioteka Le Monde diplomatique).

⁴¹ List do Juliana Przybosa z 2 VI 1932; cyt. za: „Listy Władysława Strzeмиńskiego do Juliana Przybosa z lat 1929–1933”, s. 259–260 (list 47).

⁴² Władysław STRZEМИŃSKI, „Należna odprawa. Laureat Łodzi, Władysław Strzeмиński, odpiera demagogiczne ataki i wypadki”, *Głos Poranny*, nr 155 (6 VI 1932), s. 5; S. Gl. [Stefan GELSKI], „Wł. Strzeмиński laureat nagrody malarskiej miasta Łodzi wyjaśnia swoje credo”, s. 7. W takim samym tonie utrzymana była polemika z grupą „Ryngraf”, w której swych najaktywniejszych wrogów z Dobrowolskim na czele nazywał jedynie „analfabetami” i ignorantami w stosunku do sztuki nowoczesnej; zob. Władysław STRZEМИŃSKI, „Ryngraf jest tarczą analfabetów”, *Głos Poranny*, nr 250 (10 IX 1933), s. 2 (*Dodatek Społeczno-Literacki*).

⁴³ Najwyraźniej nie zrobili tego także ci autorzy, którzy w przypisach powoływali się na pierwodruk *Blokady sztuki*, chociaż nie można oczywiście wykluczyć, że i oni popełnili ten sam błąd, co swego czasu Zofia Baranowicz.

tyczna, ani – co jeszcze istotniejsze – artystyczna”. Zauważył też, że członkowie Grupy Krakowskiej, chociaż to do nich właśnie adresowane było to „pryncypialne przesłanie”, Strzemińskiego traktowali wyłącznie jako twórcę, który „wysuwa najczystsze wartości plastyczne”, „jakby ignorując polityczne wezwanie” twórcy unizmu⁴⁴. Jednakże obserwacje te nie skłoniły Turowskiego do refleksji nad przyczyną sprzeczności między apolitycznością poglądów Strzemińskiego z innych jego wypowiedzi a *stricte* politycznym apelem z *Blokady sztuki*. Nie pobudziły go także do zastanowienia się, dlaczego wezwanie artysty do stworzenia wspólnego „politycznego frontu” pozostało bez echa, nawet w tak upolitycznionym środowisku, jak krąg Grupy Krakowskiej. Polityczne wystąpienie Strzemińskiego z jesieni 1934 r. uznał za ewenement niemający znaczenia dla całokształtu światopoglądu malarza⁴⁵.

Twórczość Władysława Strzemińskiego od kilkudziesięciu już lat jest przedmiotem badań, a bibliografia prac poświęconych różnym aspektom jego dorobku liczy wiele pozycji. Wśród nich wciąż jednak brakuje opracowań podstawowych, jak chociażby pełna i rzetelna biografia artysty⁴⁶ czy krytyczna edycja wszystkich jego pism. Zbiór przygotowany przez Zofię Baranowicz jest dalece niepełny i nie wiadomo według jakiej koncepcji skompletowany. Kwestii tej wcale nie wyjaśnia nota redakcyjna. W jednym zdaniu informuje, że tom „z niewielkimi wyjątkami” obejmuje „wszystkie artykuły i książki” ogłoszone drukiem za życia artysty w Polsce oraz dwa teksty z „Abstraction-Création”. W następnym zdaniu znajduje się zaś uwaga, że „świadomie zrezygnowano” tylko z jednego tekstu jako nie dotyczącego kwestii artystycznych⁴⁷. Najpewniej w ten sposób edytorka chciała dać do zrozumienia, że niektóre wypowiedzi nie zostały uwzględnione jako „niecenzuralne”, o czym nie mogła powiedzieć wprost. W tekstach zdarzają się także dość liczne opuszczenia. Wszystkie są zaznaczone trzema kropkami w nawiasie kwadratowym – zarówno te, które zrobił Strzemiński (np. w cytowanych wypowiedziach Stanisława Witkiewicza), jak i ewidentne ingerencje cenzorskie, z których najpoważniejszą jest usunięcie sporego fragmentu „notatek” o sztuce rosyjskiej, drukowanych w 1923 r. w „Zwrotnicy”⁴⁸.

Niezbędnym wydaje się więc przygotowanie – w ślad za wydaną przed kilku laty *Teorią widzenia*⁴⁹ – nowej edycji wszystkich pozostałych wypowiedzi Władysława Strzemińskiego. Należałoby w niej nie tylko umieścić to wszystko, czego w wydaniu *Pism* z 1975 r. z różnych powodów zabrakło, lecz także zweryfikować teksty, które w nim się znalazły, konfrontując je z pierwodrukami. Historia „modyfikacji” *Blokady sztuki* i wyniki tych z tego konsekwencji dowodzi, jak bardzo potrzebne jest takie opracowanie.

⁴⁴ TUROWSKI, *Budowniczość świata*, s. 203–204.

⁴⁵ Punkt widzenia Andrzeja Turowskiego przyjął również Piotr Piotrowski: „Strzemiński bronił jednak modernistycznej wizji sztuki, w tym także jej swoiście pojętej apolityczności, mimo że przynajmniej raz (1934) bardzo wyraźnie, zdecydowanie i jednoznacznie poparł hasła politycznego zaangażowania, być może – jak podaje Andrzej Turowski – nie do końca «świadomy» złożonej sytuacji ruchu zawodowego oraz postulatów społecznych artystów Grupy Krakowskiej, do której te słowa były adresowane (byli oni związani z Komunistyczną Partią Polski). Artysta konsekwentnie opowiadał się po stronie autonomii sztuki i założeń modernistycznej ontologii obrazu”; zob. PIOTROWSKI, „Od nacjonalizacji do socjalizacji polskiego modernizmu, 1913–1950”, *Artium Questiones* 15 (2004), s. 136.

⁴⁶ Pierwszy krok w tym kierunku został już zrobiony; zob. Iwona LUBA, Ewa Paulina WAWER, *Władysław Strzemiński – zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznannej biografii 1893–1917* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017).

⁴⁷ „Nota redakcyjna”, w: STRZEMIŃSKI, *Pisma*, s. nlb.

⁴⁸ Władysław STRZEMIŃSKI, „O sztuce rosyjskiej. Notatki”, *Zwrotnica*, nr 4 (1923), s. 110–114 (opuszczony fragment – s. 111–114).

⁴⁹ Władysław STRZEMIŃSKI, *Teoria widzenia*, oprac. Iwona LUBA (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016).

What Did Not Władysław Strzemiński Write in the Autumn of 1934?

In Władysław Strzemiński's *Writings* (published: 1975) the article *Blockade of Art* (first edition: 'Gazeta Artystów' 1934, No. 3) featured an incorporated fragment of another text that could be found on the same page of the periodical: of *Political Section (Odcinek polityczny)* by Zenon Drohocki. The error resulted in the fact that researchers using the reprint of the *Blockade of Art* considered that Strzemiński's statement as the artist's only, yet extremely radical political declaration. It is astounding that for several decades no one chose to reach for the text's first edition and confront it with the reprint, although this would seem an inevitable move after a careful reading of the *Blockade of Art* in the *Writings*, since the thoughts and ideas that can be found in the text almost forcefully make one wonder whether Strzemiński could have really been their author. The issue that should have first of all struck one was precisely this 'politicized' quality of the article, or strictly speaking of this fragment that was erroneously added by the editor of the *Writings*. If tackling any political motif at all, Strzemiński never spoke directly of the ideology of this or that political orientation, observing only its relevance to the sphere of artistic creativity. He remarked on a number of concurrences between socio-economic-political tendencies and some phenomena in art, however he reiteratedly opposed any attempts at superficially combining art with a 'political and propaganda' tendency, be it National Democratic, related to Piłsudski's rule, or Communist. Another inevitable surprise when reading the *Blockade of Art* in the version in the *Writings* is the fact of

Strzemiński unexpectedly assuming the role of such an enthusiastic advocate of the ideological and political programme of 'Gazeta Artystów' published by the The Legion of the Young: The Academic Union of Labour for the State, representing the Piłsudski-affiliated left wing of the young. The artist had no connection with the organization. Neither was Strzemiński so strongly and intensely affiliated with the circles of young Cracow artists regarding the Society of Friends of Fine Arts and the concern of 'Ilustrowany Kurier Codzienny' as embodiment of all the possible negative phenomena in Cracow's artistic life to attack them so fiercely. Doubts as for Strzemiński's authorship in the reprint of the *Blockade of Art* can also arise due to a clear change in the tonality of the statement that occurs at one point: its tone, style, and phraseology. One has a clear impression that the author suddenly rejects the attitude of a factual polemicist endeavouring to use argumentation to refute opponent's theses, and becomes like a political rally speaker, not only wishing to convince the listeners, but also to instil emotional commitment in them, compel them to act. He uses crude journalistic wording and openly aggressive phrases, while Strzemiński when conducting polemics in print never went beyond the limits of a factual debate using only arguments to the point in disputes even with his most fervent opponents. The story of the 'modification' of the *Blockade of Art* and henceforth derived misunderstandings demonstrates the urgency to release a new full and critical publication of Władysław Strzemiński's writings.

Translated by Magdalena Iwińska

Bibliografia:

- Kłak, Tadeusz. *Czasopisma awangardy. Część II: 1931–1939*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum, 1979.
- Luba, Iwona. *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2012.
- Luba, Iwona, i Ewa Paulina Wawer. *Władysław Strzemiński – zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja niezna-nej biografii 1893–1917*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.
- Lubiak, Jarosław. “Strzemiński przed prawem i po prawie.” W *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, redakcja Jarosław Lubiak, 19–61. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012.
- Monkiewicz, Dorota. “Stosunek artystów awangardy do państwa w okresie II Rzeczypospolitej i PRL-u.” W *Awangarda i państwo*, 25–45. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018.
- Piotrowski, Piotr. “Od nacjonalizacji do socjalizacji polskiego modernizmu, 1913–1950.” *Artium Questiones* 15 (2004): 97–138.
- Sobieraj, Małgorzata. “Udział Grupy Krakowskiej w organizowaniu życia artystycznego, W Leopold Le-wicki i Grupa Krakowska (W latach 1932–1937), 75–97. Kraków: Nakładem Stowarzyszenia Artystyczne-go Grupa Krakowska, 1991.
- Tomasiewicz, Jarosław. “Faszyzm lewicy” czy “ludowy patriotyzm”? *Tendencje antyliberalne i nacjonali-styczne w polskiej lewicowej myśli politycznej lat trzydziestych*. Warszawa: PIW, 2020.
- Turowski, Andrzej. *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*. Kraków: Universitas, 2000.
- Zagrodzki, Janusz. “Postawa społeczna i poglądy estetyczne Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskie-go.” W *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, redakcja Urszula Czartoryska, Ryszard W. Kluszczyński, 127–135. Warszawa-Łódź: PWN, 1985.

