




**Aleksandra Więcek-Gigla**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0001-7662-1549>

## **Rewolucje Mieczysława Szczuki<sup>1</sup>**

### **Mieczysław Szczuka's revolutions**

**Abstract:** The article presents Mieczysław Szczuka, a visual artist, graphic designer and architect from Warsaw. His activities at the turn of the 20<sup>th</sup> century greatly contributed to the emergence of New Arts: he was a pioneer of constructivism in Poland, he created the first Polish photomontages, he argued in favour of giving the arts back to the proletariat. His radical, extremely leftist views made him a loner in his hard struggle for a revolution in the arts (and, in the long run, also in the society).

**Keywords:** Mieczysław Szczuka, photomontage, New Arts, revolution

*Naprawdę nowa sztuka musiała  
być sztuką rewolucyjną  
– nie tylko w granicach formalnych  
– musiała być rewolucyjna społecznie*  
Andrzej Stawar

W artykule skupię się na postaci Mieczysława Szczuki, polskiego artysty okresu międzywojnia, głównego przedstawiciela polskiej lewicy artystycznej i omówię jego poglądy na sprawy sztuki, jej rolę i kształt w nowej, powojennej rzeczywistości. Bazując na wypowiedziach Szczuki, publikowanych na łamach „Bloku” oraz „Dźwigni”, a także w oparciu o świadectwa twórców mu współczesnych prześlę ewolucję jego poglądów zarówno w kontekście sztuk plastycznych, jak i przemian społecznych.

Mieczysław Szczuka urodził się 19 października 1898 roku w Warszawie, w zubożałej rodzinie ziemiańskiej. Jego ojciec Wincenty po utracie majątku zarabiał rysując mapy, zaś matka Florentyna odpowiedzialna była za wychowanie syna w duchu tradycji i religii. W wieku siedemnastu lat Szczuka rozpoczął naukę w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie bardzo szybko zyskał uznanie profesorów, z łatwością przyswoił tajniki technik malarskich, dostał także pracownię na swój własny użytek. Tematyka religijna była początkowo silnie obecna w jego pracach –

<sup>1</sup> Artykuł stanowi część większej całości, toteż niektóre kwestie, jak na przykład teoria fotomontażu, całokształt działań polskiej lewicy artystycznej, czy ujęcie konstruktywizmu na arenie międzynarodowej zostają tutaj jedynie zarysowane.

wykonał kilkadziesiąt przepelnionych patosem projektów i realizacji przedstawiających wizerunek Chrystusa. Niedługo potem akcent jego prac nieco się przesunął w stronę groteski – Chrystus zderzał się z polską rzeczywistością międzywojnia, tłumaczył się polskiej policji i stawał przed polskim sądem polowym.

Malarstwo tradycyjne szybko znudziło artystę, przyszedło mu zbyt łatwo i nie wydawało się obiecujące, toteż Szczuka rzucił się w wir eksperymentu, ściągając na siebie oskarżenia krytyków o brak zdolności mimetycznych i spowodowaną tym ucieczkę w stronę abstrakcji. W 1921 i 1922 roku jego prace zostały pokazane na wystawach w hotelu „Polonia”, jednak znawcy albo je skrytykowali, albo przemilczeli. W związku z tym artysta wystawił w 1923 roku pod pseudonimem „Józef Rekuć” kilkadziesiąt monumentalnych kompozycji religijnych w Zachęcie, wzbudzając – ku ironicznemu zadowoleniu – podziw i uznanie krytyków. Różnie interpretowany jest fakt wystawienia dzieł religijnych powstałych jeszcze przed rokiem 1920, w okresie Szkoły Sztuk Pięknych – pojawiają się głosy, że Szczuka nie radził sobie ze zmianą paradygmatu światopoglądowego, że wystawa w Zachęcie była przejawem poszukiwania właściwej drogi, niepewności (STAWAR, 1957, s. 614), a Franciszek Siedlecki dostrzega w tym geście „zabieg freudystyczny” (STERN, 1965, s. 42), czyli objaw toczących się w podświadomości konfliktów. Ja widzę w nim natomiast akt kpiarski i przekorny, bowiem te właśnie cechy Szczuki – impet, bezkompromisowość i buta – są widoczne w jego (zbyt) krótkiej twórczości.

Okres, w którym Szczuka żył i tworzył to lata specyficzne, wstrząsane konfliktami, przewrotami i przepelnione podskórnie wyczuwaną potrzebą zmian. Andrzej Stawar opisuje ten czas następująco: „Fermenty radykalne ogarnęły dużą część dojrzewającego wówczas pokolenia, którego ewolucja przebiegała w sposób nierówny, nieraz zygzakowaty. Wstrząsnęły nim doświadczenia wojny światowej 1914–1918 i rewolucja 1917 roku. Powstanie niepodległego państwa w roku 1918 zrodziło nadzieje ogromne, które jednak miały ustąpić wielkiemu rozczarowaniu, gdy nowopowstałe państwo stało się domeną wsteczności i wdało się w wojnę z rewolucją rosyjską, doprowadzając do rażącego uwstecznienia stosunków politycznych, społecznych oraz związanego z tym застоju gospodarczego” (STAWAR, 1957, s. 611). Sympatie artystów wobec ruchów rewolucyjnych świadczą o instynktownym poczuciu zgodności idei rewolucji w sztuce i społeczeństwie. Szczuka w toku własnych przemyśleń przechodzi drogę od wychowanego w duchu religijnym konserwatysty do lewicowego, komunistycznego rewolucjonisty. Pierwsze dekady XX wieku to dla społeczeństwa próba otrząśnięcia się z grozy pierwszej wojny światowej, wzrost świadomości upadku dotychczasowego świata, pragnienie zmiany, obalenia starego porządku i zbudowania nowej, lepszej

rzeczywistości. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości pojawiły się w umysłach artystów nowe kwestie do rozwiązania: jaki kształt powinno przyjąć nowopowstałe państwo? Jaką rolę w nim powinna pełnić sztuka? Jaka powinna być owa sztuka, przystająca do specyficznej, bezprecedensowej sytuacji, w której przyjdzie jej funkcjonować?

Anatol Stern, poeta pozostający w bliskiej relacji z Mieczysławem Szczuką, w poświęconym mu albumie pisze: „Nasze walki o nową sztukę w dwudziestoleciu międzywojennym swoją zawziętością przypominały zapewne wielu ludziom wojny religijne [...]. Tak było z poezją – i tak było z malarstwem. Każda z ówczesnych wystaw, demonstrujących malarstwo suprematystów, unistyczne lub konstruktywistyczne, była traktowana niemal jak *szarganie świętości* i krytyka na ogół zgodnie stawała w obronie *spraw dnia wczorajszego*” (STERN, 1965, s. 8).

Z jednej strony piewcy „nowej sztuki” musieli toczyć boje z tkwiącymi w „starym” porządku zwolennikami sztuki burżuazyjnej, przesadnie estetyzowanej i bezużytecznej, z drugiej zaś – wewnętrzne tarcia ideologiczne powodowały, że pod pojęciem „nowej sztuki” kryły się nieraz zjawiska tak odmienne i niejednorodne, jak to tylko możliwe. Powstała w 1924 roku grupa „Blok” wydawała pismo o tym samym tytule z podtytułem: „Czasopismo Awangardy Artystycznej”. W drugim numerze pojawiła się notatka głosząca: „Blok reprezentuje ludzi związanych w bojową grupę hasłem bezwzględnej konstrukcji. W łonie grupy jednak zachodzą różnice kierunków, których przedstawicielami są poszczególne współpracownicy pisma” (BARANOWICZ, 1979, s. 113); to te „różnice kierunków” okazały się wkrótce brzemiennie w skutkach. Do grupy należeli: Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnower, Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Berlewi, Witold Kajruksztis, Karol Kryński, Edmund Miller, a kilka miesięcy potem dołączyli: Jan Gokus, Maria Niczówna i Aleksander Rafałowski. Pismo – z uwagi na to, że było współtworzone przez tak różnorodne osobistości – miało charakter eklektyczny, z przyklejoną łatką „awangardowości”. „Blok” miał być periodykiem międzynarodowym, ułatwiającym kontakt z zagranicznymi twórcami, umożliwiającym tym samym przepływ informacji o dokonaniach niemieckich dadaistów czy rosyjskich futurystów. Okres bliskiej współpracy artystów współtworzących pismo trwał bardzo krótko (do połowy roku 1924), a od września o istnieniu grupy i publikacjach na łamach pisma decydowali właściwie tylko Szczuka i Żarnowerówna (TUROWSKI, 2000, s. 71). Spory o kształt i rolę sztuki między twórcami „Bloku” były bardzo wyraźne i znaczące, zatem przejdę teraz do omówienia stanowiska Szczuki w tej sprawie.

Należy zaznaczyć, że sztuka przez wieki była utożsamiana z przedmiotami spełniającymi funkcję estetyczną oraz użytko-

wą. Artystą był każdy rzemieślnik, który w swoim warsztacie za pomocą stosunkowo prymitywnych narzędzi zdołał wytwarzać przez siebie przedmioty. Obowiązywały kanony, które nie ulegały drastycznym zmianom, nieraz utrzymując się przez pokolenia. Powstające dzieła, technika ich wykonywania, sposób ornamentyki ulegały modyfikacjom w zależności od potrzeb i upodobań docelowych odbiorców, nierzadko wpływ na ich kształt miały środowiska skupione wokół władzy. Kapitalizm doprowadził do zasadniczej zmiany w zakresie kryteriów, które czyniły z kogoś artystę. „Stosunki te zmieniły się radykalnie” – pisze Szczuka – „skoro na miejsce drobnej wytwórczości rzemieślniczej przyszedł kapitalizm ze swym burzliwym tempem rozwoju, gwałtownymi przewrotami technicznymi, nieuregulowanym rynkiem – a przede wszystkim masową wytwórczością maszynową we wszystkich dziedzinach” (SZCZUKA 1927, s. 12). Z tego powodu pojawiła się potrzeba ponownego przemyślenia kluczowych spraw w kwestii sztuki: jak tworzyć w dobie ciągłego postępu? czy mechanizacja pracy służy czy szkodzi procesowi twórczemu? jaką postawę wobec nowej rzeczywistości powinien przyjąć artysta i kto to właściwie jest? Pewne aspekty rozwoju technologii zachwyciły Szczukę, o czym za chwilę, a niektóre przerażały go – konieczność masowej „produkcji” odbierała wartość artystyczną nowoczesnym budynkom i przedmiotom dnia codziennego, kamienice miały przynosić zysk z każdego metra kwadratowego, fabryki musiały dysponować odpowiednią ilością pomieszczeń, nie dbano o komfort mieszkańców czy robotników. Jednocześnie „baronowie przemysłu” (SZCZUKA, 1927, s. 13), jak nazywa bogatych mieszczan Szczuka, ozdabiali swoje domostwa byle czym, byle tylko nosiło znamiona estetyczności, zamieniając mieszkania w kramy. To zjawisko wyprowadzał on z pochodzenia burżuazji – jej ludowa proveniencja doprowadziła do parwenszowskiego podejścia do sztuki: umiłowania przeszłości, tradycji i przedmiotów niegdyś użytecznych, obecnie zaś będących jedynie bibelotami. Artyści-rzemieślnicy nie wytrzymywali ciśnienia kapitalistycznego rynku, byli za wolni i zbyt mało wydajni, by mogli konkurować z maszynową produkcją dzieł sztuki, nie potrafili też sprostać tzw. „konkurencji partacza”, bowiem przy produkcji na masową skalę fach i kunszt schodziły na dalszy plan. W obliczu takiego obrotu spraw twórcy zwracali się ku sztuce „czystej”, skazując się tym samym na znaczące zawężenie grona odbiorców, i – co za tym idzie – ograniczenie dochodów. Stawianie granicy między pięknem a użytecznością mierziło warszawskiego artystę, dało początek kształtowaniu się jego własnej koncepcji sztuki.

Wizja ta powstała nie bez związku z sytuacją społeczną. Wojna i kryzys gospodarczy zrujnowały drobną i średnią miejską burżuazję, przez co artystyczny rynek zbytu drastycznie się zawęził. Powstał nowy odbiorca sztuki – proletariat, którego po-

trzeby były zgoła inne, niż potrzeby estetyczne mieszczan. Nie chciał on sztuki „czystej”, bezużytecznej, ani stylizowanej, lecz żądał wartości użytkowych – „Proletariatowi potrzeba sztuki, nie jako sztukateryjnej ozdóbki odświętnej, ale sztuki na co dzień” (SZCZUKA, 1927, s. 18). Sprzeciwiając się idei „sztuki dla sztuki”, którą nazywał „typowym kłamstwem kapitalistycznego świata” (ibidem), Szczuka podążył w kierunku konstruktywizmu, przyznając palmę pierwszeństwa kategorii użyteczności. W tym miejscu warto nadmienić, że uważa się go za twórcę tego nurtu, choć był on właściwie tylko jego pionierem na gruncie polskim. Kierunek ten – zdaniem Andrzeja Stawara – nie został wynaleziony przez konkretnego artystę, nie jest też związany z konkretnym krajem. Andrzej Turowski z kolei umiejscawia nurt ten w ZSRR, gdzie powstał jako bezpośrednia konsekwencja Rewolucji Październikowej i stanowił odpowiedź grupy młodej inteligencji na gwałtowne przemiany polityczno-społeczne (TUROWSKI, 1979, s. 5). W tym czasie radzieccy twórcy awangardowi zajęli się tworzeniem podstaw nowej kultury, a zatem i sztuki. „Dążyli [awangardiści – A.W.G.-] do określenia miejsca nowej wypowiedzi artystycznej i swojego w nowym kontekście społecznym” (TUROWSKI, 1979, s. 11). Zdaniem Turowskiego to ze Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich konstruktywizm rozlał się na inne kraje, m.in. Niemcy, Czechosłowację, Węgry i Polskę. Sam termin jest bardzo szeroki i podlega różnym interpretacjom, dość wspomnieć, że przysposobili go zarówno zwolennicy utrzymania ustroju kapitalistycznego, jak i ci, którzy domagali się jego natychmiastowego obalenia. W ZSRR do konstruktywizmu oficjalnie „przynawała” się grupa „Nowego LEFu”, a w niej Władimir Majakowski i Siergiej Eisenstein.

W tekście *Co to jest konstruktywizm*, zawartym w jednym z numerów „Bloku”, Szczuka tłumaczy, czym dla niego jest to zjawisko: „**NIE** poszczególny odłam sztuki (np. obraz lub wiersz), lecz sztuka jako **całość**”<sup>2</sup> (SZCZUKA, 1924, *Co to jest...*, strony nienumerowane). Zatem zasady konstrukcji dotyczą zarówno literatury, jak i malarstwa, rzeźby, architektury, typografii, grafiki użytkowej i innych form działalności twórczej. Turowski dodaje: „Konstruktywizm nie dotyczy określonego gatunku lub określonej formy wyrazu artystycznego, ponieważ u jego podstaw leży powszechne i instynktowne dążenie człowieka, aby swą twórczością zaspokajać praktyczne potrzeby ludzkie” (TUROWSKI, 2000, s. 90). Bliski związek kwestii artystycznych ze sprawami społecznymi jest znamienne dla lewicowej sztuki zaangażowanej, jej użyteczność miała wzmacniać egalitarność, w miejsce dotychczasowej elitarności. Redaktor „Bloku” pisze dalej, że celem nadrzędnym jest „budowa rzeczy” (SZCZUKA, 1924, *Co to jest...*, strony

2 Zachowuję formę zapisu z „Bloku” (wersaliki i pogrubienie).

nienumerowane), a konstrukcja elementu jest podporządkowana jego zastosowaniu. Szczuka sprzeciwia się analitycznym, a przez to rozkładowym, tendencjom w sztuce. „Jako główne zadanie widział oddzielenie brawady artystycznej, ideologicznego awanturnictwa, często genialnego kawalarstwa od elementów żywotnych i twórczych” (STAWAR, 1957, s. 659). W takiej koncepcji sztuki ujawnia się pozytywny aspekt rozwoju technologii – nie należy naśladować twórczości maszynowej, a jedynie wzorować się na jej prostocie i logice. Szczuka postulował odcisnięcie piętna „nowej sztuki” na budownictwie i przemyśle, sam interesował się architekturą i tworzył projekty domów w myśl zasady piękna utilitarnego. Warszawskiego artystę cechował „głód jednoznaczności” (STERN, 1965, s. 8), nie dopuszczał podświadomości jako źródła twórczego, ufał wyłącznie konstrukcji – dokładnej, przemysłanej i użytecznej. Dążył do ekonomizacji procesu artystycznego, postulował uproszczenie środków, redukcję pracy ręcznej na rzecz zmechanizowanej. Nadrzędną zaletą mechanizacji pracy artysty było ograniczenie „grafologicznych odchylen” (STERN, 1965, s. 16) – czyli kaprysów twórczej wyobraźni artyści i niekontrolowanych wybuchów jego temperamentu. W manifestie zawartym w pierwszym numerze „Bloku” Szczuka postulował likwidację modernistycznego „wynętrzania się” (SZCZUKA, 1924, [Wypowiedź programowa], strony nienumerowane) artystów, uczynienie ze sztuki efektu działania zbiorowości, unicestwienie jednostkowości i dążeń do indywidualizmu. Twórczość miała być oparta na bezwzględnej dyscyplinie; zamiast oczekiwać na przypływy natchnienia należało polegać na świadomej woli, wytwarzać jasne i ściśle dookreślone formy. Mechanizacja pracy artysty miała gwarantować bezwzględny obiektywizm form – a więc jasność odczytań i brak miejsca na dywagacje. Należy zdać sobie sprawę, że Szczuka nie był spójny w swoich postulatach. W jednym miejscu gromi „grafologiczne odchylenia”, by gdzie indziej budować definicję poezoplastyki, nazywając fotomontaż „najbardziej skondensowaną w formie poezją” (SZCZUKA, 1924, [Bez tytułu], strony nienumerowane), do tego wątku przyjdzie mi jeszcze powrócić.

Mechanizacja pracy, obiektywizm form, maksymalna ekonomia środków, nierozzerwalność zagadnień sztuki i zagadnień społecznych – te wszystkie postulaty Szczuki doprowadzić miały do rewolucji artystycznej. Jak pisał Stawar: „Naprawdę nowa sztuka musiała być sztuką rewolucyjną – nie tylko w granicach formalnych – musiała być rewolucyjna społecznie” (STAWAR, 1957, s. 659), toteż w przewrocie społecznym widział Szczuka szansę dla swojej sztuki, czy może odwrotnie – orężem „nowej sztuki” chciał doprowadzić do rewolty społecznej. Celem warszawskiego artysty-rewolucjonisty było przywrócenie sztuki klasie robotniczej. W wypowiedzi poprzedzającej deklarację programową pisał



tak: „Walka o byt pochłania ludziom prawie cały ich czas / nie pozwalając na zajmowanie się sztuką / życie współczesne zdążające tylko do maksimum / zysku przy minimum wyłożonych środków / nakłada specyficzne piętno na współczesną sztukę [...] / W przyszłości gdy zginie zmorea wyzysku / gdy każdy będzie żył w sposób podyktowany przez / poczucie własnego szczęścia / zmienia się i formy sztuki w sposób / którego przewidzieć nie można”<sup>3</sup> (cyt. za: STERN, 1965, s. 27). Rewolucyjny charakter tej wypowiedzi nie budzi wątpliwości, pojawiają się słowa „walka”, „zysk”, „wyzysk”, „zginie”, „zmorea”, konotując jednocześnie wydarzenia Rewolucji Październikowej w Rosji, a także Rewolucji Listopadowej w Niemczech. Postulat przywrócenia sztuki robotnikom zderza się z paradoksem: Szczuka dostrzegał prymitywizm estetyczny proletariatu, chciał obudzić świadomość artystyczną robotników, jednak tym, czego oni żądali, była wiedziana przez artystę sztuka tradycyjna. Powiązanie nowatorstwa w sztuce z dążeniami rewolucyjnymi proletariatu okazywało się być niełatwe do osiągnięcia, to – jak się zdaje – pchnęło Szczukę w kierunku fotomontażu.

Czy był on wynalazcą techniki fotomontażowej? Z pewnością nie, wbrew temu, co głosi tekst Władysława Strzemińskiego<sup>4</sup>. Czy był jej pionierem na gruncie polskim? Dotychczasowe poszukiwania nie doprowadziły mnie do prac wcześniejszych, niż Szczukowe. Jedynym do dziś zachowanym oryginałem, o którym powszechnie wiadomo, jest zdeponowany w Muzeum Sztuki w Łodzi projekt okładki do zbioru *Dymy nad miastem* Władysława Broniewskiego. To, kto istotnie wykonał pierwszy montaż fotograficzny, nie jest jasne – George Grosz wskazuje na działania swoje i Johna Heartfielda w 1916 roku. Raoul Hausman uważa, że to on i Hannah Höch zaczęli stosować tę technikę jako pierwsi, a przyczynkiem stały się wczasy nad Bałtykiem. Inni twierdzą, że „wynalazcą” był Gustaw Kłucis, autor tekstu *Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki agitacyjnej*: „Fotomontaż jako metoda artystyczna powstał w Związku Radzieckim w latach 1919–1921. Jego powstanie poprzedziły długotrwałe prace laboratoryjne i przemysłowe w zakresie nowych form kształtowania. W rezultacie powstała pierwsza praca fotomontażowa w ZSRR, tzw. *Miasto dynamiczne* artysty malarza G. Kłucisa (1919 rok), gdzie po raz pierwszy wykorzystano zdjęcie fotograficzne jako element faktury i wyrazu oraz zmontowano na zasadzie różnej skali, odrzucając w ten sposób odwieczne kanony perspektywy i proporcji” (cyt. za: BERMAN, 1965, s. 71).

Brak pewności co do pochodzenia samej techniki i jej wynalazcy nie jest aż tak szalenie istotny z punktu widzenia tych rozważań,

3 Zachowałam oryginalną pisownię i wersyfikację.

4 Chodzi o tekst: *Fotomontaż wynalazkiem polskim*, „Europa”, nr 1/1929, s. 29.

bowiem to, co zrobił z fotomontażem Szczuka, należy wyłącznie do niego. Nie tworzy fotomontaży w duchu dadaistycznym, bezładnym, spontanicznym, burzącym, wręcz przeciwnie: konstruuje swoje kompozycje w sposób przemyślany, zaplanowany i niedopuszczający przypadku. Nie sposób przyrównać jego prac do fotomontaży surrealistycznych, w których twórcze popędy wynikały z nieposkromionej działalności podświadomości i czerpały z elementów onirycznych. Kompozycje Szczuki to konstrukcje (w przeciwieństwie do dadaistycznych destrukcji), precyzyjnie zmontowane i niosące jasny, obiektywny przekaz. Można podejrzewać, że interesujący się radziecką i niemiecką sztuką Szczuka został zainspirowany przez fotomontaże sąsiadów, jednakże jego przyjaciel, Jan Góluś utrzymywał, że warszawski artysta nie był w kontakcie z zagranicznymi twórcami fotograficznych montażów. Pierwszym polskim fotomontażem jest okładka Szczuki do *Ziemi na lewo* Sterna i Jasińskiego, kolejne ukazywały się w „Bloku” oraz „Dźwigni”. Nie będę analizowała projektów fotomontażowych Szczuki, ponieważ jest to materiał wymagający odrębnego studium, natomiast spróbuję odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tę technikę wybrał artysta, aby osiągnąć cele założone w manifestach i deklaracjach programowych.

Po pierwsze, fotomontaż był stosunkowo nowym wynalazkiem – wszak ściśle wiązał się z rozwojem fotografii. Ignacy Witz nazywa go „dziecięciem dwudziestego wieku” (WITZ, 1964, s. 5), ponieważ dynamiczny postęp technologiczny spowodował spadek wartości fotografii i ich łatwiejszą dostępność. Drugą kwestią jest rozwój kinematografii – człowiek XX wieku jest nieustannie atakowany feerią płynnie zmieniających się obrazów kinowych, przyzwyczajają się do niej, a fotomontaż – niejako w odpowiedzi – jest „jednoczesną wielością zjawisk” (BERMAN, 1965, s. 73) oraz „wielością zjawisk trwających w czasie” (ibidem). Skumulowanie w jednym miejscu dużej ilości elementów uderza w odbiorcę wieloma bodźcami jednocześnie, pozwala spojrzeć na kompozycję niejednokrotnie z kilku perspektyw naraz. Ponadto, fotomontaż jest skonstruowany z elementów fotograficznych, które są – zdaniem Rolanda Barthesa – świadectwem istnienia fotografowanych elementów w chwili uwieczniania ich na zdjęciu. Francuz akcentuje w fotografii rzeczywiste i obiektywne potwierdzenie istnienia elementu w chwili naciskania spustu migawki. Zatem zachowany zostaje obiektywizm form, o który dopomina się w postulatach Szczuka. Nie bez znaczenia jest również fakt, że kompozycje fotomontażowe mogły być łatwo reprodukowane, co znacznie zwiększało ich zasięg, mogły trafiać do mas robotniczych. Projekty artysty-rewolucjonisty cechują pewne powtarzalne motywy – maszyna, masa ludzka, elementy fabryczne, taśmy transportowe, silniki – słowem to, co znane proletariatu, co stanowi jego chleb powszedni. Łatwo dało się „zaszczepić”



w fotomontażu treści agitacyjne i polityczne, toteż powstawały prace odwołujące się do kampanii amnestyjnej z 1928 roku, czy plakaty wyborcze nawołujące do głosowania na Jedność Robotniczo-Chłopską w wyborach do Sejmu w 1928 roku. Szczuka i Żarnowerówna byli pierwszymi twórcami politycznych fotomontaży w Polsce.

Działalność artystyczna i programowa Mieczysława Szczuki u progu XX wieku wpisała się w boje o rolę i kształt sztuki w nowopowstałym państwie polskim. Nowe realia, zniszczenia wojenne, układy polityczne, uwstecznienie gospodarcze, niezadowolone klasy robotniczej z burżuazyjnego wyzysku sprawiły, że nadejście przewrotu politycznego, społecznego i gospodarczego wydawało się nieuniknione. Żadna z wcześniejszych rewolucji w sztuce nie zapowiadała się tak gwałtownie – ferment ogarnął jednocześnie sztuki plastyczne, muzykę i literaturę. Przemiany postulowane przez Szczukę na gruncie sztuki nie mogły się dokonać bez przewrotu społecznego, bez zmiany porządku i obalenia dominacji burżuazji. „O cóż właściwie szło? O przekształcenie światopoglądu burżuazyjno-zaściankowego, idącego w parze z szowinizmem narodowym – w dynamizm rewolucyjny wyzwalających się mas, o nowy uniwersalistyczny pogląd na twórczość, pracę i życie” (BERLEWI, 1965, s. 138) – pisze Henryk Berlewi, podkreślając totalność wizji Szczuki. Rewolucja w sztuce miała się odbyć gładko, równie gładko miała obalić porządek „starego” świata, o którym mówiło się, że pierwsza wojna światowa była jego „ostatnią konwulsją” (STAWAR, 1957, s. 611). W postulatach warszawskiego artysty krył się zarodek marzenia o innym ustroju – i przyspieszeniu jego nadejścia Szczuka postanowił poświęcić swą pracę. Despotyczny i bezkompromisowy charakter artysty odstraszał od niego ludzi połowicznych, skazując go na osamotnienie w tytanicznej walce o nową sztukę. Zmarł tragicznie w wieku 29 lat, nie dokańczając swego dzieła, które bezskutecznie próbowała kontynuować Teresa Żarnower.

### **Bibliografia**

- BARANOWICZ Zofia, 1979: *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- BERLEWI Henryk, 1965: *Konstruktywista*. W: *Mieczysław Szczuka*. Oprac. Mieczysław BERMAN, Anatol STERN. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- BERMAN Mieczysław, 1965: *Pionierzy fotomontażu w Polsce*. W: *Mieczysław Szczuka*. Oprac. Mieczysław BERMAN, Anatol STERN. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- BERMAN Mieczysław, STERN Anatol (oprac.), 1965: *Mieczysław Szczuka*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

- MICZKA Tadeusz, 1998: *Montaż* (hasło). W: IDEM: *Słownik pojęć filmowych*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- STAWAR Andrzej, 1957: *Idee i działalność Mieczysława Szczuki*. W: IDEM: *Szkice literackie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- STERN Anatol, 1965: *Głód jednoznaczności*. W: *Mieczysław Szczuka*. Oprac. Mieczysław BERMAN, Anatol STERN. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- SZCZUKA Mieczysław, 1924: [Bez tytułu]. „Blok”, nr 4.
- SZCZUKA Mieczysław, 1924: *Co to jest konstruktywizm*. „Blok”, nr 6–7.
- SZCZUKA Mieczysław, 1924: [Wypowiedź programowa]. „Blok”, nr 1.
- SZCZUKA Mieczysław, 1927: *Sztuka a rzeczywistość*. „Dźwignia”, nr 4.
- TUROWSKI Andrzej, 1979: *W kręgu konstruktywizmu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- TUROWSKI Andrzej, 1981: *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*. Wrocław: Ossolineum.
- TUROWSKI Andrzej, 2000: *Budowniczości świata*. Kraków: UNIVERSITAS.
- WITZ Ignacy, 1964: *Fotomontaże Mieczysława Bermana*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „Prasa”.