

Władysław Strzemiński – powieściopisarz?

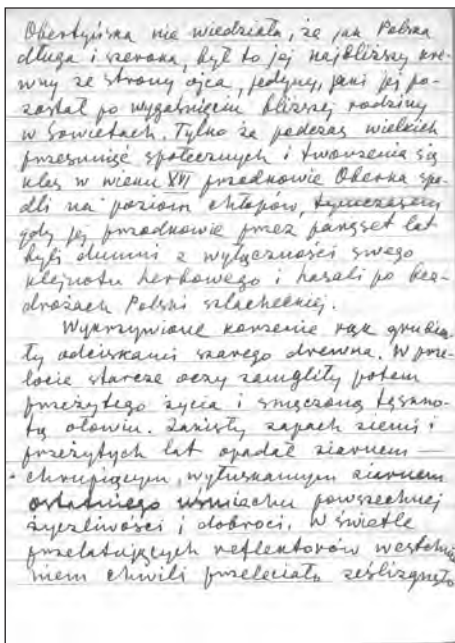
Strzemiński i literatura

Władysław Strzemiński znany jest szerszej publiczności przede wszystkim jako malarz i teoretyk sztuki. Wystawa *Powidoki życia*, zorganizowana w 2010 roku przez Muzeum Sztuki w Łodzi, przypomniała nam jednak również inne oblicza artysty: urbanisty, dizajnera, a także – powieściopisarza. W katalogu po raz pierwszy przedrukowane zostały fragmenty prozy tworzonej przez Strzemińskiego pod koniec życia. Fragmenty, które docelowo składać się miały na – częściowo autobiograficzną – powieść o wojennych losach artysty/intelektualisty, nie tworzą spójnej całości. Zapewne, gdyby nie przedwczesna śmierć autora, przybrałyby one zupełnie inny ostateczny kształt. Ze szczątków i wrywków pozostawionych w archiwum malarza wyziera jednak fascynująca opowieść o rozpadzie awangardowej wiary w postęp, zarazem do głosu dochodzi rewizja nowoczesnych ideologii oraz rozliczenie z własną, bolesną i niewygodną biografią. I choć pewnie nie tak projektował swoje literackie próby Strzemiński, fragmentaryczna i rozproszona postać, w jakiej otrzymujemy jego powieść, idealnie współgra z opisanym w niej poczuciem rozpadu świata: zewnętrznego, społecznego – zaatakowanego wirusem faszyzmu – i wewnętrznego, somatycznego – zżeranego przez chorobę, gruźlicę.

Wcześniejsze zaangażowanie Strzemińskiego w sprawy literackie sugerowałoby, iż miał on bardzo jasno sprecyzowaną wizję pisarstwa: w pełni

Michalina Kmieć

dr Michalina Kmieć, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Teorii Literatury oraz Ośrodek Badań nad Awangardą, e-mail: michalina.kmiecik@uj.edu.pl



Il. 1. Strona z rękopisu powieści
Władysława Strzebińskiego
Muzeum Sztuki w Łodzi

poddanego kontroli intelektu i zmierzającego do osiągnięcia doskonale zorganizowanej formy. Już w pierwszym komunikacie grupy „a.r.” możemy przeczytać, że „»a.r.« łączy współpracą plastykę z poezją” i stawia

zagadnienia nowej sztuki w jej całej rozciągłości, zamiast dotychczasowego nowatorstwa w jednej jakiegokolwiek dziedzinie sztuki, i jednocześnie kompromisowości i ignorancji w drugiej, skutkiem czego obraz dnia dzisiejszego wypadła ciasny i fałszywy¹.

Współpraca, o której tu mowa, nie polegała oczywiście na jakimkolwiek działaniu intermedialnym: członkowie grupy „a.r.” wierzyli jedynie, iż wszelką aktywność artystyczną należy opierać na analogicznych zasadach. Jak słusznie odnotowywał

¹ Komunikat grupy „a.r.” nr 1, s. 2. Cyt. za: J. Zagrodzki, Władysław Strzebiński. *Obrazy słów*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2014, s. 87.

Andrzej Turowski, pod koniec lat 30. XX wieku Strzemiński zaczyna dostrzegać „głębsze zależności przebiegające po linii analogicznego budowania formy poetyckiej i konstrukcji plastycznej”². Poszukiwanie owych „napomknień form”³ (jak nazwie Przyboś w *Nieco o realizmie w malarstwie* osiągnięcia wprawnego, rejestrującego oka) staje się zadaniem teoretyka wyznaczającego zasady funkcjonowania nowej sztuki. W komunikacie grupy „a.r.” prymarnym prawem okaże się „logika formy i budowy”, która w malarstwie wyrazi się poprzez użycie kąta prostego, w architekturze – poprzez rytm czasoprzestrzenny, a w liryce – ekonomizm środków wyrazu⁴. W ten sposób – wskazując na możliwość transferu tej samej zasady w obręb różnych dziedzin sztuki – Strzemiński wyznaczy drogę do takich hybryd estetycznych jak proklamowany przez Przybosia w „Linii” unizm literacki⁵. Pokaże również, iż w literaturze, podobnie jak w sztuce w ogóle, interesują go przede wszystkim kwestie konstrukcji, wewnętrznej budowy dzieła, żelaznej konsekwencji myślowej i strukturalnej. W listach do Juliana Przybosia będzie podkreślał wagę wewnętrznej spójności wierszy poety dla jego opracowania graficznego tomiku *Z ponad*⁶; natomiast komentując poezję Tadeusza Peipera, zwróci uwagę przede wszystkim na sposób jej konstruowania:

Że Peiperowi się nie podoba układ *Z ponad*, to jest zrozumiałe. On jest kubistą w poezji, jak Juan Gris w malarstwie lub Braque, a to jest stan wspaniałego rozkwitu piękna formy, lecz niedostatecznie zorganizowanej budowy [...]. U kubistów ekonomia budowy wyraża się w geometryzacji kształtów, lecz dalej nie sięga, nie organizuje równowagi i harmonii proporcji, pozostawiając to na łaskę intuicji, wyczuwań i nieuniknionych niedociągnięć, uważając, że te właśnie niedociągnięcia nadają *charme* wrażliwości. Peiper jako kubista jest ugodowcem, boi się zbyt konsekwentnej organizacji, boi się, że w tej

² A. Turowski, *Strzemiński o poezji*, „Poezja” 1969, nr 5, s. 82–83.

³ J. Przyboś, *Nieco o realizmie w malarstwie (Nieco, a więc nie wszystko)*, [w:] tenże, *Linia i gwar*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 168.

⁴ Zob. *Komunikat grupy „a.r.” nr 1*, s. 86.

⁵ Zob. J. Przyboś, *Unizm*, „Linia” 1931, nr 3, s. 69–71.

⁶ Zob. *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, oprac. A. Turowski, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. IX, s. 227.

organizacji zginie „jego” „własna” forma, jego indywidualność i dlatego chce pewnych granic (24 VI 1930)⁷.

Strzemiński podporządkuje swoje układy graficzne obecne w *Z ponad* Juliana Przybosa zasadzie dookreślenia zarysowanych w wierszu planów (najlepszym przykładem może być liryk *Florian*, podzielony na trzy równoległe plany za pomocą różnego kroju czcionek). Także jego uczniowie w swoich układach funkcjonalnych będą starali się wydobyć za pomocą typografii wewnętrzną budowę wiersza. Postąpił tak Samuel Szczekacz, tworząc układy dla tomu *Motorem słów*, którego autorstwo Janusz Zagrodzki przypisuje właśnie Strzemińskiemu. Jeśli wierzyć jego tezie – i potraktować Leona Grabowskiego (pod takim nazwiskiem tomik ten został wydany) jako alias malarza – okaże się, że wizja literatury jako budowy była wyjątkowo bliska autorowi *Teorii widzenia*. W otwierającym tom tekście czytamy:

słowa
twardo ulane stopem grubszym ponad stal
ułożyły się w dźwignię zdań i zespoliły się razem w maszynę słów:
wiersz

podkładam pod zdanie fundament orzeczeń
spiralne śruby przyimków wkręcam w gwinty przecinków
łączę ściśle
zespalam
i tłokiem podmiotu pracuję zdaniem

ja
poeta – chemik słów⁸.

Pisanie zostaje tu metaforycznie sprzężone z pracą konstruktora maszyny: słowa funkcjonują jako zworniki i części mechanizmu. Podmiot liryczny, wzorem „poety-robotnika słów” z pierwszych dwóch tomów Przybosa, „pracuje

⁷ Tamże, s. 244.

⁸ Cyt. za: J. Zagrodzki, *Władysław Strzemiński. Obrazy...*, s. 149.

zdaniem”⁹, nadaje swojemu intelektualnemu zaangażowaniu wymiar fizyczny. Apozycja z ostatniego wersu – będąca skądinąd kolejną kalką poetyki Przybosiowej – odsyła nas jednak już wprost do powieści Strzemińskiego, o której przede wszystkim będzie mowa w tym artykule. Chemikiem jest bowiem jeden z głównych bohaterów niedokończonej książki, *porte parole* autora – Czesław Czempik. Zderzenie tych dwóch tekstów – inicjalnego liryku z tomu *Motorem słów* i fragmentów powieści – pozwala, jak sądzę, tym bardziej postrzegać Czempika jako symbol artysty, twórcy, odkrywcy. Staje się on wcieleniem awangardysty: łamanego nieustannie przez los indywidualny (chorobę) i zbiorowy (wojnę).

Powieść jako rozliczenie z awangardą: postęp, porządek, abstrakcja

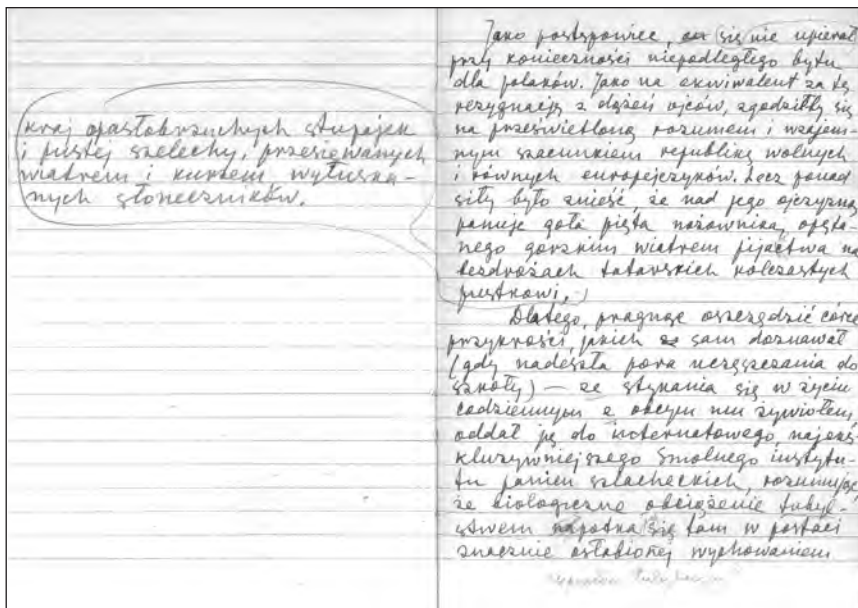
W istniejących fragmentach prozy Strzemińskiego występuje co najmniej trzech bohaterów, których poglądy oraz charakter mogą stać się komentarzem dotyczącym roli nowej sztuki w rzeczywistości kształtowanej przez doświadczenie wojny światowej. Każdy z nich reprezentuje inne awangardowe pryncypium i każdy – jako jego upostaciowienie – ponosi klęskę. Pojawiający się jako jeden z pierwszych na kartach książki inżynier Józef Obertyński głosi apoteozę postępu, urzędnik Jan Murin – porządku i liczby, natomiast Czesław Czempik – abstrakcji.

Obertyński wyrasta z dziewiętnastowiecznych ideałów rewolucji przemysłowej: stanowi zapowiedź nowoczesnego myślenia o przestrzeni (jest inżynierem kolejowym), a także uosobienie misji cywilizacyjnej. Auktorialny narrator kreowany przez Strzemińskiego patrzy na niego jednak krytycznym, czy wręcz ironicznym, okiem; piętnuje pogardę Obertyńskiego dla Rosjan, a także jego społeczną nieświadomość. Postęp, który pragnie on zaszcześcić na ziemiach wschodnich, jest w istocie wytworem wyobraźni kolonialnej Europy Zachodniej:

Europa ruszyła na podbój pustkowi i przestrzeni, rozrastając się, przekształcając kraje, leżące na liniach jej promieniowania i włączając je

⁹ U Przybosia znajdziemy zupełnie analogiczną frazę: „twardym słowem pracuję” (J. Przyboś, *O elektryfikacji*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 31).

w swój obręb jednakowego typu i oblicza. Inżynier Józef Obertyński budował koleje, po których się rozbiegały nerwowe prądy Europy i toczyły się czerwone wagony surowców i tony wykalkulowanego wyzysku tuziemców w rachunku przelatywanych słupów telegraficznych (PF 351)¹⁰.



Il. 2. Strony z rękopisu powieści Władysława Strzemińskiego Muzeum Sztuki w Łodzi

¹⁰ Wszystkie cytaty z powieści Strzemińskiego podaję za przedrukiem w opracowaniu Zenobii Karnickiej: W. Strzemiński, *Powieść [fragment]*, oprac. Z. Karnicka, [w:] *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki / Afterimages od Life. Władysław Strzemiński and Rights for Art* [publikacja towarzysząca wystawie: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki / Afterimages od Life. Władysław Strzemiński and Rights for Art*, 30.01.2010–27.02.2011, kuratorzy: Jarosław Lubiak, Paulina Kurc-Maj], red. J. Lubiak, współpr. P. Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012. Przytoczenia oznaczam bezpośrednio w tekście, opatrując je skrótem PF i numerem strony.

Kosmopolityczne marzenie inżyniera o świecie, w którym osiągnięcia techniki będą dostępne wszędzie i dla wszystkich, w którym wartości oraz style życia ulegną ujednoczeniu, koresponduje z wizją świata zmodernizowanego przez nowoczesnych „budowniczych”, kryje w sobie jednak elitaryzm „postępowców”, dostrzegany i poddawany krytyce w powieści. Obertyński uważa siebie za reprezentanta wyższej kultury (dlatego tak podkreśla swoje polskie pochodzenie), chce odseparować córkę od Rosjan, których uznaje za prymitywnych. Czyni to oczywiście w imię obrony „europejskiego racjonalizmu”, którego spuścizna zostanie odrzucona i zapomniana przez jego dziecko (Obertyńska podpisuje podczas wojny rosyjską volkslistę):

Był racjonalistą, człowiekiem logiki i najkrótszej linii matematycznej, entuzjastą, który wierzył w jednostajnie przyspieszony, wznoszący się ruch postępu świata. Lecz nastąpiło podsumowanie tkwiących w nim samym, niedostrzegalnych sprzeczności wewnętrznych – i owoc jego życia zamienił się w gorzkie jego zaprzeczenie (PF 355).

Charakterystyka bohatera pozostaje specyficzna. Strzeмиński podkreśla jego przywiązanie do oświeceniowego *ratio*: Obertyński nie ulega emocjom, jest logicznie myślącym planistą. Matematyczno-fizyczne metafory, za pomocą których narrator próbuje go opisać, wskazują na jego przynależność do modernistycznej rodziny. Wiara w postęp ma jednak – jak się okazuje – swoją cenę. Zaślepiiony nią inżynier nie widzi mankamentów zachodniego kapitalizmu, nie dostrzega mechanizmu wyzysku oraz kulturowego imperializmu Europy. Jego pogarda dla inności obraca się przeciwko niemu: tak hołubiona przez niego cywilizacja europejska ze swoją manią wyższości zmierza bowiem ku własnej zagładzie, wynaturza się w faszyzm. Społeczeństwo dochodzi do kresu swoich możliwości poznawczych. Nietzscheański „człowiek teoretyczny”, wiecznie niezaspokojony Faust, osiąga punkt, w którym odkrywa w sobie niemożliwą do poskromienia bestię:

człowiek teoretyczny popada w lęk przed konsekwencjami samego siebie i niezadowolony nie waży się już zawierzyć przeraźliwemu lodowatemu strumieniowi istnienia: trwożnie biega on po brzegu tam

i sam. Nie chce już niczego mieć w całości, całości z wszelkim naturalnym okrucieństwem rzeczy. Tak bardzo wysubtelniło go optymistyczne podejście. Ponadto czuje on, że kultura zbudowana na podłożu nauki musi zginać, jeśli zacznie być **nielogiczna**, tj. uchodzić przed swoimi konsekwencjami¹¹.

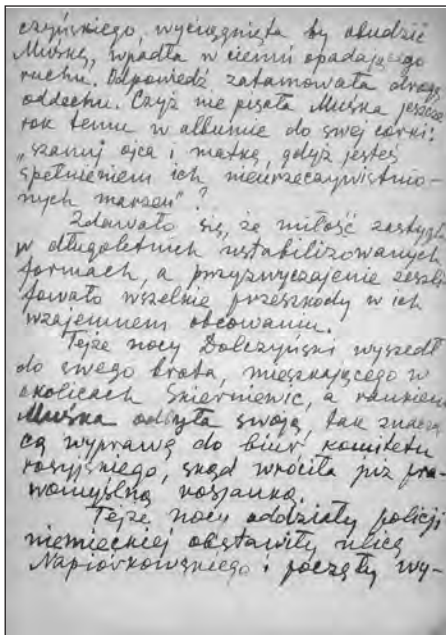
Obawiając się, że nie uspołni i nie zracjonalizuje nielogiczności świata, człowiek teoretyczny wycofuje się z życia, ucieka przed nim, pogrąża się w dekadencji – oddaje tym samym pole żywiołowi dionizyjskiemu, „germańskiej blond-bestii”¹² (jak nazwie ją Nietzsche), nad którą nie ma kontroli. Ona zaś odrzuca dokonania cywilizacji, przekreśla humanizm świadczący jej zdaniem o słabości – w dziejach Europy Zachodniej przybiera postać nazistowskiej III Rzeszy. Tym samym postęp staje się parciem ku jednej politycznej wizji, elitaryzm daje zaś początek eksterminacji. Wiara Obertyńskiego obraca się przeciwko niemu. Z kolei konsekwencją wychowania córki Muški w izolacji staje się jej naiwność, nostalgia za wyjątkowością i szczególnym traktowaniem, która popycha ją w stronę życiowego oportunisty.

Postęp, który zawsze musi zostać podporządkowany jednej idealnej wizji, staje się zatem pierwszym widomym znakiem faszyzmu. Przykrawa on bowiem konkretnego człowieka i konkretną wspólnotę do wizji stworzonej przez nowoczesnego „inżyniera”. Podobną rolę zaczyna w pewnym momencie pełnić – tak hołubiona przez awangardystów – liczba jako miernik i regulator stosunków estetycznych, które rzutować mają także na stosunki społeczne. Jan Murin jest nią zafascynowany i widzi w niej doskonały konstrukt intelektualny, ale również ponosi w powieści klęskę jako człowiek i podlega surowej ocenie ze strony narratora.

Co ciekawe, zachowane fragmenty poświęcone Murinowi najmocniej wpisują się w założenia poetyki awangardowej i tym samym stają się względem niej najbardziej polemiczne. Poznajemy bohatera w miejscu pracy, archetypicznej dla nowoczesnej wyobraźni fabryce, kiedy przez okno obserwuje robotników. Już to usytuowanie – gwarantujące mu panoramiczną perspektywę spojrzenia

¹¹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Inter-Esse, Kraków 1994, s. 136.

¹² Tenże, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, przeł. G. Sowiński, Znak, Kraków 1997, s. 50.



II. 3. Strona z rękopisu powieści
Władysława Strzezińskiego
Muzeum Sztuki w Łodzi

– pozwala pokazać, iż hołubi on ideał „stalowego inżyniera”¹³, dyrygującego ruchem mas. Jego wzrok wodzi po budynku i znajdujących się w nim ludziach, a sposób ich opisu ludzaco przypomina wyobrażenia miasta z wczesnych wierszy Juliana Przybośa. U Strzezińskiego czytamy: „Pomiędzy nimi wzlatywały skrzące sztandary okien, przecięte hieratycznym znakiem wiązania ram” (PF 361). U Przybośa pojawiają się zaś analogiczne obrazy unoszących się okien, fragmentów budynków wyrrywających się ze stabilnych murów, umykających z przestrzeni. Ten rodzaj dynamizacji będzie powracał w wierszach wielokrotnie:

Okna wyzwolone niespodzianie
wzlatywały z murów¹⁴.

¹³ J. Przyboś, *Wrażenie*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, s. 9.

¹⁴ Tenże, *Eiffel*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, s. 135.

Przybierze on też formę hiperbolizacji rzeczy nieożywionych, opisywania ich za pomocą słów o silnym nacechowaniu emocjonalnym, podkreślającym gwałtowność, ruchliwość i zmienność. Co ważne, za każdym razem przestrzeń będzie poddawana rygorom zewnętrznym: planom konstruktora, woli robotnika. U Strzemińskiego strategię tę obserwujemy w następującym passusie:

Przytlaczająca ciężarem masa ponad wysokość wznosiła się dymiącym rozziewem osiągniętego kominu. Wykreślona przezeń linia pionu, swą utwierdzoną wołą, jak nożem, przecinała powietrzne pustkowiec przelatujących wiatrów, stanowiąc jedyną twardą rzeczywistość ludzkiego działania (PF 361).

U Przybosa pojawia się zaś ona w szeregu liryków:

Spod konwulsyjnej sieci drutów się rozprzestrzenia,
bucha wściekłością linii, prostopadłością pionu¹⁵;

Długie szeregi kominów, dymiące równo – wysoko –
Miga pochyłym żurawiem ponad stalowym obłokiem¹⁶;

Zmuszę was do zawodów o rekord tworzącej woli¹⁷;

Rozsuńcie rygle przestrzeni! Maszyny pędzących stolic
drą się pasami w szerokość, w koła huczących zórz,
nad piętra drapaczy nieba w hal czarnej aureoli
wyrasta robotnik-dźwigacz o rozpalonym tchu¹⁸.

Człowiek dominuje nad przestrzenią niczym mitologiczny heros (w twórczości Przybosa – jak np. w cytowanym *Perpetuum mobile* – przybiera on kształt dźwi-

¹⁵ Tenże, *Dachy*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, s. 6.

¹⁶ Tenże, *Port*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, s. 21.

¹⁷ Tenże, *O elektryfikacji*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, s. 31.

¹⁸ Tenże, *Perpetuum mobile*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, s. 16.

gającego kulę ziemską Atlasa¹⁹); zostaje w ten sposób wyrwany z rzeczywistości, posiada właściwości nadludzkie. Jedną z nich jest „wyprzedzanie samego siebie”: jednostka postępową żyje niejako w przyszłości, jej awangardyzm jest zarówno przez Strzemińskiego, jak i Przybosa traktowany literalnie:

Człowiek się odnajdywał, czynem swym wyprzedzając samego siebie,
wychodząc ponad siebie (PF 361).

Mój cień podwójną aleją mijając mnie przemknął²⁰.

Spojrzenie Murina zostaje przez Strzemińskiego zaprezentowane jako najbliższe konstruktywistycznemu *imaginarium*. Urzędnik wierzy w potęgę porządku liczbowego: ludzi postrzega jako elementy równania; ich ruchy, potrzeby można uzgodnić z odgórnie zaprojektowanym planem, niczym w wizji miasta-maszyny Szymona Syrkusa czy we wczesnej idei miasta unistycznego samego Strzemińskiego²¹. Budulcem nowego świata i społeczeństwa staje się nie pojedyncza osoba, ale pełniona przez nią funkcja lub osiągnięty rezultat liczbowy jej pracy. W powieści czytamy:

Odczłowieczone schematy były literą i liczbą, pozbawionymi swego wewnętrznego życia. Cyfry, wyciągnięte pod sznur kartotek, stanowiły budulec rozkazującej im kierowniczej woli i jej nadrzędnych planów. Człowiek się stawał cegłą i cyfrą nieznanym mu milczących rozkazów (PF 361).

Strzemiński nawiązuje tu do szeregu międzywojennych projektów nowego miasta i Nowego Człowieka: od koncepcji Modulora zaproponowanej przez Le Corbusiera²², zakładającej możliwość jednolitego kształtowania przestrzeni

¹⁹ Zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosa*, PIW, Warszawa 1972, s. 69 i nast.

²⁰ J. Przyboś, *Cztery strony*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, s. 137.

²¹ Na temat determinizmu architektonicznego w wizjach miasta-maszyny i miasta unistycznego zob. E. Rybicka, *Projektowanie miasta (O dyskursie urbanistycznym dwudziestolecia)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 57–72.

²² Zob. Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, przeł. M. Biegańska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 84–85, 151–156. Por. też A. Flint, *Le Corbusier. Architekt jutra*, przeł. D. Cieśla-Szymańska, W.A.B., Warszawa 2017.

za pomocą schematu liczbowego stworzonego dla „uśrednionego” człowieka, po ideę „łożyskowania” Szymona Syrkusa²³, której założeniem była wiara w konieczność porządkowania doświadczeń jednostki i kontrolowania ich poprzez odpowiednie uprzednie projektowanie przestrzeni jego życia. Jak słusznie zauważa Elżbieta Rybicka, urbanistka międzywojenna i awangardowa skoncentrowana była wokół idei „projektowania” rozumianego jako przewidywanie potrzeb oraz organizowanie życia społecznego. Przestrzeń musiała sprawować kontrolę nad jednostką, architekt zaś – zawiadywał samą przestrzenią:

Najtrafniej i najzwięźlej ujęli tę progresywną orientację Syrkus i Chmielewski w pierwszym zdaniu *Warszawy funkcjonalnej*: „Praca architekta polega na projektowaniu – innymi słowy na planowym kształtowaniu przyszłości”. Programowanie przyszłości stanowi dominantę wszelkich projektów, ale w przypadku planów urbanistycznych nabiera dodatkowych, bardziej generalnych znaczeń. W swych najbardziej radykalnych i uniwersalnych manifestacjach autorzy projektów, kreśląc nową strukturę architektoniczną i przestrzenną miasta, traktowali je jako narzędzie formowania przestrzeni społecznej. Stawały się one w ten sposób szczególną odmianą nowoczesnego projektu (w znaczeniu Habermasowsko-Lyotardowskim) – narracji, której uprawomocnienie stanowiła przyszłość, Idea oczekująca realizacji²⁴.

Jednostka, w tak postrzeganym świecie, stawała się zaś elementem konstrukcji, liczbą w abstrakcyjnym równaniu świata. Strzeмиński rozlicza się zatem w powieści z własną fascynacją modelem zastępującym rzeczywiste doświadczenie. Murin, personifikacja konstruktywistycznego zachłyśnięcia się ideą porządku matematycznego, to bowiem oportunistą: jego początkowa fascynacja socjalizmem, polityką ludowców, ideami postępu i społecznego wyrównania szans okazuje się powierzchowna. W istocie pozostaje on lęklwym karierowiczem, człowiekiem sformatowanym na wzór konstruktywistycznych idei, wpasowywanym nieustannie przez innych w aktualnie obowiązujące schema-

²³ Zob. S. Syrkus, *Tempo architektury*, „Praesens” 1930, nr 2, s. 3–5.

²⁴ E. Rybicka, *Projektowanie miasta...*, s. 59.

ty. Strzeмиński dochodzi w powieści do punktu, w którym uświadamia sobie, że podporządkowanie masy jednostce kontrolującej (stalowemu inżynierowi, głównodowodzącemu architektowi) zawsze może obrócić się przeciwko racjonalizmowi. Znowu okazuje się, iż awangardowe pryncypia prowadzą do wizji zdehumanizowanego społeczeństwa, bezmyślnie sterowanych ludzi-Cyfr, wizji niepokojąco przypominającej salutujące masy słuchające przemówień Adolfa Hitlera.

Rozliczenie z awangardą dokonuje się jednak w powieści nie tylko poprzez hiperbolizację (i tym samym ironiczne być może potraktowanie) poetyk konstruktywistycznych. Strzeмиński wydaje się polemizować z nową sztuką, wykorzystując jej własny język i pojęcia. Wpisuje się tym samym w takie wyobrażenie twórczości eksperymentalnej dwudziestolecia, które zakłada, iż była ona jednocześnie siłą emancypacyjną i reakcyjną: jej idee przekroczenia granicy między życiem a sztuką zostały sprowadzone do działania propagandowego. Jak słusznie pisał Boris Groys:

Zaczynając od własnego artystycznego projektu, awangarda sama zrzuca się prawa do pierwszeństwa i oddaje projekt w ręce prawdziwej siły politycznej, która przejmuje zadanie rozrysowywania jednolitego planu nowej rzeczywistości wypełniane dotychczas przez artystę²⁵.

Paradoks awangardy polega zatem na tym, że jej intelektualne koncepcje porządku zostały wynaturzone w – zawładnięte przez instynkty biologiczne i im podległe – idee nieprzekraczalnego i ostatecznego Ordnung. Przeciwwagą, a jednocześnie uzupełnieniem, Murinowskiej wiary w Liczbę staje się zatem opisywana w powieści równoległe z nim kobieta starająca się o wciągnięcie na niemiecką listę. Volksdeutschkę charakteryzuje Strzeмиński, używając ewidentnie groteskowej poetyki ekspresjonistycznej. Nawiązuje tym samym do katastroficznych obrazów towarzyszących niemieckim i austriackim artystom po

²⁵ B. Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trans. Ch. Rougle, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1992, s. 26 [tłum. własne – M.K.] („Proceeding here from its own artistic project, the avant-garde itself renounces its right to preeminence and surrenders the project to the real political power, which is beginning to take over the avant-garde artist's task of drawing up the unitary plan of the new reality”).

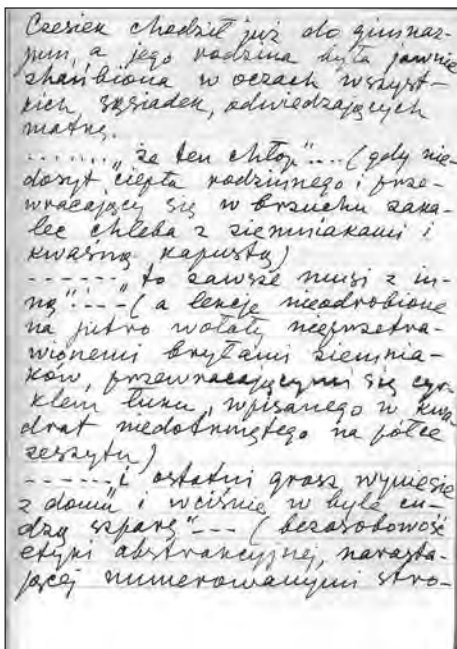
pierwszej wojnie światowej. Murin i bezimienna Volksdeutschka stanowią dwie strony tego samego zjawiska: ona jawi się jako konsekwencja bezosobowego myślenia awangard, jest upostaciowieniem nietzscheańskiej „bestii” wynurzającej się z autonomiczności abstrakcyjnych porządków:

Napęczniałe, jak galareta, podskakiwały białe policzki, nabrzmiałe wytryskiem wyciskających się kropli białego kobiecego mleka. Gąbczasta porowatość podskórnej, mlecznej, włóknistej substancji kształtowała obrzmiałe usta, wystające wołaniem napływającej, pulsującej krwi, rozkwitającej różowymi plamami na mlecznej powierzchni niezapłodnionej, napiętej kobiecej skóry (PF 365).

Zanurzona w abstrakcyjnych dywagacjach nowa sztuka, skupiona na projektowaniu idealnych porządków, wpisująca odczłowieczone jednostki w tabelę swoich wyobrażeń, nie jest w stanie odpowiedzieć na ów krzyk rzeczywistości, nie zauważa niebezpieczeństwa, jakie niesie za sobą faszystowski biologizm nałożony na ideę nieznoszącego sprzeciwu Ordnung:

I cóż temu przeciwstawić miał Murin – on, który był zawsze taki grzeczny i powściągliwy – wobec tego, wołającego białym, mlecznym ciałem wypiętrzona golej biologii tkanek ścieranych nożami jatek – on, Murin, który dla każdego swego czynu szukał aprobaty w przymruku opinii zwierzchników, i który wytyczne swego postępowania składał w pulchne ręce przełożonych dla ich oceny i uznania, przylepiając każdy krok swoich chęci do toku ich myślenia i potwierdzając swoją słuszność stopniem ich pochwał – on, Murin, który był zawsze tylko posłuszną kalką przerysowanych obcych ocen postępowania i poglądów, wtulonych w cudzy kształt (PF 366).

Faszyzm zabija każdą możliwość istnienia awangardy; co więcej, wypacza ją, ukazuje wszelką słabość (udowadnia nieoryginalność, zależność od obcych wzorców, niesamodzielność), obraca przeciwko niej samej. Wszyscy bohaterowie Strzebińskiego zaczynają swoje życie od wzniosłej idei, kończą je zaś moralnym upadkiem. Najbardziej świadomy z nich, Czesław Czempik, także ponosi życiową oraz intelektualną klęskę.



II. 4. Strona z rękopisu powieści
Władysława Strzemińskiego
Muzeum Sztuki w Łodzi

Można powiedzieć, że stanowi on ucieleśnienie najważniejszej awangardowej zasady, leżącej u podstaw myślenia o nowej sztuce. Jego *idée fixe* to abstrakcja, chęć odcięcia się od rzeczywistości w celu stworzenia sytuacji etycznie i estetycznie doskonałej, czystej. Czempik pragnie oddzielić się grubą kreską od tego, co instynktowne, biologiczne, nieintelektualne, a tym samym skażone. Jest zafascynowany eksperymentami artystów międzywojennych, inspirują go Peiper, Przyboś i Brzękowski: „Niecierpliwie, tygodniami, w spływającym deszczu stał on przed oknami księgarni i wyczekiwał na kolejny, następujący numer »Zwrotnicy«” (PF 386). Co więcej, Czempik pragnie literalnie połączyć w sobie dwa człony archetypicznej awangardowej metafory: stać się „chemikiem słów”, zgodnie z hasłem wieńczącym pierwszy wiersz w *Motorem słów*. Zostaje zatem inżynierem i poetą; pracuje na rzecz rozwoju nauki oraz sztuki.

Wojna staje się jednak sprawdzianem dla idei przyświecających Czempikowi. Okazuje się, że nie tyle budzi ona jego moralny sprzeciw, ile razi go „estetycznie” – nie może on znieść bylejakości świata podczas okupacji:

[...] gdy wełna nocy nasiąkła, wypełniona w każdym zakątku przyczajonym parowaniem białego mięsa, zielonych mundurów Niemców, zapachem kartofli, ersatzów i octu i we wzlatujących lotach latarni ukośnie deszczem połyskiwały bagnety SS i towarzyszących im uzbrojonych volksdeutschów, nawiedzających mieszkania (dzwonek w pustkę nocy, imienna zapieczętowana koperta i poprzewracany, porozrzucany dobytek lat) i czarna siatka gałęzi przekreślała rysunkiem krat nadzieję powrotu w ciepło nagranych pierzyn [...] stało się Cześkowi [...] rzeczą nieublaganie jasną, jak biała strona zadrukowanej noweli (równy prostokąt jak ściana pokoju) – że należy wyjść z wojny i nie dać z siebie ani jednego ruchu niemieckiemu aparatowi planowania wojny. Wyłączyć się z czasu i przestrzeni, być niewidzialnym okiem, które wszystko widzi, lecz jest nieuchwytny, jak powietrze (PF 387–388).

W cytowanym fragmencie istotny okazuje się dobór elementów świata przedstawionego, który skłania Czempika do podjęcia decyzji o wycofaniu się z życia, porzuceniu pracy, zamknięciu na zewnątrz. Narrator zwraca uwagę na biedę, niską jakość życia, przywiązuje wagę do odrzucających zapachów (kartofle, ocet), a także brutalności i arogancji oprawców (bagnety SS, porozrzucany dobytek). Opis ma charakter plam barwnych rzucanych na płótno: przenikają się w nim biel gotowanego mięsa i zieleń mundurów, czern gałęzi i biel nagranych pierzyn. Wydaje się, że poszczególne elementy pochodzą z różnych porządków, choć stanowią tło dla okrucieństwa i zbrodni. Wojna jawi się tu jako **czas nieczystości**, zbrukania wartości i godności człowieka. Przeciwstawia jej Strzemiński porządek „białej strony zadrukowanej noweli” – kartkę, na której można zaprojektować doskonałą rzeczywistość. Czempik ucieka zatem przed realnym chaosem w świat abstrakcji, reprezentowany przez „równy prostokąt”, zupełnie jakby chciał zatrasnąć się w neoplastycystycznym obrazie: pokoju wypełnionym siatką kątów prostych, kolorów podstawowych, zorganizowanym w myśl zasady złotej proporcji. Przyjmuje postawę eskapistyczną, sam postrzega ją jako moralnie słuszną. Jest przeświadczony, że potrafi (może) być „niewidzialnym okiem”, trwać w paradygmacie racjonalnego oglądu, obserwować z dystansu (z perspektywy panoramy) rozpadający się świat. Jego wiara w możliwość abstrakcyjnego

porządkowania, nadawania sensu z zewnątrz zostaje jednak złamana, a on sam – skompromitowany jako utopista:

Skąd mógł on wiedzieć, że bezosobowość etyki abstrakcyjnej – jaka latami narastała w nim numerowanymi rozdziałami studiów, powszechnością jedynej i równej dla wszystkich sprawiedliwości – zostanie wywrócona biegiem rozwoju dialektycznego (PF 393).

Życie Czempika weryfikuje wyznawane przez niego ideały, biografia zmusza do zastanowienia się nad sensownością obieranych postaw. „Chemik słów” nie tylko staje się dla Strzemińskiego lustrem, w którym ogląda on swoje międzywojenne koncepcje estetyczne, społeczne, etyczne, ale także pozwala zadać sobie pytania o własne wybory osobiste, winę względem żony i córki. Powieść okazuje się zatem rozliczeniem nie tylko z paradygmatem awangardowym, ale przede wszystkim z własnym życiem.

Powieść jako rozliczenie z własną biografią

W części poświęconej Czempikowi narrator zdradza poniekąd swoją tożsamość, ujawnia, jak bardzo blisko bohatera się znajduje – w pewnym momencie okazuje się narratorem personalnym, przynależnym do świata przedstawionego, towarzyszem rozmów:

I gdy Czesiek, upatrując w Murinie obecność przemyślanej złej woli, rozstopniowanej na pojedyncze etapy działania – **tłumaczył mi o liszce**, co się robi poczwarką, by później rozkwitnąć [machaonem] zbrodni i trupiej trucizny – **ja wiedziałem**: nie katolickimi kryteriami moralności indywidualnej należy sądzić Murina, lecz kategoriami walki klasowej (PF 390, podkr. M.K.).

Poprzez ukształtowanie relacji między Czempikiem i narratorem, Strzemiński prowadzi wewnętrzny dialog; szczególnie że bohater jawi się jako jego lustrzane odbicie. Jest artystą, ożenił się z inteligentną nauczycielką, razem tworzyli podwaliny polskiej inteligencji:

Po dwóch latach ukazał się skromny tomik jego nowel, a po trzech ożenił się z młodą nauczycielką historii z gimnazjum państwowego, która już zdążyła w piśmie regionalnym napisać kilka przyczynków do historii terenu (studia ze średniowiecza). Punkt wyjścia, z jakiego ta para rozpoczynała swoją drogę życiową, leżał więc ponad poziomem przeciętnej rodziny inteligentkiej, na pograniczu tej małej grupy osób, jaka tworzy kulturę kraju. Zapowiedź wstępu dawała nadzieję na przyszłość. Mąż przydawał blasku żonie, żona – mężowi (PF 387).

Strzemiński nie kreuje typowo autobiograficznej narracji; tworzy Czempika przede wszystkim jako analogon swojej sytuacji społecznej. Jej najistotniejszą cechą pozostaje budowanie „kultury kraju”, zarówno przez bohaterów powieści, jak i realnie – w okresie międzywojennym – przez małżeństwo malarza z Katarzyną Kobro. Strzemiński chce pokazać, że społeczny punkt wyjścia (partnerstwo intelektualne, artystyczne) może zostać zaprzepaszczone za sprawą czynników biograficznych (rosyjskie pochodzenie żony Czempika oraz Kobro). Jednocześnie, aby mocniej naprowadzić odbiorcę na lustrzałość losów własnych i Czeška, wprowadza wątek choroby – gruźlicy, która nękała jego samego.

Warto podkreślić, że twórca teorii unizmu pisze swoją powieść pod koniec życia, część zapisków powstaje najprawdopodobniej w szpitalu. Strzemiński zdaje sobie sprawę z nieuleczalności choroby, co niewątpliwie sprawia, że chce się rozliczyć z własnym życiem, zrozumieć, co doprowadziło do tragicznego rozpadu małżeństwa, odrzucenia jego sztuki, zwolnienia z Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych, nędzy, odosobnienia i w ogóle położenia, w jakim znalazł się w ostatnich latach. Chce wiedzieć, jakie determinanty historyczne i społeczne doprowadziły do jego klęski oraz degradacji. Jak słusznie zauważa w swoich wspomnieniach Nika Strzemińska:

Jeszcze większe wrażenie wywarł na mnie VII, VIII i IX zeszyt niedokończonej powieści ojca. W niej właśnie zawarł wiele wątków autobiograficznych, rozmyślał o motywach skłaniających do zmiany narodowości podczas okupacji i wpływu takiej decyzji na losy małżeństwa. [...] Te [...] zdania ojca, które pisał ponad 30 lat temu, pozwalają mi dziś sądzić, że podczas miesięcy spędzonych w szpitalu zastanawiał się nad

całym swoim życiem, a szczególnie najgorszym jego okresem. Szukał przyczyn nieporozumień z żoną i przypominał chwile, kiedy było im tak dobrze razem²⁶.

Malarz upatruje winy Czeška w jego naiwności: zawierzeniu ideom nowoczesnym, takim jak postęp czy abstrakcja rozumiana jako czynnik porządkujący rzeczywistość. Czempik zostaje przedstawiony jako człowiek, który pokłada nadzieję w logice i bezosobowej, abstrakcyjnej etyce: z wojennym chaosem chce walczyć za pomocą rozumu, nie przyjmując do wiadomości, że ciało, fizyczność nie akceptują argumentów przez niego wysuwanych. Czempik rezygnuje z pracy w imię idei „niewspółpracy z rzeczywistością zbrodni hitlerowskiej” (PF 393) i skazuje tym samym żonę na samotne utrzymywanie rodziny. Buduje zatem dla siebie idealną nie-rzeczywistość, odgradza się murem swoich słów i koncepcji od świata, w którym jego żona walczy z codziennością o fizyczne utrzymanie ich na powierzchni: to ona zapewnia jedzenie, opał, sprawia, że mają szansę przetrwać.

Strzemiński w sposób bardzo zawoalowany i eufemistyczny opowiada w powieści losy własnej rodziny w okresie niemieckiej okupacji: był to bowiem czas – jak wspomina Nika Strzemińska – niesamowitego poświęcenia Katarzyny Kobro dla dobra męża i córki. Kobieta przywołuje drastyczne sceny palenia przez matkę własnych rzeźb drewnianych, nadmienia też, że Strzemiński zawsze winił Kobro za to, że sam podpisał rosyjską volkslistę, by uniknąć sankcji ze strony okupanta i zapewnić rodzinie dostęp do lepszych kartek żywnościowych:

Myślę, że znaczący wpływ na tak złe stosunki miało podpisanie przez ojca, polskiego patriotę, rosyjskiej listy. Czuł się pewnie zdrajcą. Każdy kęs jedzenia, kupowanego na lepsze niż otrzymywali jego rodacy kartki, przypominał mu podjętą w 1940 roku decyzję. Za własne przykre doznania winił przede wszystkim matkę, która znajdowała się najbliżej. Będąc Rosjanką od urodzenia, stanowiła dla niego – Rosjanina z wojennego przy-padku – niemy, a potem już nie niemy, wyrzut dręczący jego sumienie²⁷.

²⁶ N. Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Res Publica, Warszawa 1991, s. 104 i 106.

²⁷ Tamże, s. 61.

I choć oczywiście książka *Miłość, sztuka i nienawiść* została napisana z perspektywy dziecka, które nie mogło znać całościowego obrazu relacji między matką a ojcem – współgra ona z przebijającym z kart powieści Strzemińskiego jednoczesnym poczuciem winy i krzywdy. W zachowanych fragmentach autor pisze bowiem z zajądłością o żalu, jaki żona Czempika miała do niego, ponieważ – ze względu na moralną krystaliczność męża – nie mogła przyjąć rosyjskiej volkslisty:

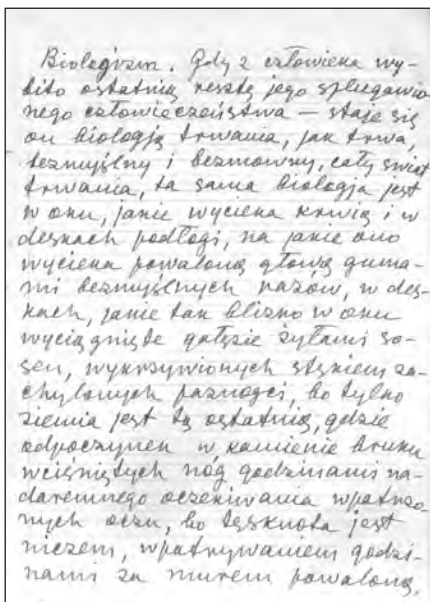
Lecz cały ogrom winy za to, i za nędzę wojny, i za głód poniewierki, i za to, że nie można by mu spojrzeć w oczy, i za jego niezaradność bezosobowej etyki abstrakcyjnej i sprawiedliwości powszechnej i równej dla wszystkich – spadł ciężarem winy na Cześka, który chciał się wyłączyć z czasu i przestrzeni, być niewidzialnym okiem literata, nieuchwytnym, jak powietrze (PF 393).

Niewypowiedziana odraza, jaką Czempik żywiłby dla partnerki, gdyby zdecydowała się ona na jakiegokolwiek moralne ustępstwo względem okupanta, by polepszyć swój materialny byt, wstrzymywała ją przed działaniem. Strzemiński ciekawie prezentuje kwestię sporu między małżonkami: fokalizuje swoją narrację naprzemiennie na Cześku i jego żonie, zupełnie jakbyśmy musieli wysłuchać jej zniecierpliwionego głosu przemawiającego „za kadru”. Uzyskuje dzięki temu podwójny efekt: żona Czempika ewidentnie objawia się jako kobieta przyziemna, która argumentuje, odwołując się do zdrowego rozsądku, decyzji racjonalnych w kontekście wojennej biedy. Jednocześnie narrator faktycznie pozwala jej przemówić własnym głosem (nawiasowe wtrącenia możemy potraktować jako przykład mowy pozornie zależnej) i tym samym czyni ją prawowitą uczestniczką dyskusji; rozumie jej racje, zdaje sobie sprawę z tego, że postawa Cześka – choć idealistyczna – uderza w rodzinę. Narracja umożliwia zatem Strzemińskiemu spojrzenie z dystansu na własną sytuację i podejmowane przez siebie wcześniej wybory:

Jej mokra kobiecość codziennego tyrania się w pracy zarobkowej, gdy on chce być czystym i wzniosłym, jak w świecące w lustrze niewidzialne oko tych podpatrzonych reportaży, gdy ludzie cierpią (i ich profanować swoim nieróbstwem niezapracowanego grosza dla rodziny, gdy ona pracuje zarobkowo), a on tylko przynosi węgiel i gotuje obiad w jej nieobecności, gdy jest sklepową, uczciwie zarabiającą chleb, na jaki zarabia.

W tej zdradzie najgłębszej i najlepszej części jego natury (jaką dawniej kochała i szanowała) – uniemożliwiła mu pracę literacką, tropiąc chwile jego namysłu, wyszukując mu zajęcia domowe (że ona pracowała poza domem, zarabiała i nie miała sił na te głupstwa) i odwręcając jego umysł swymi kłótniami (PF 394).

Czempik nie może zrozumieć do końca postawy żony, nie wnika w jej motywacje (wydaje się, że je spłaszcza i trywializuje) – jednocześnie zostaje opisany ironicznie jako „oko literata”, „zawieszona niewidzialną bakterią oka w powietrzu” (PF 394). Określenie „bakteria oka” odsyła nas do choroby Czeška, jego wzrok zaraża rzeczywistość gruźlicą, nadaje jej chorobliwy, nieprawdziwy kształt. Może zatem także kreowany przez niego obraz żony pozostaje niesprawiedliwy? Może jej materialistyczne, bliższe codzienności podejście nie wynika ze złej woli, może jest jedynie wzięciem odpowiedzialności za faktyczny los rodziny? Może jednak staje się wcieleniem faszystowskiego biologizmu, koncentracji na tym, co definiujemy jako bezmyślne, czyste trwanie?



Il. 5. Strona z rękopisu powieści
Władysława Strzemińskiego
Muzeum Sztuki w Łodzi

Konflikt między Czempikiem i żoną stanowi zatem tło dla filozoficznych refleksji Strzezińskiego o kondycji człowieka. Także choroba malarza przybliża go do rozważań o fizyczności, biologicznym wymiarze życia. W powieści pisze on wprost:

[...] jedyne, czym pozostało walczyć literatowi (w tym opuszczeniu samotności) – to było widzieć, [będąc] zawieszonym w próżni, tęczowo opalizującą (przez mikroskop) bakterię płwocin gruźliczych, i swoją chorobę napisanym nowelom przeciwstawić, jako ostatni argument (PF 388).

Opalizujące prątki gruźlicy stanowią jednocześnie przeciwagę i wsparcie dla abstrakcyjnej etyki pisarza-awangardysty. Są znakiem biologii, ale – jako wywołujące chorobę – okazują się katalizatorem przemiany. Osobowość Czempika ma szansę przeobrazić się pod wpływem jego schorzenia, on sam zaś staje się przedmiotem dezintegracji pozytywnej²⁸: buduje swój świat na podstawie biologicznego wyczerpania. Słabość, bezsilność pozwalają wycofać się z życia, tłumaczą procesy dematerializacji. Jednocześnie czynią go jednak półczłowiekiem, nie w pełni zaangażowanym, przyczyniającym się do rozpadu swojego związku, pozbawionym umiejętności wyrażania myśli, bezproduktywnym. Przewijający się przez całą powieść motyw sfragmentaryzowanych, rozbitych przez rzeczywistość ludzi znajduje swoją realizację także w chorobie Czempika. Co więcej, przypomina czytelnikowi o fatalnej kondycji samego Strzezińskiego, który – pisząc powieść tuż przed śmiercią – musiał bardzo bezpośrednio odczuwać także własną „częstkowość”, somatyczne i duchowe zmiażdżenie. We wspomnieniach przyjaciół przypomina on bowiem malowane w latach 40. zdeformowane postaci z cyklu *Tanie jak błoto*:

Gdy odwiedziłem go w szpitalu na Chojnach, leżał wyczerpany chorobą, sterany ciężkim, wrogim życiem, zapomniany – „tani jak błoto”. Uderzał zdziczałym, ascetycznym wyglądem. Skórę miał obwisłą, sfałdowaną, zmierzwiłone, siwe włosy sterczały jak u drapieźnego ptaka, żółtawą twarz pokrywało białe ściernisko dawno nieogolonego zarostu.

²⁸ Zob. K. Dąbrowski, *Dezintegracja pozytywna*, PIW, Warszawa 1979.

Błyszczały jedynie głęboko wpadnięte, niebieskie oczy, które zdawały się wypełniać niewidzialną przestrzeń – umierający apostoł wyznawanej wiary artystycznej²⁹.

Marian Minich wprost porównuje go do rysunków z lat 40. Zwraca uwagę na kontrast pomiędzy prawie mistycznie błyszczącymi oczami (reprezentującymi przywiązanie do abstrakcyjnych idei artystycznych) a zdeformowanym ciałem. Także Julian Przyboś w swoim wspomnieniu skupia się na podkreśleniu „kadłubkowości” malarza; przestaje on być pełną osobą, zostaje sprowadzony do fragmentu, urywka własnego „ja”:

Było nieznośnie gorąco, zdjąłem marynarkę i z uczuciem wstrętu a zarazem jakby winy łapałem otwartymi ustami pełne prątków powietrze. Strzeмиński w szpitalnej bieliźnie odrzucił koc i podniósł się na łóżku. Nigdy przedtem nie odczułem tak jego okaleczenia, jak wtedy. [...] siedząc tak w łóżku z podkuloną jedyną nogą – wydał mi się drobnym z kostek bez ciała kadłubkiem, bezradnym, dziecięcym jakimś stworem już spoza świata żywych ludzi³⁰.

Strzeмиński jawi się jako istota spoza świata żywych, nieprzynależna nigdzie. Choroba uwidacznia wszelkie jego ułomności, potęguje je. Przyboś wydaje się przerażony, patrząc na przyjaciela. Biologizm, fizyczna natura człowieka przysłaniają tutaj jego rozumność, idee, abstrakcyjne koncepty. Doświadczenie choroby wpływa zatem na sposób postrzegania człowieka w powieści: Strzeмиńskiego uderza somatyczne odczuwanie świata – nagle to poznanie cielesne staje się jedynym dostępnym, wypiera poznanie intelektualne.

W książce nieustannie powraca motyw postaci sfragmentaryzowanych, widzianych tylko jako ślad po całości, okaleczonych cierpieniem:

[...] to wszystko dowodziło, z jak głębokim i powszechnym stanem nierównowagi psychicznej i załamanych odruchów miało się do czynienia

²⁹ M. Minich, *Szalona galeria*, [w:] A. Minich-Scholz, *Marian Minich – pod wiatr*, M. Minich, *Wspomnienia wojenne; Szalona galeria*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2015, s. 310.

³⁰ J. Przyboś, *Strzeмиński przed śmiercią*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 6, s. 62.

w czasie, gdy ludzie byli, jak kamienie bruku i twarze ich splugawione wbijanymi gwoździami policzków były jak cyfry wymuszonej pracy (PF 363).

Czy mógł on wiedzieć, że w czasach, gdy nogi, wymieszane wciskającym się błotem i w strugach deszczu parujących nagością poganianych ciał – że wówczas znajdzie się on poza obrębem własnych marzeń o zgodnym marszu swego narodu wzniesionych rąk? (PF 366)

Istota szczęścia ludzkiego polega na tym, by mieć dla siebie większą ilość znaków obiegowych – tak myślały wszystkie plamy twarzy w jego środowisku (PF 371–372).

Ulewą ulotek i przyklejonych do murów okrzyków, w błocie stąpających nóg, oknami rozpiętych chorągwi, gdzie na zebraniach przemawiał Napiórkowski – trzecią klasą szkoły powitała go Niepodległość [...] (PF 382).

Jednostka zostaje tu przedstawiona jako usytuowana blisko ziemi, właściwie tożsama z brukiem, po którym stąpa („jak kamienie bruku”). Narrator niejednokrotnie opisuje tylko nogi ludzkie, zanurzone w błocie, grzęznące w podłożu – zupełnie jakby zdeformowany człowiek Strzemińskiego był zanurzony w niemożliwej do opuszczenia matni. Podkreśla to jeszcze częste użycie frazy „w tym czasie”, „w czasie”. Odbiorca wie, że autor ma na myśli konkretny moment historyczny, że takie położenie jest wynikiem działania określonych czynników socjopolitycznych. Indywidualność, jednostkowość zacierają się – widzimy tylko „plamy twarzy”, które w ostatnim paragrafie powieści zlewają się z podłożem, z ziemią, deskami podłogi:

Biologizm. Gdy z człowieka wybito ostatnią resztkę jego splugawionego człowieczeństwa – staje się on biologią trwania, jak trwa, bezmyślny i bezmowny, cały świat trwania, ta sama biologia jest w oku, jakie wycieka krwią i w deskach podłogi, na jakie ono wycieka powaloną głową gumami bezmyślnych razów, w deskach, jakie tak blisko w oku wyciągnięte gałęzie żyłami sosen, wykrzywionych stękiem zachylonych paznokci, bo tylko ziemia jest tą ostatnią, gdzie odpoczynek w kamienie

bruku wciśniętych nóg godzinami nadaremne oczekiwania wpatrzonych oczu, bo tęsknota jest niczym, wpatrywania godzinami za murem powaloną, rozbitą, stłuczoną głową. Faszizm. Ostatnia kropla faszyzmu (PF 394–395).

W zakończeniu powieści uderza wtórna jedność świata ludzi i rzeczy. Nie jest ona jednak – jak w przypadku niektórych awangardowych prądów, przede wszystkim surrealizmu – znakiem dowartościowania rzeczywistości przedmiotowej. Wręcz przeciwnie: staje się symptomem uprzedmiotowienia człowieka, odebrania mu mocy porządkującego *ratio*. Biologizm, czyste i bezmyślne trwanie to spuścizna, jaką zostawia po sobie faszystowska dehumanizacja. Eleonora Jedlińska pisała o rysunkach Strzemińskiego z lat 40., że przedstawiają „formy upodobnione do ludzkich – tutaj znacznie pomniejszone, śladowe, niemal nieczytelne, obsesyjnie znaczące daremną próbę ucieczki czy przerażenia, jakby wdeptane w ziemię, rozmyte w błocie”³¹. Postaci z powieści także obsesyjnie uciekają przed własną biologicznością, chcą odgrodzić się od niej czystością swoich idei, siłą myślenia abstrakcyjnego. Im jednak głębiej zanurzają się w wywiedzione z matematycznej logiki koncepcje porządku liczbowego czy etyki abstrakcyjnej, tym dalej znajdują się od własnego człowieczeństwa. Im bardziej pragną uciec przed okrucieństwem wojny, tym mocniej zostają nim naznaczone. Ich przesłanie staje się zatem nieczytelne, z jego pierwotnej formy „odrywa się bezkształt”³² – słowo zawsze wypaczone, idea na zawsze złamana.

Bibliografia

Dąbrowski Kazimierz, *Dezintegracja pozytywna*, PIW, Warszawa 1979.

Flint Anthony, *Le Corbusier. Architekt jutra*, przeł. Dominika Cieśla-Szymańska, W.A.B., Warszawa 2017.

Groys Boris, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trans. Charles Rougle, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1992.

³¹ E. Jedlińska, *Cykle wojenne: rysunki i kolaże Władysława Strzemińskiego z lat 1939–1945. Doświadczenie wojny – żal i melancholia*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2005, s. 94.

³² A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 233–234.

- Jedlińska Eleonora, *Cykle wojenne: rysunki i kolaże Władysława Strzemińskiego z lat 1939–1945. Doświadczenie wojny – żal i melancholia*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2005.
- Jencks Charles, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, przeł. Monika Biegańska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Komunikat grupy „a.r.” nr 1*, [w:] Janusz Zagrodzki, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2014.
- Kwiatkowski Jerzy, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, PIW, Warszawa 1972.
- Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, oprac. Andrzej Turowski, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. IX.
- Minich-Scholz Agnieszka, *Marian Minich – pod wiatr*, Minich Marian, *Wspomnienia wojenne; Szalona galeria*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2015.
- Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. Bogdan Baran, Inter Esse, Kraków 1994.
- Nietzsche Friedrich, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, przeł. Grzegorz Sowiński, Znak, Kraków 1997.
- Przyboś Julian, *Realizm rytmu fizjologicznego*, [w:] tenże, *Linia i gwar*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.
- Przyboś Julian, *Strzemiński przed śmiercią*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 6.
- Przyboś Julian, *Unizm*, „Linia” 1931, nr 3.
- Przyboś Julian, *Utwory poetyckie*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Rybicka Elżbieta, *Projektowanie miasta (O dyskursie urbanistycznym dwudziestolecia)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4.
- Strzemińska Nika, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Res Publica, Warszawa 1991.
- Strzemiński Władysław, *Powieść [fragment]*, oprac. Zenobia Karnicka, [w:] *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki / Afterimages od Life. Władysław Strzemiński and Rights for Art* [publikacja towarzysząca wystawie: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki / Afterimages od Life. Władysław Strzemiński and Rights for Art*, 30.01.2010–27.02.2011, kuratorzy: Jarosław Lubiak, Paulina Kurc-Maj], red. Jarosław Lubiak, współpr. Paulina Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012.
- Syrkus Szymon, *Tempo architektury*, „Praesens” 1930, nr 2.
- Turowski Andrzej, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000.
- Turowski Andrzej, *Strzemiński o poezji*, „Poezja” 1969, nr 5.
- Zagrodzki Janusz, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2014.

Summary

Władysław Strzemiński as a Novelist?

Władysław Strzemiński, a painter and art theoretician, is still relatively unknown as the author of literary texts. His interest in literature, however, seems to be wide: he made graphic design for poetic volumes (above all, *Z ponad* by Julian Przyboś), was fascinated by functional printing, considered a book was an art object. Janusz Zagrodzki also ascribes to him the authorship of the volume *Motorem słów*.

His unfinished novel, which is analysed in this article, seems interesting today for several reasons. Written by Strzeminski in the 1940s, it portrays the world's disintegration during the Holocaust. At the same time, we can read it as a clear echo of avant-garde poetics, social and ideological postulates of the new art. Strzemiński as a writer stubbornly defends the rules applicable in the world from before the catastrophe, though he is aware of all dangers they carry with them.