

SPIS TREŚCI

	Nota redakcyjna	9
Jarosław Lubiak	Strzemiński przed prawem i po prawie	17
Paulina Kurc-Maj	Stworzyć dzieło sztuki jako organiczną istotę plastyczną	109
Christina Lodder	Made in Russia: Strzemiński i rosyjska awangarda	157
Andrzej Szczerski	Strzemiński modernizator	201
Agnieszka		
Rejniak-Majewska	Historia oka według Strzemińskiego	247
Paweł Mościcki	Zdążyć poniewczasie.	
	Strzemińskiego potyczki z historią	301
Władysław		
Strzemiński	Powieść [fragment]	347

SPIS TREŚCI

Katalog	449
Katja Strunz, Zeittraum – plan i opis	461
<u>1.</u> Prawa sztuki	477
Wprowadzenie	479
<u>2.</u> Architektonizacja życia	519
Wprowadzenie	521
<u>3.</u> Powidoki śmierci	627
Wprowadzenie	629
<u>4.</u> Prawa dla sztuki	701
Wprowadzenie	703
Lista prac	749

Ekwiwalencja z organizmem gwarantuje dziełu sztuki jednorodność. W *Unizmie w malarstwie* wypracowana zostaje koncepcja jej osiągnięcia. Strzemiński wychodzi od powtórzenia zasady odpowiedniości – celem jest „obraz tak organiczny, jak nią jest natura”⁴⁴. By następnie wyjaśnić związek jedności z organicznością „[o]braz jednolity [...] jest jak każdy organizm, działaniem jednozgodnym wszystkich swych części, jest jednoznacznością wyrazu linii i koloru”⁴⁵. Ujednolicenie, jak pamiętamy, ma zostać osiągnięte przez całkowite uzgodnienie wszystkich elementów obrazu z jego danymi przyrodzonymi dwuwymiarowością i czworobocznością. Wszelka sugestia trzeciego wymiaru (iluzja głębi), czy też czwartego wymiaru (czasu, choćby w postaci jakichkolwiek aluzji do następstwa) powinny zostać z malarstwa usunięte (zasada równowartościowości każdego cm² wymaga likwidacji wszelkiego rozróżnienia w przestrzeni i czasie). Może to zostać osiągnięte przez radykalne wydzielenie obrazu ze świata. Obraz może być jednolity, jeśli sam stanie się płaskim czworobocznym światem dla siebie. Można powiedzieć, że Strzemiński powtarza i przemieszcza podział fundamentalny dla Konstytucji, o której mówi Latour. Rozdzielenie natury i społeczeństwa zyskuje ekwiwalent w rozdzieleniu społeczeństwa i sztuki. Właśnie to wydzielenie ustanawia malarstwo jako synekdochę dla świata.

Strzemiński odrzuca wcześniejsze doktryny artystyczne łącznie z tymi awangardowymi: kubizmem, konstruktywizmem i suprematyzmem, dlatego że nie osiągają odpowiedniej doskonałości formalnej. Uchylona zostaje w nich wprowadzona iluzja głębi (trzeciego wymiaru), ale wciąż występują wyodrębnione kształtem i kolorem formy, zestawiane ze sobą w dynamicznych układach, często kontrastowych. A zatem utrzymane zostają napięcia kompozycyjne oraz zróżnicowanie wartości różnych miejsc w obrębie płaszczyzny obrazowej. Kontrasty kolorów, kontrasty faktury, starcia kształtów wprowadzają czas w obręb obrazu. Stanowią one plastyczny ekwiwalent konfliktów, sprzeczności i nierówności właściwych ustrojowi kapitalistycznemu. Poszukiwanie jedności form w dziele plastycznym stanowi próbę rozwiązania napięć na ściśle wydzielonym i kontrolowanym obszarze. Strzemiński wierzy jednak głęboko, że wypracowane tu formalne rozwiązania mogą zostać rozciągnięte na całość rzeczywistości.

44 Strzemiński, *Unizm...*, dz. cyt., s. 10.

45 Tamże, s. 15.

46 Kobro, Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*, dz. cyt., s. 52.

Unizm w malarstwie ma stać się modelem dla organizacji całego życia społecznego. Prawa ustanowione dla dwuwymiarowego dzieła sztuki mają zostać rozciągnięte na rzeczywistość trójwymiarową. Warto tu zauważyć, że dla Strzemińskiego czas nie stanowi dodatkowego wymiaru, jest on wyłącznie epifenomenem wymiaru trzeciego („Wprowadzenie do dzieła sztuki trzeciego wymiaru tzn. głębi, pociąga za sobą jego czasoprzestrzenność”⁴⁶). Rzeczywistość, która dla Strzemińskiego była trójwymiarowa, dla nas jest czterowymiarowa. Przeniesienie praw z dwóch wymiarów do czterech dokonuje się za pomocą rzeźby unistycznej czyli kompozycji przestrzeni wchłaniającej w siebie również architekturę i typografię. Unieważnia to dystynkcje między wcześniej wyodrębnionymi rodzajami sztuki. Przejście od malarstwa unistycznego do rzeźby unistycznej oznacza również przejście od zjawiska ściśle ograniczonego (czterema bokami i płaszczyznowością) do zjawiska pozbawionego ograniczeń – nieskończonego („rzeźba nie posiada żadnych granic naturalnych”⁴⁷). Jak „[u]nizm malarski dąży do płaskiej jedności optycznej, zamkniętej w sobie i obojętnej na otoczenie”, tak „[r]zeźba unistyczna ma na celu jedność rzeźby z przestrzenią, jedność przestrzenną”⁴⁸.

Pisząc *Unizm w malarstwie*, Strzemiński kończy pierwszą serię *Kompozycji unistycznych* oraz wykonuje *Kompozycje architektoniczne*, w których występują formy komponowane w odniesieniu do danych przyrodzonych obrazu (dopiero w drugiej serii *Kompozycji unistycznych* zanikają kształty na rzecz fakturowej i barwnej unifikacji pola obrazowego). Z tego też względu rozważa on jeszcze kwestię relacji pomiędzy występującymi w obrębie obrazów formami, a całością kształtu obrazu. Środkiem ujednolicenia staje się rytm.

Strzemiński pisze: „Rytm zawiera największą jednolitość, gdy jest skonstruowany według jednakowego wyrazu liczbowego. Pojęcie rytmu oznacza pewien związek odrębnych kształtów. Związek ten wytwarza kolejność wzrostów i opadań siły kształtów. Kolejność, a więc rytm, są tym bardziej jednolite, im więcej zbliżone są do typu matematycznego”⁴⁹. Później zaś dodaje: „Jednakowy rytm stosunków liczbowych wszystkich kształtów jest ich wiązaniem najprawdziwszym. Rozpoczynając

47 Tamże, s. 49.

48 Tamże, s. 48.

49 Strzemiński, *Notatki*, [w:] tenże, *Pisma*, dz. cyt., s. 36.

budowę obrazu, należy wziąć jego szerokość i wysokość jako miary podstawowe, jako punkt wyjścia i dopiero od nich powinna być uzależniona szerokość i długość, jak również miejsce każdego kształtu”⁵⁰. Podobny, we fragmencie niemal powtórzony, argument pojawia się w odniesieniu do architektury: „Obecnie jednak, gdy architektura nowoczesna bierze pod uwagę całokształt życia i jego funkcji, nie da się życia ludzkiego wtłoczyć w sztywne ramy symetrii. Wzrostom i spadkom energii funkcjonalnej odpowiada symetryczny rytm wzrostów i opadań energii, zawartej w kształtach architektonicznych. Ten rytm, zależny od wielkich kształtów następujących po sobie, może nabrać większej wyrazistości przez rozmaite zabarwienie poszczególnych płaszczyzn i przez stosowanie materiałów o odmiennej zawartości energii plastycznej. Ten rytm plastyczny, tworząc dalszy ciąg rytmu funkcjonalnego, staje się rytmem ludzkim, rytmem zespolonym z życiem człowieka, wynikiem tego życia. Nie ozdoba, niepotrzebnie dodaną, lecz życiem samym”⁵¹.

Schemat rytmiczny wypracowany jest w sztuce wyłącznie przestrzennej (choć ograniczonej do dwóch wymiarów) jaką jest malarstwo, za pośrednictwem rzeźby zostaje rozszerzony, by objąć już całą rzeczywistość trójwymiarową. Prawa ustanowione dla malarstwa unistycznego, zostają przeniesione do kompozycji przestrzeni, a za jej pośrednictwem mają zostać wcielone w życie. Na wzór kompozycji architektonicznych oraz unistycznych, za pośrednictwem kompozycji przestrzeni, rytm ma stać się środkiem komponowania życia, nadaniem mu jednorodnej formy.

Kompozycja przestrzeni, której prawem podstawowym, naturalnym czy też przyrodzonym jest nieograniczoność, operuje już nie przez wydzielenie fragmentu płaszczyzny, lecz przez podział przestrzeni, rozdzielanie elementów plastycznych w przestrzeni. „Sposobem, który nadaje rzeźbie jednolitość, nie zamykając jej, jest rytm obliczeniowy czasoprzestrzenny. Rytmem nazywamy uregulowaną kolejność następujących po sobie kształtów przestrzennych. Rytm rzeźby unistycznej

50 Strzemiński, *Unizm...*, dz. cyt., s. 14.

51 Strzemiński, *Architektura współczesna na tle wystawy Stowarzyszenia Architektów Polskich*, [w:] tenże, *Pisma*, dz. cyt., s. 66–67.

jest skomplikowanym rytmem kształtów przestrzennych i płaszczyzn kolorowych. Uregulowanie ich następstwa polega na sprowadzeniu do jednakowego wyrazu liczbowego stosunków wzajemnych następujących po sobie kształtów. Sprowadzając zagadnienie do wyrazu liczbowego stosunków wielkości, następujących po sobie, robimy rytm rytmem otwartym, zdolnym do rozrastania się w obu kierunkach: w stronę większych i w stronę mniejszych kształtów. Ten specyficzny rytm unizmu, rytm otwarty, stanowi wiązanie kształtów, jednocześnie wiążące je z przestrzenią. Rytm kształtów, powiązanych wspólnością wyrazu liczbowego może się rozrastać w dowolnym kierunku, może do szeregu już istniejących kształtów, łączyć nowe wielkości, których dzieło sztuki nie zawiera. Te nowe kształty, stanowiące logiczną konsekwencję szeregu kształtów już istniejących, jako jego dalszy ciąg, musimy umieścić w przestrzeni poza rzeźbą. W ten sposób rytm otwarty, rozpoczynając się w rzeźbie, wychodzi w przestrzeń i wiąże ją z rzeźbą”⁵².

Rytm, jak to podkreśla Andrzej Turowski, jest jedną z kluczowych kategorii dla artystów awangardy międzywojennej⁵³. Henri Lefebvre, próbując uczynić z rytmu główne pojęcie analityczne, zadaje sobie pytanie „[c]zym jest rytm?”⁵⁴. Odpowiadając, stwierdza między innymi, że rytm jest „jednością zróżnicowanych relacji” oraz, że wiąże się z ruchem i powtórzeniem – ruch regulowany jest przez zasadę powtarzalności, organizacja ruchu (przestanki, interwały, ponowienia) określona jest przez „prawo”⁵⁵. Rytm dla Lefebvre’a jest przymiotem życia, ciała jednostkowego, społecznego i kosmicznego, można go utożsamiać z pulsem czy pulsacją. Co więcej, według Lefebvre’a, rytm jest w istocie funkcją tego, co nieświadome. O ile Strzemiński zgodziłby się z koniecznością prawa jako regulatora rytmu, o tyle jego zdaniem ruch powinien być z kompozycji przestrzeni usunięty. Ruch jako symptom dynamizmu jest czymś obcym zarówno unistycznemu obrazowi jak i unistycznej rzeźbie. Jako kompozycja przestrzeni rzeźba powinna być organizacją tego, co nieruchome, a zatem pojęcie rytmu u Strzemińskiego raczej opisuje relacje między

52 Kibro, Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni...*, dz. cyt., s. 50–51.

53 Andrzej Turowski, *Rytmologia stosowana*, [w:] tenże, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 114.

54 Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*, przeł. Stuart Elden, Gerald Moore, Continuum, London – New York 2004, s. 77.

55 Tamże, s. 77, 78.

elementami kształtującymi podział przestrzeni. Ruch, podobnie jak czas, są jedynie epifenomenami układu form przestrzennych. Rytm jest właściwością formy, w której ruch się odbywa. Forma ta powinna być jednak wolna od ruchu. Celem unistycznej rzeźby, podobnie zresztą jak unistycznego malarstwa, jest eliminacja czasu (i wszystkiego, co się z nim wiąże, jak ruch, ale też historia). W przypadku kompozycji przestrzeni chodziłoby o taką kompresję czasoprzestrzeni, aby stała się ona zjawiskiem wyłącznie przestrzennym – nieruchomym i niezmiennym. Rytm określać ma statykę. Co więcej, ma być wyrazem podporządkowania sobie przez świadomość całości rzeczywistości.

Rytm jest synonimem artykulacji przestrzennej rozciągłości, określa relacje między elementami jej podziału. W istocie pod nazwą rytmu Strzemiński i Kobra rozumieją w tym momencie proporcję, stosunek liczbowy między poszczególnymi elementami. Za punkt wyjścia dla podziałów obrazu w *Kompozycjach architektonicznych* i przestrzeni w *Kompozycjach przestrzeni* wybierają stosunek 8:5. Wszystkie formy ulegać mogą dalszym podziałom tak, aby stosunek ten jednak został utrzymany. Dwie cyfry są sąsiednimi wyrazami w ciągu Fibonacciego, który stanowił arytmetyczny odpowiednik, geometrycznego podziału odcinka zwanego *złotym cięciem*⁵⁶. W większości *Kompozycji architektonicznych* punktem wyjścia jest forma zwana „złotym prostokątem”⁵⁷, w bardziej szczegółowych wyliczeniach obok 5 i 8 pojawia się również liczba 3, stanowiąca również jeden z wyrazów ciągu Fibonacciego (którego początek wygląda następująco: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34,...). Strzemiński musiał dojść do złotego cięcia, gdyż jak utrzymuje Matila Ghyka, który w tym samym czasie również zajmował się tym zagadnieniem, określa ono „jedyny postęp geometryczny”, który ma również charakter ciągu arytmetycznego⁵⁸.

56 Mario Livio, *The Golden Ratio: The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number*, Broadway Books, New York 1987, s. 101.

57 Tamże, s. 85.

58 Matila C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, przeł. Ireneusz Kania, Universitas, Kraków 2001, s. 28.

A zatem złote cięcie stanowi jednocześnie geometryczne, jak i arytmetyczne prawo, według którego można dzielić przestrzeń czyli organizować życie. Wszystkie relacje między elementami tworzącymi rzeczywistość zostają poddane panowaniu złotego podziału, czy też złotej liczby. Ta tzw. liczba ϕ , ujęta u Strzemińskiego i Kobra w stosunek 8:5, stanowi zatem ostateczne prawo.

Prawo to określa proporcję boków obrazu unistycznego, określa stosunek między elementami podziału przestrzeni, niezależnie od tego czy jest to niewielka rzeźba Katarzyny Kobra, czy obiekt architektoniczny. Idea poddania architektury złotej proporcji jest tradycyjnym rozwiązaniem, u Witruwiusza połączona z symetrią pozwala osiągnąć w architekturze eurytmie⁵⁹. O ile Strzemiński odrzuca „reprezentacyjność symetryczną” na rzecz „funkcjonalizmu asymetrycznego”⁶⁰, o tyle, obstając przy przekonaniu o konieczności podporządkowania architektury systemowi proporcji (podobnie zresztą jak Le Corbusier po przeczytaniu książki Ghyki⁶¹), podtrzymuje dążenie do eurytmii. Eurytmie wyróżnia Lefebvre jako jedno z kluczowych pojęć projektowanej przez siebie nowej nauki rytmoanalizy. Do pozostałych należą arytmia, izorytmia i polirytmia. Eurytmia, jego zdaniem, ma miejsce w sytuacji, gdy „[r]ytmu jednoczą się jeden z drugim w stanie zdrowia, czyli w normalnej (to znaczy znormalizowanej!) codzienności”⁶², jej przeciwieństwem jest chorobowa arytmia. Opozycji eurytmii i arytmii, towarzyszy w konceptualnym warsztacie rytmoanalizy przeciwstawienie izorytmii i polirytmii; w pierwszej rytmu ulegają zestrojeniu, podczas gdy w drugiej, sumuje się ich nieskoordynowana wielość⁶³.

Idea eurytmii wydaje się kształtować myślenie Strzemińskiego o architekturze: „Architektura jest ze wszystkich sztuk plastycznych

59 „Przede wszystkim trzeba ustalić zasady symetrii, na podstawie których można bez wahania wprowadzić odpowiednią poprawkę. Następnie trzeba ustalić długość i szerokość projektowanej budowli w planie, a skoro ustalili się tę wielkość, należy powiązać proporcje ze stosownością i to w sposób nie budzący w widzu wątpliwości co do eurytmii.” Zob. Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. Kazimierz Kumaniecki, Prószyński i spółka, Warszawa 2004, s. 153.

60 Kobra, Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni...*, dz. cyt., s. 56.

61 Livio, *The Golden Ratio...*, dz. cyt., s. 172–173.

62 Lefebvre, *Rhythmanalysis...*, dz. cyt., s. 16.

63 Tamże, s. 68.

Stworzyć dzieło sztuki jako organiczną istotę plastyczną¹

Paulina Kurc-Maj

¹ Władysław Strzemiński, *B=2*, „Blok. Kurier Bloku”, 1924, nr 8–9, s. nlb. s. 16–18, przedruk [w:] *Władysław Strzemiński. Pisma*, red. Zofia Baranowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 20.

ciągłości, zakłócałyby jednorodny rytm procesu widzenia. Kwestionowałyby też zapewne suwerenny, podmiotowy status „świadomości wzrokowej”.

EMANCYPACJA WIDZENIA

Uwolnienie widzenia nie mogło więc oznaczać jego technologicznego poszerzenia; chcąc wpisać je w kontekst przemian społecznych, Strzemiński próbował natomiast interpretować je jako czynnik emancypacji klasowej. Poza *Teorią widzenia*, wyrazistą próbkę podobnych rozważań znajdziemy w artykule *Wyjaśniam impresjonizm*, powstałym w czasie pracy nad książką. Starając się przekonać, że malarstwo impresjonistyczne nie miało wyłącznie charakteru „formalistycznego” i „rozkładowego”, znamię jego „postępowości” Strzemiński wskazywał właśnie w śmiałym geście „uwolnienia” spojrzenia spod hegemonii narzuconego mu dawniej przedmiotu. O ile w podporządkowanym hierarchii tematycznej malarstwie barokowym i rokokowym, mimo skłonności do bardziej malarskiego ujęcia, „przed twarzą czy przedmiotem widzenie [malarza] zatrzymywało się w pozie pełnej szacunku i oglądało tę twarz widzeniem uniżonym i nieruchomym”³², to widzenie impresjonistów całkowicie odeszło od wymagającej respektu „jedności modelu” i mogło biec „we wszystkich kierunkach, niekrępowane względami hierarchii feudalnej”³³. Widzenie impresjonistów okazywało się zatem nie tylko „prawdziwsze” – jako „realizm spojrzenia ruchomego”³⁴, ale odwracając się od burżuazyjnych gustów, przez swój nowy zasięg i barwność, przywracać miało „ludziom pracy” ich pogrążone w codziennej rutynie, zwykłe otoczenie.

Wydaje się, że nawet w ramach tej karkołomnej próby powiązania impresjonizmu z problemem „walki klas”, zainteresowanie impresjonizmem prowadzi Strzemińskiego w odmienne rejony, pokrewne raczej modernistycznym koncepcjom „czystego widzenia”.

32 Władysław Strzemiński, *Wyjaśniam impresjonizm* (1948), [w:] tegoż, *Pisma*, dz. cyt., s. 420.

33 Tamże, s. 421.

34 Tamże, s. 419.

Wprawdzie Strzemiński nie uznaje kompensacyjnej funkcji sztuki, jako formy zmysłowego „wytchnienia”, widzenie ma jednak dla niego cel w sobie – uwikłane w dialektykę historii, od społecznych i ideologicznych ograniczeń ma się ciągle wyzwalać. „Rozwój świadomości wzrokowej” do pewnego stopnia jawi się więc jako proces skierowany do wewnątrz – zmierzający do pełnego, refleksyjnego widzenia. Jak podkreślała w swoich interpretacjach Rosalind Krauss, podobne myślenie stanowiło jedną z podstaw modernistycznego dyskursu; szukając autonomicznych fundamentów malarstwa w regułach widzenia, zmierzało ono do neutralizacji tematu, do zatracenia go w zjawiskowym wymiarze widzenia. Przedmiot roztopiał się w całości „pola wizualnego”, pojmowanego na wzór pustej, otwartej płaszczyzny obrazu. Ten model widzenia, utwierdzony przez impresjonistów, rozwijany przez malarzy „koloru i światła”, takich jak Delaunay, zrywał z dawniejszym empirystycznym pojęciem percepcji, przenosząc akcent z przedmiotowej obserwacji na refleksyjną świadomość wrażeń³⁵. W rezultacie, malarstwo odzwierciedlać miało raczej prawidła, rządzące percepcją koloru, niż konkretną rzeczywistość przedmiotową. U Strzemińskiego znajdziemy podobny stosunek do „zawartości” widzenia, choć neutralizacja przedmiotu nie posuwa się aż tak daleko: pole wizualne nie jawi mu się jako całkowicie jednorodne – determinowane jest ono „od wewnątrz” przez właściwości patrzącego oka (np. różnice między widzeniem peryferyjnym a ośrodkiem spojrzenia) i jednocześnie „od zewnątrz” przez przyciągające je w rzeczywistości „punkty zainteresowania”, wyróżniające się „największym zagęszczeniem podniet wzrokowych”³⁶. W przypadku niektórych jednak zjawisk – takich jak morze, chmury, monotonne wiejskie pejzaże, „gdy zachodzi duże podobieństwo pomiędzy oglądanymi przedmiotami istnieje możliwość przeniesienia uwagi z samych przedmiotów na sposób ich odbioru, gdzie nie zaskakuje oka jakikolwiek kształt nieoczekiwany”³⁷. Wówczas dochodzi do głosu przede wszystkim nasz własny fizjologiczny „rytm wzrokowy”: „odrębności wyglądu poszczególnych przedmiotów zanikają, zacierają się – zamiast nich występuje rytmiczne upodobnienie”³⁸. Przedstawiane przez Strzemińskiego analizy widzenia impresjonistów, Matisse’a, van Gogha czy Cézanne’a, dowodzące, że ich obrazy odpowiadają pewnemu „rzeczywistemu stosunkowi do świata”, mimo wszystko sugerują, że są to dzieła specjalistów

35 Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London, 1994, s. 11–16, s. 124. Też, *Antivision*, „October” vol. 36, Spring 1986, s. 147.

36 Strzemiński, *Teoria widzenia*, dz. cyt., s. 197.

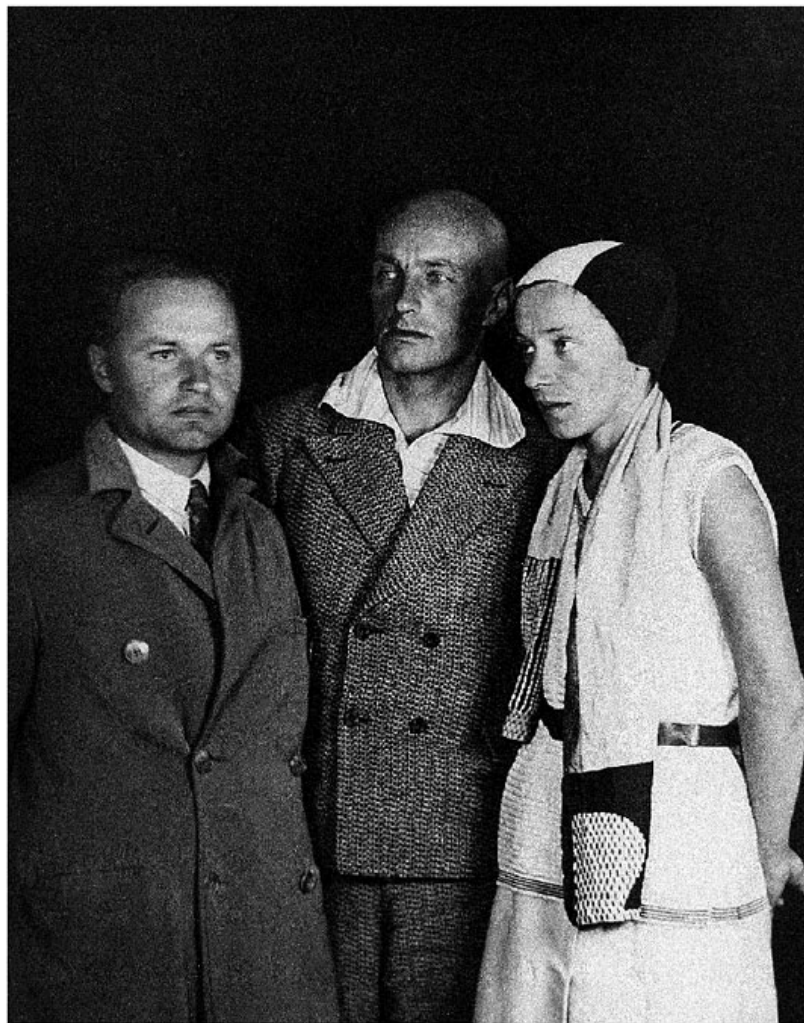
37 Tamże, s. 236.

Katarzyna Kobro
Władysław Strzemiński
Julian Przyboś

ok. 1930–1931

Katarzyna Kobro
Władysław Strzemiński
Julian Przyboś

c. 1930–1931



5. PROMIEŃ ROZUMU

To było w ostatnich latach wieku XIX, gdy wybijający się inżynier Józef Obertyński zwrócił na siebie uwagę, jako zdolny konstruktor i wybitny organizator. W ostatnich latach wieku XIX kapitały europejskie ruszyły na podbój nieuruchomionych dotychczas terenów, wyzyskując ich bogactwa naturalne i wyzyskując nędzę ludzi, osiadłych na tych, nigdzie się niekończących pustkowiach widnokregu.

Eksport kapitałów był tańszy, niż eksport wyrobów gotowych. Dlatego z krajów Europy Zachodniej ruszyły nagromadzone tam kapitały, inwestując się w oddalonych pustkowiach i rozwijając produkcję, dotychczas właściwą tylko najrdzenniejszej części Europy.

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

Echa dalekich spraw płynęły drutami telegrafów i huczały wichurą w tęsknych bezdrożach stepów, lecz akcje błyszczały brylantami na ulicy de la Paix, a na białych prostokątach bilansów czerniły się ściśle obliczone konstrukcje naukowo organizowanego porządku i przewidywanych osiągnięć.

Szare fale Wołgi przechodziły w rude stepowe fale piasków, wzdymanych wiatrem, unoszonych ponad tęsknymi kilometrami rozłogów mapy. Twarze żółciły się żółtym rozwiewem piasków, a bure stepowe kolce sterczały kałmuckim rozkosem oczu. Tam, z głębin zapadłych kataklizmów geologicznych stanęły kominy, wzniesione wołą postępu, a ich dym kalkulował nieomylnie prawo wytrzymałości rąk ludzkich.

Pod czerwonymi kreskami wykresów zbilansowane były cyfry Brukseli i Paryża i czern liter zamykała ilość bezpowrotnie straconych kalorii wyzysku życia ludzkiego, zapadłych w bytowanie pustkowi. Na tablicy rozdzielczej lśniła czern wyłączników i lśniły w Paryżu garnitury prezesów połyskiem metalu i czarnych liter i niezmiennym prawem bytowania ludzkiego.

Wschodzącym słońcem urzeczywistnionej nadziei i hymnem dymów fabrycznych wchodziły kapitały Europy — zapowiedzią szczęśliwego spełnienia snów o pełni urzeczywistnionego słońca. Europa wchodziła na pustkowie, powołując je do życia i zagospodarowując je podług własnych nakazów skalkulowanego wyzysku.

howling crimes that triumphed. He was a realist and always considered the facts but he could not approve of the world of crime, and he always stressed that he was not a German but an Austrian — and this leap away from the central point of the existing system contained the act of his disapproval.

And when Czesiek, seeing in Murin premeditated ill will divided into separate stages of action, explained to me how a worm becomes a chrysalis so that it might next turn into a machaon of crime and cadaverous poison, I knew: Murin should not be judged using the Catholic criteria of morality, but rather the categories of class struggle.

The 'sanacja' ['cleansing'] regime came to power in Poland when a certain balance between conflicting classes prevailed for a longer period of time. Shifting its weight one way or the other the 'sanacja' bureaucracy tried to preserve this state of uncertain balance and prolong it — in its own ruling interest — forever.

Hence the sharpened feeling of balance as the highest form of life knowledge and the school of breaking people. Because he who cannot defend humanity in himself must always back away from the most important and significant questions and tumble down as low as the total negation of himself. Down to his own erasure.

So precisely drawn by the chemist and writer Czesław Czempik, his line of absolute lack of cooperation with the reality of Nazi crimes, suspended in the form of the most daring arch of the parable of earthly existence, did not, however, bring expected results, because the facts of life do not develop along a predictable straight line, running from intention to its target, but they move by leaps, by the force of the dialectic collection of opposites which at some point cross out the entire effect of human action — and reduce the result of human life to zero.

How could he know that the impersonality of abstract ethics, which had grown inside him together with the numbered chapters of his studies, and the universality of one justice and equal rights for all, would be brought down by dialectic progress, and that the standard of living of an intelligent-sia family, where the husband shared his glamour with his wife and vice versa, would turn into its opposite? Could he have foreseen that his wife's last name — a name from the eastern part of Poland, smelling of steppe tracts after sundown (Matejko's *Wernyhora* — how beautifully the flowers smell) — would be an unimportant thing compared to the concealed sound of his mother's name?

His wife did not agree to sign the *volkslist* like her mother, but she increased the disproportion between the Polish and German food coupons

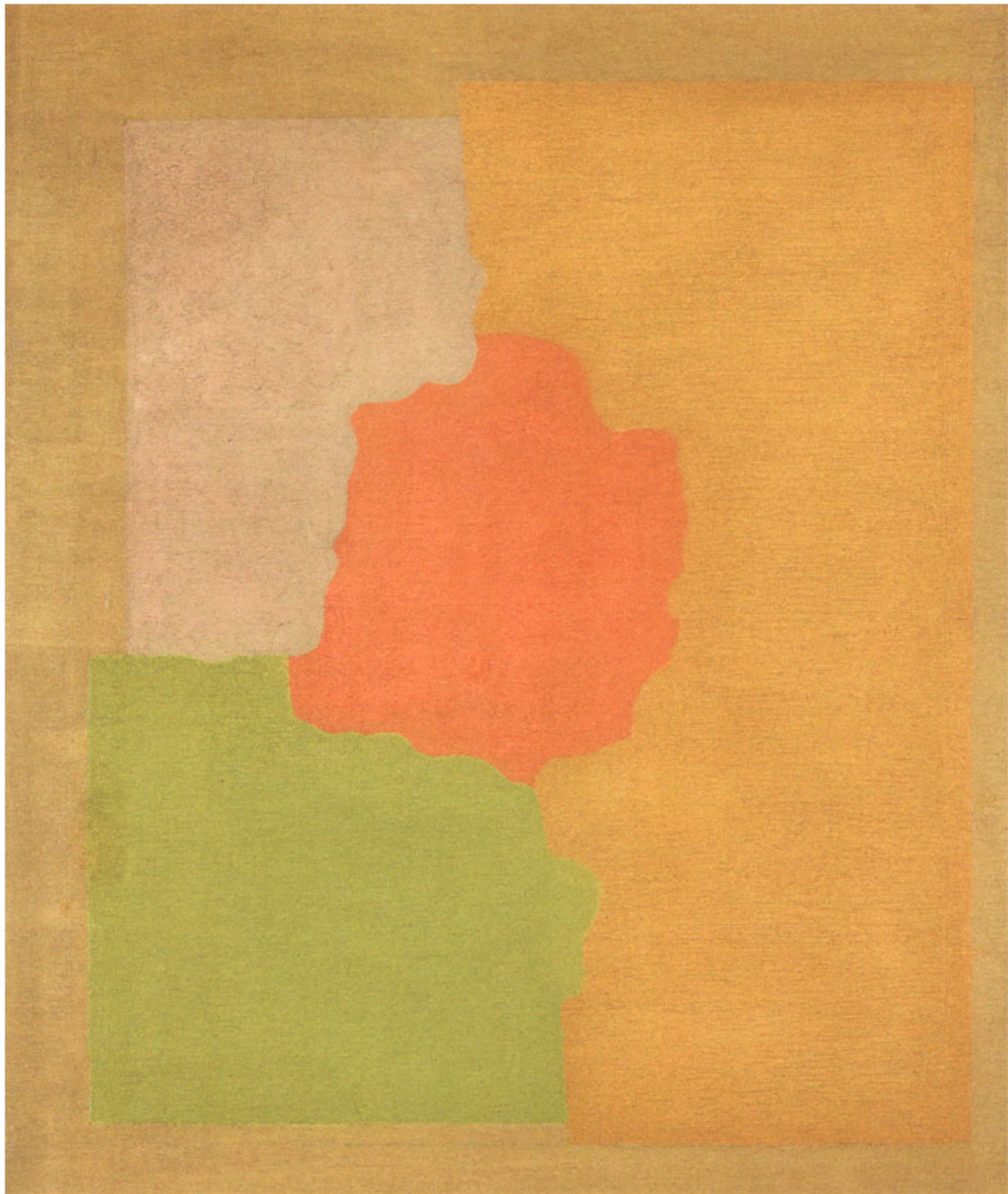
Władysław Strzemiński

ze studentkami na plenerze
w Nowej Rudzie, 1947

Władysław Strzemiński

with students at painting session
in Nowa Ruda, 1947



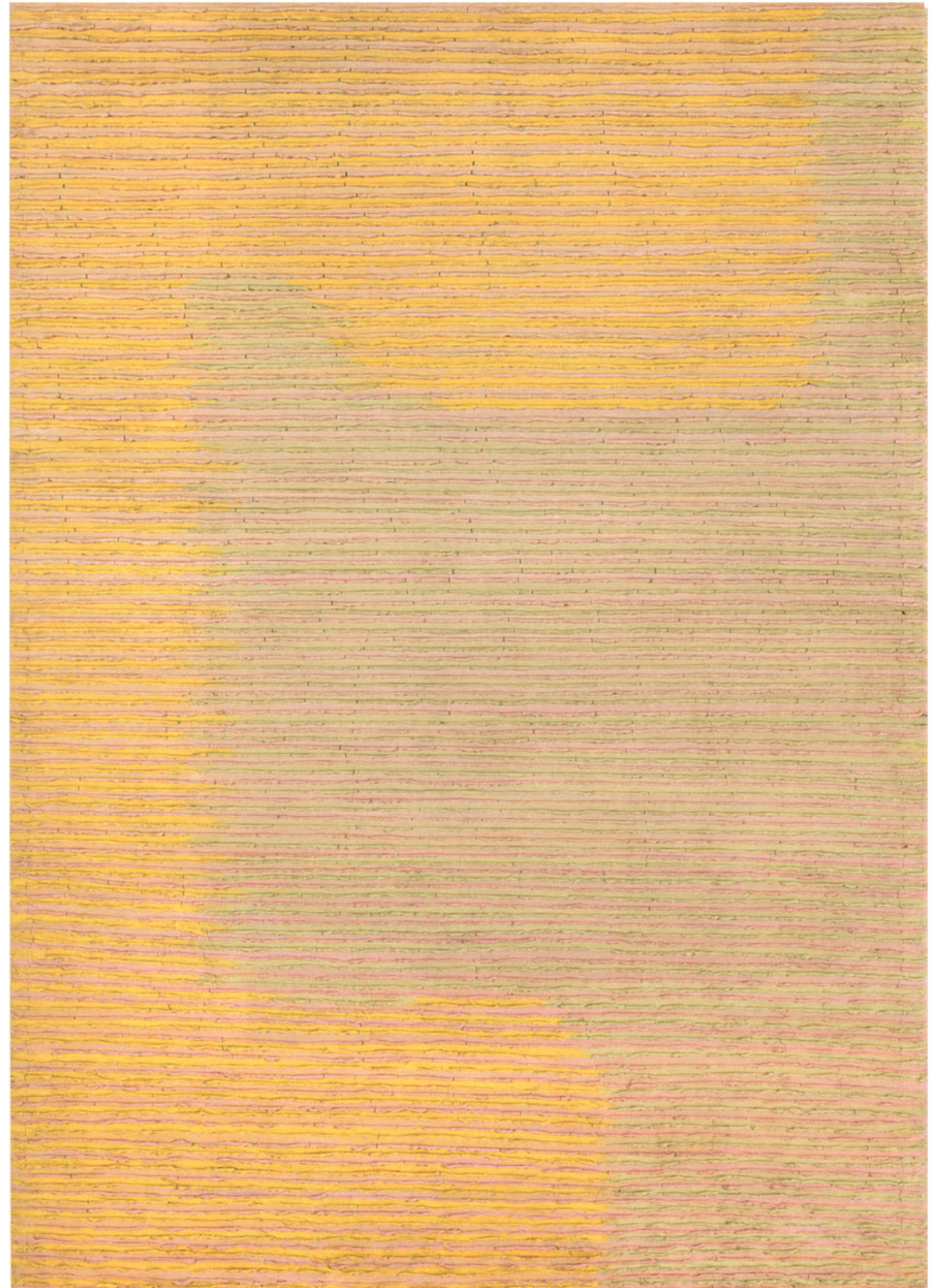


Kompozycja unistyczna 7

1929, olej, płótno
77 x 63 cm

Unistic Composition 7

1929, oil, canvas
77 x 63 cm

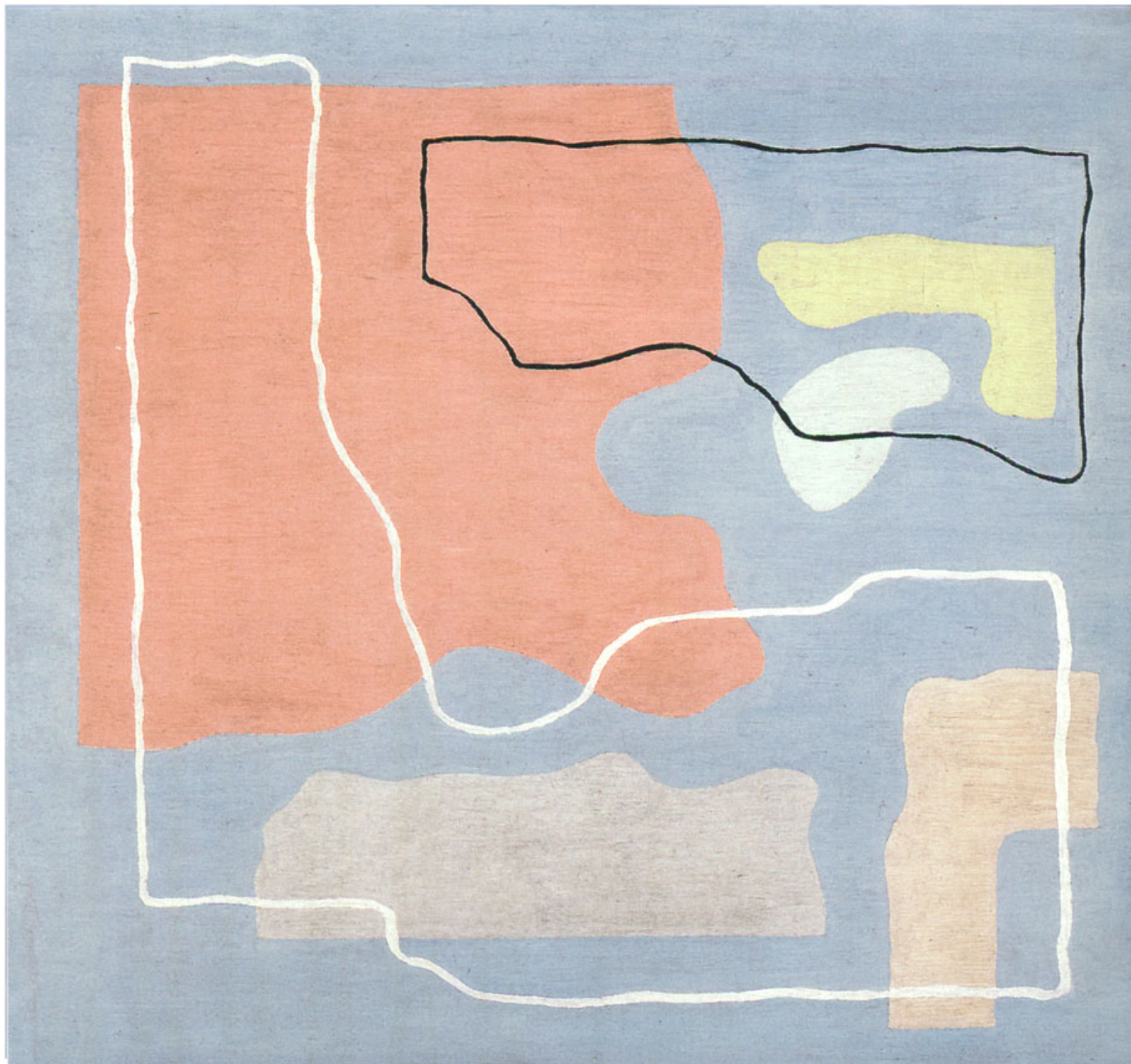


Kompozycja unistyczna 9

1931, olej, płótno
48 x 32 cm

Unistic Composition 9

1931, oil, canvas
48 x 32 cm

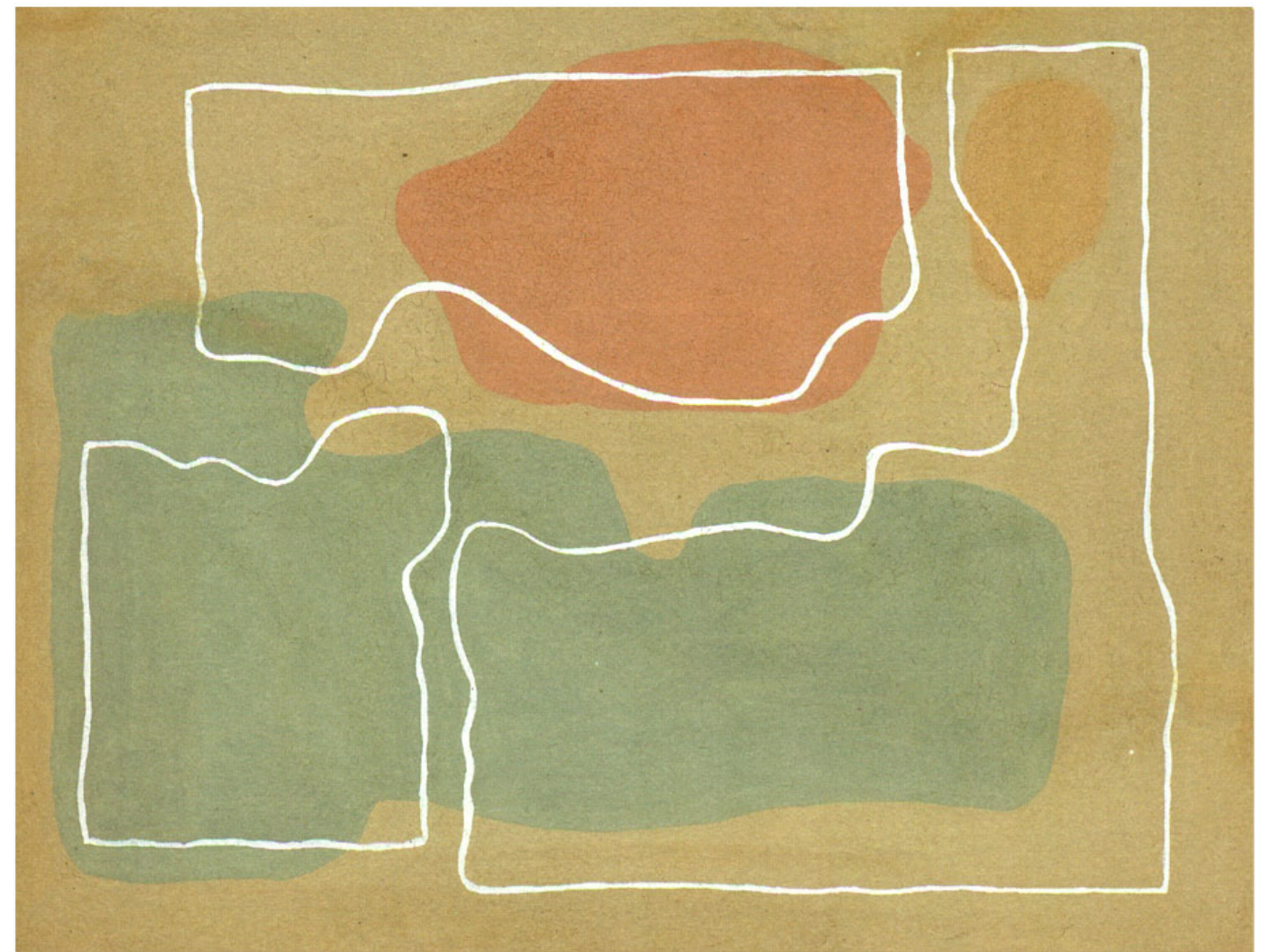


Kompozycja abstrakcyjna

1933, olej, płótno
64 x 64 cm

Abstract Composition

1933, oil, canvas
64 x 64 cm

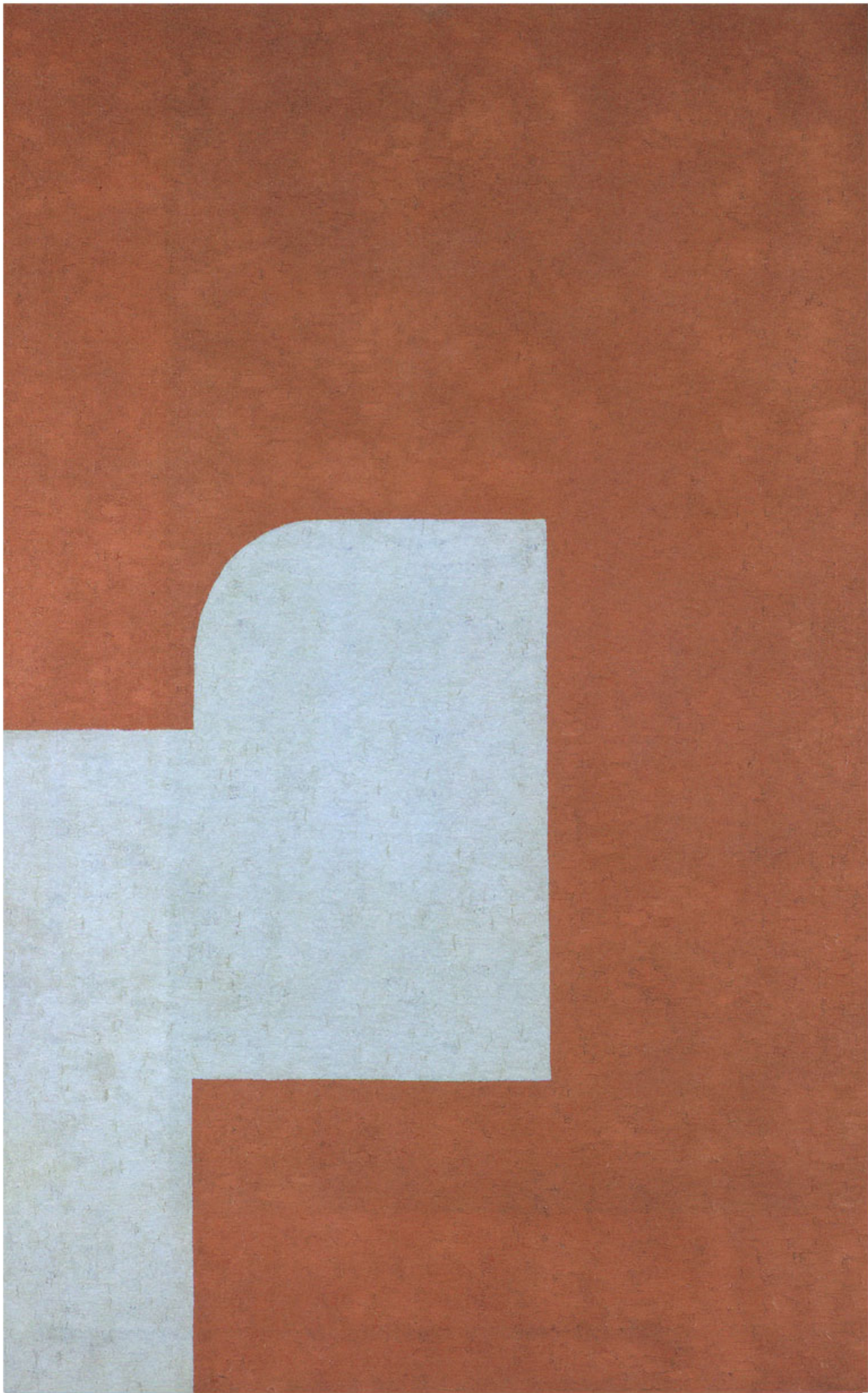


Kompozycja abstrakcyjna

1933, tempera, tektura
20 x 24,5 cm

Abstract Compositition

1933, tempera, cardboard
20 x 24.5 cm



Kompozycja architektoniczna 12c

1929, olej, płótno
90 x 60 cm

Kompozycja architektoniczna 13c

1929, olej, płótno
90 x 60 cm

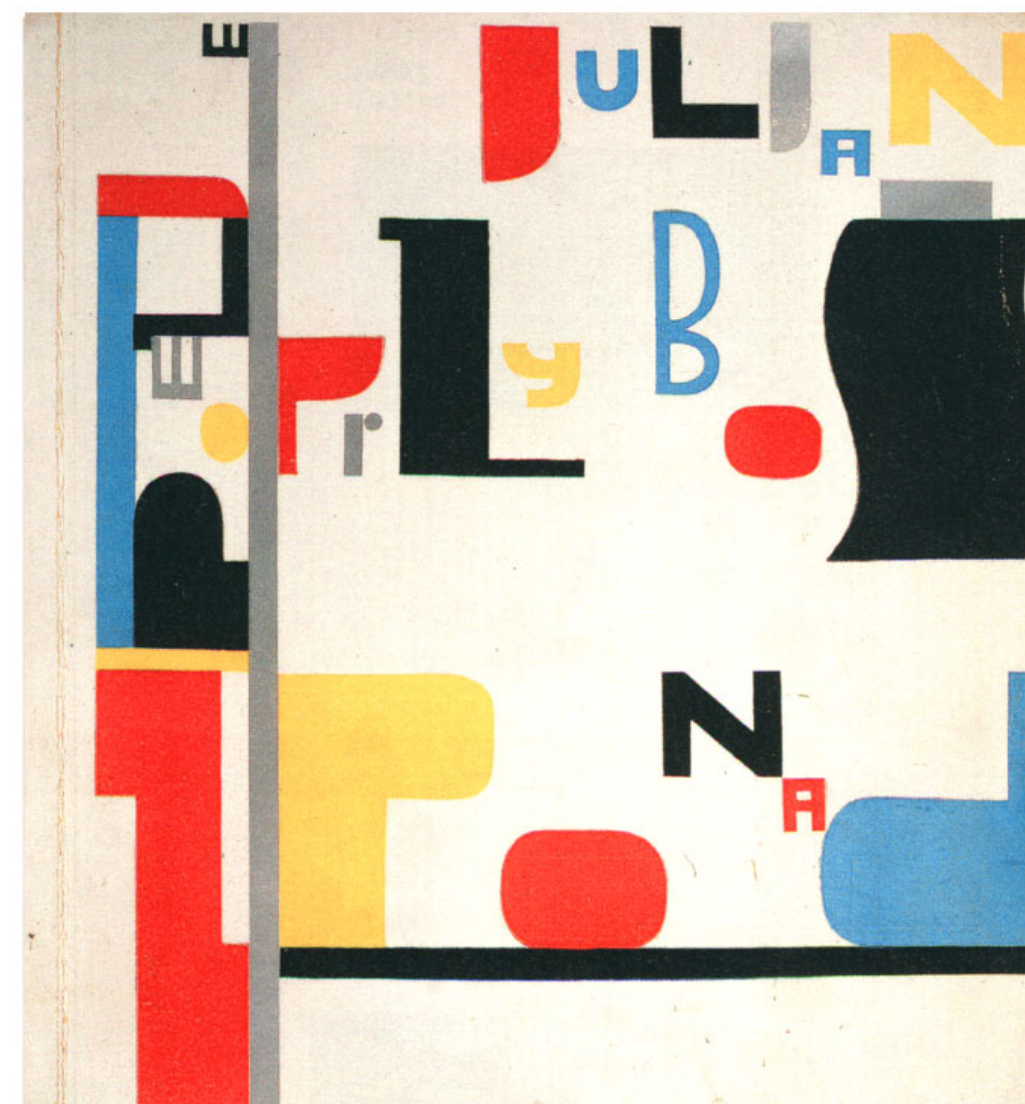
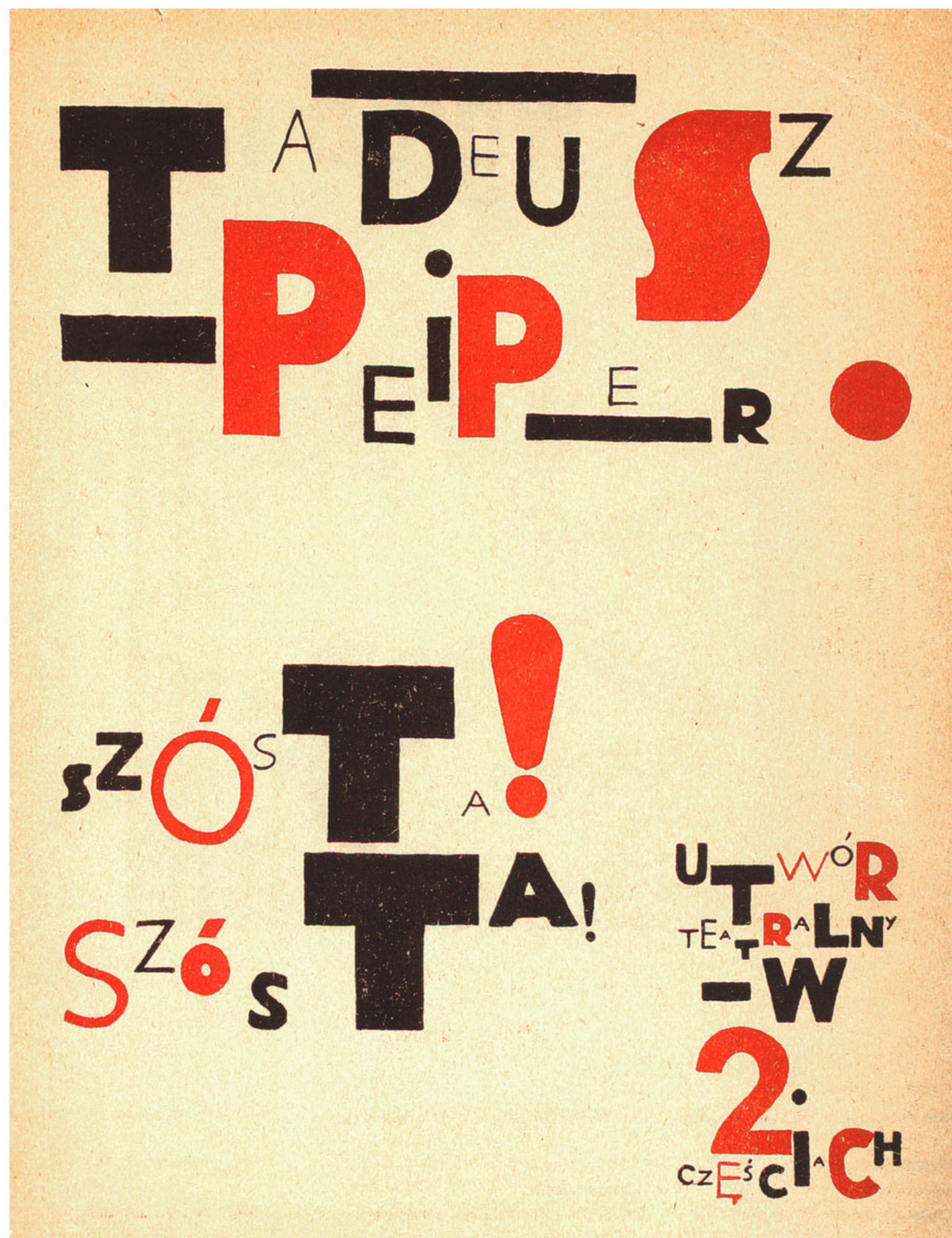
Architectural Composition 12c

1929, oil, canvas
90 x 60 cm



Architectural Composition 13c

1929, oil, canvas
90 x 60 cm



Julian Przyboś, Z ponad

biblioteka „a.r.” tom 1
Cieszyn 1930
okładka i układ typograficzny:
Władysław Strzemiński

Julian Przyboś, From Above

„a.r.” library vol. 1
Cieszyn 1930
cover and typography design:
Władysław Strzemiński

Tadeusz Peiper, Szósta! Szósta!
Utwór teatralny w 2 częściach

wydawnictwo „Zwrotnicy”
Kraków 1925
okładka: Władysław Strzemiński

Tadeusz Peiper, The sixth! The
sixth! A play in 2 parts

published by „Zwrotnica”
Cracow 1925
cover design: Władysław Strzemiński



Pejzaż łódzki

12 IX 1933, tempera, tektura
20 x 25 cm

City-scape of Łódź

12 IX 1933, tempera, cardboard
20 x 25 cm

**Domy Polesia, osiedle
Montwiłła-Mireckiego I**

31 XII 1933, tempera, tektura
24 x 21 cm

**Houses of the Polesie District. The
Montwiłł-Mirecki Housing Estate I**

31 XII 1933, tempera, cardboard
24 x 21 cm

