

JULIUSZ MAZUR-MACHOWSKI

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

ORCID: 0009-0007-5154-9617

BIOGRAFICZNE ZWIĄZKI MIECZYŚŁAWA SZCZUKI Z KOMUNISTYCZNĄ PARTIĄ POLSKI (1918-1927)¹

MIECZYŚŁAW SZCZUKA'S BIOGRAPHICAL CONNECTIONS WITH THE COMMUNIST PARTY OF POLAND (1918-1927)

ABSTRACT [ENG]: Mieczysław Szczuka (1898–1927) was one of the key figures of the Polish avant-garde of the 1920s. Though his life was short, it was filled with numerous artistic initiatives which became a crucial source of inspiration for subsequent generations of artists. Szczuka's artistic journey is significant for another reason: he was involved in the activities of the illegally operating Communist Party of Poland, which functioned in the politically unstable and volatile reality of the Second Polish Republic. This article explores the motivations and context of this specific political involvement.

słowa kluczowe: **MIECZYŚŁAW SZCZUKA, KOMUNISTYCZNA PARTIA POLSKI, KULTURA PROLETARIACKA**
key words: **MIECZYŚŁAW SZCZUKA, COMMUNIST PARTY OF POLAND, PROLETARIAN CULTURE**

Mieczysław Szczuka urodził się 19 października 1898 roku w Warszawie. Jego rodzinę można zaliczyć do zubożałej szlachty, ojciec Szczuki utracił znaczny majątek i zarabiał na życie jako litograf i kartograf². Zajmował się także produkcją biletów wizytowych czy zaproszeń, natomiast jego zarobki były niskie i niestale³. Jego zajęcie prawdopodobnie wpłynęło na rozwinięcie się talentu syna. Mieczysław został wychowany w duchu religii katolickiej i polskiej tradycji patriotycznej, odpowiadała za to jego matka, która zajmowała się pracą w biurze i dorywczo produkowała damskie kapelusze⁴. W wielu źródłach pojawiają się informacje na temat gwałtownej i radykalnej politycznej metamorfozy Mieczysława Szczuki – z pozycji konserwatywno-prawicowych przeszedł na stronę współpracy z Komunistyczną Partią Polski.

¹ Tekst powstał na podstawie rozdziału pracy magisterskiej pt. „Tatry, Fotomontaż i Komunizm. Związki Mieczysława Szczuki z Komunistyczną Partią Polski (1918-1927)”, napisanej na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem dr hab. I. Luby, prof. UW, i obronionej w 2024 roku.

² A. Więcek-Gigła, *Rewolucje Mieczysława Szczuki*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, 2 (16), 2020, s. 1.

³ Mieczysław Szczuka, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 121.

⁴ A. Więcek-Gigła, dz.cyt., s. 1.

Rola tej zmiany jest bardzo istotna i wyjaśnia ona po części charakteryzujący Szczukę radykalizm komunistycznego neofity, natomiast w dalszej części tekstu opiszę, że zmiana ta nie była zjawiskiem wyjątkowym i można ją porównać do elementów życiorysów niektórych działaczy komunistycznych. Ze względu na dość ubogi zasób źródeł dotyczących młodości Mieczysława Szczuki, głównym tekstem, na którym można bazować tezy biograficzne jest wspomniana tutaj wielokrotnie monografia, wydana w 1965 roku. Po przeprowadzonej przeze mnie weryfikacji, okazuje się (mało zaskakująco), że opisy niektórych wydarzeń są przedstawione w sposób nieprawdziwy, ponieważ wspomnienia rozmaitych osób wzajemnie się wykluczają⁵. Można to zrzucić na karb zniekształceń i luk w pamięci, naturalnie mogących wystąpić około 40 lat po opisywanych wydarzeniach. Przykładem może być fragment z wspomnień Wandy Gentil-Tippenhauer, w którym twierdzi, że Szczuka po raz pierwszy przybył w Tatry w 1923 roku, nie mając wcześniej żadnego doświadczenia w wspinaczce⁶. Aleksander Rafałowski w swoich wspomnieniach natomiast przekazuje, że w 1918 roku razem z Szczuką był na wycieczce w Tatrach, podczas której razem weszli na przełęcz Krzyżne. Po krytycznym podejściu do charakterystyki wspomnień można założyć, że skoro Rafałowski sam był uczestnikiem tego zdarzenia oraz że przy okazji tej wyprawy pisze o zapadającym w pamięć zbiegu okoliczności, jego tekst można z większym prawdopodobieństwem uznać za prawdziwy. Mimo, że tego typu źródła stanowią podstawę wiedzy o życiorysie Szczuki, należy pamiętać o rozsądnym dystansie badawczym w stosunku do nich.

Mieczysław Szczuka był członkiem Legii Akademickiej⁷. 11 listopada 1918 roku Legię Akademicką powołano do życia, natomiast nie natrafiłem na informację potwierdzającą, by rekrutowano do niej także studentów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, wśród wymienianych pojawiają się takie uczelnie jak Uniwersytet Warszawski czy Politechnika Warszawska⁸. Nie wyklucza to uczestnictwa Szczuki, bardzo możliwe, że w publikacjach wymieniane są po prostu najważniejsze szkoły. Organizacja powstała na rozkaz Sztabu Generalnego Wojska Polskiego

⁵ Mieczysław Szczuka..., s. 135.

⁶ A. Rafałowski, ...i spoza palety. Wspomnienia, Warszawa 1970, s. 19.

⁷ A. Więcek-Gigla, "It Was a Mastodon" – Mieczysław Szczuka's Search for Utilitarian Beauty, „Annales UMCS. Sectio FF”, 38, 2020, s. 115.

⁸ D. Duda, U. Soler, Kształtowanie społecznej świadomości kultury bezpieczeństwa na przykładzie działalności Legii Akademickiej, „Kultura Bezpieczeństwa. Nauka – Praktyka – Refleksje”, 22, 2016, s. 116.

z dziewiątego listopada 1918 roku i objęła swoim zasięgiem trzy okręgi wojskowe; warszawski, piotrkowski i łódzki⁹. Formacja była organizacją paramilitarną, studenci zostali po kilku miesiącach przygotowań skierowani do walki o Lwów, następnie do ofensywy kijowskiej i bitwy warszawskiej¹⁰. Zbadanie zasobów archiwum ASP pozwoliło potwierdzić informacje dotyczące służby wojskowej Szczuki. 10 listopada 1918 został powołany do wojska, 23 listopada powrócił do domu jako „niezdolny do służby wojskowej”¹¹. Powodem zwolnienia było zachorowanie na czerwonkę, artysta ledwo przeżył¹². Można wspomnieć tutaj o zdjęciu pamiątkowym z WSSP z 1920 roku, na którym pozuający Szczuka ma wpięty w kłapie orzełek legionowy¹³. Szczuka udzielał się w organizacji Bratniej Pomocy, zwanej potocznie „Bratniakiem”. „Bratniak” powstał już pod koniec XIX wieku, natomiast w międzywojniu prowadził najbardziej aktywną działalność. Głównym celem organizacji była pomoc socjalna, skierowana do uboższych studentów¹⁴. Grupa ta nie była marginalna. Większość studentów borykała się z problemami finansowymi, utrudniającymi studiowanie¹⁵. Środki zbierano między innymi za pomocą zbiórek, organizacji wieczorków tanecznych i spotkań integracyjnych. Pieniądze przekazywano w ramach pożyczek zwrotnych i bezzwrotnych. Zabiegano także o umożliwienie studentom korzystania z bezpłatnej pomocy lekarskiej, stołówki uniwersyteckiej czy lokum w domu studenckim¹⁶. By w pełni opisać obraz „Bratniaka” należy wspomnieć, że tradycyjnie w większości opanowany był przez narodowo-prawicowe ugrupowania. Świadczy o tym fakt, że z pomocy oferowanej przez organizację nie mogli korzystać studenci wyznania mojżeszowego¹⁷. W latach trzydziestych Bratnia Pomoc stała się de facto instytucją bezwzględnie żydożerczą, wykluczano osoby „obcujące i przyjaźniące się z Żydami” oraz wymagano od kandydatów udowodnienia aryjskiego pochodzenia trzy pokolenia wstecz¹⁸. „Bratniak” przy Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych

⁹ J. Tomaszewski, *Odrodzenie Wojska Polskiego 1918-1921*, „Wrocławskie Studia Politologiczne”, 27, 2019, s. 201.

¹⁰ D. Duda, U. Soler, dz.cyt., s. 116.

¹¹ Archiwum ASP w Warszawie, *Ogólna lista uczniów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych oraz rachunek wpłaconych wpisów 1916/1917-1917/1918-1918/1919-1919/1920, rok szkolny 1918-1919*.

¹² *Mieczysław Szczuka...*, s. 131.

¹³ Tamże, s. 133. Tak uznałem po bliższemu przyjrzeniu się fotografii, nie jest to poparte źródłami pisanymi. Możliwe, że jest to inna odznaka o podobnym kształcie.

¹⁴ J. Kamińska, *Aktywność społeczna studentów Uniwersytetu Warszawskiego w okresie dwudziestolecia międzywojennego-zarys problematyki i możliwości badawcze*, „Kwartalnik Pedagogiczny”, 3 (245), 2017, s. 133.

¹⁵ Tamże, s. 134.

¹⁶ Tamże, s. 133.

¹⁷ Tamże, s. 135.

¹⁸ P.M. Majewski, *Spółeczność akademicka 1915-1939* [w:] *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1915-1945*, red. tenże, Warszawa 2016, s. 228.

prawdopodobnie z względu na ogólnie liberalną atmosferę szkoły, miał charakter lewicujący. W ramach konfliktu z innymi uniwersytetami, zebrania „Bratniej Pomocy” kończyły się kłótniami a nawet czasem bójkami¹⁹. Mieczysław Szczuka był jedną z głównych postaci prawicowego odłamu „Bratniaka”. W ramach tego odłamu, powstała bojówka, atakująca przeciwników²⁰. Jak pisze Rafałowski, mimo coraz większej liczebności nacjonalistycznej grupy, sympatię profesorów zyskało stronnictwo lewicowe, co zahamowało działalność Szczuki i jego sojuszników²¹. Na przykładzie ewolucji artystycznej widoczna jest także zmiana światopoglądowa Mieczysława Szczuki. Na początku swoich studiów wyróżniał się dużymi umiejętnościami w rysunku realistycznym. Od dzieciństwa kopiował obrazy Matejki, a podczas studiów z anatomiczną dokładnością tworzył rysunki gadów i owadów²². Był bardzo utalentowanym rysownikiem, świadczą o tym także jego prace z okresu WSSP, rysował portrety i akty. W związku z tym, cieszył się dużym powodzeniem wśród wykładowców, szczególnie profesora Kotarbińskiego²³ oraz Eligiusza Niewiadomskiego, prawicowego fanatyka i przyszłego mordercy prezydenta Narutowicza²⁴. Poza osobistą sympatią, został obdarzony dużym wsparciem ze strony Akademii i instytucji państwa. W 1919 roku, Ministerstwo Sztuki i Kultury zakupiło dwie prace jego autorstwa za (dość dużą) sumę 600 marek polskich²⁵. W ramach tego samego postanowienia Ministerstwo zakupiło prace jedenastu innych studentów, natomiast kwota za prace Szczuki była największa. Dla porównania, drugą sumą w kolejności było 200 marek za pracę Teresy Żarnower²⁶. Otrzymał także stypendium imienia im. Jana Matejki o wysokości 2400 marek polskich²⁷. Po raz kolejny został nagrodzony najwyższą kwotą spośród wszystkich innych studentów, drugą sumą w kolejności było 1000 marek. Został także zwolniony z opłaty wpisowej²⁸ oraz została mu przydzielona prywatna pracownia²⁹. Można wysnuć hipotezę, że Szczuka cieszył się dużym wsparciem ze względu na bardzo dobre umiejętności

¹⁹ A. Rafałowski, dz.cyt., s. 15.

²⁰ Tamże, s. 16.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 122.

²³ Tamże, s. 123.

²⁴ Tamże, s. 134.

²⁵ W 1920 roku robotnik zarabiał dziennie ok. 100 marek polskich.

²⁶ Archiwum ASP w Warszawie, *Rada Pedagogiczna 1904-1924*, Postanowienie z dnia 26.06.1919.

²⁷ Tamże, XI Posiedzenie.

²⁸ Archiwum ASP w Warszawie, *Ogólna lista uczniów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych oraz rachunek wpłaconych wpisów 1916/1917-1917/1918-1918/1919-1919/1920, rok szkolny 1918-1919*.

²⁹ *Mieczysław Szczuka...*, s. 123.

wykorzystywane przy twórczości zachowawczej i akademickiej. Według Andrzeja Stawara, profesorowie widzieli w Szczuce „nowego Matejkę”³⁰. W najbliższym czasie jednak jego awangardowa twórczość spotkać się miała z niezrozumieniem wśród wykładowców. W pewnym sensie, Szczuka stał się przeciwieństwem tego, czego oczekiwała od niegoademia, udzielając mu hojnego wsparcia.

Religijność Szczuki może być jednym z kluczy do zrozumienia jego politycznej metamorfozy. Ideologia komunistyczna w sprawny sposób potrafiła wykorzystać emocje altruizmu i potrzebę sprawiedliwości społecznej, często pojawiające się pierwotnie u osób wyznających w pogłębiony sposób judaizm (aspekt tikkun-olam) i chrześcijaństwo (nurty socjalchadeckie i większy nacisk na kwestię solidaryzmu społecznego). Szczególnie widoczne to będzie przy etapie twórczości Szczuki, który opiszę w dalszej części. Przykładem takiej metamorfozy może być postać Feliksa Dzierżyńskiego, który został wychowany w identycznych wartościach i pochodził z podobnego środowiska, co Szczuka.

Dziś uznaję tylko Ewangelię Chrystusa, bo on ją głosił dla prostaczków, a nie dla „mądrych” których On zawsze ganił i biczował, a więc ona nie potrzebuje żadnych pośredników (...) Zatem uznaję, że jedynym przykazaniem Jego jest miłość, miłość i jeszcze raz miłość w czynach wyjawiana i uczył, że miłość ku Niemu może być tylko przez miłość ku swym bliźnim wypełniona (...) Zatem uznaję, że wiara bez czynów jest martwą, obłudną, że czynami temi nie może być jałmużna groszowa, lecz zmiana serca i życia swego i poświęcenie się dla bliźnich swych (...) Że każdy, który spełniał przykazania Chrystusa, nawet Żydzi (...) jest chrześcijaninem – albowiem ktobykolwiek czynił wolę Ojca Mego, który jest w niebie, ten bratem moim i siostrą i matką jest (Mat. 12)³¹.

Są to słowa Feliksa Dzierżyńskiego skierowane do jego siostry Aldony, w liście z 1901 roku. Uderzający jest kontrast między tak głębokim wyznaniem religijno-humanistycznym, a dalszą działalnością polityczną Dzierżyńskiego, która oparta była na zbrodniach, krwawych przesłuchaniach i terrorze. Naturalnie, nie sposób porównać z perspektywy moralnej działalności Dzierżyńskiego do działalności Szczuki, natomiast ten przypadek pozwala zrozumieć bardzo zbliżony mechanizm psychologiczny, działający w przypadku obu postaci.

³⁰ A. Stawar, *Mieczysław Szczuka*, „Dźwignia”, 5, 1927, s. 2.

³¹ A. Friszke, *Państwo czy rewolucja. Polscy komuniści a odbudowanie państwa polskiego 1892-1920*, Warszawa 2020, s. 134.

Trudno jednoznacznie wykazać, kiedy nastąpiło zasadnicze zbliżenie Mieczysława Szczuki do środowiska komunistów. Z całą pewnością, nie nastąpiło ono dopiero w 1924 roku, w momencie, kiedy zaczął pracować w *Nowej Kulturze* wydawanej przez Jana Hempla. W biografii Szczuki pojawia się wiele tropów, część z nich jednoznacznie wskazuje na postać Teresy Żarnower, pozostałe skupiają się (choć bardzo zdawkowo) na postaci Jana Hempla. Z informacji, do których udało mi się dotrzeć, można wysnuć wniosek o dość istotnej roli o cztery lata starszego Henryka Berlewiego w formowaniu się tożsamości polityczno-artystycznej Szczuki. Ponownie warto wrócić do wątków religijnych z życia Szczuki, a konkretnie twórczości około religijnej. Do motywów pochodzących z Nowego Testamentu, Szczuka włączał rzeczywistość polityczną II Rzeczypospolitej. Fuzja tematyki religijnej z wrażliwością na kwestie sprawiedliwości społecznej, pasuje do konkretnego rodzaju „ideowego pomostu”, który zasugerowałem wcześniej. Opis tych prac, jest świadectwem dość wczesnych zainteresowań Szczuki chociażby kwestią robotniczą. W monografii Sterna i Bermiana kilkakrotnie pojawiają się wzmianki o tych projektach. Praca *Cud świętego Marka* jest nawiązaniem do obrazu Jacopo Tintoretta z 1548 roku. Bohaterów, Szczuka osadził w współczesności, konkretnym miejscem akcji był Plac Trzech Krzyży³². Jak na pierwowzorze, artysta przedstawił kłębowisko ludzi, natomiast zstępującego z nieba św. Marka zastąpił spadającym z rusztowania robotnikiem³³. Wpisanie niedoli robotnika w dzieło klasyczne, przedstawiające scenę z średniowiecznej legendy jest bardzo ciekawym zabiegiem, może z jednej strony wskazywać na artystyczne połączenie kwestii religijnej i społecznej, ale także może mieć charakter stricte satyryczny. Pierwsza hipoteza zdecydowanie pasuje do tego, by przyporządkować ten etap twórczości jako potrzebę artysty rozliczenia się z tradycyjną religijnością, ale przede wszystkim uzasadnienia samemu sobie, że konflikt między religią chrześcijańską a socjalizmem jest pozorny. Szczuka stworzył także inne kompozycje inspirowane tematyką biblijną, między innymi z księgi Hioba oraz Nowego Testamentu. Wszystkie z tych scen także były osadzone w realiach dwudziestego wieku³⁴. Kolejnym przykładem twórczości, wpisującym się w „etap przejścia” może być cykl *Żołnierze* o którym niestety bardzo niewiele wiadomo. Praca miała wysokość ośmiu metrów, postaci zostały przedstawione realistycznie. Seria obrazów nie została doceniona przez jury

³² Mieczysław Szczuka..., s. 123.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 124.

Zachęty (Szczuka wystął *Żołnierzy* na doroczną wystawę). Powodem odrzucenia było „pesymistyczne, obce i nie w duchu tradycji polskiej” przedstawienie żołnierzy³⁵. Można się tylko domyślać, jakie elementy konkretnie wzbudziły sprzeciw, natomiast na pewno były kontrowersyjne z tradycjonalistyczno-patriotycznego punktu widzenia. Jest to szczególnie zastanawiające w kontekście służby wojskowej, którą Szczuka odbył w 1918 roku. Bardzo możliwe, że także ten moment należy uznać za formujący dla artysty. Przemawia za tym także opis pracy *Gra w łapki*. Praca była w fragmencie autoportretem Szczuki, sportretował siebie naprzeciwko personifikacji śmierci³⁶. Jan Golus twierdzi, że kompozycja była związana z doświadczeniem zachorowania Szczuki na gruźlicę³⁷, natomiast mogła także nawiązywać do przebytej czerwonki. Z pewnością, taka może być interpretacja innej pracy, na której Szczuka przedstawił siebie w mundurze żołnierskim, z bronią w ręku. Połączył swój portret w postacią umęczonego Chrystusa³⁸. Inny, prawdopodobnie bardzo interesujący obraz *Chrystus przed sądem wojskowym*, pojawia się w źródłach tylko w ramach wzmianki³⁹. Tytuł pracy zdradza przesłanie obrazu – Jezus staje się ofiarą przemocy państwowej w II Rzeczypospolitej. Dodatkowo, po raz kolejny pojawia się motyw krytyki struktur władz wojskowych. Czy może to oznaczać, że w życiu Szczuki nastąpiła gwałtowna zmiana właśnie ze względu na traumatyczne doświadczenie realiów życia koszarowego? Czy mogło to spowodować krytykę samej instytucji odrodzonej Rzeczypospolitej? Odpowiedzi na te pytania, muszą niestety pozostać tylko w sferze domysłów.

Wskazanie na wpływ Teresy Żarnowerówny na zmianę światopoglądu Szczuki pojawia się w kanonicznej pracy Zofii Baranowicz⁴⁰. Oczywiście ta informacja jest zapożyczona z monografii Szczuki, w której także pojawia się informacja o bracie Teresy, Dawidzie, który był członkiem Komunistycznej Partii Polski⁴¹. Wiadomo także, że przeżył II wojnę światową⁴².

W archiwum MUZN nie znalazłem żadnych śladów, potwierdzających oficjalne członkostwo w KPP i KPRP, kogokolwiek o nazwisku Żarnower. Nie twierdzę tym samym, że brat

³⁵ Tamże, s. 124.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 131.

³⁹ Tamże, s. 124.

⁴⁰ Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1979, s. 149.

⁴¹ Mieczysław Szczuka..., s. 80, 103.

⁴² Tamże, s. 147.

Żarnowerówny nie działał w KPP, natomiast w związku z brakiem źródeł na ten temat, a jednocześnie w świetle szerokiej obecności tej informacji w opracowaniach, postanowiłem zaznaczyć, że nie uważam tego wyjaśnienia za wyczerpujące. Niestety, przez brak źródeł, relacje Szczuki i Żarnowerówny, podczas studiów w WSSP, prawdopodobnie na zawsze zostaną w dużym stopniu owiane tajemnicą, w związku z tym nie jest uprawnione wysnuwanie daleko idących wniosków, odnoszących się do tego etapu ich życia.

Nie pojawiającym się tak często, a jednocześnie zastanawiającym wątkiem w kontekście politycznym, jest znajomość Szczuki z Henrykiem Berlewim. Berlewi, w przeciwieństwie do Szczuki, dokładnie zapoznał się z środowiskiem awangardowego Berlina. Poznał tam takich twórców jak m.in. Theo van Deoesburg, Mies van der Rohe czy Laszlo Moholy-Nagy. Na pewno kluczowym dla niego doświadczeniem był także pobyt w Paryżu w latach 1911-12. Znajomość Berlewiego ze Szczuką jest określana głównie przez działalność w grupie Blok. Twórcy dość szybko, pomimo łączącej ich motywacji do walki o nową sztukę, skłócili się, w konsekwencji czego Berlewi otworzył wystawę swoich prac „mechanofakturowych” dzień przed wystawą grupy Blok, w salonie Laurin i Klement. Poza pierwszym i drugim numerem, nazwisko Berlewiego nie pojawiło się więcej na łamach pisma. Pomimo tego konfliktu, Szczuka stanął w obronie honoru kolegi, pojedynkując się z Antonim Słonimskim na pistolety. Słonimski 30 marca 1924 roku, po obu wystawach (Berlewiego i Bloku) zamieścił w *Wiadomościach Literackich* artykuł wyśmiewający twórczość członków ugrupowania Blok. Słonimski nawiązał do żydowskiego pochodzenia Berlewiego, przypisując mu z racji niego „geszefciarstwo” i lenistwo⁴³. Młodych twórców awangardowych określił mianem „bezmyślnych naśladowców, małpiarzy, znęconych łatwością i bezkarnością”⁴⁴. Z pojedynku obaj panowie wyszli żywi, Szczuka został ranny w nogę⁴⁵. Co ciekawe, dzień po wystawie Bloku w *Wiadomościach Literackich* także ukazał się nieprzychylny tekst wobec „nowej sztuki”, tym razem mocno krytykujący tomik poezji *Ziemia na Lewo* autorstwa Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna, do którego Szczuka wykonał układ graficzny⁴⁶. Berlewi w swoim tekście w monografii, przedstawia rok 1923, jako kluczowy dla polskiej sztuki – prawdopodobnie ze względu

⁴³ A. Słonimski, *Mechano-bzdura*, „Wiadomości Literackie”, 13, (30 marca) 1924, s. 3.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Z. Baranowicz, dz.cyt., s. 99.

⁴⁶ S. Napierski, *Poezja tzw. „Nowej Sztuki”*, „Wiadomości Literackie”, 11, (16 marca) 1924, s. 3.

na początek prac nad pismem oraz założeniem Bloku. Warto przytoczyć wydarzenie wcześniejsze, które dla Berlewiego (mimo, że sam o tym nie wspomniał w tekście) było kluczowe z artystycznego punktu widzenia. W 1921 roku, na zaproszenie warszawskiej Kultur-Ligi (którą Berlewi reprezentował na całą Europę Wschodnią⁴⁷) do Warszawy przybył El Lissitzky⁴⁸. Kultur-Liga była jedną z najważniejszych, świeckich kulturalnych organizacji żydowskich w tamtym czasie⁴⁹. Powstała w 1918 roku w Kijowie i miała oddziały w Polsce, Rumunii i na Litwie⁵⁰. Po 1920 roku, była pod dużym wpływem Ludowego Komisariatu Oświaty, a od 1924 została właściwie całkowicie pozbawiona niezależności⁵¹. Przy spotkaniu z Lissitzkim, podkreśla się kluczową dla Berlewiego, inspirację nową sztuką. Lissitzky i Berlewi mieli do pewnego stopnia bardzo zbliżone życiorysy, obaj byli pochodzenia żydowskiego, obaj tworzyli w wczesnym okresie sztukę wykorzystującą żydowskie motywy, więc dla obu z nich ich pochodzenie musiało być bardzo istotnym elementem tożsamości. Symboliczne zerwanie z tą tożsamością, na rzecz tworzenia nowoczesnej sztuki suprematyzmu, musiało być dla Lissitzkiego wydarzeniem poprzedzonym wewnętrzną walką w najbardziej osobistym wymiarze. Lissitzky, przekonując Berlewiego na temat wyższości sztuki radzieckiej, de facto przekonywał o potrzebie zerwania z „anachroniczną” tożsamością narodową, na rzecz rewolucyjnej tożsamości międzynarodowej. Dokładnie w tym samym roku, na Kongresie III Międzynarodówki, zażądano od żydowskich komunistów, by zrezygnowali z członkostwa w niezależnej żydowskiej partii komunistycznej, wstąpili do partii wyznaczonej przez Komintern oraz wyrzekli się chęci utworzenia państwa w Palestynie⁵². El Lissitzky jako ówczesny oficjalny artysta Rosji Radzieckiej, poprzez swoje spotkanie artystyczno-kulturalne propagował (w pełni świadomie lub nie) najbardziej bieżącą polityczną linię Kominternu. Berlewi, po spotkaniu z radzieckim artystą, został przekonany do przyjęcia nowego stylu. Spotkanie w 1921 jest ważne jeszcze z jednego powodu – istnieje uzasadnione przypuszczenie, że jego uczestnikami byli także Szczuka i Żarnower⁵³. W takim wypadku, obcowanie z charyzmatycznym radzieckim twórcą, zdecydowanie mogło także być bardzo istotnym elementem w formowaniu się światopoglądu młodego artysty. Warto zwrócić

⁴⁷ L. Głuchowska, *Artyści polscy w orbicie „Der Sturm”. Historia i historyzacje*, „Quart”, 3 (29), 2013, s. 17.

⁴⁸ Tamże, s. 24.

⁴⁹ M. Dmitrieva, *Traces of Transit: Jewish Artists from Eastern Europe in Berlin*, transl. G. Holden, „Osteuropa”, t. 58, 8/10, 2008, s. 147.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże.

⁵² A. Friszke, *Czekanie na rewolucję. Polscy komuniści w II Rzeczypospolitej 1921-1926*, Warszawa 2023, s. 113.

⁵³ L. Głuchowska, dz.cyt., s. 24.

także uwagę na zdarzenie, przywołane przez Wandę Gentil-Tippenhauer. Wydarzenie to, świadczy o dość wczesnym zainteresowaniu Szczuki kwestiami politycznymi, natomiast wbrew pozorom, dość trudno je jednoznacznie interpretować;

Kiedyś zdarzył się wypadek, który zapachniał skandalem politycznym. Pierwszego maja Szczuka stanął na parapecie okna pracowni. Z parapetu przedostał się na kruchy gzyms i gzymsem dotarł nad fronton budynku. Tam zawiesił czerwoną flagę. Dyrektor Lenc, nie przeczuwając niczego, spokojnie szedł do szkoły. Zobaczywszy czerwony sztandar, mało nie padł trupem. Ba, nikt nie kwapił się powtarzać drogi Szczuki po niepewnym gzymśsie. Dopiero pod wieczór Szczuka dał się uprosić i flagę ściągnął⁵⁴.

Uwzględniając wspomnienie postaci dyrektora WSSP Stanisława Lentza, wydarzenie to musiało najpóźniej mieć miejsce w roku 1920 – właśnie w październiku tego roku Lentz zmarł. Biorąc pod uwagę artystyczne zainteresowania Szczuki z tego okresu (bardzo wyraźnie zainspirowana futuryzmem pierwsza wystawa w Polskim Klubie Artystycznym w Warszawie, dokładnie z maja 1920 roku) gest opisany przez Gentil-Tippenhauer można rozumieć jako charakterystyczny dla Marinettiego i jego towarzyszy, element bezpośredniej artystycznej prowokacji. Kontrowersyjne wieczory futurystyczne odbywały się głównie w latach 1910-1913, dochodziło na nich do burd i zamieszek, kończyły się często interwencją policji⁵⁵. Co najbardziej istotne, pojawiały się na nich nonszalancko rzucane przez Marinettiego radykalne stanowiska polityczne, które prawdopodobnie musiały wywoływać największe kontrowersje. Podczas jednego z wieczorów, po antyaustriackim, irredentystycznym okrzyku twórcy futuryzmu, Marinetti wywołał niebywałą awanturę na widowni, obrzucano go resztkami żywności, na scenę wbiegli policjanci, którzy w obliczu braku możliwości uciszenia włoskiego poety, zaarrestowali go⁵⁶. Gest zawieszenia czerwonego sztandaru na fasadzie uczelni można rozumieć jako konsekwencję powierzchownej fascynacji twórczością futurystów. Możliwe, że sama flaga była wyłącznie pretekstem, nie zaś przemyślanym świadectwem politycznej przynależności. Interpretacji takiej natomiast przeczy w pewnym stopniu postawa samych futurystów. Propagowane przez nich postulaty polityczne, były w całkowitej symbiozie z wyznawanym przez nich programem artystycznym. Zakładając zatem pełną inspirację Szczuki futuryzmem, można założyć, że tak jak dla włoskich artystów irredentyzm i militaryzm były kluczowymi elementami wyrazu artystycznego, tak już wtedy

⁵⁴ Mieczysław Szczuka..., s. 132.

⁵⁵ M. Gurgul, *W drodze do gwiazd. O teatrze i dramacie włoskiego futuryzmu*, Kraków 2009, s. 24.

⁵⁶ C. Baumgarth, *Futuryzm*, Warszawa 1978, s. 66.

dla Szczuki fascynacja idami anarchistycznymi czy komunistycznymi stała się istotnym elementem ekspresji twórczej. Gest Szczuki można także rozumieć jako prowokację w innym wymiarze. Przejawy tendencji awangardowych w konserwatywnych i prawicowych środowiskach często były określane jako „bolszewickie”. Zawieszenie czerwonego sztandaru mogło być ironiczną odpowiedzią na podobne zarzuty. Wystawa Szczuki z 1920, nawiązuje do futuryzmu głównie przez treść i formę katalogu wystawy, autorstwa Edmunda Millera. Zastosowano w nim pisownię odwołującą się do koncepcji „parole in liberta”, propagowanej przez Marinettiego;

Popszes asyrobablońskie piękno popszes faraonowy egipt miaszdzącospokojnych sfinksuf (wydzieć im połknięte tajemnice odwiecznych prać to był cel) popszes klasyczne helleńskie poczucie formy wynatużone dopiero pot wpływem roskładowych elementuf żydowskiego hrystjanizmu kturze sfe beszwzględne ujście znalazły w bizantyjskich cerkiewnych malowidłach⁵⁷.

W samej treści także widać inspirację Marinettyzmem. Napastliwy i kontestacyjny ton tekstu, postulatory zerwania z tradycją oraz efektowne rozbudowane metafory, sugerują wyraźne podobieństwo⁵⁸. Kontekst pierwszej wystawy Szczuki w Klubie Artystycznym „Polonia” zdecydowanie jest istotny przy próbie zrozumienia tak odważnego i prowokacyjnego gestu Szczuki. Z pewnością, to wydarzenie potwierdza dość dobrą pozycję Szczuki wśród wykładowców, ze względu na to, że najwidoczniej nie zostały wobec Szczuki wyciągnięte jakiekolwiek konsekwencje, a nawet profesorowie komplementowali jego pierwszą wystawę⁵⁹.

Postać Jana Hempla jako odpowiedzialnego za przyjęcie ideologii komunistycznej przez Szczukę, pojawia się w wspomnieniach Aleksandra Rafałowskiego;

Kolegą moim był Mieczysław Szczuka. Wychowany w rodzinie klerykalnej, pod wpływem atmosfery domowej stał się w tym właśnie okresie jednym z przywódców odłamu prawicowego (...) Notuję to dlatego, że Szczuka w późniejszym okresie pod wpływem zetknięcia się z Janem Hemplem, redaktorem „Dźwigni”, stał się komunistą⁶⁰.

Jan Hempel urodził się trzeciego maja 1877 roku. Jego rodzina miała długie tradycje intelektualne, szlacheckie i niepodległościowo-patriotyczne. Wśród jego przodków byli Hieronim Krzyżanowski, prawnik i senator w Królestwie Kongresowym, Feliks Bentkowski, profesor

⁵⁷ Mieczysław Szczuka..., s. 125. Pisownia oryginalna.

⁵⁸ K. Jaworski, *Katalog wystawy Mieczysława Szczuki – zapomniany manifest futurystyczny z 1920 roku*, „Przegląd Humanistyczny”, 4, 2008, s. 126.

⁵⁹ Tamże, s. 122.

⁶⁰ A. Rafałowski, dz.cyt., s. 16.

Uniwersytetu Warszawskiego czy Joachim Hempel, oficer wojsk napoleońskich⁶¹. Bogata historia rodziny, przekładała się na wychowanie Jana – wyrósł w atmosferze kultywowania pamięci o powstaniach narodowych oraz przekazywano mu wiedzę o historii kultury i sztuki polskiej⁶². Hempel przebył bardzo długą drogę polityczną oraz był człowiekiem wszechstronnie uzdolnionym – pracował jako technik melioracyjny i mierniczy, interesował się antropologią, filozofią, religioznawstwem, znał kilka języków obcych. Zwiedził Europę, Chiny, Japonię, Cejlon i Amerykę Południową. Wyjątkowo szerokie intelektualne horyzonty Hempla, powodowały, że próbował zgłębiać jednocześnie wiele dziedzin. Podróżując, prowadził niemalże żebraczy tryb życia, ponieważ w wieku dziewiętnastu lat, porzucił wynikający z jego pozycji społecznej status majątkowy, bezpowrotnie opuszczając dom rodzinny⁶³. Oznaczało to, że bardzo wcześnie był świadkiem licznych scen wyzysku kolonialnego, które wywołały w nim sprzeciw wobec niczym nieskrępowanego globalnego kapitalizmu. Był to jeden z głównych powodów uformowania się jego światopoglądu. Historia politycznej aktywności Hempla jest charakterystyczna dla polityków komunistycznych z inteligenckim pochodzeniem. Podczas pobytu w Paryżu, w 1911 roku, związał się z PPS-Lewicą⁶⁴. W następnym okresie publikował swoje teksty na łamach *Kuriera Lubelskiego*, jego barwna postać i felietony wzbudziły duże zainteresowanie wśród młodzieży robotniczej, bardzo szybko stworzył wokół siebie grupę oddanych podopiecznych. Jednym z nich był Bolesław Bierut, który od 1913 nawet zamieszkał razem z Hemplem⁶⁵. Po wojnie, Hempel przeprowadza się do Warszawy – należy wtedy właśnie szukać momentu, w którym ścieżki jego i Szczuki mogły się przeciąć. Nie wiadomo, kiedy dokładnie nastąpiło owo „zetknięcie” o którym napisał Rafałowski. Możliwe, że miało to miejsce w klubie robotniczym zorganizowanym przez Hempla w 1918 roku, który poza młodymi robotnikami był także odwiedzany przez młodzież akademicką⁶⁶. Klub mieścił się przy ulicy Świętokrzyskiej⁶⁷. Wychowawczy aspekt działalności Hempla jest bardzo istotny. Wyraźnie w jego biografii widoczna jest tendencja gromadzenia wokół siebie dwudziestoparolatków, którzy następnie angażują się w działalność wydawniczą czy polityczną (Andrzej Stawar, Władysław Broniewski,

⁶¹ W. Papiewska, *Jan Hempel. Wspomnienia siostry*, Warszawa 1958, s. 7-8.

⁶² Tamże, s. 10.

⁶³ Tamże, s. 19.

⁶⁴ Tamże, s. 45.

⁶⁵ Tamże, s. 49.

⁶⁶ Tamże, s. 84.

⁶⁷ Tamże.

Bolesław Bierut). Mieczysław Szczuka mógł być jednym z wielu młodych ludzi, których Hempel ukształtował politycznie. Za takim scenariuszem przemawia kilka kwestii. Po pierwsze, Hempel i Szczuka mieli dość zbliżone biografie – obaj pochodzili z rodzin inteligenckich, w przypadku obu wychowanie religijne odgrywało istotną rolę. Perswazja Hempla musiała mieć silniejsze oddziaływanie na Szczukę ze względu na to podobieństwo doświadczeń. Szczuka miał możliwość kontaktu z osobą, która podobnie jak on później, przeżyła dużą zmianę światopoglądową. To pomogło mu znacznie zaakceptować własną zmianę i prawdopodobnie złagodzić dysonans poznawczy, mogący wystąpić przy kontakcie z drastycznie odmiennymi poglądami. Po drugie, erudycja Hempla i jego zainteresowanie sztuką, zbudowała nieć porozumienia między nim a studentem Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. To, że Szczuka zostanie zaproszony do pracy przy *Nowej Kulturze* i *Dźwigni* musiało oznaczać duże zaufanie ze strony Hempla. Mieczysław Szczuka musiał mieć świadomość o uzyskaniu ważnej roli współtwórcy kultury proletariackiej. Istotnym jest wspomnienie, że Hempel ówczesnie działał w PPS-Lewicy i dopiero w 1921 roku wstąpił w szeregi KPRP. Najpewniej decyzja Hempla z 1921 musiała pociągnąć Szczukę w kierunku struktur partyjnych. Trzecim wątkiem, o którym warto wspomnieć, jest taternictwo. Abstrahując od tego, kiedy po raz pierwszy Szczuka wyruszył w Tatry⁶⁸, w latach 1926-27 osiągnął wysoki poziom w sportowej wspinaczce górskiej. Jan Hempel tak jak Szczuka, spędzał dużo wolnego czasu, odbywając wycieczki górskie⁶⁹. W następstwie tego, był jednym z współzałożycieli Spółdzielni Mieszkaniowo-Turystycznej „Gospoda Włóczęgów”⁷⁰. Spółdzielnia była bardzo silnie związana z kręgami lewicowymi i KPP-owskimi. Sekretariat spółdzielni mieścił się przy ulicy Kruczej, natomiast miejscem wypoczynkowym przeznaczonym dla członków, był Dom na Antałówce w Zakopanem. Głównym celem działalności spółdzielni było promowanie turystyki wśród klasy robotniczej oraz prowadzenie działań kulturalno-oświatowych⁷¹. W położonym na odludziu, Domu na Antałówce, łatwiej było przeprowadzać nielegalne konferencje czy zebrania, unikając w ten sposób zainteresowania władz⁷². Spektrum osób pojawiających się w domu spółdzielni było bardzo

⁶⁸ Nawiązuję do sprzeczności w wspomnieniach Aleksandra Rafałowskiego i Wandy Gentil-Tippenhauer.

⁶⁹ W. Papiewska, dz.cyt., s. 105.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ P. Strożek, *Duch spółdzielczości na szlaku. Legenda Gospody Włóczęgów i polska turystyka robotnicza*, „SZUM” z 30 marca 2018, <https://magazynsum.pl/duch-spoldzielczosci-na-szlaku-legenda-gospody-wlozczegow-i-polska-turystyka-robotnicza/>, dostęp 28 kwietnia 2025.

⁷² Tamże.

szerokie, natomiast najbardziej licznymi grupami byli politycy oraz artyści. Co ważne, Dom na Antałówce spełniał rolę miejsca wypoczynkowego dla więźniów politycznych objętych amnestią, natomiast miejsce także uchodziło za punkt etapowy ucieczki polskich komunistów do Związku Radzieckiego⁷³. Możliwe, że służyło za punkt wymiany informacji, przez co umożliwiało i tworzyło warunki do działalności strictly szpiegowskiej. Wśród najczęściej pojawiających się osób w Gospodzie byli między innymi oczywiście założyciele, Jan Hempel i Stanisław Tołwiński, artyści tacy jak Władysław Broniewski oraz późniejsi komunistyczni dygnitarze PRL Bolesław Bierut i Włodzimierz Sokorski⁷⁴. Szczuka naturalnie także był gościem „Gospody Włóczęgów”. Potwierdza to na przykład lista gości opublikowana w *Kurjerze Zakopiańskim* z lipca 1926 roku. Poza jego nazwiskiem pojawia się także między innymi nazwisko Estery Strożeckiej, lekarki, członkini zarządu Kultury i Oświaty KPRP⁷⁵. Rola Hempla w kierowaniu „Gospodą Włóczęgów” była bardzo istotna, wskazuje na to szereg działań pobocznych promujących idee spółdzielczości, która dla Hempla była najbardziej zajmująca intelektualnie. Urządzano wycieczki zagraniczne, celem których było zapoznanie się z międzynarodowymi organizacjami spółdzielczymi. Przykładem może być wycieczka do Gandawy, w której miała miejsce ówczesnie Międzynarodowa Wystawa Spółdzielcza⁷⁶. Działalność „Gospody Włóczęgów” jest kolejnym przykładem wpływu Jana Hempla na Szczukę. Przyjmując wersję Gentil-Tippenhauer (według której Szczuka zaczął chodzić w Tatry w 1923 roku) data ta zbiega się z powstaniem gospody.

Po analizie dostępnych źródeł w kontekście relacji Szczuka-Hempel najważniejszymi elementami tej relacji są następujące kwestie; Hempel najprawdopodobniej był kluczową postacią dla Szczuki, która wpłynęła na jego zmianę światopoglądową. Okres pomiędzy 1918 i 1920 jest tym, w którym należy upatrywać początków metamorfozy Szczuki z prawicowego katolika w zaangażowanego komunistę. Niestety, brak wielu źródeł nie pozwala precyzyjnie zrekonstruować tego zjawiska, natomiast dostępne fakty sugerują, że właśnie w tym okresie Szczuka przeżywał najbardziej burzliwy okres w kontekście transformacji politycznej. Charyzma i umiejętności retoryczne Hempla, skutkowały tym, że był w stanie wytworzyć wokół siebie

⁷³ Tamże. W tekście pada sformułowanie „za granicę”, natomiast jest dość jasne, o którą granicę chodzi.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Lista gości od 19 do 25 lipca 1926 r., „Głos Zakopiański”, dodatek do nr. 19, (31 lipca) 1926, s. 4, 8.

⁷⁶ P. Strożek, dz.cyt.

grupę młodych, zaangażowanych działaczy. Obdarzenie ich zaufaniem oraz powierzenie im konkretnych zadań o charakterze agitacyjnym, spowodowało, że wielu z nich podporządkowało swoją twórczość i kreatywność tworzeniu kultury proletariackiej. W przypadku Szczuki, będzie to praca przy prasie.

Ze względu na zakres tematyczny tekstu, zdecydowałem się skupić na dwóch tytułach, przy których pracował Mieczysław Szczuka; *Nowej Kulturze* (1923-1924) oraz *Dźwigni* (1927-1928). Były to czasopisma bezpośrednio związane z strukturami Komunistycznej Partii Polski, a ich główną misją było tworzenie podstaw tzw. kultury proletariackiej. Oba tytuły ukazywały się legalnie, chociaż takie gazety także wzbudzały zainteresowanie cenzury. Pisma miały charakter oświatowo-kulturalny i właśnie dlatego mogły zręcznie maskować przekaz polityczny, przez co bezpieczniej funkcjonowały w ramach ustroju prawnego II Rzeczypospolitej. Warto przytoczyć przepisy, które pozwalały obejmować cenzurą konkretne publikowane materiały. Do 1932 roku na ziemiach II RP, należących wcześniej do byłego Królestwa Polskiego, obowiązywał kodeks karny oparty na kodeksie Tagencewa, będący pozostałością po prawodawstwie zaborczym. Możliwość cenzurowania treści ukazujących się w prasie umożliwiał przede wszystkim artykuł 129:

Winny wygłoszenia lub odczytania publicznie mowy lub utworu, albo rozpowszechnienia lub wystawienia na widok publiczny utworu albo wizerunku, podburzającego;

(...)

2. Do obalenia istniejącego w państwie ustroju społecznego.

(...)

6. Do nienawiści pomiędzy poszczególnymi grupami lub klasami ludności, pomiędzy stanami lub pomiędzy pracodawcami i robotnikami;

(...)

Za podburzanie wymienione w artykule pierwszym lub drugim artykułu niniejszego, ciężkiego więzienia na czas do czterech lat;

(...)

Za podburzanie, wymienione w ustępie szóstym artykułu niniejszego, więzienia do jednego roku⁷⁷.

Wnioskując z praktyki prawnej w stosunku do komunistów w II RP, powyższe zapisy były rozumiane dość szeroko – punkt drugi artykułu uniemożliwiał formułowanie jakichkolwiek tez, pochwalających ustrój komunistyczny. Blokował także podnoszenie postulatów wprowadzenia

⁷⁷ Kodeks Karny obowiązujący tymczasowo w Rzeczypospolitej Polskiej na ziemiach b. zaboru rosyjskiego..., t. 2, oprac. W. Makowski, Warszawa 1921, s. 113.

rozwiązań bazujących na gospodarce sowieckiej. Punkt szósty zakazywał podkreślania antagonizmów klasowych, podziału na klasy wyzyskujące i wyzyskiwane, czyli de facto głoszenia marksistowskich dogmatów. Dodatkowo, jak opisałem w pierwszym rozdziale, wymierzane wyroki często były wysokie, sięgające górnej granicy czterech lat. Andrzej Friszke dokładnie opisuje ówczesne realia wydawania prasy komunistycznej, znajdującej się na granicy legalności. Przy pismach legalnych, odpowiedzialnością prawną była obarczana osoba redaktora⁷⁸. Tytułów było dużo, próbowano rozwijać prasę kierowaną do różnych grup (robotnicy, mniejszość żydowska, inteligencja), natomiast często zdarzało się, że pisma były zawieszane po kilku lub kilkunastu miesiącach. Partia odpowiadała na cenzurę, wydając jednodniówki⁷⁹. Działalność wydawnicza, nieustannie walcząca z cenzurą była związana nieodłącznie z olbrzymimi wysiłkami na rzecz zachowania niezbędnej ostrożności oraz walki z niedoborem urządzeń potrzebnych do produkcji. Drukowano w nocy, a po skończeniu pracy, urządzenia były rozmontowywane i wynoszone z mieszkania⁸⁰. Stosowano także liczne „przykrywkę” – na przykład zakładano fikcyjny warsztat pod adresem mieszkania, w którym nielegalnie drukowano prasę⁸¹. Przy wydawnictwach legalnych, kierowano się odmienną taktyką. Istotnym jest podkreślenie tej różnicy ze względu na to, że Mieczysław Szczuka zajmował się właśnie tego typu działalnością, nie ma dowodów by angażował się w przedsięwzięcia niezgodne z prawem. Nie oznacza to, że kontekst ciągłej walki z cenzurą był w tym przypadku nieistotny. Funkcjonowanie w ramach jednej organizacji skutkowało podzieleniem tych samych wyzwań oraz pracą na rzecz walki z nimi. Przy wydawnictwach legalnych, pieczołowicie dbano o to, aby w żaden sposób nie przyciągać uwagi cenzora, by nie utracić cennego, legalnego statusu⁸². W kontekście legalnych wydawnictw KPP o charakterze kulturalnym, rola Jana Hempla była bardzo istotna. Był związany (razem z Jerzym Heryngiem) z Wydziałem Kulturalno-Oświatowym Komitetu Centralnego partii⁸³. Zaslugą Hempla było zdecydowanie także stworzenie pisma *Kultura Robotnicza* (1922-1923), którego *Nowa Kultura* była swoistą kontynuacją. Pismo było wydawane przez Związek Organizacji Kulturalno-Oświatowych „Kultura Robotnicza”, Hempel był

⁷⁸ A. Friszke, *Czekanie...*, s. 84.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże, s. 86.

⁸¹ Tamże.

⁸² Tamże, s. 88.

⁸³ Tamże, s. 84.

redaktorem. Dwutygodnik był prekursorskim czasopismem lewicowym o tematyce kulturalnej oraz stanowił bardzo duży wyjątek z racji tego, że był legalnym pismem, wydawanym de facto przez nielegalną partię⁸⁴. Praca Hempla właściwie zapoczątkowała idee wydawania lewicowego, literackiego czasopisma. W prasie zakładanej przez organy KPP, zawsze decydującą rolę mieli działacze partyjni⁸⁵. Działalność danej osoby w redakcji pisma, musiała oznaczać dość istotną rolę w samej partii lub wokół niej. Jednocześnie trzeba zaznaczyć, że wiele osób zaangażowanych chociażby w nadzór publikowanych treści, nie było wymienianych wśród innych na łamach pisma⁸⁶. Dość kłopotliwe jest, określenie przyczyn powstawania politycznych pism literacko-kulturalnych. Możliwych jest kilka wyjaśnień – mogły być efektem realnego zainteresowania twórców ideą kultury proletariackiej, próbą odpowiedzi na potrzebę czytelników albo subtelną propagandą polityczną skierowaną do inteligencji lub wypadkową wszystkich trzech czynników. Zdecydowanie najbardziej realistycznym jest trzecie wyjaśnienie, szczególnie w przypadku pism związanych z KPP. Uzależnienie partii od Kominternu w innych aspektach, mogło również wiązać się z ściśle określonym programem pism literackich. W przypadku *Kultury Robotniczej* i *Nowej Kultury*, biorąc pod uwagę postać Jana Hempla (silnie zaangażowanego od 1921 w działalność swojej nowej partii) można wywnioskować, że jego ideologiczny zapał skutkował silnym naciskiem na aspekt polityczny pisma. W okresie po I Wojnie Światowej ukazywały się wyłącznie cztery pisma, które ukształtowały typ lewicowo-kulturalnej gazety na całe dwudziestolecie⁸⁷. Były to *Dźwignia*, *Wiadomości Literackie*, *Kultura Robotnicza* i *Nowa Kultura*. Trzy z nich były wydawane właśnie przez Hempla.

Nowa Kultura ukazywała się między lipcem 1923 a wrześniem 1924 roku. Mieczysław Szczuka rozpoczął współpracę z *Nową Kulturą* przy okazji numeru ósmego, który ukazał się 23 lutego 1924 roku. Była to jego pierwsza współpraca z jakimkolwiek pismem. Szczuka, był odpowiedzialny za układ graficzny okładki i zawartości numeru. W porównaniu z wcześniejszym numerem, najbardziej przykuwa uwagę zmiana szaty graficznej okładki – tytuł został rozdzielony na dwie części, jedna z nich przeniesiona na górę, druga na sam dół strony. Szczuka zastosował także ozdobne elementy geometryczne, wprowadził różnorodność w wielkości i w rodzaju

⁸⁴ K. Sierocka, *Lewicowe czasopisma lat 1918-1939 (refleksje i uwagi)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, 18/4, 1979, s. 127.

⁸⁵ Tamże, s. 130.

⁸⁶ Tamże, s. 131.

⁸⁷ Tamże, s. 135.

zczionki. W obszernej części numeru, zmiany nie są przesadnie widoczne, można je zaobserwować natomiast przy opublikowanych utworach poetyckich – ozdobne elementy geometryczne pojawiają się ponownie przy wierszu Majakowskiego⁸⁸. Na stronie 192 został zreprodukowany rysunek wybitnego artysty niemieckiej awangardy, Georga Grosza, przedstawiający kapitalistę w typowo karykaturalnej formie. Praca została podpisana słowami domyślnie wypowiedzianymi przez tego otyłego i ubranego w frak oraz cylinder dżentelmena – „ja tylko sprzedaję i kupuję, co to komu szkodzi?”. Karykatura miała zapewne wyśmiewać relatywizację rynkowej spekulacji, korzystającej z kryzysów i przyczyniającej się do wahań cen. Pomysłodawcą umieszczenia tego rysunku był najpewniej Szczuka, we wcześniejszych numerach takie prace nie pojawiały się. W tym samym numerze ukazał się krótki artykuł zatytułowany „Czy Nowa Kultura jest pismem nielegalnym?”. Zwrócono w nim uwagę na powtarzające się sytuacje, uznawania pisma za „materiał obciążający” posiadającą go osobę zatrzymaną⁸⁹. Podkreślono bezprawność takich działań⁹⁰. Na stronie 183 wydrukowany został tekst o tytule „Poeta proletariacki o nowej sztuce” będący manifestem artystycznym Aleksieja Gastiewa, rosyjskiego poety rewolucyjnego. W przedmowie do manifestu, Hempel sugeruje, że tekst Gastiewa, w porównaniu do publikowanych wcześniej manifestów futurystycznych, zasługuje na uwagę wszystkich zainteresowanych kulturą proletariatu. Nazywa Gastiewa „najwybitniejszym przedstawicielem wojującego proletariatu w poezji”⁹¹. Przedstawia czytelnikom artystę jako zwykłego „robotnika i metalowca”⁹². Określenie to nie jest niezgodne z prawdą, natomiast było pewnym nadużyciem – Gastiew, pochodził z rodziny inteligenckiej i jego praca fizyczna była związana z pragnieniem praktycznego zbliżenia się do ideologicznych założeń marksizmu oraz wydaleniem go ze szkoły za działalność rewolucyjną⁹³. Dość zawiły tekst jest podsumowany konkluzją o niezbędnej roli proletariatu w tworzeniu nowej sztuki⁹⁴. Autorem tłumaczenia tekstu z rosyjskiego był Witold Wandurski, z którym Szczuka poznał się prawdopodobnie przy okazji pracy w *Nowej Kulturze*. Wandurski, był działaczem i członkiem KPP, współdziałał wcześniej przy *Kulturze Robotniczej*. Jego działalność wzbudzała

⁸⁸ W. Majakowski, *150000000 (fragment)*, przeł. B. Jasieński, „Nowa Kultura”, 8, 1924, s. 177-180.

⁸⁹ Czy Nowa Kultura jest pismem nielegalnym?, „Nowa Kultura”, 8, 1924, s. 190.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ A. Gastiew, *Poeta proletariacki o nowej sztuce*, tłum. W. Wandurski, „Nowa Kultura”, 8, 1924, s. 183.

⁹² Tamże.

⁹³ K.E. Bailes, *Alexei Gastev and the Soviet Controversy over Taylorism 1918-1924*, „Soviet Studies”, t. 29, 3, 1977, s. 375.

⁹⁴ *Poeta proletariacki...*, s. 183.

zainteresowanie państwa, był inwigilowany i aresztowany przez policję za przynależność do partii komunistycznej⁹⁵. Jego twórczość związana była głównie z teatrem, pisał dramaty i organizował w Łodzi Scenę Robotniczą. Wandurski i Szczuka kontynuowali swoją współpracę przy *Dźwigni*. Na samym końcu numeru *Nowej Kultury* znajduje się reklama książek wydawanych przez Spółdzielnię Księgarską „Książka”, założonej przez Hempla. Tytuły odzwierciedlają profil pisma, chociaż znajdują się wśród nich także książki związane z socjaldemokracją, na przykład „Pochodzenie chrześcijaństwa” Karola Kautsky lub anarchizmem („Pomoc wzajemna jako czynnik rozwoju” Kropotkina)⁹⁶. Na uwagę zasługuje recepcja pierwszego numeru czasopisma *Blok* na łamach *Nowej Kultury*. Pierwszy numer najbardziej znanej polskiej grupy awangardowej ukazał się 8 marca 1924 roku, czyli kilka tygodni po rozpoczęciu współpracy Szczuki z *Nową Kulturą*. Nazwisko Szczuki oczywiście widnieje wśród redaktorów, adres redakcji pojawiający się na okładce jest adresem domowym Szczuki (ul. Wspólna 20, m. 39). Jest to warte wspomnienia, ponieważ na łamach dwunastego numeru *Nowej Kultury*, datowanego na 23 marca, w sekcji „książki i czasopisma” pojawia się krótka recenzja awangardowego czasopisma. Szczuka, oczywiście ówczesnie ciągle pracował w *Nowej Kulturze*, w tej samej roli co dotychczas. W recenzji nie pojawia się w żadnym momencie wspomnienie o Szczuce, a pismo ocenione zostaje niejednoznacznie. Na początku, przytoczone zostają stanowiska artystów z Bloku, po czym pojawia się stwierdzenie, że w piśmie nie padają żadne słowa na temat klasy robotniczej czy kwestii społecznych⁹⁷. Dalej autor recenzji pisze w następujący sposób:

Nie znamy poglądów społecznych redaktorów „Bloku”, pomimo to ośmielimy się postawić stwierdzenie, że tak pojętą sztukę może urzeczywistnić, rozmyślać się w niej i żyć nią tylko jedna klasa społeczna – zwykły proletariatus⁹⁸.

Ten fragment tekstu powoduje spore zaskoczenie. Czy Hempel nie zauważył, że redaktorem *Bloku* jest współpracujący z nim przy *Nowej Kulturze*, Szczuka? Może być to element w pewnym stopniu podważający tezę, o istotnej relacji Hempla i Szczuki. Z drugiej strony, mało prawdopodobne wydaje się zatrudnienie potencjalnie praktycznie nieznaney osoby, przy *Nowej Kulturze* przez Hempla. Istnieje możliwość prozaicznego wyjaśnienia tych słów – mogło dojść

⁹⁵ Warszawa, Archiwum Akt Nowych, *Poufny Przegląd Inwigilacyjny* nr 381-440, sygn. 2/349/2/5.6/2006, 1928-1929, s. 7.

⁹⁶ Patrz „Nowa Kultura”, 8, 1924, s. 193.

⁹⁷ *Książki i czasopisma*, „Nowa Kultura”, 12, 1924, s. 282.

⁹⁸ Tamże.

do zwykłego przeoczenia. Prawdopodobny jest także kurtuazyjny dystans do reszty redaktorów Bloku, o których Hempel mógł rzeczywiście niewiele wiedzieć. Ważna jest konkluzja recenzji. Na pierwszy rzut oka, może być zrozumiana jako zarzut wobec artystów Bloku, z racji tego, że nie poruszyli w swoim piśmie „kwestii społecznych”. Alternatywną interpretacją jest ukryta pochwała, sugerująca, że pomimo braku jednoznacznych słów na tematy polityczne, wizje artystów Bloku pokrywają się z wyzwaniem tworzenia kultury proletariackiej. Trzecim wyjaśnieniem, może być hipoteza sugerująca pewnego rodzaju dyscyplinowanie Szczuki przez Hempla – recenzja, pomimo ogólnie przychylnego charakteru, zwraca uwagę na brak wątku podkreślającego aspekt Proletkultu. To, że w następnym numerze Bloku, w tekście Szczuki, pojawi się odwołanie do rzeczywistości społecznej, można rozumieć jako fakt wspierający tę tezę⁹⁹. Ostatnim zastanawiającym faktem jest, dlaczego w pewnym momencie (numer z 24 maja 1924) nazwisko Szczuki, jako odpowiedzialnego za projekt graficzny, zniknęło z ostatniej strony pisma, skoro *Nowa Kultura* już do końca swojego istnienia miała formę graficzną, zaprojektowaną przez Szczukę. Niestety, wobec braku źródeł, nie można powiedzieć wiele na temat kulis współpracy Szczuki z *Nową Kulturą*.

Kolejnym tytułem zasługującym na omówienie w tym podrozdziale jest *Dźwignia* (1927-1928), wydawana już samodzielnie przez Szczukę. Warto natomiast podkreślić, że redaktorem Szczuka był nomen omen wyłącznie „na papierze”. Za kierunek ideowy pisma odpowiadał Jan Hempel, czyli de facto Komunistyczna Partia Polski – od 1921 Hempel był aktywnym członkiem wielu wydziałów partyjnych m.in. redakcyjnego, spółdzielczego czy agitacyjno-propagandowego¹⁰⁰. Hempel pisał nawet artykuły do *Dźwigni* pod pseudonimem¹⁰¹. Sam Szczuka, w prywatnej korespondencji zwracał uwagę na fasadowy charakter jego własnej roli:

Wysyłam ci numer „Dźwigni” – nie bierz dosłownie podpisu wydawcy – przeciwnie nawet – mnie tam płacą – podle, ale zawsze parę złotych kapnie¹⁰².

Powierzenie Szczuce roli redaktora i wydawcy, jako osoby względnie nieznanej cenzurze, miało prawdopodobnie na celu podtrzymanie legalnego statusu pisma. Okres pomiędzy pracą w *Nowej*

⁹⁹ M. Szczuka, *Próba wyjaśnienia nieporozumień wynikających z stosunku publiczności do Nowej Sztuki*, „Blok”, 2, 1924, s. 5.

¹⁰⁰ W. Papiewska, dz.cyt., s. 100.

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² *Mieczysław Szczuka...*, s. 168.

Kulturze i pracą w *Dźwigni* był dla Szczuki bardzo intensywny artystycznie, między innymi organizował Pierwszą Wystawę Międzynarodową Nowej Architektury w Zachęcie (1926), a rok później brał udział w Wystawie Nowej Architektury w Moskwie. Mimo tych obowiązków, prawdopodobnie musiał utrzymywać w międzyczasie relacje z Hempel, skoro została mu powierzona rola redaktora KPP-owskiego pisma. W tej samej korespondencji, Szczuka stwierdził, że *Dźwignia* będzie ukazywać się regularnie, ponieważ ma „bardzo poważne finansowe podstawy”¹⁰³. Struktury partii musiały podjąć najwyraźniej decyzję o istotności wydawania czasopisma o profilu kulturalnym, w przypadku *Nowej Kultury* nie było to tak oczywiste – czytając ostatnie numery, zauważalne są słowa podkreślające problemy finansowe pisma¹⁰⁴. Pierwszy numer *Dźwigni* ukazał się marcu 1927 roku. Numer otwiera oświadczenie/manifest redaktora, podkreślający profil i cele pisma. Oficjalnie autorem tekstu jest Szczuka, natomiast możliwe, że Hempel miał swój udział w autorstwie tego oświadczenia. Misja *Dźwigni* została określona dość przejrzysto:

Zadaniem *Dźwigni* jest skupienie tych pracowników kultury (...), którzy stoją na gruncie dążeń współczesnego proletariatu¹⁰⁵.

Rola tworzenia kultury proletariackiej została przedstawiona jako podstawowy cel miesięcznika. W pewnym stopniu, kontrastuje to z treściami pojawiającymi się chociażby w *Nowej Kulturze* (szczególnie w pierwszych numerach), które w znacznie w większym zakresie charakteryzowały się pojawiającymi się na jej łamach zniuansowanymi opiniami, dotyczącymi teorii sztuki. Powstanie *Dźwigni*, było odpowiedzią na ten „problem” – widoczna jest bardzo duża spójność treści w tym zakresie. W oświadczeniu zwrócono uwagę na zjawisko „zjełczałej kompromisowości” wśród pewnych twórców i intelektualistów. Zarzucono im „podszywanie się” pod pojęcia marksizmu czy klasowości, będące efektem „pospolitego snobizmu” i „zabłakania myślowego”¹⁰⁶. Nawiązuje to ponownie do bezkompromisowego profilu *Dźwigni*, nie akceptującego innych wizji teorii sztuki nowoczesnej, niż proletkultowa. Już *Kulturze Robotniczej*, widoczne jest zjawisko bardzo dużego nacisku na propagowanie Proletkultu ze strony Hempla, co jest zastanawiające w kontekście podległości polskiej partii

¹⁰³ Tamże.

¹⁰⁴ Do czytelników, „Nowa Kultura”, 37, 1924, s. 71.

¹⁰⁵ „Dźwignia”, 1, 1927, s. 1.

¹⁰⁶ Tamże.

komunistycznej Kominternowi, w zakresie polityki kulturalnej. W podsumowaniu oświadczenia, padają słowa o konieczności „trzymania się” podstaw marksizmu i metody materializmu historycznego. W pierwszym numerze, pojawił się dość obszerny tekst pisarza Henry Barbusse’a, działacza francuskiej i sowieckiej partii komunistycznej, późniejszego służalczego pochlebcy Stalina¹⁰⁷. Tekst powstał specjalnie dla *Dźwigni*¹⁰⁸. Barbusse, odrzuca zawziętość koncepcji teorii nowej sztuki, przedstawia jako wyłącznie słuszne, dążenie do propagowania idei kultury proletariackiej. W sekcji „książki”, w pierwszym numerze, nie zostawiono suchej nitki na książce endeka, Romana Rybarskiego „Naród, Jednostka i Klasa”¹⁰⁹. Kolejne numery *Dźwigni*, drugi i trzeci, ukazały się razem. Na uwagę zasługuje opublikowany dziennik Aleksandra Rodczenki, relacjonujący jego wizytę w Paryżu. Rodczenko przebywał w stolicy Francji, przygotowując sowiecki pawilon do Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa. Zapiski Rodczenki, według redakcji, zostały opublikowane, między innymi z względu na próbę pokazania polskiemu czytelnikowi „charakterystycznego przeobrażenia ideologicznego artystów Rosji dzisiejszej”¹¹⁰. Rodczenko w lwiej części tekstu wyraża niepochlebne opinie na temat Francuzów, Paryża i Francji w ogóle:

Jaki ten Wschód jest prosty, zdrowy, dopiero stąd się widzi wyraźnie. Tutaj, pomimo, iż kradną tańce, kostiumy (...) Wschodu, wszystko – robią z tego wszystkiego taką obrzydliwość, że Wschodu żadnego w tem niema¹¹¹.

Obrażliwie wyraża się także na temat francuskich kobiet oraz mody:

Kult kobiety jako robaczywego sera i ostryg, dochodzi do tego, że modne są teraz „kobiety brzydkie”, kobiety jak cuchnący ser, o chudych i długich biodrach¹¹².

Jego rozczarowanie i dezaprobata dla kraju „zgniłego Zachodu” staje się w pewnym momencie na tyle wielka, że oświadcza:

Jestem pewien, iż gdyby mi dziś powiedziano, że nie wrócę więcej do ZSRR, tobym siadł na środku ulicy i rozpłakał się¹¹³.

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ Tamże, s. 15.

¹⁰⁹ Tamże, s. 41.

¹¹⁰ Rodczenko w Paryżu. Z listów do domu, „Dźwignia”, 2-3, 1927, s. 16.

¹¹¹ Tamże, s. 18.

¹¹² Tamże.

¹¹³ Tamże.

Różne krytyczne opinie na temat kulinariów, reklamy, mody i sztuki, podsumowane są następującymi słowami:

Idjoci, jakże oni nie rozumieją, dlaczego Wschód jest cenniejszy od Zachodu, dlaczego oni go również kochają i chce im się uciekać z tego hałaśliwego papierowego Paryża na Wschód. Ależ dlatego, że tam wszystko jest takie prawdziwe i proste¹¹⁴.

Miejscami karykaturalna w swojej ksenofobii relacja Rodczenki, może być traktowana niepoważnie, natomiast wylewająca się z niej apologia sztuki sowieckiej była najprawdopodobniej powodem, dla którego poświęcono jej aż dziesięć stron czasopisma. Kolejnym istotnym elementem tego numeru jest tekst Szczuki, zatytułowany „Pozgonne suprematyzmu”, który poświęcony jest wystawie retrospektywnej Malewicza w Warszawie¹¹⁵. Szczuka, w pierwszej części tekstu, opisuje tło polskiej sceny artystycznej na początku lat dwudziestych oraz przedstawia kulisy powstania grupy Blok. Określa Malewicza jako jedną z ważniejszych postaci tamtego okresu, a następnie przechodzi do krótkiego opisu biografii artysty, z naciskiem na definicję suprematyzmu. Kluczowym elementem tekstu jest jednak ocena twórczości Malewicza – Szczuka nie ukrywa swojego krytycyzmu, zarzuca suprematystom brak umiejętności komponowania obrazu, posługiwanie się „literackością” i „mętną metafizyką” oraz co najważniejsze w tym kontekście, sprzeciw wobec utylizacji sztuki. Według Szczuki, Malewicz rezerwuje dla artysty rolę kapłana i stwarza tym samym dogodne warunki dla „biernych i leniwych artystów”, ignorujących sprawy społeczne. Rodzajem zilustrowania tez Szczuki, jest wykres umieszczony na następnych stronach pisma. Z hasła „nowa sztuka” zostają wyprowadzone dwie podgrupy; „sztuka dla sztuki” i „sztuka utylitarna”. „Sztukę dla sztuki” ilustrują prace Malewicza, pochodzące z różnych okresów twórczości – wszystkie z nich są przekreślone. „Sztukę utylitarną” symbolizują prace autorstwa Szczuki, a wykres poprzedzają jego słowa:

Załączony na następnych stronicach wykres ilustruje nasz stosunek do tego rodzaju sztuki jaką uprawia p. Malewicz i jemu podobni artyści.

Pod słowami „nasz” w domyśle kryje się prawdopodobnie zespół współpracowników *Dźwigni*. Bezwzględnie potępiający ton tekstu, motywowany kwestią miejsca sztuki w społeczeństwie,

¹¹⁴ Tamże, s. 20.

¹¹⁵ Tamże, s. 35.

koresponduje z najbliższymi wydarzeniami w życiu Malewicza. Za trzy lata, ukraiński artysta będzie musiał zarzekać się przed śledczymi z GPU, że popiera sztukę związaną z wyzwaniem proletariatu, że nigdy nie podzielał poglądów artystycznych świata burżuazji, a jego wyjazdy do Warszawy i Berlina zaprezentowały wyłącznie korzystny wizerunek sztuki sowieckiej¹¹⁶. Malewicz został oskarżony o utrzymywanie kontaktu z artystami wrogimi Związkowi Radzieckiemu, podczas swojego pobytu w Warszawie¹¹⁷. Ten przykład ilustruje, w jak dużym stopniu *Dźwignia* rezonowała z najbardziej aktualną polityką kulturalną ZSRR.

W *Dźwigni*, teksty Witolda Wandruskiego pojawiają się kilkakrotnie. Notabene po śmierci Szczuki (nie licząc numeru piątego), właśnie Wandurski przejmie obowiązki redakcyjne. Numer czwarty zawiera jedenastostronicowy artykuł zatytułowany „Scena Robotnicza w Łodzi”¹¹⁸. Wandurski, bardzo obszernie i szczegółowo, opisuje w nim działalność związanego z nim Teatru Robotniczego. Porusza problemy ideowe, organizacyjne i artystyczne. Teatr robotniczy musi charakteryzować się amatorstwem aktorów (oczywiście robotników), nieschlebianiem gustom widowni mieszczańskiej czy burżuazyjnej oraz przede wszystkim być medium, które „budzi w podświadomych głębinach ukryte dążenia i pragnienia i organizuje je według ideologii proletariatu walczącego”¹¹⁹. To, wydaje się dość trudne zadanie, musiało dodatkowo zmierzyć się z problemami natury politycznej – w pewnym momencie, Scena Robotnicza została zlikwidowana przez władze, pod pretekstem „zagrożenia bezpieczeństwa publicznego”¹²⁰. Warto w tym momencie uwzględnić fakt, że Szczuce idea teatru robotniczego oczywiście nie była obca. W 1924 roku, wraz z innymi członkami Bloku, organizował teatr, scena mieściła się w pasażu Simmonsa. Koncepcji patronowała Antonina Sokolicz¹²¹, działaczka KPP i MOPR, współzałożycielka Spółdzielni Wydawniczej „Książka”, prawdopodobnie bliska znajoma Hempla.

Ostatnim, istotnym tekstem, który pojawił się w *Dźwigni* jest manifest Szczuki „Sztuka a rzeczywistość”. Był to ostatni tekst Szczuki, który ukazał się przed jego śmiercią (sierpień,

¹¹⁶ [K. Malevich], *The Interrogation of Kazimir Malevich*, arthistoryproject.com, b.d., <https://www.arthistoryproject.com/artists/kazimir-malevich/the-interrogation-of-kazimir-malevich/>, dostęp 1 września 2024.

¹¹⁷ Tamże.

¹¹⁸ W. Wandurski, *Scena robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia”, 4, 1927, s. 19.

¹¹⁹ Tamże, s. 21.

¹²⁰ Tamże, s. 25.

¹²¹ A. Rafałowski, dz.cyt., s. 33.

1927) – tekst jest z lipca tego samego roku. Szczuka argumentuje na rzecz tezy o niemożliwości rozłączenia kwestii społecznych i artystycznych, zarzuca systemowi kapitalistycznemu uprzedmiotowienie sztuki, podporządkowanie jej niskim gustom klas panujących oraz włączenie artystów w brutalną logikę rynku. Manifestu zdecydowanie nie można posądzić o powierzchowność, wręcz przeciwnie, cechuje go (jak na warunki tekstu w prasie) pogłębiona analiza socjologiczna i historyczna. Konkluzja tekstu jest w pewnym sensie podsumowaniem idei twórcy *Dźwigni* i polityczno- artystycznym testamentem Szczuki:

Tylko nowy ustrój społeczny umożliwi wykorzystanie wszystkich możliwości postępu technicznego, zduszonych lub opacznie wyzyskiwanych przez dzisiejszych panów świata i umożliwi powstanie nowych warunków dla tej formy działalności człowieka, którą nazywamy sztuką¹²².

13 sierpnia, z powodu tragicznego wypadku w Tatrach, Mieczysław Szczuka umrze, nie dożywając trzydziestu lat.

¹²² S-z, *Sztuka a rzeczywistość*, „Dźwignia”, 4, 1927, s. 18.

BIBLIOGRAFIA

- Bailes K.E., *Alexei Gastev and the Soviet Controversy over Taylorism 1918-1924*, „Soviet Studies”, t. 29, 3, 1977, s. 373-394.
- Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1979.
- Baumgarth C., *Futuryzm*, Warszawa 1978.
- Czy Nowa Kultura jest pismem nielegalnym?, „Nowa Kultura”, 8, 1924, s. 190.
- Dmitrieva M., *Traces of Transit: Jewish Artists from Eastern Europe in Berlin*, transl. Holden G., „Osteuropa”, t. 58, 8/10, 2008, s. 143-156.
- Do czytelników, „Nowa Kultura”, 37, 1924, s. 71.
- Duda D., Soler U., *Kształtowanie społecznej świadomości kultury bezpieczeństwa na przykładzie działalności Legii Akademickiej*, „Kultura Bezpieczeństwa. Nauka – Praktyka – Refleksje”, 22, 2016, s. 112-131.
- „Dźwignia”, 1, 1927.
- Friszke A., *Czekanie na rewolucję. Polscy komuniści w II Rzeczypospolitej 1921-1926*, Warszawa 2023.
- Friszke A., *Państwo czy rewolucja. Polscy komuniści a odbudowanie państwa polskiego 1892-1920*, Warszawa 2020.
- Gastiew A., *Poeta proletariacki o nowej sztuce*, tłum. Wandurski W., „Nowa Kultura”, 8, 1924, s. 183-185.
- Głuchowska L., *Artyści polscy w orbicie „Der Sturm”. Historia i historyzacje*, „Quart”, 3 (29), 2013, s. 3-30.
- Gurgul M., *W drodze do gwiazd. O teatrze i dramacie włoskiego futuryzmu*, Kraków 2009.
- Jaworski K., *Katalog wystawy Mieczysława Szczuka – zapomniany manifest futurystyczny z 1920 roku*, „Przegląd Humanistyczny”, 4, 2008, s. 119-130.
- Kamińska J., *Aktywność społeczna studentów Uniwersytetu Warszawskiego w okresie dwudziestolecia międzywojennego – zarys problematyki i możliwości badawcze*, „Kwartalnik Pedagogiczny”, 3 (245), 2017, s. 131-147.
- Kodeks Karny obowiązujący tymczasowo w Rzeczypospolitej Polskiej na ziemiach b. zaboru rosyjskiego...*, t. 2, oprac. Makowski W., Warszawa 1921.
- Książki i czasopisma*, „Nowa Kultura”, 12, 1924, s. 282-284.
- Lista gości od 19 do 25 lipca 1926 r.*, „Głos Zakopiański”, dodatek do nr. 19, (31 lipca) 1926, s. 1-8.
- Majakowski W., *150000000 (fragment)*, przeł. Jasieński B., „Nowa Kultura”, 8, 1924, s. 177-180.
- Majewski P.M., *Spółeczność akademicka 1915-1939 [w:] Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1915-1945*, red. tenże, Warszawa 2016, s. 51-324.
- [Malevich K.], *The Interrogation of Kazimir Malevich*, arthistoryproject.com, b.d., <https://www.arthistoryproject.com/artists/kazimir-malevich/the-interrogation-of-kazimir-malevich/>, dostęp 1 września 2024.
- Mieczysław Szczuka*, oprac. Berman M., Stern A., Warszawa 1965.
- Napierski S., *Poezja tzw. „Nowej Sztuki”*, „Wiadomości Literackie”, 11, (16 marca) 1924, s. 3.
- Papiewska W., *Jan Hempel. Wspomnienia siostry*, Warszawa 1958.
- Rafałowski A., *...i spoza palety. Wspomnienia*, Warszawa 1970.
- Rodzenko w Paryżu. Z listów do domu*, „Dźwignia”, 2-3, 1927, s. 16-25.
- Sierocka K., *Lewicowe czasopisma lat 1918-1939 (refleksje i uwagi)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, 18/4, 1979, s. 127-140.
- Słonimski A., *Mechano-bzdura*, „Wiadomości Literackie”, 13, (30 marca) 1924, s. 3.
- Stawar A., *Mieczysław Szczuka*, „Dźwignia”, 5, 1927, s. 2-9.

Strożek P., *Duch spółdzielczości na szlaku. Legenda Gospody Włóczęgów i polska turystyka robotnicza*, „SZUM” z 30 marca 2018, <https://magazynszum.pl/duch-spoldzielczosci-na-szlaku-legenda-gospody-wloczegow-i-polska-turystyka-robotnicza/>, dostęp 28 kwietnia 2025.

S-z, *Sztuka a rzeczywistość*, „Dźwignia”, 4, 1927, s. 12-18.

Szczuka M., *Próba wyjaśnienia nieporozumień wynikających z stosunku publiczności do Nowej Sztuki*, „Blok”, 2, 1924, s. 5.

Tomaszewski J., *Odrodzenie Wojska Polskiego 1918-1921*, „Wrocławskie Studia Politologiczne”, 27, 2019, s. 199-212.

Wandurski W., *Scena robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia”, 4, 1927, s. 19-31.

Więcek-Gigla A., „It Was a Mastodon” – Mieczysław Szczuka’s Search for Utilitarian Beauty, „Annales UMCS. Sectio FF”, 38, 2020, s. 113-128.

Więcek-Gigla A., *Rewolucje Mieczysława Szczuki*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, 2 (16), 2020, s. 1-10.

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

Archiwum ASP w Warszawie, *Ogólna lista uczniów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych oraz rachunek wpłaconych wpisów 1916/1917-1917/1918-1918/1919-1919/1920, rok szkolny 1918-1919*.

Archiwum ASP w Warszawie, *Ogólna lista uczniów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych oraz rachunek wpłaconych wpisów 1916/1917-1917/1918-1918/1919-1919/1920, rok szkolny 1918-1919*.

Archiwum ASP w Warszawie, *Rada Pedagogiczna 1904-1924, Postanowienie z dnia 26.06.1919*.

Warszawa, Archiwum Akt Nowych, *Poufny Przegląd Inwigilacyjny nr 381-440, sygn. 2/349/2/5.6/2006, 1928-1929*.