

Krzysztof Szewczyk

Mieczysław Szczuka

a jeho teorie fotomontáže na pozadí evropské
avantgardy v meziválečném období



Slezská univerzita
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2006

Krzysztof Szewczyk

Mieczysław Szczuka

a jeho teorie fotomontáže na pozadí evropské
avantgardy v meziválečném období

Bakalařská Diplomová Práce

Obor: Tvůrčí Fotografie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: MgA. Ing. Evžen Sobek



Slezská univerzita
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2006

... spánek mařil pohyb, a po spánku přicházela
tíše a neodvratně smrt.

M. Szechenyi

Za odborné vedení předkládané práce děkuji prof. Ph.Dr. Vladimíru Birgusovi.
Za neocenitelnou pomoc při překladu děkuji Milanu Biegoňovi. Za podporu a inspiraci děkuji všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie a všem novým kamarádům, které jsem tady našel.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a na základě uvedených pramenů a literatury.

Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě, knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

Krzysztof Szewczyk

Opava, září 2006

OBSAH

I.	Úvodní slovo	6
II.	Meziválečná avantgarda a nové zobrazovací techniky	8
III.	Životopis Mieczysława Szczuki	15
IV.	Tvorba konstruktivistického období	25
	Inspirace	26
	Teorie umění	26
	Teorie „POEZOPLASTYKY“	29
	Fotomontáže z let 1924–1925	32
V.	Propagandistická tvorba v letech 1926–1927	35
VI.	Shrnutí	44
VII.	Odkazy	47
VIII.	Seznam použité literatury	49
IX.	Jmenný rejstřík	52

ÚVODNÍ SLOVO

V posledních letech jsme mohli zaznamenat nárůst zájmu historiků umění o polskou uměleckou avantgardu meziválečného období. Výsledkem tohoto zájmu se stala výstava *Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego* (Polská fotomontáž meziválečného období), která byla otevřena v Národní galerii Zachęta ve Varšavě v roce 2003. Na výstavě byly prezentovány práce přibližně dvaceti autorů, mezi kterými nechyběl Mieczysław Szczuka, průkopník fotomontáže v Polsku.

Mieczysław Szczuka je však prakticky neznámým autorem, a to hned ze dvou důvodů. Prvním důvodem je jeho tragická smrt v devětadvaceti letech, která mu neumožnila dosáhnout umělecké dospělosti. Druhým důvodem je to, že většina jeho skromné umělecké činnosti byla zničena. Do současné doby se podařilo zachovat sotva jednu jedinou fotomontáž v originále.

Pramenem zkoumání Szczukovy tvorby fotomontáží jsou proto především reprodukce jeho děl, které byly publikovány v avantgardních časopisech *Blok*, *Dzwignia* (Výtah) a *Zwrotnica* (Výhybka). Dalším pramenem je jeho krátký příspěvek týkající se fotomontáže, publikovaný v časopise *Blok* v roce 1924. Až nezvykle skromné jsou informace o jeho soukromém životě. Strípky informací o jeho osobě nacházíme v publikovaných vzpomínkách nebo v sepsaných pamětech různých osobností, ale většinu těchto informací nemůžeme v současné době nijak potvrdit.

Jediná existující Szczukova monografie byla vydána Anatolem Sternem a Mieczysławem Bermanem v roce 1965. Tento Szczukův publikovaný portrét má však spíše charakter knihy vzpomínek než díla výrazného historického významu. Nikdo se po dlouhá léta o Szczuku nezajímal. Teprve až v roce 2000 byla vydána kniha Stanisława Czekalského *„Awangarda i Mit Racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego”* (Avantgarda a mýtus racionalizace. Polská fotomontáž meziválečného období). Jedna její kapitola je zasvěcena právě Szczukovi

a jeho fotomontážím. Najdeme zde mnoho zajímavých úvah o jeho umělecké tvorbě a také polské fotomontáži obecně.

Člověk je závislý na mnoha společensko-historických podmínkách, v nichž je nucen žít. Právě tyto podmínky tvoří nevyhnutelně ovlivňují jeho tvorbu. Není možné plně porozumět motivům činnosti jednotlivce bez toho, abychom se nezabývali dobou a místem dění. Proto se v této práci budu snažit zařadit osobu a dílo Mieczysława Szczuki v širším kontextu času a místa. Zvláštní pozornost budu věnovat mezinárodním souvislostem, vlivům, kterým umělec podlehl a také pramenům, ze kterých pravděpodobně při své tvorbě čerpal.

V první části krátce rozebírám vývoj fotomontáže a její místo v avantgardních směrech meziválečného období. Následně přibližuji život Mieczysława Szczuki v souvislostech jeho uměleckého vývoje. Poznatky, které se bezprostředně týkají jeho tvorby fotomontáží, rozebírám v částech IV a V.

Vzhledem k tématu této práce nebyla jeho činnosti v dalších uměleckých směrech, jako jsou kresba, malířství nebo architektura, věnována pozornost nebo je zmiňována jen marginálně. Informace k těmto tématům si může čtenář opatřit ve vybraných publikacích o polském konstruktivismu, jejich seznam je součástí bibliografie.

MEZIVÁLEČNÁ AVANTGARDA A NOVÉ ZOBRAZOVACÍ TECHNIKY



**Raoul Housmann,
fotomontáž**

Pravděpodobně nikdy dříve nezměnily politické události myšlení evropských umělců tak výrazně, jako v prvních dvaceti letech 20. století.

Významný vliv na vývoj široce chápané umělecké avantgardy měla 1. světová válka a Velká říjnová revoluce v Rusku v roce 1917. V důsledku těchto událostí

vyvstala řada otázek spojených se samotnou existencí moderní společnosti a místem a rolí jednotlivce v této společnosti.

Podle názoru myslitelů tehdejší doby se měl z poválečného chaosu zrodit nový racionální pořádek. Cestu za novým světem vytyčoval pokrok a vývoj v oblasti techniky, spojený



John Heartfield, fotomontáž

s industrializací a urbanizací. Z útržků myšlenek se vedle nových ideologií vyvinuly i nové umělecké směry, často zpochybňující racionálnost světa a lidské existence (je však třeba pamatovat že jevy, které byly spojeny s avantgardou, se začaly formovat ještě před 1. světovou válkou, která byla spíše jejich katalyzátorem). Změnila se pozice umělce a změnila se role uměleckého díla. Na jedné straně se uměleckým dílem stávaly předměty, které byly bezprostředně vytrženy z každodennosti, na druhé straně umění získávalo nové utilitární určení. Tradiční pojmání hodnoty díla samého o sobě ztratilo smysl. Umělecké dílo začalo být chápáno jako prostředek formující myšlení jednotlivce, mající možnost reálného vlivu na společnost. Prostředkem šíření nových myšlenek se stalo rozšíření masového ilustrovaného tisku. Novou roli začaly hrát mechanické prostředky reprodukce (tiskové technologie) a mezi nimi hrála prim fotografie.

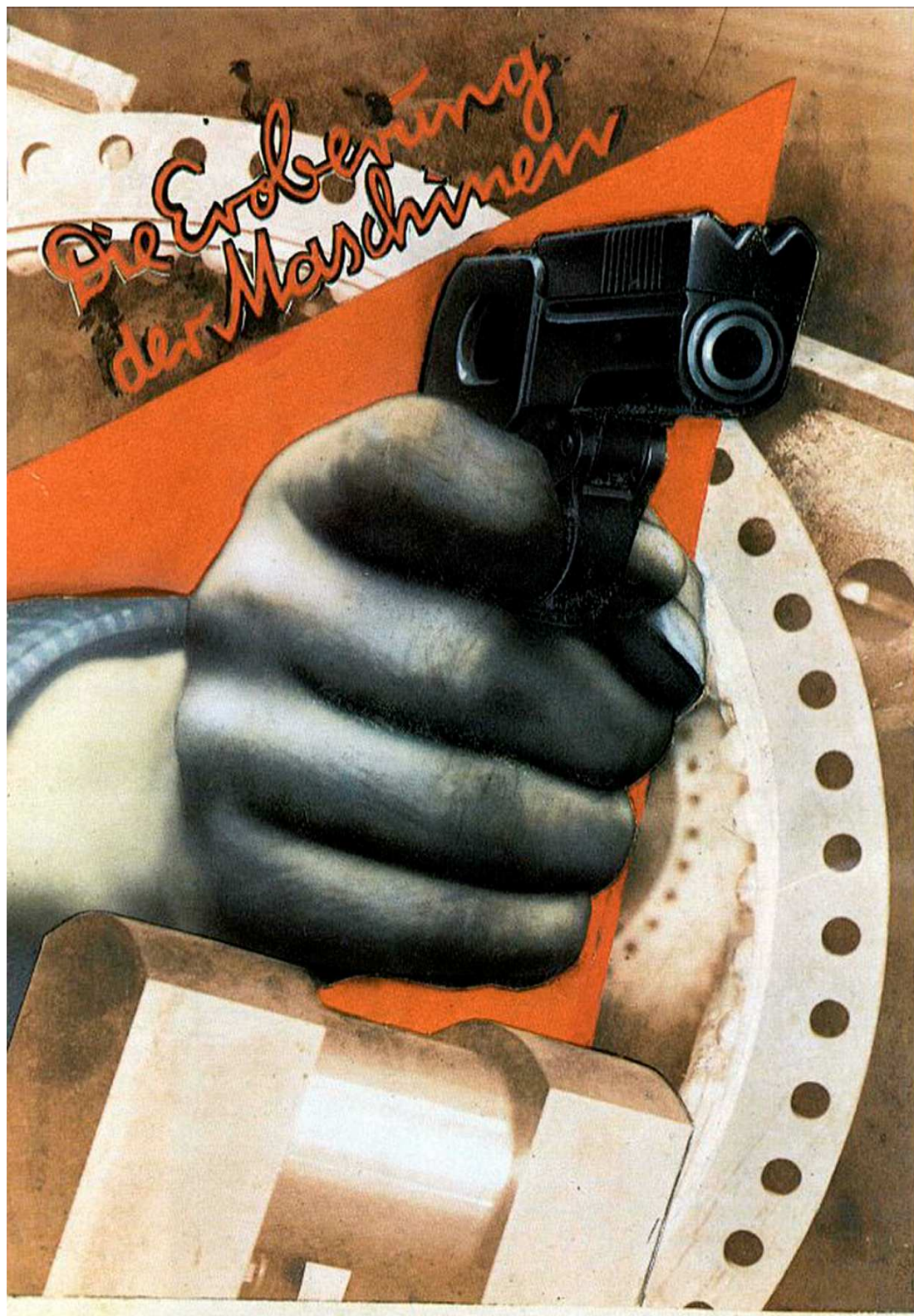
Pro fotografii bylo meziválečné období nejdynamičtější a neplodnější období v celé její historii. Piktorialismus postupně ztrácel svou pozici vlivem nové věcnosti a fotografických avantgardních experimentů. Mezi fotogramy, schadografiemi,

rayogramy, experimenty s tiskem a celou řadou dalších technik se hlavní zbraní tehdejších umělců stala fotomontáž.

Fotomontáž je technika známá již delší dobu. Jako příklad můžeme uvést její velkou popularitu na přelomu padesátých a šedesátých let 19. století, zejména díky alegorickým kompozicím vytvořeným Oscarem Gustavem Rejlanderem a Henrym Peach Robinsonem. V osmdesátých letech 19. století využíval opakované expozice mimo jiné Jules Marey ve svých „zkoumáních“ pohybu. V tomto případě se však jednalo spíše o vědecké experimenty než o vědomé umění. Fotografiemi Mareye se inspirovali bratři Anton Giulio i Arturo Bragaglia, tvůrci „fotodynamiky“. Vícenásobná expozice jednoho motivu na jednom snímku umožňovala dle jejich názoru zobrazení energie, pohybu a dynamiky okolního světa, což odpovídalo teoriím futurismu.

Během první světové války pro sebe znovuobjevili fotomontáž v nové formě berlínští dadaisté. Patřili k nim mimo jiné John Heartfield (Helmut Herzfelde), George Grosz, Raoul Hausmann a Hannah Hoch. Jimi používaná metoda vystřihování a slepování útržků fotografií a textu byla přímým potomkem kubistické koláže. První experimenty se slepovanou montáží měli provádět George Grosz a John Heartfield již kolem roku 1915–1916, ale jejich dochovaná díla pocházejí až z roku 1919. Mezi objevitele této techniky můžeme zařadit i Raoula Hausmanna, který napsal: *„Tento postup jsme nazvali fotomontáží, jelikož vyjadřoval naši nechuť vydávat se za umělce. Považovali jsme se za inženýry a tvrdili jsme, že naše práce spočívá v konstruování, montování (...). [1] Charakteristické pro tuto výpověď je zdůraznění činnosti montování – konstruování. Místo nadšeného umělce zde máme spíše zkušeného inženýra, který konstruuje skutečnost. „Inženýr je tvůrcem dnešní doby,“ psal Jan Tschichold.*

Pro dadaistickou fotomontáž byly využívány již hotové fotografie nebo jejich novinové reprodukce. Zdrojem byly hlavně reklama (zvláště americká) a svět politiky a techniky. Tato technika umožňovala volně reinterpretovat okolní skutečnost – spíše by se dalo říci: reinterpretovat tehdejší mediální skutečnost. Fotografie vytržené z původního kontextu takto získávaly nové, někdy až překvapující významy. Díla dadaistů byla zdrcujícím komentářem přítomnosti. Použijeme-li slova Hanse Richtera: *„a vše jen proto, abychom tomu šílenému světu nacpali do huby jeho vlastní obraz.“ [2]* Heartfieldův bratr Wieland Herzfelde tvrdil: *„Jediný program, který dadaisté uznávají, je to, aby obsahem obrazů byly právě probíhající události (...). To je důvodem, proč jako*



**John Heartfield, Die Eroberung der Maschinen (Ovládnutí strojů), obálka
knížky F. Junga ,1923.**

materiál pro svou práci používají ilustrovaný časopis a novinové zprávy.“ [3] Raul Hausmann píše ve svém příspěvku nazvaném Definice fotomontáže: „Fotomontáž před námi otevírá tolik možností, kolik změn pozorujeme v našem prostředí, v jeho společenské struktuře a psychologických nástavbách z ní vycházejících.“ A dále: „Ve své původní podobě byla fotomontáž explozí nejrozmanitějších impulsů a neuspořádaně promíchaných částí obrazu.“ [4] Výsledky práce této skupiny jsou plné překvapujících myšlenkových spojení vycházejících ze spojení významově vzdálených obrazů.

Významný vliv na autory fotomontáží tehdejšího období měla tvorba Johna Heartfielda. Heartfield, který v dadaistickém prostředí získal přezdívku „Dada Monteur“, považoval fotomontáž za zbraň („Benütze Foto als Waffe!“ (Používejte Fotografie jako zbraň!)), hlásal slogan výstavy Film und Foto ve Stuttgartu v roce 1929). Na jedné straně se z Heartfieldovy fotomontáže postupně stávala zbraň ve válce s nacismem, často využívající formu ostré politické satiry, na druhé straně se stávala komunistickou propagandou (Heartfield byl od roku 1918 – stejně jako mnoho jiných dadaistů – členem německé komunistické strany). Díky vlivu Lisického se Heartfield začal zajímat o fotomontáž konstruktivistickou.

Souběžně s tvorbou dadaistů se rozvíjela i sovětská konstruktivistická fotomontáž. Hlavní impuls pro vývoj umělecké avantgardy poskytl Kazimir Malevič svou černou kostkou na bílém pozadí z roku 1913, která byla zvěstovatelem suprematismu. Konstruktivistická fotomontáž kladla důraz na užitkovou funkci. Stala se hlavním nástrojem společnosti při plnění úkolů daných proletářskou revolucí. „Podstata fotomontáže tkví ve využití fyzicko-mechanické síly fotoaparátu a chemie pro agitačně-propagandistické cíle,“ napsal Gustaw Kłucis na počátku třicátých let. [5] Piotr Piotrowski ve své knize konstatuje: „Fotomontáž umožňovala na jedné straně zachovat modernistické výdobytky, takové jako výraznost konstrukce, autoteličnost vizuální struktury, důraz na materiálnost díla (...), na druhé straně fotokoláž a fotomontáž znovu vnesly do oblasti estetické konstrukce neohrazené zdroje nové ikonoféry, a to jak možností mechanického zobrazování, tak i mytologizací samého zobrazovacího prostředku, mechanického média.“ [6]

Na počátku 20. let vytvořil Aleksander Rodčenko cyklus fotomontáží k básním Vladimira Majakovského (1923). Tehdy byl silně angažován v propagandistické



Aleksander Rodčenko, Fotomontáž k Majakovského poémě O tom, 1923. El Lisicki.

tvorbě. Vytvořil také řadu ilustrací pro časopis *LEF* (Levá fronta umění), později *Nový LEF* a také pro mnohá jiné knih a periodik.

Fotomontáží se zabýval i El Lisicki, jenž se stal propagátorem nového umění na západě a ovlivnil činnost mnoha evropských umělců. Podle názoru Lisického, má umělec tvořit – konstruovat podobu světa, a ne ho pouze kopírovat. Kompozice je nahrazena konstrukcí: „Kompozice je diskusí mnoha možností na dané úrovni, konstrukce je potvrzením jednoho z možných zakončení.“ [7] V Sovětském svazu se fotomontáž stala hlavním nástrojem komunistické propagandy stalinského období. V typografii byla všeobecně používána od druhé poloviny dvacátých let. Kromě již zmíněných Rodčenska a Lisického tuto techniku využívali mimo jiné i Gustaw Kłucis, Valentina Kulagina, Warwara Stiepanova a další.

Díla jak dadaistů, tak i konstruktivistů inspirovala také jiné umělce, kteří nebyli s těmito směry přímo spjati. Zvlášť zajímavým způsobem pracoval Laszlo Moholy-Nagy, který od roku 1923 pracoval na Bauhausu a který k této technice pomalu dospěl od

experimentů s kolážemi přes fotogramy. Student Bauhausu, Paul Citroën (umělec svázaný s berlínským dadaismem), vytvořil cyklus montáží s názvem *Metropolis*.

Technika fotomontáže získala svou nemalou popularitu i ve tvorbě české fotografické avantgardy, ve které nejaktivněji působili členové skupiny Devětsil v čele s Karlem Taigem. Taigeho koncepce „obrazové básně“ vyhlášená v roce 1923 (článek *Malířství a poesie*) vytýčila ve 20. letech směr rozvoje české fotomontáže. Na tento rozvoj měly zcela určitě vliv kontakty českých umělců s umělci německými – především z okruhu dadaistů a Bauhausu. Kromě Taigeho fotomontáží se taky věnovali: Jiří Voskovec, Jindřich Štyrský, Vítězslav Nezval, Jaroslav Rössler, Evžen Markalous a další.

Fotomontáž dorazila konečně i do Polska a jejím průkopníkem byl právě Mieczysław Szczuka.



ŽIVOTOPIS MIECZYŚŁAWA SZCZUKI



Mieczysław Szczuka, okolo roku 1926

Mieczysław Szczuka se narodil dne 19. října 1898 ve Varšavě. O jeho dětství a dospívání se mnoho neví. Byl vychováván v katolické rodině, byl jedináčkem. Po celý svůj život Szczuka bydlel se svými rodiči

na ulici Wspólnej 20. Jeho otec Wincenty pocházel ze zchudlé panské rodiny. Matka se jmenovala Florentyna a byla velmi věřící. Rodina Szczukova žila spíše skromně. Szczukův otec byl vyučeným rytcem a litografem. Krátkou dobu pracoval v redakci ilustrovaného týdeníku *Kłasy* (Klasy). Tento týdeník, vydávaný v letech 1865–1890, byl zaměřen na skupinu inteligence a měšťany a zabýval se literaturou,



Ulice Wspólna, 1904.

uměním a vědou. Byl rovněž znám jako periodikum používající pokrokové metody ilustrace. Možná právě po otci získal Szczuka své kreslířské nadání. Po ukončení činnosti týdeníku *Kłosa* sháněl jeho otec jakoukoli, i dočasnou práci. Přežívali díky matce, která pracovala jako sekretářka a doma šila dámské klobouky. [8]

Koníčkem jeho otce byla entomologie, podařilo se mu dokonce shromáždit sbírku se značnou vědeckou hodnotou. Jeho otec se při hledání nových exemplářů do své sbírky, často vydával na výlety do okrajových částí Varšavy a právě při těchto výletech ho doprovázel i malý Mietek (Mieczysław). Po nějaké době Szczuka používal otcovu sbírku jako inspiraci pro své malování.

Ačkoliv měl jako muž statnou postavu, jeho zdraví za výškou pokulhávalo. „Nebyl vůbec hezký. Malý, drsně ohnutý nos, bledý obličej, tmavá pleť a silně vystouplé lícní kosti mu propůjčovaly vzhled lidské lebky, ale měl paradoxně neuvěřitelnou vitalitu.“ [9] Szczuka měl rovné plavé vlasy, které mu padaly do čela. Musel nosit brýle, protože byl krátkozraký. Zpod těchto brýlí však vyzařoval, jeho nezvykle silný a intenzivní pohled. Oblékal se sportovně. Byl málomluvný a když už mluvil, tak spíše úsečně. Přitom byl obdařen nezvyklým charismatem, které mělo za následek, že byl vnímán velmi pozorně. Měl silnou vůli, která se občas měnila v umanutost. Okolím byl vnímán jako rozhodný člověk, avšak vznětlivý a impulzivní „Byl nejen odvážný, ale také vztahovačný, urážlivý, až to někdy



Učitelé a studenti Varšavskou školu umění, 1920.

hraničilo s brutalitou, agresivitou a připraveností se porvat (...). Něco jako objektivitu a toleranci neznal.” [10]

Někteří jej považovali za fanatika. Někdy se jeho vznětlivost přeměnila v lehkomyšlnost. Tento rys jeho charakteru měl pravděpodobně za následek jeho předčasnou tragickou smrt. Jeho známí na něj vzpomínali jako na člověka laskavého a citlivého, zároveň jako na romantika schovaného pod slupkou rázného a chladného člověka. Je nepochybné, že se k ženám choval jako džentlmen. Tak na něj vzpomíná i výše citovaná Irena Krzywická. Píše o něm, že je pojilo přátelství „na život a na smrt“, a můžeme o ní spekulovat, že se do něj v jedné chvíli i zamilovala (i když jak píše, jejich přátelství bylo vždy jen platonické).

V roce 1915 Szczuka ukončil velmi prestižní Varšavské gymnázium generála Pavla Chrzanowského, nacházející se nedaleko jeho bydliště na ulici Smolné 30. Ještě téhož roku začal studovat ve *Szkole Sztuk Pięknych* ve Varšavě (Varšavskou školu umění) pod vedením Miłosze Kotarbińskiego. Právě tady začínají jeho umělecká dobrodružství. Szczuka měl na škole pověst nadaného studenta, avšak s velice špatnou



**Studenti
Varšavské školy
umění) 1920**

pracovní morálkou. Byl považován za vynikajícího kreslíře a dokonce od školy obdržel bezplatně menší pracovnu. Na Varšavské škole potkává Szczuka lásku svého života – Teresu Żarnower. Irena Krzywická, která tak hezky vzpomínala na Szczuku, o jeho přítelkyni hovoří spíše chladně: „hezká, ale ne příliš sympatická, talentovaná sochařka.“ [11] Malého vzrůstu, ale šikovná, pozornost mužů získávaly její velké, hnědé oči. V době studentských let se o ní říkávalo, že zamilovaní kolegové o ní skládali básně a písničky (jednu báseň pro ni složil i Czesław Miłosz, který se s ní setkal v New Yorku). Se Szczukou tvořili nezvyklou dvojici, ale báječně se doplňovali. V době 2. světové války Teresa Żarnower utekla z Polska nejdříve do Madridu a později do Lisabonu. Nakonec ji osud zavál až do New Yorku, kam musela emigrovat poté, co dostala příkaz k vystěhování se z Lisabonu. V Americe vedla skromný život. Zemřela v roce 1950 ve svém bytě.



Kavárna Kresy

Studenti na škole tvořili svébytné, sehrané party přátel. Přestávky ve vyučování trávili v pracovně Szczuky nebo Henryka Stażewského. Také večer, po vyučování, se setkávali v pracovnách a bytech. Szczuka často trávil čas v pracovně J. Pełczyńskiego, která byla velmi populárním místem schůzek a bouřlivých debat, velmi často živených alkoholem. V knížce Andrzeja Turowského zmiňovaný K. Matuszyński vzpomíná po letech: *„Byli to lidé hledající únik z všední reality, hledající nové cesty, cesty v malířství a filozofických myšlenkách. (...) často se scházeli o večerech (...) a četli si Květy Sv. Františka nebo Marxe.“* [12] Szczuka byl povalečem varšavských kaváren, v nichž se také setkával s mnoha osobnostmi tehdejšího uměleckého dění. Čas si velmi často krátil v kavárně Kresy, na rohu ulic Nowy Świat a Warecká, kde pobývali i jiní umělci: básník Edmund Miller, Henryk Stażewski, Katarzyna Kobro a mnoho jiných. Stażewski na tuto dobu vzpomíná: *„Velký poprask vyvolalo vydání prvního čísla časopisu „Blok“, který okamžitě po vydání rozdávala v kavárně skupina těchto umělců.“* [13]

Bouřlivé diskuse, týkající se rodící se polské státnosti, které probíhaly v celé zemi, dorazily i do školních lavic. Na škole se vedou vášnivé diskuse na společensko-politické témata. Mimo neformální skupiny studentů působí i bojově naladěné skupiny. Szczuka se těchto diskusí velmi aktivně účastnil. Podle Rafałowského měl v té době vlivem své

rodinné výchovy ještě pravicové názory. Teprve později, pod vlivem Jana Hempla, se jeho názory přiklonily na stranu levice. [14]

Často až extremisticky naladěných politických diskusí se účastnili nejenom studenti, ale i učitelé. Jedním z učitelů byl i Eligiusz Niewiadomski, který o mnoho let později, dne 16. prosince 1922 v Zachęcie, zastřelil prvního polského prezidenta Gabriela Narutowicze, za což byl po jednodenním procesu odsouzen k trestu smrti.

V době studií začíná Szczuka experimentovat s formou a materiálem. Inspirují ho nové umělecké směry. Hledá vlastní cestu a vkládá do ní hodně energie a odhodlání. Přitom je vůči sobě velmi bezohledný a přísný. Na cestě za svým cílem je zahleděný do sebe natolik, že se pro okolí stává až nesnesitelným. Získává pověst excentrika. Jeden z předních školních učitelů, profesor Karol Tichy kdysi o Szczukovi řekl: *„Vážení, my (zn. profesori) hledíme na pana Szczuku jako na slepici, která vysedí kachnu. Pozoruji Szczukovy experimenty a vidím, kam směřuje. Szczuka je umělcem budoucnosti. Jeho kompozice, to jsou zkoušky zajít dál než k okraji rámu klasického obrazu. Uvidíte, že Szczuka uspěje jako architekt a ve všech oborech užitého umění.“* [15]

V této době je finanční situace rodiny spíše špatná. Po smrti otce se Szczuka musí starat o svou matku. Aby jí pomohl s provozem domácnosti a udržení domu, dával hodiny kresby.

Po dokončení školy pracoval jako učitel na gymnáziu Karola Schultza. Tato škola se nacházela v nárožním domě na ulici Żurawia 2. Rovněž se pokoušel prodávat svá díla, ale bez valného úspěchu. Szczukův soused, Stanisław Helsztyński vzpomíná: *„Nezvykle výmluvný, srdečný – několikrát mě zval, abych navštívil jeho domácí pracovnu v ulici Wspólna 20, která sousedila s mou garsonkou, protože potřeboval přeložit nějaké texty z polštiny do němčiny pro časopis „Blok“, kde byl redaktorem. Za tyto přátelské služby se mi revanžoval svými díly (...).“* [16]

Přepracovanost, nevhodné bydlení a především špatná životospráva měly za následek zhoršení jeho zdravotního stavu. Přibližně v roce 1919 u něj lékaři objevili začínající tuberkulózu. Byla mu naordinována přiměřená dieta a klid. Zejména s klidem se nechtěl smířit, avšak brzy se jeho zdravotní stav natolik zhoršil, že byl nucen vyhledat péči v sanatoriu v Zakopanem. Po nějaké době nečinného a monotónního pobytu v tomto sanatoriu o sobě dala vědět Szczukova bouřlivá povaha, když utekl z léčebny do hor. Údajně několik dnů bloudil sám po horách, a když se vrátil, byl opět zdravý.

Od této doby se pro něho Tatry, stejně jako umění, staly trvalou inspirací. Dnes, s odstupem času, již nejsme schopni posoudit pravdivost této historky, ale můžeme s jistotou říci, že se jedná o jeden ze střípků legendy o něm. Můžeme s určitostí říci, že Szczukova fascinace horami byla pravdivá a neutuchající. „Horolezec v je v blízkostisvých hor nezvladatelný“ – napsal Szczuka. [17]

V běžném životě poněkud despotický, v horách se však projevovala jeho skrytá povaha romantika:

„Když se v myšlenkách vrátím zpět – k ohni při třesuté zimě v lese – do noci strávené u stěny majáku – k moři, kde jsem spatřil vidinu Brokenu (název hory), do bezstarostných hrátek kamzíků, které jsem viděl na svazích Hrubého (název hory) – přetlačují se mi vmysli rozmanité a nekonečně bohaté zážitky. Ať je to vytí a hukot kamenné laviny, valící se z nekonečných svahů, nebo hrůzu nahánějící hřmění v dálce, které otřásl na samou mez napnutými skobami při závratném zdolávání stěny Zamarlej Turni (název hory) – nebo neoblomné čelisti chladu, které vysávaly sílu a život v tatranské chumelenici, když spánek mařil pohyb, a po spánku přicházela tiše a nezvratně smrt.“ [18]

Léta 1922–1923 můžeme považovat za začátek jeho vztahu k horám. Velmi brzy se z něj stává uznávaný a považovaný znalec Tater. Hory se pro něj staly trvalým zdrojem inspirace. „Ve vysokohorském terénu dodává příroda dostatek materiálu, výtvarných námětů, které lze s uměleckým nadáním, kterého je v každém člověku alespoň píd', velmi přetvořit do uměleckého díla. Možná i proto hledá horolezec nové obtížné výstupy, které mu dodávají bohatou inspiraci a jsou jakýmsi schodištěm, které ho vede k nejtajnějším uměleckým pokladům schovávaným ve skryších horského světa. Zrakové podněty získávané během zdolávání obtížných tras mají svou specifickou krásu a jsou zcela jiné než jednoduché pochody...“. [19]

Kontakt s přírodou v něm uvolňoval nové zdroje energie, které přetvářel ve tvůrčí práci. Když pobýval v Zakopanem, často hledal přístřeší v Gospodzie Włoczęgów (Hospodě tuláků). Tak byl pojmenován dům patřící turisticko-rekreační organizaci, která pod sebou shromažďovala levicové návštěvníky rekreačních středisek, mimo jiné Polské komunistické strany nebo Polské socialistické strany.

23. května 1920 otevírá svou výstavu v hotelu Polonia. Bouři veřejného mínění vyvolal jeho katalog, ve kterém se držel futuristických provokací a úplně ignoroval zásady polského pravopisu. V tomto období je Szczuka fascinován novými trendy ve výtvarném umění a postupně navazuje kontakty se zahraničními umělci. Tyto kontakty přinášejí ovoce ve formě výstavy otevřené Szczukou a Żarnower 1. prosince 1923 v berlínské galerii *Der Strum*, kterou zorganizoval *Herawrth Walden*.

Klíčovým okamžikem se zdá být rok 1924. Rok, ve kterém vzniká uskupení *Blok* (úplný název uskupení byl *Blok kubistů, suprematistů a konstruktivistů*). Kromě Szczuki tuto skupinu tvořili Teresa Żarnower, Henryk Berlewi, Katarzyna Kobro, Karol Kryński, Witold Kajruksztis, Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński, Mieczysław Szulc, Jan Gólus, Maria Nicz-Borowiakowa, Aleksander Rafałowski. Téměř všichni byli absolventy Varšavské školy umění. První výstava této skupiny byla otevřena 15.3.1924 v autosalónu firmy Laurin a Klement na ulici *Mazowiecka*. Tvorba tohoto uskupení však nenašla uznání v očích kritiků. V jedné z recenzí se lze dočíst, že: „Je to malá skupina s velkými názory, skupina obhajující potřebnou filosofii své pseudomalířství.“ [20]

O týden dříve, 8. 3. 1924, vyšlo první číslo časopisu *Blok*, shrnující teoretické názory členů skupiny. Redakce časopisu byla ve Szczukově bytě. Finanční prostředky potřebné na vydávání *Bloku* byly získávány jen s velkými obtížemi, protože samotný časopis nijak nevydělával. Většina prostředků pocházela z vlastních zdrojů jednotlivých členů skupiny.

Nový směr umění nenašel v Polsku mnoho nadšenců a samotný Szczuka společně se svými kolegy nebyli bráni příliš vážně. I známí umělci se dívali na názory zveřejňované v *Bloku* skepticky. Již několikrát zmíněná Irena Krzywická říkala: „Kdybych neviděla, jak se Szczuka, Żarnower nebo Stażewski moří s hledáním nových uměleckých forem, byla bych ochotna připustit, že nové umělecké směry, abstraktní malířství, jsou pouhé hlouposti s trochou cynických žertů a dělání si bláznů z veřejnosti (...).“ A dále: „Nemohla jsem se v žádném případě smířit s plácáním publikovaným v „*Bloku*“, no v každém případě jsem se necítila na nesmyslné psaní o ničem.“ [21]

Mimo práci v „*Bloku*“ se Szczuka rovněž angažuje i v jiných aktivitách, mimo jiné tvoří grafické návrhy pro komunistické noviny „*Nowa Kultura*“ (Nová kultura) a „*Almanach Nowej Sztuki*“ (Almanach nového umění) – noviny poetické avantgardy.

Ještě v tomtéž roce vyústila Szczukova povaha ve spojení s jeho fanatismem pro umění v událost, která klidně mohla skončit jeho smrtí, nakonec však skončila jen jako jedna z anekdot tehdejší doby. Dne 14. 3. 1924 otevřel v autosalónu firmy Austro-Daimler svou výstavu Henryk Berlewi. Výstavu pojmenoval „Mechano-Faktura“. Výstava byla přijata velmi kontroverzně. Jedním z nejvíce kritických článků byla recenze Antoniho Słonimskiego, zveřejná s titulkem „Mechano-Blbost“ v časopise „Wiadomości Literackie“ dne 30. 3. 1924, dva týdny po otevření výstavy. V této recenzi Slomiński mimo jiné píše, že: „Varšava není předměstím a můžeme si dovolit radiotelefony a mechano-fakturu. Ironické na tom je, že apoštolové této „faktury“ nám přinášejí pouze zboží výběhové, staré, prostě takové, o které již nikdo v Evropě nemá zájem. To oni vlastně dělají z Varšavy předměstí!“ A dále „Dovolím si citovat sdělení poslance Hipolita Śliwińskiego určené poslanecké sněmovně: „No tak pánové, nedělejte ze sebe blázny.“ [22] Tato slova vyvolala Szczukův záchvat vzteku. Při následném setkání se Slomińským v kavárně „Ziemiańska“ došlo mezi nimi k prudké výměně názoru. Při této hádce Szczuka Słonimského před zraky všech přítomných vyfackoval. (Je pravda, že Szczuka požádal Słonimského, aby si sundal brýle). [23] Na toto setkání vzpomíná Słonimski následovně: „Jako zneuctěný jsem ho musel vyzvat. Mým sekundantem byl Wieniawa a jeho sekundantem byl major Dobrodziecki. Oba tito legionáři se asi neměli příliš v lásce, když se nebyli schopni dohodnout na pravidlech souboje, nakonec jsme se utkali ve třech střeleckých pokusech na patnácti metrech.“ [24] Bylo jasné, že pánové využili možnosti, kterou nabízel nejpobulárnější „Kodex cti“ vydaný Boziewiczem. Tento kodex se objevil po skončení 1. světové války, dočkal se osmi vydání a tvořil jak milník pojetí cti a souboje, tak zdroj častých žertů.

Podle Jerzyho Rawicze se souboj odehrál 13. května 1924 v brzkých ranních hodinách. [25] Dnes si jen stěží dovedeme představit naproti sobě stojícího, tehdy dvacetišestiletého, Szczuku s jeho padajícími vlasy na čele, fanatika nového umění, a proti němu stojícího o tři roky staršího básníka Slomińského, jak na sebe míří pistolemi, aby každý z nich ochránil svůj vlastní ideál umění. Na tuto událost Slomiński vzpomíná takto: „Szczuka mi mířil přímo na lebku, ale netrefil se, já jsem mu skoro ostentativně chtěl střelit pod nohy, ale trefil jsem ho do stehna“. [26] Podle jiných Szczuku trefil do kolena. A i když se jednalo o povrchové zranění, bylo velmi bolestivé a Szczuka po něm ještě dlouho kulhal. Všichni jejich známí

se však shodli na tom, že celá událost byla ukončena velkou, celonoční pitkou a z obou mužů se stali kamarádi.

Sotva několik měsíců po vydání prvního čísla *Bloku* dochází v uskupení ke třenicím (zejména mezi Szczukou a Strzemińskim), které vedou k jeho formálnímu rozpadu. Od srpna 1924 periodikum vedli už jen Szczuka a Teresa Żarnower. Vlivem již zmíněných finančních problémů vychází periodikum *Blok* nepravidelně, v roce 1926 naposledy. Tento rok je pro Polsko významný tzv. květnovým převratem a politickou bouří. Někdy v této době začínají u Szczuky převažovat levicové názory a angažuje se v hnutí za osvobození politických vězňů tím, že vytváří sérii agitačních fotomontáží.

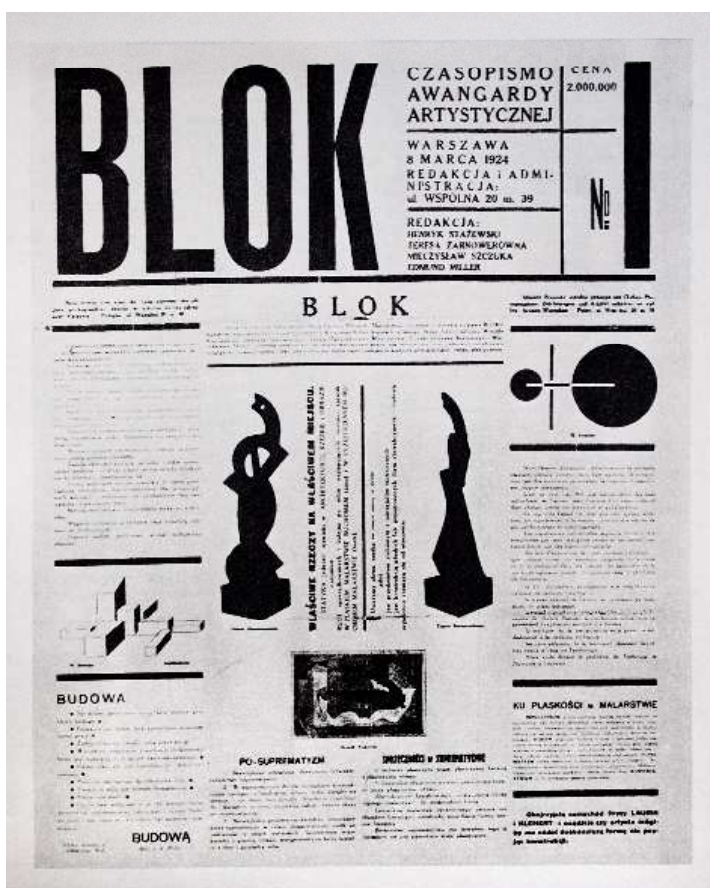
V následujícím roce se Szczuka stává redaktorem a vydavatelem periodika *Dźwignia* (fakticky za redakcí stojí Polská komunistická strana). První číslo vychází v roce 1927.

Současně Szczuka bojuje sám se sebou. „Umělec se ocitl v dramatické situaci, která zasáhla i další umělce. Všichni chtěli spojit avantgardní cíle se společenskou revolucí. Problém byl v tom, že z jednoho prostředí – měšťanské společnosti – se již vytrhl, a druhé prostředí – levicové – ho ještě nepřijalo.“ [27] Andrzej Stawar o tom hovoří takto: „Szczuka se ve věku 26, 27 let ocitl v situaci, ze které byla pouze dvě východiska. První znamenalo vrátit se z vytýčené cesty, druhé pak nucenou nečinnost.“ [28] V této době se hory stávají pro Szczuku únikem z reality všedního dne.

V létě roku 1927 odjíždí do svých milovaných hor a přes třicet dnů se po nich toulá, mimo jiné s Janem Szczepańskim. Dne 8. září 1927 se jejich cesty rozcházejí a Szczuka zůstává v hale horské lanovky. Se Szczepańskim se má znovu setkat za pět dnů, 13. srpna 1927. Szczuka po třech dnech nečinnosti přemluví dva nezkušené horolezce ke společné túře. Na túru vyrazili ráno dne 13. září 1927. Cílem je jižní stěna „Zamartej Turni“, kterou Szczuka poprvé zdolal 19. srpna 1926. Trasa vedoucí jižní stěnou je známá svou záludností a náročností. Ztratil rovnováhu a zřítíl se z pádesatimetrové výšky. Byl na místě mrtev. Pravděpodobně ho strčil jeden z nezkušených horolezců. Tělo bylo převezeno do města Zakopane.

O Szczukove smrti se jeho známí dozvídají z ranního tisku dne 14. září 1927. Ještě téhož dne do Zakopaneho přijíždí jeho matka, Teresa Żarnower, Jan Golus a Andrzej Stawar. [29] Vzhledem k tomu, že Szczuka byl ateista, vznikl po jeho smrti problém s jeho pohřbením. Nejdříve ho chtěl kněz, podle zvyku, pochovat u hřbitovní zdi, ale jeho silně věřící matka s tím nesouhlasila. Nakonec se jí ho podařilo přesvědčit, a Szczuka byl řádně pochován na hřbitově v Zakopanem. Když zemřel, bylo mu necelých 29 let.

TVORBA KONSTRUKTIVISTICKÉHO OBDOBÍ



Blok č.1, titulní strana, 1924

Jak bylo zmíněno již v úvodu, z tvorby Mieczysława Szczuki se dochovalo jen málo. Pokud vezmeme

v úvahu dobu, po kterou svěnoval fotomontáži, můžeme jeho tvorbu rozdělit na dvě období. První je ohraničeno dobou, ve které vycházel *Blok*, a pro potřeby této práce ho můžeme označit jako období konstruktivistické. Druhé období tvoří léta 1926-1927, která jsou charakteristická jeho radikálnějším angažováním se na straně levice. Toto období rozeberu podrobně v následující části.

INSPIRACE

První konstruktivistické tendence se v Polsku objevily na začátku dvacátých let 20. století, tedy v době formování nových básnických a uměleckých vln. Již tehdy Szczuka spolupracoval s neformálním tiskovým orgánem „první avantgardy“, kterým byl časopis *Zwrotnica*, vycházející v Krakově v letech 1922–1923 a 1926–1927. V roce 1922 se na stránkách tohoto časopisu objevil mimo jiné bouřlivý programový manifest Tadeusze Peipera *Miasto. Masa. Maszyna* („Město. Masa. Stroj“), hlásající, že krásu je třeba hledat v tovární výrobě, a zároveň poznámku Władysława Strzemińskiego, týkající se ruského umění, které Szczuku jistě zaujaly. Szczuku však již dříve ovlivnili západní a ruští umělci. Ohromný vliv na něj udělal El Lissicki, který na pozvání levicově orientovaného židovského sdružení „*Kultur-Liga*“ přijel na podzim roku 1921 do Varšavy. Tento umělec byl velmi často hostem Henryka Berlewihho. Při setkáních Lissicki často hovořil o novém umění v Rusku, o Malewiczovi a suprematismu. [30]

Spolupráce se zahraničními představiteli avantgardy byla jednou z domén *Bloku*. V časopise byly publikovány články mimo jiné i Thea van Doesburga, Hanse Richtera, Ela Lissického, Filippa Tommasa Marinettiho, Kurta Schwitterse, Herwartha Waldena a dalších. Spolupráce probíhala rovněž formou výměny avantgardistického tisku, jehož výčet najdeme v prvním čísle *Bloku*. Zvláště silné kontakty Szczuka musel mít s mekou avantgardy – Berlínem (pravděpodobně díky Berlewimu, který v Berlíně žil od začátku roku 1922 do září 1923). *Blok* rovněž navázal kontakty s balkánskými zeměmi, Litvou a Československem. Výše uvedená fakta vyvracejí Sternovu domněnku, že Szczukovy zahraniční kontakty byly „zanedbatelné nebo jen povrchní“. [31]

TEORIE UMĚNÍ

Szczukova definice fotomontáže vycházela bezprostředně z jeho názoru na umění jako celek. Přiblížení těchto názorů nám dovolí lepší pohled na jeho koncepci fotomontáže. Svým myšlením vybočoval mimo rámec chápání umění jako něčeho autonomního a vytrženého ze společnosti. Výchozím bodem jeho úvah je analýza dominujících proudů umění tohoto období a dále situace umělce ve společensko-politickém systému.

V teoretickém programu Szczuky se vyskytují dva klíčové pojmy: prvním je „**estetika maximální ekonomie**“ a druhým „**krása utilitarismu**“. Systém utilitarismu byl hlavním bodem konstruktivistické koncepce umění. Je pravda, že již v roce 1904 došel Paul Souriau k závěru, že ve sféře estetiky by měla být shoda mezi tím, co je krásné, a tím, co je užitečné, ale teprve v konstruktivistické teorii tato myšlenka našla své pokračování. [32] Jedno umělecké dílo se v tomto systému skládalo ze dvou nerozdělitelných částí: technické a estetické. Výsledná forma díla, by měla být přizpůsobena materiálu, ze kterého je vytvořeno. Jen harmonické spojení materiálu a stylu nám zajišťuje původnost díla. Podle Szczukovy teorie se umělecké dílo stalo výsledkem technického procesu. V prvním čísle „Bloku“ Szczuka píše: (...) *užité umění (...) bylo zabito technickým pokrokem, jelikož rychlý vývoj postavil na první místo výroby věcí jeho užitnou hodnotu, ekonomiku a rychlost, před krásou. Proto vzniká nový pojem umění – KRÁSA UTILITARISMU.* [33]

Další Szczukův pojem „Estetika ekonomie“ se vztahuje k ekonomickým teoriím tehdejší doby, přenesených na výtvarné umění v širším smyslu. Dle jeho názoru, ekonomické zákony začaly být dominující a projevil se i v umění. Cílem je maximalizace zisku při minimálních výrobních nákladech na mechanickou práci. Vstupním bodem je taylorovský ekonomický model. V jednom ze svých článků Szczuka tvrdí: „Životní úroveň současnosti staví na první místo problémy ekonomiky. Ekonomické zákony s sebou přinášejí značné zjednodušení výroby, proto se i práce umělce redukuje na minimum tím, že se mechanizuje.“ [34] Je to nevyhnutelný a nezvratitelný proces. Proto také: „Potřebu portrétování, krajinářství a obrazů historických bitev, ilustrací každodenního života atd. dnes zajišťují místo umělce fotografie a kino, které jsou bezkonkurenční ve své důkladnosti, rychlosti, nákladech na výrobu. Vývoj fotochemie vytlačuje ilustrační postupy používané v minulosti, jako např. dřevoryt aj.“ [35]

O několik let později Gustav Klucis ve své přednášce nazvané *Fotomontáž jako środek agitacji i propagandy* (Fotomontáž jako prostředek agitace a propagandy) tvrdil: „Strojní výroba, účinně využívající mechanizaci manuální práce, proniká rovněž do techniky umělecké tvorby. Proces mechanizace vytlačuje ruční práci. (...) Fotomontáž místo kresby. Fotomontáž – nové umění postavené na strojní výrobě, posledních novinkách v polygrafii, vědě a technice. (...) Fotomontáž umožnila využít záznam nejsložitějších procesů a dynamiky práce s přesností na jednu tisícinu sekundy (...).“ [36]

Dle Szczukova názoru nutí je umění nuceno realizací postulátu ekonomičnosti k využívání mechanicky vyrobených produktů. Stejným produktem pak je i fotografie, která dává možnosti neomezené vytváření výpovědí z „obrazů převzatých přímo z reality.“ [37]

Vystřihování a slepování fragmentů novinových fotografií je jednoduchá, rychlá a levná technika. Fotomontáž byla určena pro masové rozšiřování pomocí tisku. Dle názoru mnoha umělců nesplňovala fotomontáž jako samostatné jedinečné dílo svou funkci, kterou mělo být oslovení co nejširšího publika. Ve druhém čísle *Bloku* Szczuka uvádí, že umělec by měl výběrem vhodných technických prostředků umožnit masovou výrobu jednoho a téhož uměleckého díla. „*Těmito prostředky jsou fotografie, fotochemie, typografie a film. Používání těchto prostředků umožňuje vznik nových principů a s tím spojených nových uměleckých forem.*“ [38] Umělecké dílo se stává masovým produktem přístupným okamžitě každému zájemci, pojímanému jako součást masy. Reprodukce má větší význam než originální umělecké dílo. Pro Szczuku byla mechanická, precizní, rychlá a levná fotografie dokonalým prostředkem ukazujícím „ekonomickou estetiku“. Fotografie mající možnost objektivního a chladného zachování jedinečnosti okamžiku a zároveň film dávající možnosti uchování určitého časové útržku se mísily v jedné fotomontáži.

TEORIE „POEZOPLASTYKY“

Szczuka se do dějin nezapsal jen jako tvůrce první polské fotomontáže, ale také jako první, kdo se na toto téma vyjádřil teoreticky. Souhrnem Szczukových názorů na fotomontáž byl článek zveřejněný v devátém čísle *Bloku* z roku 1924, nazvaný „Fotomontáž = poezoplastyka“:

„Fotomontáž nám ukazuje pohled na vzájemné propletení se nejrůznorodnějších událostí, ke kterým dochází ve vesmíru.

Fotomontáž – objektivizace forem.

Kino – je mnohostí událostí probíhajících v čase.

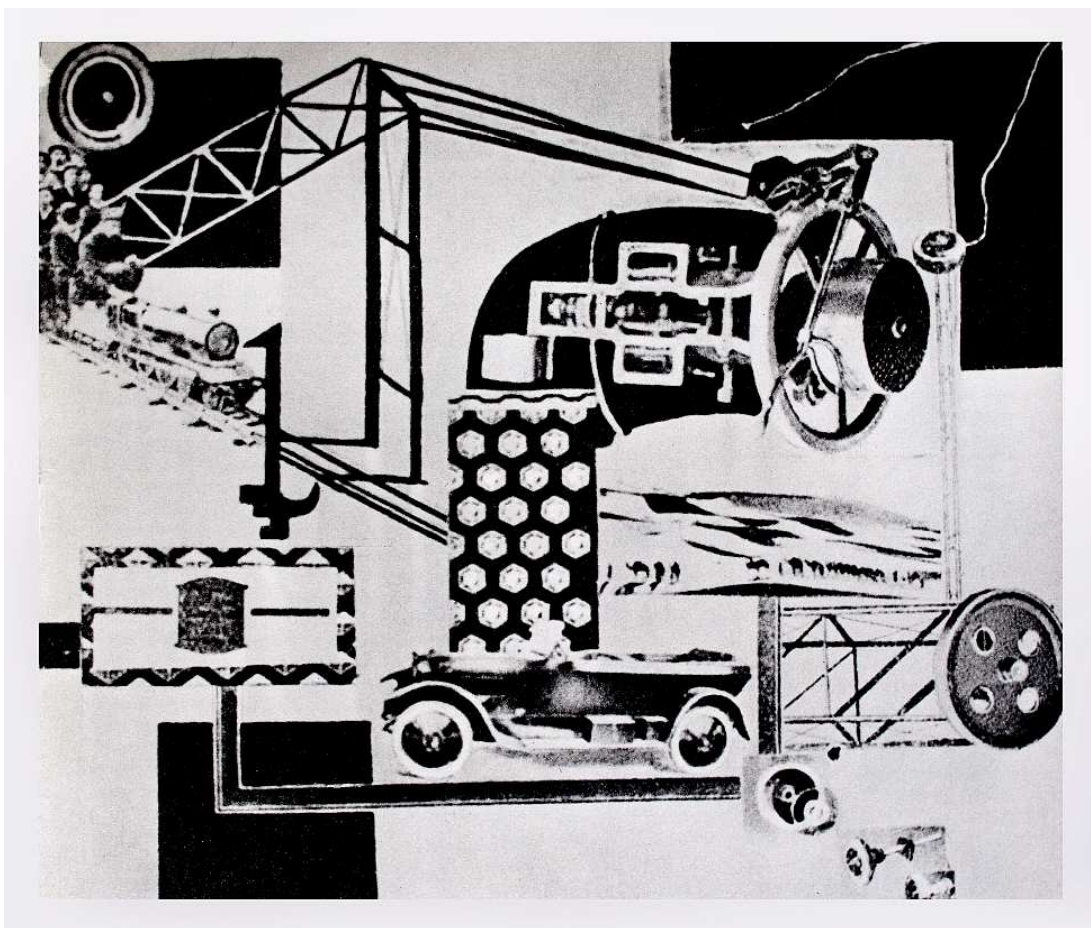
Fotomontáž – je současnou velikostí událostí.

Fotomontáž – vzájemné proplínání se dvou a tří prostorů.

Fotomontáž – rozšiřuje množství možných prostředků: umožňuje využití těch událostí které nejsou zachytitelné lidským okem – a které může zachytit právě citlivý fotografický film.

Fotomontáž – nová epopej.“ [39]

Fotomontáž („poezoplastyka“) byla technikou spojování různých, často zcela odlišných obrazových částí podle vzoru metafor používaných avantgardními básníky. Rovněž dovoľovala zachytit množství současně se odehrávajících a ovlivňujících se událostí. V tomto ohledu se fotomontáž stávala podobně jako film simultánním dílem. Shodně s futuristickým postulátem je pravdivé a objektivní pouze hledisko spojující současně všechny jevy rozehrávající se okolo člověka. Czekalski o této definici píše: „Osou této definice je spojení (fotomontáže) se simultánní poetikou soustředěním obrazů sestavených na základě kontrastů a na tomto základě spojení techniky montáže s efekty charakteristickými na jedné straně pro poezii a na druhé straně pro film.“ [40] Porovnání fotomontáže s filmem představuje jeden z charakteristických prvků vizuální avantgardní teorie.



Fotomontáž, 1924 (Blok č. 9)

Oproti statické fotografii je fotomontáž dynamická a blíží se filmu (motiv filmové cívky se objevuje i ve Szczukových fotomontážích). Tohle o fotomontáží napsal Strzemiński: „Zásada fotomontáže je rozvinutím futuristického simultánního lyrismu, vznikajícího při obcování člověka s materiálním světem, výsledkem zkratk a kontrastů, spojením tvarů s předměty, ukončením toho, co začal Marinetti ve svých psano-kreslených válečných poemách.“ [41]

Současná fotomontáž se dokonale hodila do postulátů shrnutého v názvu ekonomické estetiky. Využití hotových snímků umožňovalo rychlé a levné zhotovení díla. Umožňovalo to umělci volnou konstrukci vizuálního narace. Stanislav Czekalski ve svých úvahách na téma fotomontáže zjišťuje, že: „Fotomontáž měla nahradit tradiční prostředky vizuální prezentace, protože byla shodně s ekonomickou kalkulací efektivní, lépe a výstižněji plnila tuto úlohu. Vyhrávala v souboji s malovaným nebo grafickým



Fotomontáž, 1924 (Blok č. 2)

obrazem, protože byla více praktická a užitečnější. Fotomontáž byla použitelná pro nejrůznější úlohy.“ [42]

Spojení obrazu a slova bylo jedním ze společných prvků pro mezinárodní konstruktivismus dvacátých let. Příkladem těchto tendencí byl např. český poetismus, jehož jádro tvořila tzv. obrazové básně které jsou od základu spojením malířství, fotografie a poezie v jeden integrální celek. Staly se vizitkou avantgardního uskupení Devěsíl, jehož hlavním teoretikem Karel Teige. S Teihego koncepcemi Szczyka se mohl seznámit prostřednictvím časopisu *Disk* (první číslo se objevilo v roce 1923), který sám doporučoval na stránkách *Bloku*. Teige v něm publikoval článek „Malířství a poezie“ ve které předpokládá spojení literatury a výtvarného umění.

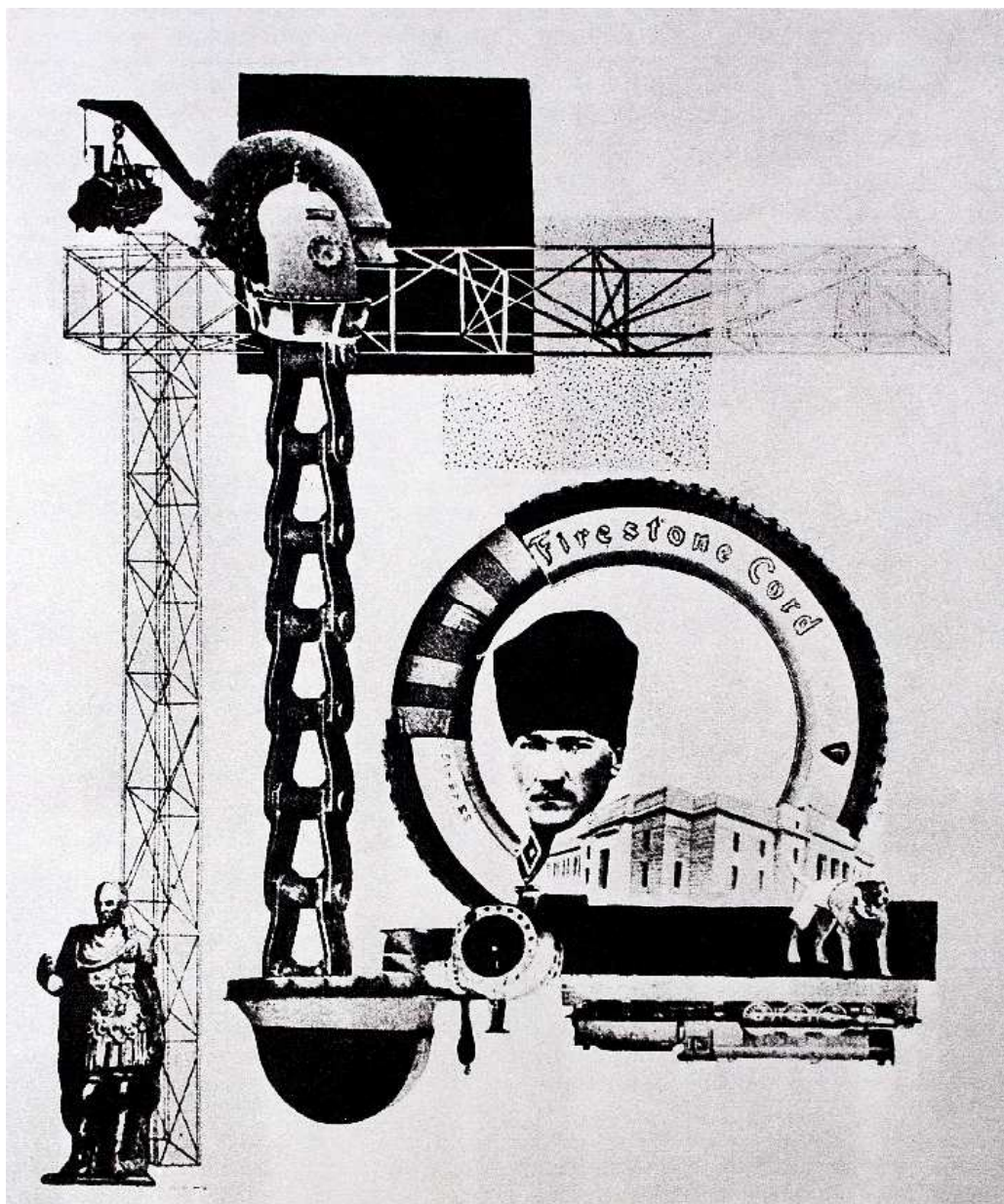


Ziemia na lewo (Země doleva) obálka, fotomontáž 1924

Opakem ke Szczukovu konstruktivistickému perfekcionismu bylo stavění obrazové metafory na základě volných asociací, které ji vedlo na stranu surrealismu. Obdobné pojetí zavádí do poezoplastyki i Laszlo Moholy-Nagy ve své knížce z roku 1925 *Foto, Malerei, Film* (Fotografie, malířství, film) zavádí pojem „fotoplastyka“, který znamená více rozvinutou fotomontáž.

FOTOMONTÁŽE Z OBDOBÍ LET 1924 - 1925

První Szczukovou prací s fotomontáží byla obálka knížky „Země nalevo“ autorů Brunona Jasieńského a Anatola Sterna. Tato fotomontáž byla rovněž publikována v prvním čísle *Bloku* v roce 1924.



„Kemal Pasha – Kemal Constructive Program“, 1924 Fotomontáž otištěna v časopise Blok (č. 5, 1924)

Umělec v ní spojil snímky dvou básníků s částmi mechanických zařízení. Uprostřed se nachází červený „vykřičník“, silně připomínající červený klín z plakátové práce Ela Lisického – „Červeným klínem bij bílé“, z roku 1919. Rovněž další fotomontáže byly publikovány v následujících vydáních „*Bloku*“. Rovněž i v dřívější tvorbě nacházíme znaky typické pro konstruktivistické fotomontáže. Různé elementy sestavené na bílém pozadí se skládají ve výrazné geometrické kompozice. V montážích je charakteristické využití snímků různých druhů mechanických zařízení, kousků kovových konstrukcí. Elementy použité v dílech mají často původ v amerických reklamách. Opakují se motivy vozidel, pneumatik, letadel, lokomotiv, ruky, davu, lidí, žen-tanečnic. Charakteristické je spojení živého a neživého – utopické spojení světa strojů a lidí. „*Spojení kontrastů předmětů a živých tvorů – výsledná nevyhnutelná literárnost.*“ Části z nich jsou očividné metafory technického pokroku a spěchu za budoucností. Žena vystupuje jako symbol nové krásy. Dav lidí je metaforou proletariátu – pracujících mas. Máme tedy co do činění s vizí krásné budoucnosti moderní společnosti, k níž vede industrializace. Tato vize je hlavní utopií meziválečné avantgardy.

Ve Szczukově fotomontáži z roku 1924 je karavana velbloudů sestavena dohromady s davem lidí sedících na lokomotivě a autem. Tyto elementy tvoří ikonografii pokroku. V meziválečném období se stroj stává symbolem budoucnosti. Fotomontáž má být vizualizací této budoucnosti a výtvarný produkt techniky „*vytržené ze současnosti a sestavené v montáži se stávají symbolem nebo alegorií možností skrytých v tomto pokroku a tím slibujícím prorokem nebo 'stopou' vedoucí do budoucnosti, reálným vztahným bodem utopických představ o sbudovatelném novém světě.*“ [43] Všechno se to týká jedné z nejvíce známých Szczukových fotomontáží *Kemal Pasha - Kemal's Constructive Program*. Ukazuje v ní tureckého prezidenta jako tvůrce novodobého státu. Charakteristickým prvkem je motiv použitý v reklamě, a to ve středu umístěná pneumatika. tento prvek můžeme najít v dílech i jiných autorů (např. Ela Lisického, Alexandra Rodčenko, Johna Heartfielda atd.).

Může se zdát, že v prvním období Szczukova zájmu o fotomontáž, zkoumá její možnosti jako vyrazového prostředku. „*Laboratorní práce*“ jsou následně základem k formulaci „*poezoplastyki*“, o které již byla zmínka výše.

 PROPAGANDISTICKÁ TVORBA V LETECH 1926–1927

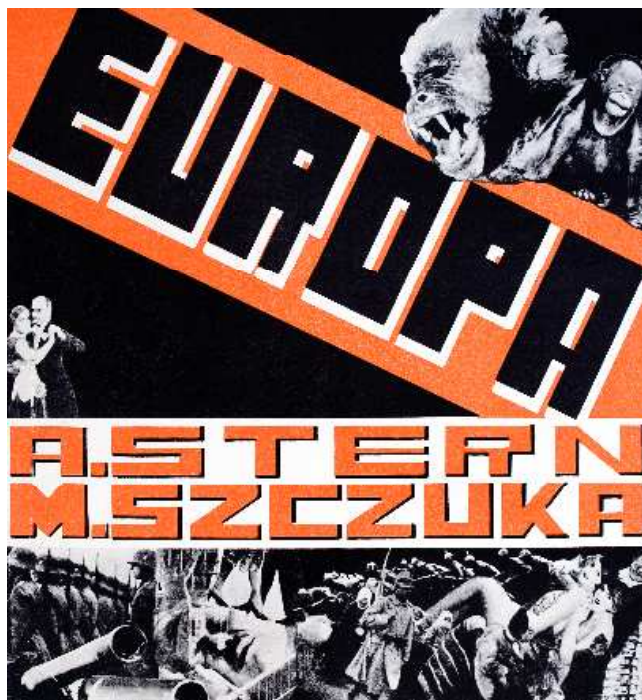


Teresa Żarnower, Obálka časopisu *Dźwignia* (č. 7, 1927)

Někdy v roce 1926 si můžeme všimnout radikalizace Szczukova světonázoru. Vzdaluje se čistě teoretickému pojetí a začíná se stále více angažovat v levicové

propagandě. Čím dál tím častěji si čte marxistickou literaturu. Na změnu jeho názoru měla zřejmě vliv i společensko-politická situace v Polsku poloviny dvacátých let. Hospodářská krize, hyperinflace, stále rostoucí nezaměstnanost, vlna stávek a nakonec Pilsudského květnové povstání v roce 1926, měly za následek jeho angažovanost v politickém životě.

Vztah mezi uměním a společností Szczuku zaujal



Teresa Żarnower, obálka poémy *Evropa*, 1929

již v prvopočátku jeho teoretických úvah. Již v článku „O nedělitelnosti tajemství umění a tajemství společnosti“, který vyšel v časopise *Zwrotnica*, poukazuje na problémy vnímání umění společností. Podle jeho názoru ti, kteří bojují každý den o přežití, ztrácejí vztah k umění, což následně vede k tomu, že se umění stává nepochopeným. Tím se Szczuka odvrací od společnosti a jejích problémů. O několik let později, v článku nazvaném *Pokus o vysvětlení nepochopení vyplývajících ze vztahů veřejnosti k novému umění* píše: „Nové umění zanechá stopu na vnějším okraji produkce průmyslové techniky a stavebnictví. Díky tomu nastane zlom v psychice společnosti a objeví potřeba díla, jehož forma je vytvářena již dnes..“ [44]

Fotomontáže publikované na stránkách Bloku, periodika určeného pro úzký okruh čtenářů, nesplňovaly požadavek srozumitelnosti. Následkem toho upadal Szczuka do izolace, což bylo v rozporu s jeho názory na úlohu umělce ve společnosti. Náhle uznal, že již bylo dost laboratorních pokusů a pokud má vzniknout nová abeceda, tak její jedinou podstatou je především ta společenská, politická, tzn. jeho výpověď jako prostředek propagandy, uchopení moci, jako prostředku revolučního rozšíření vědomí“. [45]

**Grafický návrh poémy *Evropa* A. Sterna,
koláž ,1929 (1926)**





Grafická úprava poémy *Evropa* A. Sterna, koláž 1929 (1926).

Zvěstovatelem změny myšlení byl cyklus k básni Anatola Sterna *Evropa*, vytvořený Szczukou v roce 1926. Podle názoru Czekalského bylo jejím důsledkem odhození avantgardní utopie umožňující ve shodě s ekonomickými principy racionální organizaci společenských vztahů založených na technickém pokroku“. [46]

Ovlivněn Teresou Żarnower, jejíž bratr byl členem Polské komunistické strany, se Szczuka sbližuje se stranou. Od roku 1924 spolupracuje tiskovým odborem Polské komunistické strany nazvaném „Nová kultura“ a současně stranickým nakladatelstvím „Knížka“. V roce 1925 Szczuka vytvořil obálky knížek levicovým autorům, jako byli Władysław Broniewski, Stanisław Ryszard Stände, Witold Wandurski. Po dvou letech se stává redaktorem v časopise *Dźwignia* který je vydáván právě Polskou komunistickou stranou. Stranické financování mělo za úkol. „Nasměrovat čtenáře v chaosu dnešního kulturního rozpadu měšťácké společnosti a zároveň vytýčit cestu vytváření nových hodnot“. Časopis *Dźwignia* se vydával nepravidelně od března 1927 do srpna 1928. Na stránkách dominovaly literární a všeobecné kulturní témata. Vzorem pro časopis *Dźwignia* byl sovětský časopis nový LEF. Tento časopis měl prostřednictvím nových vyjadřovacích prostředků propagovat komunismus a revoluční ideje. Jenže Szczukovy vyjadřovací prostředky, které používal se setkaly se stranickým nesouhlasem, a byly považovány za nesrozumitelné. Své úvahy na téma místa a úlohy umění vyjádřil v článku „Umění a realita“. Tento článek byl vydán v čísle časopisu *Dźwignia*, a ukázal se být jeho uměleckým testamentem – polední článek v jeho životě. Mimo jiné v tomto článku psal: „umělec vystupuje mimo rámec současného řádu, chce a hledá smysluplný



Návrh plakátu. Okolo roku 1926. Muzeum umění v Lodži.



„Wróćcie nam naszych ojców i matki” (Vraťte nám naše otce a matky). Fotomontáž, 1926.

cíl, smysluplné využití své činnosti. Nechce být pouhou ozdobou společnosti, chce se podílet na uspořádání vztahů. Tohle všechno mu kapitalistický systém nedá a ani není schopen dát. (...) Jenom nové společenské uspořádání umožní využití všech dostupných prostředků technického pokroku, které jsou zadupávány nebo zneužívány dnešními vládci světa a umožní vznik nových podmínek pro tuto činnost člověka, které říkáme umění.“ [47]

TVORBA V LETECH 1926–1927

V roce 1926 tvoří propagandistickou obálku tiskoviny, vydávané mezistranickým sekretariátem pro boj o amnestii, nazvané *Čína ve válce o osvobození, Amnestie pro politické vězně, Žádáme amnestii pro politické vězně*.

Zapojení se do stranické propagandy bylo výsledkem kompromisu a rezignace z masám nesrozumitelné formy. Ve fotomontážích z tohoto období omezenil množství grafických elementů. Szczuka rezignuje na používání obrazových metafor na úkor banální doslovnosti vyjádření. Charakteristický je úplný nedostatek typických znaků pro

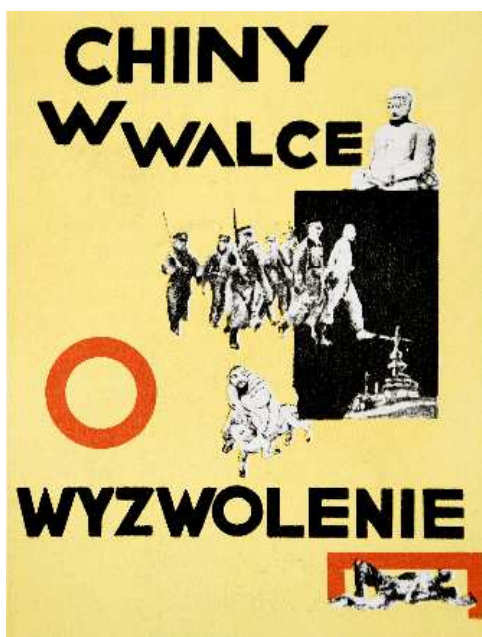


„Karta Zwolnienia”, fotomontáž, 1926. „Żołnierze nowej Polski” (Vojáci nového Polska) fotomontáž 1926.

konstruktivistickou tvorbu, zejména částí strojů. To potvrzuje Szczukův odklon od tohoto směru. Mezi typická díla tohoto směru patří fotomontáž nazvaná *Vraťte nám naše otce a matky* a rovněž fotomontáže, ve kterých spojil snímky politických vězňů a úředních písemností. Strzemiński o těchto dílech mluví spíše neuznale, když píše: „On si myslí, že nejdůležitějším cílem je komunismus a že umění musí směřovat k vypracování neúčinnější metody jeho propagace. (...) Ani Szczuka, kterému šlo o spojení novátorství v umění s komunistickou ideologií, nedosáhl cíle a skončil vytvářením triviálních agitačních letáků.” [48]

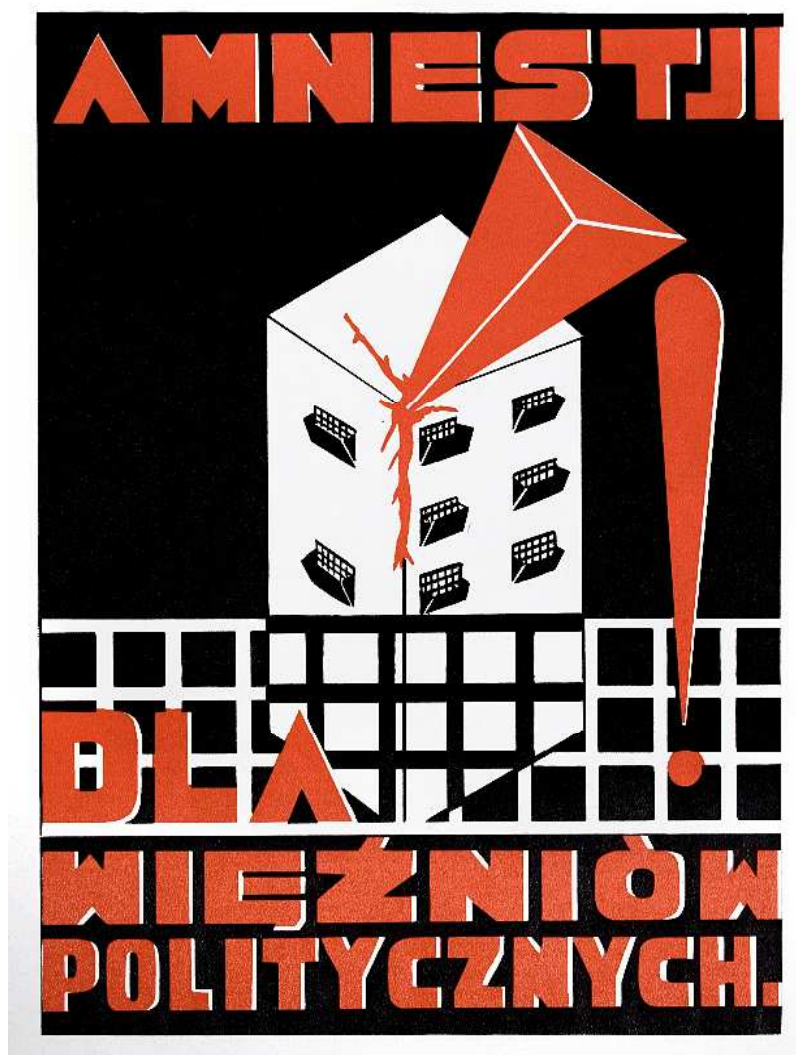
Jedna z posledních Szczukových prací se zcela odklání od konvencí tohoto období jeho tvorby. Byl to návrh obálky k Broniewského sbírce veršů „Kouř nad městem” z roku 1927. Je to jediná dochovaná originální fotomontáž. Ústředním motivem díla je voják přeskakující z jedné obrovské řeky do druhé. Po obou stranách ulice se naklání vojenské kolony. Není to jen ilustrace k básním, ale především autorův komentář k aktuální politické situaci.

Mieczysław Szczuka, stejně jako mnoho jiných autorů tohoto období, využil svůj talent v boji za nastolení komunismu. Fotomontáž tohoto období plnila pouze funkci nástroje, a měla být jasným a čitelným poselstvím pro společnost.



„Čína bojující za nezávislost“.
Návrh obálky. Okolo roku
1925.

„Amnestji dla więźniów
politycznych“ (Amnestii pro
politické vězně). Plakát, 1926.





„Dymy nad miastem” (Dýmy nad městem), návrh obálky, okolo roku 1927. Tuš, fotomontáž. Muzeum umění v Lodži.

SHRNUTÍ

Mieczysław Szczuka se zapsal do historie jako průkopník polského konstruktivismu a zároveň i fotomontáže díky svému téměř fanatickému odhodlání pro vše, co dělal. Jeho zásluha je především v člancích popularizujících aktuální otázky spojené s evropskou uměleckou avantgardou, které publikoval na stránkách Bloku. A to nebyla lehká úloha. V povědomí lidí bylo avantgardní umění pouze výstřelkem, kterému se každý vyhýbal. Sám konstruktivismus byl v Polsku okrajovým směrem. Uznávaný znalec Andrzej Turowski uvádí, že z celkového počtu padesáti umělců věnujících se konstruktivismu představovalo jeho hybnou sílu jen pět až deset osob. Samotná fotomontáž nebyla prostředím fotografů, které se v této době nacházelo pod myšlenkovým vlivem Jana Bulhaka, uznávána. Ten v roce 1923 napsal: *Fotografie (...) je bezohledným otrokem skutečnosti (...), používajíc složité nástroje a nenahraditelnou práci rukou, je na nich vždy závoslý, je do určitého stupně otrokem stroje, nosí na sobě všeobecné prokletí naší doby – prokletí mechanici.*“ [49] Není těžké si všimnout, že tato postava je v celkovém rozporu s myšlenkami avantgardy, která viděla budoucnost a nové možnosti právě ve stroji a masové výrobě. Mimo to si fotomontáž našla své následovníky. Určitě nemůžeme Szczukův vliv přeceňovat. Ti, kteří se stali jeho přímými dědici, šli k politicky angažované tvorbě, ale bylo jich poskrovnu. Ve Szczukově tvorbě pokračovala Teresa Żarnower, která po jeho smrti převzala místo redaktora v *Dźwigni*. Politické fotomontáže se taky mimo jiné věnovali Mieczysław Berman, Władysław Daszewski, Jan Poliński, Marek Włodarski. K přímé inspiraci Szczukovou tvorbou se hlásí členové *Grupy Krakowskiej* (Krakovské skupiny), a mezi nimi jmenovitě Stanisław Osostowicz, který vytvořil dvě fotomontáže nazvané „*Satyra antyfaszystowska*“ (Protifašistická satira). Fotomontáž se dobře ujala i v komerční a reklamní užité grafice. Na stránkách deníků *Ilustrowany Kurier Codzienny* nebo *Na Szerokim Świecie* své práce publikovali Kazimierz Podsadecki, Janusz Maria Brzeski, Mieczysław Chojnowski. Další z autorů, Aleksander Krzywobłocki byl jeden z mála

polských autorů, který se věnoval surrealismu, a vytvořil mnoho originálních prací zařaditelných do tohoto směru.

Szczuka po celý svůj život hledal místo jak ve svém, tak i v uměleckém životě. Pro někoho byl vizionář, směřující do budoucnosti, pro jiné byl pouze vyznavačem modního trendu. „Rychlost, s jakou prošel svým uměleckým vývojem, mu nedovolila dostatečně proniknout taji vědy o tvaru a specificky novodobé kompozici“. [50] Není zřejmé, jakým směrem by se ubíral umělecký osud Mieczysława Szczuki, kdyby ho brutálním způsobem neukončila smrt. Můžeme si jedině položit otázku, kam by ho dovedl směr, který si zvolil. Tuto otázku však raději nechme bez odpovědi.

VII. ODKAZY

- [1] Richter, Hans: **Dadaizm. Sztuka i antysztuka**. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, str. 210.
- [2] viz pramen č. 1, str. 200.
- [3] Czekalski, Stanisław: **Awangarda i mīt racjonalizacji**. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2000, str. 24.
- [4] viz pramen č. 1, str. 204.
- [5] Kłucis, Gustaw: **Fotomontaż jako środek agitacji i propagandy**. In: Turowski, Andrzej: *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1998, str. 492.
- [6] Piotrowski, Piotr: **Artysta między rewolucją i reakcją**. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Im. Adama Mickiewicza, Poznań 1993, str. 82.
- [7] Malinowski, Jerzy: **Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce: 1918-1923**. Polska Akademia Nauk, Warszawa 1987, str. 217.
- [8] Stern, Anatol – Berman, Mieczysław: **Mieczysław Szczuka**. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, str. 121.
- [9] viz pramen č. 8, str. 140.
- [10] Rawicz, Jerzy: **Do pierwszej krwi**. Czytelnik, Warszawa 1974, str. 226.
- [11] Krzywicka, Irena: **Wyznania Gorszycielki**. Czytelnik, Warszawa 2002, str. 100.
- [12] Turowski, Andrzej: *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921-1934)*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa 1981, str. 27.
- [13] viz pramen č. 12.
- [14] Rafałowski, Aleksander: **I spoza palety**. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, str. 21.
- [15] viz pramen č. 8, str. 124.
- [16] Helsztyński, Stanisław: **Dobranoc, miły książę: ludzie, praca, wspomnienia**. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1971, str. 144.
- [17] Szczuka, Mieczysław: **Dzwignia**, 1929, č. 8, str. 45.
- [18] viz pramen č.8, str. 159.
- [19] viz pramen č.8, str. 162.
- [20] Sołtysik, Marek: **W imię sztuki – do pierwszej krwi!**
http://www.adwokatura.pl/aktualne_28042004_80_1924.htm
- [21] viz pramen č. 11, str. 100.
- [22] viz pramen č. 20.
- [23] viz pramen č. 10, str. 220.
- [24] viz pramen č. 10, str. 227.
- [25] Słonimski, Antoni: **Jedna strona medalu**. Czytelnik, Warszawa 1971, str. 574
- [26] Stępień, Marian: **Kontrowersje mało znane**. In: *Literatura Polska wobec idei rewolucyjnych XX wieku*. Komisja Nauki RN ZSP, Warszawa 1969, str. 52.

- [27] Szczepański, Alfred: **Przygody ze skałą, dziewczyną i śmiercią**. Sport i Turystyka, Warszawa 1956, str. 37.
- [28] viz pramen č. 8, str. 159.
- [29] viz pramen č. 7, str. 50.
- [30] viz pramen č. 8, str. 20.
- [31] Sobota, Adam: **Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku**. Scholar, Warszawa 2001, str. 91.
- [32] Szczuka, Mieczysław: **Blok**, 1924, č. 1.
- [33] viz pramen č. 3, str. 56.
- [34] viz pramen č. 3, str. 57.
- [35] Turowski, Andrzej: **Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932**. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1998, str. 492.
- [36] Czartoryska, Urszula: **Przygody plastyczne fotografii**. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2002, str. 128.
- [37] viz pramen č. 3, str. 66.
- [38] viz pramen č. 3.
- [39] viz pramen č. 3, str. 78.
- [40] viz pramen č. 8, str. 110.
- [41] viz pramen č. 3, str. 57.
- [42] viz pramen č. 8, str. 63.
- [43] viz pramen č. 3.
- [44] Wat, Aleksander: **Mój wiek: pamiętnik mówiony**. Czytelnik, Warszawa 1990, str. 40.
- [45] viz pramen č. 3, str. 87.
- [46] viz pramen č. 3.
- [47] viz pramen č. 3, str. 97.
- [48] Turowski, Andrzej: **Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921-1934)**. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa 1981, str. 22.
- [49] Bułhak, Jan: **Światłocień**. In: Piwowarski, Jerzy: Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego. Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Częstochowa 2004, str. 32.
- [50] viz pramen č. 3, str. 98.

VIII. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Baranowicz**, Zofia: *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
- Berman**, Mieczysław: *Pionierzy fotomontażu w Polsce*. In: Stern, Anatol – Berman, Mieczysław: *Mieczysław Szczuka*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965. S. 70.
- Birgus**, Vladimír: *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*. KANT, Praha 1999.
- Bułhak**, Jan: *Światłocień*. In: Piwowarski, Jerzy: *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego*. Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Częstochowa 2004.
- Czartoryska**, Urszula: *Przygody plastyczne fotografii. Słowo/Obraz Terytoria*, Gdańsk 2002.
- Czekalski**, Stanisław: *Awangarda i mīt racjonalizacji*. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2000.
- Fotomntaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*. Katalog wystawy, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003
- Helsztyński**, Stanisław: *Dobranoc, miły książę: ludzie, praca, wspomnienia*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1971.
- Karginow**, German: *Rodczenko*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.
- Kłos**, Agnieszka: *Perspektywa czystych bromów. O czeskiej międzywojennej awangardzie fotograficznej*. Format, 2002, č. 41.
- Kłucis**, Gustaw: *Fotomontaż jako środek agitacji i propagandy*. In: Turowski, Andrzej: *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1998.
- Krzywicka**, Irena: *Wyznania Gorszycielki*. Czytelnik, Warszawa 2002.
- Malinowski**, Jerzy: *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce: 1918-1923*. Polska Akademia Nauk, Warszawa 1987.
- Piotrowski**, Piotr: *Artysta między rewolucją i reakcją*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Im. Adama Mickiewicza, Poznań 1993.

Piwowarski, Jerzy: *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego*. Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Częstochowa 2004.

Rafałowski, Aleksander: *I spoza palety*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

Rawicz, Jerzy: *Do pierwszej krwi*. Czytelnik, Warszawa 1974.

Richter, Hans: *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.

Rosenblum, Naomi: *Historia fotografii światowej*. Wydawnictwo Baturo Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005.

Słonimski, Antoni: *Jedna strona medalu*. Czytelnik, Warszawa 1971.

Sobek, Evžen: *Teoretické práce české fotografické avantgardy*. Slezská univerzita, Opava 2005.

Sobota, Adam: *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*. Scholar, Warszawa 2001.

Sołtysik, Marek: *W imię sztuki – do pierwszej krwi!* http://www.adwokatura.pl/aktualne_28042004_80_1924.htm.

Starzyński, Jerzy: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966.

Stern, Anatol – Berman, Mieczysław: *Mieczysław Szczuka*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965.

Stępień, Marian: *Kontrowersje mało znane*. In: *Literatura Polska wobec idei rewolucyjnych XX wieku*. Komisja Nauki RN ZSP, Warszawa 1969.

Strzemiński, Władysław: *Fotomontaż wynalazkiem polskim*. In: Stern, Anatol – Berman, Mieczysław: *Mieczysław Szczuka*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965. S. 110

Szczepański, Alfred: *Przygody ze skałą, dziewczyną i śmiercią*. Sport i Turystyka, Warszawa 1956.

Szczuka Mieczysław: *Sztuka a rzeczywistość*. In: Stern, Anatol – Berman, Mieczysław: *Mieczysław Szczuka*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965. S. 112.

Turowski, Andrzej: *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921-1934)*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa 1981.

Turowski, Andrzej: *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1998.

Turowski, Andrzej: *W kręgu konstruktywizmu*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.

Turowski, Andrzej: *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.

Wat, Aleksander: *Mój wiek: pamiętnik mówiony*. Czytelnik, Warszawa 1990.

Wojciechowski, Aleksander a kol.: *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974.

IX. JMENNÝ REJSTŘÍK

B

Berlewi Henryk, 21, 22, 27
Berman Mieczysław, 6, 45
Bragaglia Arturo, 10
Broniewski Władysław, 39
Brzeski Janusz Maria, 45
Bułhak Jan, 45

C

Choynowski Mieczysław, 45
Citroën Paul, 13
Czekalski Stanisław, 6, 30, 31, 39

D

Doesburg van Theo, 27

G

Giulio Anton, 10
Golus Jan, 22, 25
Grosz George, 10

H

Hausmann Raoul, 10, 12
Heartfield John, 10, 12, 35
Helsztyński Stanisław, 20
Hempl Jan, 19
Herwartha Waldena, 27
Herzfelde Wieland, 10
Höch Hannah, 10

J

Jasieński Bruno, 33

K

Kajruksztis Witold, 21
Kazimierz Podsadecki, 45
Kłucis Gustaw, 12, 13, 28
Kobro Katarzyna, 19, 21
Kotarbiński Miłosz, 17
Kryński Karol, 21
Krzywicka Irena, 17, 18, 22
Krzywobłocki Aleksander, 45
Kulagina Valentina, 13

L

Lisicki El, 12, 13, 27, 35

M

Majakovski Vladimír, 12
Malevič Kazimir, 12, 27
Marek Włodarski, 45
Marey Jules, 10
Markalous Evžen, 14
Matuszyński K., 19
Miller Edmund, 19
Młotczak Czesław, 18
Moholy-Nagy Laszlo, 13, 32

N

Narutowicz Gabriel, 20
Nezval Vítězslav, 14
Nicz-Borowiakowa Maria, 22
Niewiadomski Eligiusz, 20

P

Peiper Tadeusz, 27
Pełczyński J., 19
Piłsudski Józef, 37
Piotrowski Piotr, 12
Poliński Jan, 45

R

Rafałowski Aleksander, 19, 22
Rawicz Jerzy, 23
Rejlander Oscar Gustav, 10
Richter Hans, 10, 26
Robinson Peach Henry, 10
Rodčenko Aleksander, 12, 35
Rössler Jaroslav, 14

S

Schwitters Kurt, 27
Słonimski Antoni, 23
Stande Stanisław Ryszard, 39
Stanisław Osostowicz, 45
Stawar Andrzej, 24
Stażewski Henryk, 18, 19, 21
Stern Anatol, 6, 27, 33, 39
Stiepanova Warwara, 13
Strzebiński Władysław, 21, 27, 31, 42
Souriau Paul, 28
Štyrský Jindřich, 14
Szczepański Jan, 24
Szczuka Florentyna, 15

Szczuka Wincenty, 15

Szulc Mieczysław, 21

T

Teige Karel, 14, 32

Tichy Karol, 20

Tschichold Jan, 10

Turowski Andrzej, 19, 45

V

Voskovec Jiří, 14

W

Walden Herwarth, 21, 27

Wandurski Witold, 39

Władysław Daszewski, 45

Z

Žarnower Teresa, 18, 21, 23, 24, 39