

53

nh

Piotr Śtodkowski

Modernizm żydowsko-polski

iB

nh

n o w a h u m a n i s t y k a

Piotr Śtodkowski

Modernizm żydowsko-polski

Henryk Streng/Marek Włodarski
a historia sztuki

2 Polilokalne wymiary modernizmu

W rozdziale tym proponuję przewartościowanie modernistycznej sztuki Henryka Strenga w perspektywie badawczej, którą Partha Mitter określił mianem decentralizacji modernizmu. Zabieg ten pozwoli przekroczyć jej utrwalone interpretacje na dwóch płaszczyznach. Zwyczajowo bowiem uwypukla się w niej analogie do statycznej kategorii „izmów”¹ i do twórców pochodzących wprawdzie z różnych regionów Europy, ale wpisanych w uniwersalny (zachodnioeuropejski)² kanon „międzynarodowego” modernizmu – przede wszystkim do Fernanda Légera, nadto Marca Chagalla, George’a Grosza, Tristana

¹ Przykładem analizy Piotra Łukaszewicza, który odnosi sztukę Strenga do kubizmu syntetycznego i konstruktywizmu, a widzi w niej także echo futuryzmu i, chyba jednak marginalnie, dadaizmu (z uwagi na technikę fotomontażu). Zob. P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków „Artes” 1929–1935*, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 66–67.

² „Tu dochodzimy do kluczowego problemu horyzontalnej historii sztuki, a więc problemu lokalizacji – pisze Piotr Piotrowski. Gdy spojrzeć na produkcję książek z historii sztuki nowoczesnej, łatwo zauważymy, że mamy z jednej strony »historię sztuki nowoczesnej«, bez lokalnej specyfikacji, z drugiej zaś dominują tu rozmaitego rodzaju przymiotniki określające miejsce, zarówno regionalne (»sztuka Ameryki Łacińskiej«, »sztuka Europy Wschodniej«), jak i – częściej – narodowe (»historia sztuki polskiej«, »koreańskiej«, »meksykańskiej« itp.). Problem narodowych narracji wydaje się bardzo charakterystyczny dla sztuki spoza centrum” (P. Piotrowski, 1989: *zwrot przestrzenny*, w: tenże, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań 2010, s. 34–35).

Tzary³. A ta predylekcja przynajmniej w takiej samej mierze, w jakiej oświetla twórczość Strenga, odsłania zakorzenienie w wertykalnym (hierarchicznym) modelu historii sztuki. Zarazem – i to stanowi drugą problematyczną płaszczyznę interpretacji – kiedy równoległe, niejako wbrew temu modelowi, słusznie odnosi się Strenga do miejskiej i przedmiejskiej kultury wizualnej Lwowa, przeważnie⁴ jest ona przywoływana nazbyt ogólnikowo. Jej charakterystyka sprowadza się do wyliczenia motywów⁵, lakonicznej

³ Zob. K. Nowakowska-Sito, *Miasto, masa, maszyna. Mit współczesności w sztuce polskiego dwudziestolecia*, w: *Wyprawa w dwudziestolecie*, Muzeum Narodowe, Warszawa 2008, s. 74; J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, WAiF „Auriga”, Warszawa 1982, s. 37; A. Wojciechowski, *Marek Włodarski. Z dziejów plastyki 20-lecia*, „Przegląd Artystyczny” nr 1, 1960, s. 31; W. Borowski, *Marek Włodarski* [rubryka: *Artyści, o których trzeba pamiętać*], „Życie i myśl” nr 9, 1965, s. 109–111; J. Głowa, *Marek Włodarski między groteską a „faktorealizmem”*, „Estetyka i Krytyka” nr 7/8, 2004/2005, s. 200.

⁴ Za próby przełamania tej tendencji można uznać nieliczne fragmenty monografii Piotra Łukaszewicza *Zrzeszenie Artystów Plastyków „Artes”*, w których autor odnosi użycie „prymitywu” do wcześniejszej praktyki formistów (s. 66) i cytuje wspomnienia Jerzego Janischa o lwowskiej ulicy Strenga, nie komentując ich i nie poddając analizie (s. 69–70). Analogicznie, analizując surrealistyczną twórczość artysty, badacz lakonicznie zestawia obszerne fragmenty wspomnień Ignacego Witza i Lwa Kaltenbergha z wybranymi pracami Strenga (wymieniając je, s. 89–92).

⁵ Zofia Baranowicz pisze o szyldach małomiasteczkowych sklepikarzy i rzemieślników, ekranach jarmarcznych fotografów, figurkach sprzedawanych na jarmarkach (*Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, WAiF, Warszawa 1979, s. 189–190); Joanna Pollakówna wyszczególnia „inkrustacje z sentymentem zaobserwowanym rzeczywistym szczegółem, elementem folkloru lwowskiego i kresowego” (*Malarstwo polskie między wojnami*, s. 37); Aleksander Wojciechowski – „skłonność do prymitywu. Umiłowanie teatru bud jarmarcznych i scen podpatrzonych na peryferiach miasta”, „jarmarczne widowisko”, „poezję prowincjonalnego szyldu”, „postacie z szyldów i widowisk jarmarcznych, sceny z festynów i lunaparków” (*Marek Włodarski*, s. 31); wreszcie Wiesław Borowski dodaje: „Uliczni grajkowie, prowincjonalne reklamy, szyldy”, Włodarski „malował sceny z muzykami, malował (i rysował) tancerzy, magików, czarodziejów, piwoszów i małomiasteczkowych frantów” (*Marek Włodarski*, s. 111).

komparatystyki⁶ i przede wszystkim esencjalizacji „prymitywu”, „folkloru kresowego”, „lwowskiego prowincjonalizmu”, „wielkomięskich peryferii”, „prowincjonalnej egzotyki” *etc.*⁷. A ten ostatni zabieg właściwie powieliła kolonialną strategię egzotyzowania sztuki nieeuropejskiej przez francuskich modernistów.

W moich rozważaniach podążam tropem znanych ustaleń o znaczeniu „sztuki prymitywnej” i sztuki Légera dla Strenga oraz o uprzedniości tej pierwszej nad drugą. Dokonuję jednak problematyzacji tych tez poprzez dogłębną analizę argumentów, na których się wspierają. Oczyszczając interpretacje z odniesień do wielkich formacji stylistycznych, umniejszam także znaczenie idiomu légerowskiego

⁶ Wynika to najczęściej z przeglądowego charakteru tekstów dotyczących sztuki Strenga. Zob. np. J. Głowa, *Marek Włodarski między groteską a „fakto-realizmem”*, s. 207: „Lwowski artysta docenił niezwykłość prowincjonalnej codzienności. Dziesiątki wywieszek o naiwnym charakterze nie tylko kopiował, ale tworzył inspirowane nimi obrazy: *Winogrona i przedmioty*, *Sklep z naftą*. Czerpał z najbliższego otoczenia nie tylko motywy, ale i metody. Podobnie jak autorzy wystaw sklepowych, upodobniający głowy cukru do łuków gotyckich, udziwniał zwykle przedmioty. Z jarmarcznych obrazków i fotografii mogą pochodzić wprowadzane celowo w cykl *Rodzina* błędy perspektywy. Zakupił pudełko pocztówek, jakie żołnierze austriaccy wysyłali z rozmaitych okazji do różnych adresatów. W gwaszu *Cztery sceny we wnętrzu* scena przedstawiająca żołnierza w karcerze jest kopią jednej z takich widokówek. W latach 1931–1933 powstaje cykl *Pożegnanie żołnierzy* inspirowany scenami pożegnań, również stamtąd pochodzących. Prowincjonalny teatr także odegrał pewną rolę w twórczości – nie tylko lat trzydziestych. Poza *Aktorami* – jako teatralną należy potraktować kompozycję *Czarodziej przy zielonej skale* (1930). Przedstawiona tu postać może być albo wędrownym magikiem, albo, jak wynika z późniejszej wersji tego obrazu, murarzem”.

⁷ Por. J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami*, s. 37 („element folkloru lwowskiego i kresowego”); P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie „artes” i problem nadrealizmu*, w: *Sztuka XX wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 1971, s. 216 („lwowski prowincjonalizm”); A. Wojciechowski, *Marek Włodarski*, s. 31 („skłonność do prymitywu”); W. Borowski, *Marek Włodarski*, s. 111 („wielkomięska peryferia, prowincjonalna egzotyka”); J. Głowa, *Marek Włodarski między...*, s. 200 („tak zwana »sztuka prymitywna«”).

i – niezależnie od niego – kładę nacisk na ciągłość motywów w pracach lwowianina⁸. Rozwarstwiam spłot wątków artystyczno-intelektualnych w *œuvre* profesora Académie Moderne (z lat 1918–1926), aby zdekonstruować jego „wpływ” na ucznia, ukazując tak analogie, jak i rozbieżności między Légerem a Strengiem. Zasadniczo jednak oddalam kontekst Légera dla uwydatnienia lokalnych odniesień, a to prowadzi mnie do centralnego problemu badawczego: deesencjalizacji „miejskiego prymitywu”. Analizując prace Strenga (m.in. *Ulicę*, 1924), pytam szczegółowo: jak w głębokim odczytaniu ukazują one morfologię miasta? Jak „prymityw” lokuje się w topografii Lwowa? Jak – tu kwestia, która zanika przez egzotyzację tej kategorii⁹ – wyłania się on

⁸ Za inspirującą uważam w tym punkcie uwagę Haliny Piprek, która zauważyła, że „Włodarski wracał do swych osiągnięć dawniejszych i czynił z nich punkt wyjścia nowych eksperymentów” (zob. H. Piprek [bez tytułu], w: *Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903–1960*, red. B. Askanas, Muzeum Narodowe, Warszawa 1981, s. 5).

⁹ Bardzo marginalnie, na zasadzie wtrącenia, problemu tego dotyka Piotr Łukaszewicz: „Poetyka ta [surrealistyczna – p.s.] pomogła plastykom lwowskim, a przede wszystkim Włodarskiemu, w ukształtowaniu własnej wizji artystycznej, wyrosłej w miejscowym środowisku kulturowym i często ściśle z nim związanej, nasyconej tradycjami lokalnego, słowiańsko-żydowskiego romantyzmu” (zob. P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków „Artes”*, s. 89).

Określenie to zostaje powtórzone w syntetycznym opracowaniu Jerzego Malinowskiego *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 340. Z uwagi na temat książki sztuka Strenga w oczywisty sposób „ramowana” jest przez sztukę żydowską, niemniej jednak autor nie przekracza typowego dla wcześniejszych publikacji, esencjalistycznego opisu „prymitywu”: „Łączyła się z tym [z inspiracją Kafką, Schultzem, Vogel – p.s.] nostalgiczna, senna, a czasem magiczna atmosfera prowincjonalnego słowiańsko-żydowskiego życia z fascynującym artystów prymitywizmem miejskiego czy jarmarcznego folkloru szyldów, malunków, fotografii z odpustów, manekinów, peruk i tandetnych rekwizytów ze sklepowych wystaw, zaprzęgów z »tęskniącymi« końmi, zapraszającymi do podróży w sferze wyobraźni, która stanowiła inspirację dla dzieł członków »Artesus«, Schultza i Debory Vogel. Dzieła »Artesus« wyrastały także z artystycznej tradycji miasta, tworzonej przez żydowskich ekspresjonistów z kręgu KMSZ [Koła Miłośników Sztuki Żydowskiej we Lwowie – p.s.] oraz malarzy związanych z École de Paris”. Ta ostatnia myśl nie jest w tekście rozwinięta, nie towarzyszy jej też odniesienie bibliograficzne.

w perspektywie tożsamościowej i jak łączy się z kulturą żydowską? Jak będąc wielokierunkowo skontekstualizowanym, spaja prace Strenga nie tylko z „naiwną formą”, lecz także z kulturą ludowo-przedmiejską, jej typowymi figurami i praktykami codziennego życia? Za materiał źródłowy służą mi m.in. bogate wspomnienia o Lwowie oraz szczerzykowskie historyczne i współczesne dokumentacje fotograficzne i filmowe ówczesnej kultury wizualnej miasta.

2.1. Regionalny (alternatywny) modernizm i recepcja podmiotowa

And yet the most exciting aspect of modernisms across the globe is their plurality, heterogeneity, and difference, a “messy” asymmetrical quality that makes them all the more vital and replete with possibilities.

Partha Mitter¹⁰

W sztuce Légera odpowiadały Włodarskiemu przede wszystkim te tendencje, które już uprzednio stanowiły istotę twórczości młodego artysty: prymityw formy. Kult przedmiotu.

Aleksander Wojciechowski¹¹

Pasaż Andreollego, jeden z siedmiu w międzywojennym Lwowie, przylega od zachodu do miejskiego Rynku. Idąc stamtąd wciąż na północ ulicą Krakowską, która prowadzi na Krakidały, żydowską dzielnicę handlową zwaną lwowskim „Paryżem”, a dalej ulicami Żółkiewską i Zamarstynowską, można dojść do Balonowej, gdzie pod numerem 5 mieszkał Henryk Streng. W Bramie Andreollego na wysokości drugiej kondygnacji zachował się duży fragment tzw. malowidła z powidłem, reklamowego przedstawienia piętrzących się towarów (pasaż mieścił małe targowisko i wiele sklepików), tak iż jego współczesna

¹⁰ P. Mitter, *Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art From the Periphery*, „The Art Bulletin” t. 90, no. 4, 2008, s. 540.

¹¹ A. Wojciechowski, *Marek Włodarski*, s. 32.

dokumentacja fotograficzna (il. 4)¹² daje się zestawić z literackim opisem Lwa Kaltenbergha, który zaświadczał też, że Streng i Otto Hahn dzielili z nim entuzjazm dla tych „fresków”¹³.

Partha Mitter zauważa, że o ile zachodnioeuropejscy moderniści, którzy przywłaszczali sobie niezachodnią twórczość („prymityw”), „wywyższając” ją do rangi sztuki wysokiej, w powszechnej opinii nie tracili przez to integralności artystycznej, o tyle w analogicznej sytuacji artystów niezachodnich, którzy inspirowali się tymi pierwszymi, ocenia się na ogół jako wtórnych. Jeśli aplikacja źródłowego idiomu jest udana, uchodzi za imitację, jeśli zaś niedoskonała (niewierna) – za porażkę. W obu przypadkach niezachodni twórca pozostaje w pozycji skolonizowanego podmiotu. By przekroczyć takie redukcyjne myślenie, prowadzonym w tej pracy rozważaniom towarzyszy stawiany przez Mittera postulat decentralizacji modernizmu (*decentering modernism*), co oznacza przemieszczenie, ruch odchodzenia od pierwotnych znaczeń recypowanych wzorów i odnoszenia ich do innych kontekstów. Szczególnie ważne jest przeświadczenie tego historyka, że na dynamikę międzykulturowej wymiany nie trzeba

¹² Dziękuję Andrijowi Bojarowi za udostępnienie mi fotografii dokumentujących obecny stan malowideł w Pasażu.

¹³ „Były na tych obrazach ustawione w szeregi głowy cukru, ostre jak łuki gotyckie, połyskujące bielą i nieco spłowiałym błękitem; otwarte wory, nad których złotobrunatną zawartością, zdawało się, jeszcze dziś unosi się woń korzeni i bakalii; były gałęzie o przedziwnym, drobnym listowiu, nigdy nie żółknącym, niewrażliwym na mrozy. Liście palmowe miały postać ostrych zimnozielonych mieczów, a inne tajemniczych drzew owocowych. Przypominały blaszaną szczyżbę pokrywającą hełmy niektórych kościelnych wież, a rosły na nich prawdopodobnie gotowe makagigi i miodowniki. W żółtych jak oseekowe masło, otwartych pakach widziało się poukładane obok siebie w dobrym kupieckim porządku figi i daktyle, w innych leżały kostki porąbanego już cukru i ułożone w równe rzędy ryby o zielonkawoszarej i niebieskosrebrnej łusce. Widniały tu też antałki ściśle obręzione, butle i blaszane bańki pełne tajemniczych płynów” (L. Kaltenbergh, *Ułamki stłuczonego lustra. Dzieciństwo na kresach. Tamten Lwów*, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 188–189).



4. Tzw. „malowidło z powidłem”, międzywojenna reklama ścienna, Pasaż Andreollego we Lwowie, fot. Andrij Bojarov.

patrzeć w perspektywie wpływu jednego, źródłowego i uniwersalnego modernizmu, ale wzbogacania wielu alternatywnych modernizmów, które powstają w globalnym procesie wzajemnego zapładniania i inspiracji [*cross-fertilization*], mają hybrydyczną naturę i cechują się multitemporalną heterogenicznością [*multi-temporal heterogeneities*] ¹⁴.

Z 1929 roku pochodzi mały gwasz Strenga *Winogrona i przedmioty* (il. 5) ¹⁵. Jak w soczewce skupia on problem niesymetrycznej oceny zjawiska recepcji w sztuce modernistycznej i daje potencjalną alternatywę wobec tego modelu (zmianę optyki na to, co lokalne). Kompozycja ta z pewnością unaocznia Légerowskie idee kontrastu i izolowanego przedmiotu jako nowoczesnego tematu. „Chmura, maszyna, drzewo są dziś dla artysty elementami tej samej wagi co osoby i twarze” ¹⁶, „Miękki dym unoszący się nad zespołem fabrycznym [...] działa również na zasadzie kontrastu. Wszystko to są tematy do malowania” ¹⁷, pisał profesor Académie Moderne, a Streng wcielał te założenia, niekiedy nawet literalnie, tak jak w rysunkowej *Kompozycji z melonikiem i dymiącym kominem* (1928, il. 6) ¹⁸. Zarazem jednak – jak odnotowywano ¹⁹ – *Winogrona i przedmioty* w tej samej mierze są umocowane lokalnie, w lwowskim obrazie-reklamie z Bramy Andreollego. Dowodzą tego drobniawczo podkreślone szyjki butelek, ugrowe beczki z czarnymi konturami, opisującymi metalowe obręcze i spoiny między drewnianymi klepkami, bezpośrednio za nimi białe worki (na gwaszu), ustawione tak samo jak białe stożkowate głowy cukru (na obrazie), wreszcie kiście pojedynczo odmalowanych gron o surowym kolorze, rozbielonym na środku i mocno poczernianym

¹⁴ P. Mitter, *Decentering Modernism*, s. 534–535, 537, 540–541. Pojęcie to, jak wskazuje Mitter, wprowadził latynoamerykański badacz Néstor García Canclini.

¹⁵ Por. rozdział pierwszy, przyp. 90.

¹⁶ F. Léger, *O ciele ludzkim rozpatrywanym jako przedmiot* (1945), w: tenże, *Funkcje malarstwa*, przeł. J. Guze, PIW, Warszawa 1970, s. 93.

¹⁷ Tenże, *Nota o współczesnym życiu plastycznym* (1923), w: tamże, s. 65.

¹⁸ Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. IV349.

¹⁹ Zbieżność między gwaszem a opisem pasażu autorstwa Lwa Kaltenbergha krótko odnotował Piotr Łukaszewicz (*Zrzeszenie Artystów Plastyków „Artes”*, s. 91–92), nie zatrzymując się jednak przy tym na dłużej w swej książce.



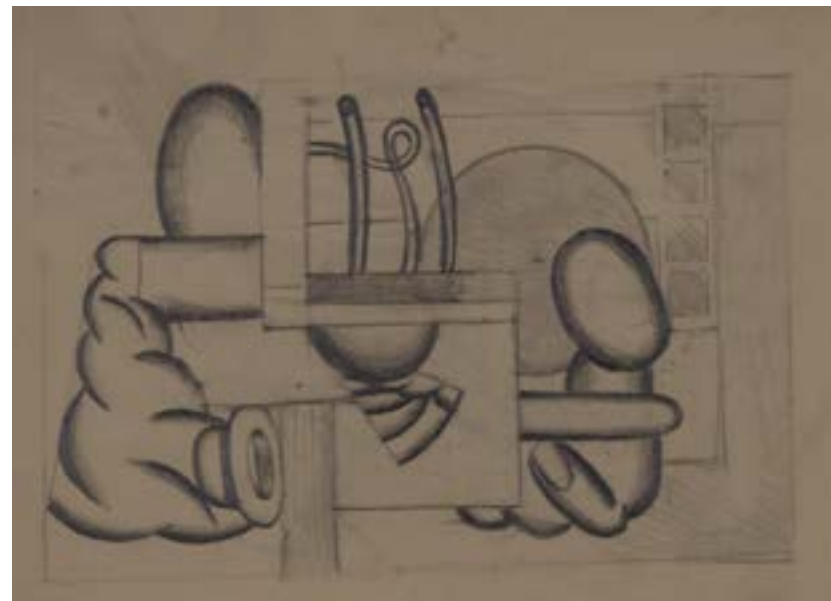
5. Henryk Streng, *Winogrona i przedmioty*, 1929, gwasz, akwarela, papier, 28 × 35,3 cm, kolekcja Galerii Piekary.

na obrzeżach. (*Nota bene* ciężkie kiście granatowych winogron jako izolowany motyw będą też wyraźnie eksponowane w metaforycznym obrazie *Miłość, wiara i nadzieja w górach*, 1931)²⁰.

W świetle hybrydycznej recepcji i multitemporalności modernizmów za dopełnienie *Winogron i przedmiotów* może uchodzić *Lejący wino* z 1927 roku (il. 7)²¹. Dwa ołówkowe szkice do płótna unaoczniają kolażowość tej kompozycji. Jeden z nich przedstawia jedynie abstrakcyjną konstrukcję – po prawej stronie ramę, którą zajmie postać, po lewej nagromadzenie zgeometryzowanych i obłych form, które

²⁰ Por. rozdział pierwszy, przyp. 89.

²¹ Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. MPW 315 MNW.



6. Henryk Streng, *Kompozycja z melonikiem i dymiącym kominem*, ok. 1928, ołówek, papier, 33,1 × 22,3 cm, zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space.

w intertekstualnej galerii obrazów na zasadzie iteratywnego powtórzenia mogłyby przypominać *Profil aux clés* Légera z 1924 roku, gwasz analogicznie łączący twarde i miękkie formy. Drugi szkic ukazuje masywnego brodatego mężczyznę opisanego za pomocą uproszczonych, obłych, mocnych konturów, na płótnie wydatnie podkreślonych wyrazistym cieniowaniem. Oba rysunki chirurgicznie wydzielają, mówiąc za Andrzejem Turowskim, dwa kierunki zainteresowania Légerem wśród polskich artystów: jego abstrakcyjne kompozycje i uproszczoną figurację²².

²² A. Turowski, „Jestem w zgodzie z moją epoką...”, w: *Fernand Léger. Od malarstwa do architektury*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, s. 37.



7. Henryk Streng, *Lejący wino*, 1927, olej, płótno, 86 × 94 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie.

Przekraczając „wrażenie pastiszy Légera”²³, uwagę musi przyciągać postać na obrazie. Iwona Luba odnosi płótno do tradycji klasycznej i czyta ją jako Dionizosa²⁴, ale bardziej trafna wydaje

²³ Tamże.

²⁴ I. Luba, *DIALOG NOWOCZESNOŚCI Z TRADYCIĄ: MALARSTWO POLSKIE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 235–236: „Postać Dionizosa wprowadził do swojego obrazu *Lejący wino* Henryk Streng (1927). Tematyka dzieła przypomina o ludycznym charakterze święta wina, kontynuującego tradycję dionizyjskich misteriów. Dionizos ukazany został jako prawie nagi mężczyzna, z jedynie przerzuconą niedbale

się identyfikacja Jerzego Janischa, członka lwowskiej grupy Artes i przyjaciela Strenga: „W ostateczności odczytać w nim można zarys Mojżesza wylewającego z garnka wodę. Motyw z szyldu Krupniczej, czy Starozakonnej”²⁵. *Lejący wino*, czerpiąc z tego, co powszednie, swobodnie przywołuje klisze z żydowskiej kultury wizualnej. Sam dzban nie jest neutralnym atrybutem, ale może odsyłać do nosiwody (tradycyjny motyw ikonograficzny, związany jednak z pracą fizyczną) oraz – co stanowi bardziej narzucającą się analogię – do ikonografii Lewitów, historycznych „rodów lewickich”, uważających się za potomków Lewiego (syna Jakuba). Pominąwszy symboliczne znaczenia, tutaj irrelewantne, istotny jest fakt, że dzban bardzo często umieszczano na macewach, czyniąc zeń popularny motyw wśród żydowskiej społeczności. Z kolei fizjonomia postaci (postawny, brodaty mężczyzna) odsyła do konwencjonalnych wizerunków starotestamentowych proroków, a te w latach 20. bywały zeświecczane. Przepracowywano je np. na użytek wizerunków ideologa politycznego syjonizmu Theodora Herzla (Herzl jako Mojżesz²⁶); taką konwencję portretowania przyjął np. Maurycy Lilien

przez ramię i lędźwie szatą. Bujna broda okala jego twarz o wielkich oczach. Pojawiły się też właściwe mu atrybuty: w dłoniach boga – dzban i kielich, napełniany właśnie winem, a u jego stóp – gałązka mająca zapewne sugerować winorośl. Użyte do stworzenia kompozycji środki formalne wskazują na pełne zachwyty zapatrzenie jej autora w twórczość Fernanda Légera, u którego również nie brak pierwiastków dionizyjskich, odwołań do klasycyzmu i wartości humanizmu”.

²⁵ Wspomnienia Jerzego Janischa *Sztuka nowa* (mps, 1961–1962) drukuje się w: *Czarownik przy zielonej skale*. Marek Włodarski / Henryk Streng, red. J. Chrobak, J. Michalik, M. Wilk, Galeria Piekary, Poznań 2010, s. 190.

²⁶ Odniesienie to było także czytelne w literaturze z epoki. Zob. L. Belmont, *Mojżesz współczesny. Rozdroże Teodora Herzla (Powieść – Studjum)*, Warszawa 1931. Na temat ikonografii Herzla zob. A. Kamczycki, *Syjonizm i sztuka. Ikonografia Theodora Herzla*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.

(1874–1925), grafik i malarz urodzony w Drohobyczu i wykształcony we Lwowie²⁷.

Nie wiemy nic pewnego o syjonistycznych sympatiach Strenga. „Zacytowanie” w *Lejącym wino* obiegowych klisz najbliższej artyście kultury wizualnej trzeba rozumieć raczej jako deklarację tożsamościową lub, jak proponuje Eugenia Prokop-Janiec, „pieczęć autobiograficzną”. Rozciąga się tu rozległa panorama kultury polsko-żydowskiej, w której

„ja” umieszczone zostaje wśród kulturowych znaków, w symbolicznym obszarze budowanym przez rytuały i święta, zaludnianym przez bohaterów biblijnych, postaci z wschodnioeuropejskiego folkloru, osoby z panteonu wielkich zasymilowanych. Słowem staje w obliczu wielowiekowej i wielokształtnej żydowskiej tradycji, z którą deklaruje swój duchowy związek. Na ową symboliczną przestrzeń żydowskości składają się dziedzictwo biblijne i golusowe. Trwają tu obok siebie druga świątynia i wschodnioeuropejska bożnica; pasterski namiot i sztetł; król Dawid, Sulamita, Matka Rachela i Baal Szem Tow, prorok Elias, Golem z Pragi, Heine, Disraeli...²⁸.

Oto właśnie optyka otwierająca na niezachodnie znaczenia zachodnich idiomów.

W refleksji nad obiema pracami Strenga, które pozwalają stawiać jego sztukę wobec alternatywnych (regionalnych) modernizmów, Partha Mitter jest najbardziej inspirujący wtedy, gdy upomina się o uznanie podmiotowości niezachodniego artysty, recypującego zachodnie idiomy sztuki. Jeżeli francuscy malarze zapożyczali

²⁷ Za wnikliwe uwagi i wyłowienie śladów ikonografii żydowskiej w obrazie Strenga dziękuję Emilii Rydel oraz Agnieszce Dulębie i drowi Arturowi Taniowskiemu z Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN.

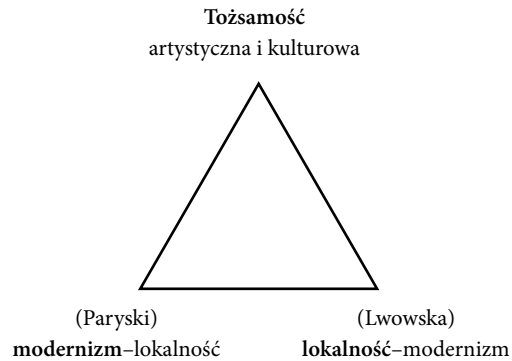
²⁸ E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Universitas, Kraków 1992, s. 171.

„prymityw” bez uszczerbku dla własnego dzieła, to analogicznie twórcom innych regionów świata, którzy czerpią od nich, nie można na skutek tej recepcji odmawiać integralności artystycznej. Odwracając wertykalną (hierarchiczną) logikę „wpływu”, przyjęty idiom nie zmienia *œuvre* recypującego twórcy w imitację pierwowzoru, ale staje się tylko jego składową, na równi z tradycjami lokalnymi. Mitter przywołuje w tym kontekście indyjskiego malarza Gaganendranatha Tagore’a (1867–1938) i jego aplikację francuskiego kubizmu. O ile Tagore podziwiał nurt, o tyle nigdy nie szukał imitacji pierwowzoru, a – jak podkreślał – kubizm dzięki nowej technice malarskiej pozwolił mu lepiej wyrazić to, co wcześniej próbował osiągnąć za pomocą starych metod²⁹. Niezależnie na podobne zjawisko w polu literatury zwraca uwagę Susan Stanford Friedman (autorka koncepcji modernizmu planetarnego, do której powrócę). Zauważając, że w dziełach indyjskich poetów i prozaików Swarnakumariego Deviego (1855–1932) i Rabindranatha Tagore’a (1861–1941) oraz w prozie Virginii Woolf (1882–1941) można odnaleźć tę samą figurę literacką (kobiety uzdolnionej na równi z mężczyzną), Friedman wskazuje, że u nich pojawiła się ona jednak wcześniej niż u niej, co niweczy wizję nowoczesności, eksportującej profeministyczne postawy z Zachodu do kolonii³⁰. Pozostaje wreszcie obserwacja Aleksandra Wojciechowskiego. „W sztuce Légera odpowiadały Włodarskiemu przede wszystkim te tendencje, które już uprzednio stanowiły istotę [jego] twórczości” – pomimo krańcowo innego położenia geograficznego pisał analogicznie o Strengu polski krytyk, a z jego myśli czynię motto moich rozważań.

Przyjętą optykę widzenia oddaje model:

²⁹ P. Mitter, *Decentering Modernism*, s. 539. Mitter powołuje się tu na fragment wywiadu z artystą.

³⁰ S. Stanford Friedman, *Planetary Modernisms. Provocations on Modernity across Time*, Columbia University Press, New York 2015, s. 280.



Model 2

Sztukę lwowianina analizuję zatem w perspektywie regionalnego modernizmu, tak iż paryskie idiomy i ich znaczenia nie są postrzegane uniwersalnie, nie są ani fundacyjne, ani źródłowe, lecz – przeciwnie – związane z konkretnym miejscem, czyli inną lokalnością³¹. Jako de-universalizowane i u-lokowane znajdują się w relacji horyzontalnej z kulturową tradycją lwowską, służącą za równoważną inspirację dla regionalnego modernizmu Strenga. Oznacza to, że oba dolne wierzchołki trójkąta w jego *œuvre* działają niczym wzajemnie zapładniające się siły, tak jak uczy Mitter, oraz że płynnie przechodzą jeden w drugi, tak jak o Lwowie i/jako Paryżu pisał Ignacy Witz:

Zawsze go sobie tak wyobrażam, zawsze na tej Balonowej, która zresztą nie musiała być Balonową, lecz mogła być też jakąś starą

³¹ „Centrum bowiem to też miejsce, a więc określona lokalność, mająca konkretne parametry prawne, narodowe, kulturowe *etc.* Będący w centrum podmiot zapomina, że jest w centrum, w miejscu dość dokładnie określonym na mapie świata” (P. Piotrowski, 1989: *zwrot przestrzenny*, s. 34). Wzorcowym przykładem deesencjalizacji centrum i wydobywania jego lokalnych uwarunkowań jest książka Sarah Wilson i Érica de Chassey *Paris: Capital of the Arts 1900–1968*, Royal Academy of Arts, London 2002.

ulicą w okolicy Jardin des Plantes lub cmentarza Montparnasse. Ulica Balonowa i to podwórko, na które się wchodzi z woniejącej uryną bramy, może się nagle odrodzić na rue de Seine³².

Jednocześnie w modelu nad modernizmami-lokalnościami góruje tożsamość, co oznacza, że modernizmy widzę w perspektywie recepcji podmiotowej, jak nazywam recepcję nie imitacyjną, ale świadomie i swobodnie wcielającą w *œuvre* ich wybrane fragmenty. Szczyt trójkąta odnośnie zarówno do tożsamości umocowanej lokalnie, np. w kulturze polsko-żydowskiej (*vide Lejący wino*), jak i – w duchu Mittera – do wyrazistej tożsamości artystycznej, silnego, bo decyzyjnego recypującego podmiotu. Tym samym punktem odniesienia dla moich rozważań staje się osadzony w konkretnej lokalności artysta i jego dzieło, a także dynamika różnych, równowartościowych modernizmów, nie zaś interpretacje ustalone przez hierarchiczne, europocentryczne dyskursy (historii) sztuki.

2.2. Lwowska Ulica

I dopiero na tym gruncie, oddalając się od geografii równin, rzek i gór, a przede wszystkim ideologii narodowych, interesować nas będzie topograficzno-artystyczny labirynt ulic, placów, domów, przedmieść, gett i enklaw. Interesować nas będzie związek miejsca z przestrzenią jako źródłem tęsknot, obsesji i wizji [...]. Odnajdziemy tutaj mitologie i utopie środkowoeuropejskie. Mitologie, które żywiły się zazwyczaj swojskością i emocjonalnie przeżywaną lokalnością prowincjonalnej codzienności, gdy utopie przybierały ponadregionalny wymiar aż nadto rozumnego uniwersum.

Andrzej Turowski³³

O ile bowiem kartografia zmierza do budowania uogólnionego obrazu całości, o tyle typografia skupia się na lokalnym szczegółóle.

Eugenia Prokop-Janiec³⁴

³² I. Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, cyt. za: *Czarownik przy zielonej skale*, s. 14.

³³ A. Turowski, *Fenomen nieostrości*, „Artium Questiones” t. xx, 2009, s. 83–84.

³⁴ E. Prokop-Janiec, *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 7.



8. Henryk Streng, *Ulica*, 1924, akwarela, naklejanie, papier na tekturze, 93,5×70 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie.

Ulica (il. 8)³⁵, wielkoformatowe przedstawienie z 1924 roku, to obok *Wspomnienia z dzieciństwa*³⁶ pierwsza ważna zachowana praca Henryka Strenga. Funkcjonuje ona jako jedna z jego najistotniejszych realizacji sprzed przełomu 1924/1925 roku, wyjazdu do paryskiej Académie Moderne i powstania licznych légerowskich obrazów, takich jak *Fryzjer*, *Pan z fajką*, *Człowiek z syfonem* (1925–1926)³⁷. Akwarela ma montażową i kolażową budowę: nie tworzy jednorodnego przedstawienia, ale pozostaje rozbita na kilka niezależnych scen. Otwiera się tu zatem potencjał bliskiej lektury tego, co sceny te ukazują. Tym samym uchylę przywoływany odnośnie do wczesnej twórczości Strenga problem formy (analogii bądź do estetyki dadaizmu i konstruktywizmu, bądź do poetyk Marca Chagalla i Georga Grosza), zapytam natomiast o reprezentację miasta, ulicy, lwowian i niektórych praktyk codziennego życia. W ten sposób, rozwijając cytowaną już myśl Aleksandra Wojciechowskiego, zastanowię się nad absolutyzacją cezury 1925 roku, znaczącej „wpływ” Fernanda Légera na sztukę Strenga.

Ulicę zaludniają różne typy mieszkańców miasta w wierzchnich strojach. Najwięcej wariacji zyskuje przedstawienie mężczyzny w płaszczu: postać na koniu, z szablą i czapką-kaskietem; oficer w skórzanych rękawiczkach i z kaburą u boku; eleganccy przechodnie w palcie, krawacie, kapeluszu, jako nieśpieszni *flâneurs* obok „balona”, tj. tramwaju³⁸. Choć nie są oni ulokowani na konkretnej ulicy, mogłoby to być znane lwowskie „corso”, centralny deptak

³⁵ Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. rys. w. 2029 MNW.

³⁶ Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. rys. w. 5628 MNW.

³⁷ *Człowiek z syfonem*, 1926, Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. MS/SN/M/569. Por. przyp. 100 i 104.

³⁸ Szczęśliwie, wygląd oficera jako część urzekającej młodego artystę kultury wizualnej dał w swych wspomnieniach Jerzy Janisch. Przywołując pisma w domu ojca, które malarz przeglądał w dzieciństwie (w 1905 roku), pisze: „Panowie, w anielach do kolan, są to oczywiście oficerowie w cywilu, anatomicznie sztywni, z monoklem w oku, obuci w wążutkie lakiery, pachnące wyłożoną wewnątrz skórka ze złotym wyciskiem firmy na podbiciu” (zob. J. Janisch, *We Lwowie przed rokiem 1914* (z cyklu: *Ostrożnie, świeżo malowane!*), „Wiadomości” nr 43, 1960, s. 1).



9. Henryk Streng, *Ulica* (detal: „szymon”), 1924, akwarela, naklejanie, papier na tekturze, 93,5 × 70 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie.

miejski – ulica Akademicka, zachowana w licznych opisach Jana Parandowskiego, Witolda Szolginii, Józefa Wittlina, a nawet członka Artesu, Jerzego Janischa. „Korso było spacerową przestrzenią szerokiego na około ośmiu metrów chodnika, z ruchem dwustronnym. [...] przemierzało się je wolnym krokiem, kilka razy tam i z powrotem, kłaniając się znajomym, idąc pojedynczo, łącząc się w pary lub małe, spacerujące grupki. Ludzki strumień posuwał się w nieśpiesznym, jednostajnym tempie w dwóch mijających się kierunkach, co ułatwiało spotkanie wielu ludzi oraz obserwacje towarzyskie”³⁹. „Zalotne eleganci w kwiecistych sukienkach i wymuskani eleganci w jasnych ubrankach obnoszą od hotelu George’a po pomnik Fredry swoją opaleniznę [...]. Wśród spacerujących [...] widać sporo oficerów. Wszyscy bardzo przystojni, bardzo eleganccy, w mundurach jak spod igły, w olśniewających butach”⁴⁰. Nie są to wizerunki konkretnych ludzi, lecz pozbawione indywidualności najpopularniejsze lwowskie typy. Oprócz przechodnia i żołnierza jednym z tych lepiej uchwytnych jest zamiatający ulicę „szymon” (il. 9). W bałaku, tj. miejscowej gwarze, nazywano tak stróża, dozorcę, gospodarza domu, który opiekował się przydzieloną kamienicą, wykonywał cięższe roboty stróżowskie, między godz. 22.00 a 6.00 zamykał i otwierał „szperę” (bramę), regulując codzienny rytm życia lokatorów, podczas gdy jego żona – „pani szymonowa” – wydatnie przyczyniała się do budowania więzi sąsiedzkich jako powiernica, doradczyni, starościna służących⁴¹.

To, co charakterystycznie miejskie, *Ulica* ukazuje za pomocą estetyki fragmentu. Można na niej dostrzec nienależące do nikogo części garderoby (kapelusz, kozaczki na obcasie, nogawki spodni z laskierkami...) oraz selektywne widoki przestrzeni publicznej: latarnie

³⁹ W. Szolginia, *Tamten Lwów*, t. II: *Ulice i place*, Oficyna Wydawnicza „Sudety”, Wrocław 1993, s. 24.

⁴⁰ Tamże, s. 48. Autor cytuje tu fragment swojej książki *Dom pod żelaznym lwem. Wspomnienia lwowskie*, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1971.

⁴¹ Tenże, *Tamten Lwów*, t. IV: *My, Lwowianie*, Wysoki Zamek, Kraków 2014, s. 130–134. W przypadku tego tomu dalej powołuję się na niniejsze wydanie książki.

(elektryczne, nie zaś gazowe), skrzynkę pocztową, poruszające się po bruku środki lokomocji – dorożkę, nowoczesny wagon tramwaju, automobil. W wielu miejscach akwareli przez kolażowo nakładane wycinki gazet sygnalizuje się wszechobecność reklamy (słup reklamowy, szyld, napis-nazwa firmy „BERSON”), handlu, sklepów, magazynów towarów („na raty”, „Porcelany”, „Krawaty/Bieliznę”, „Obuwie”, „Zakład ga/”) czy miejsc rozrywek („Kawiarnia Wiedeńska”, „Dziś premiera w APOLLO”, „w kinoteatrze »Pasaż«”, „Danzing Shimmy Jazz Band”).

W licznych wspomnieniach dotyczących miasta ono samo, jego ulice i place rysują się jako najważniejszy temat opowieści⁴². Prócz wymienionych wyżej na uwagę zasługuje świadectwo Mieczysława Opałki, bibliofila, który akcentuje kontrast, jaki musiały wywołać Lwów 1926 roku i ten sprzed stu lat⁴³. Jego impresja znajduje ugruntowanie

⁴² Monumentalny zbiór wspomnień o mieście daje Witold Szolginia w ośmiotomowej publikacji *Tamten Lwów*: t. I, *Oblicze miasta*, Oficyna Wydawnicza „Sudety”, Wrocław 1992; t. II, *Ulice i place*, t. III, *Świątynie, gmachy, pomniki*, t. IV, *My, Lwowianie*, Oficyna Wydawnicza „Sudety”, Wrocław 1993; t. V, *Życie miasta*, t. VI, *Rozmaitości*, Oficyna Wydawnicza „Sudety”, Wrocław 1994; t. VII, *Z niebios nad Lwowem*, Oficyna Wydawnicza „Sudety”, Wrocław 1996; t. VIII, *Arcylwowanie*, Oficyna Wydawnicza „Sudety”, Wrocław 1997.

Pamiętnikarskie i beletrystyczne wspomnienia o mieście stanowią niezmiernie dużą grupę tekstów. Pośród wielu innych zob. m.in. M. Opałek, *Ze wspomnień bibliofila*, Ossolineum, Wrocław 1960; S. Lem, *Wysoki Zamek*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1966; J. Parandowski, *Luźne kartki*, Ossolineum (wyd. II), Wrocław 1967; W. Szolginia, *Dom pod żelaznym lwem. Wspomnienia lwowskie*, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1971; L. Kaltenbergh, *Ułamki stłuczonego lustra*; J. Wittlin, *Mój Lwów*, Czytelnik, Warszawa 1991; M. Tyrowicz, *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa 1918–1939*, Ossolineum, Wrocław 1991; K. Schleyen, *Lwowskie gawędy*, Wydawnictwo LTW, Warszawa 1999. Zbiór bogatej literatury o Lwowie, rozdzielonej na rozprawy, szkice, przyczynki historyczne oraz beletrystykę, wiersze, wspomnienia zawiera „Rocznik Lwowski” t. I–XVII, 1991–2016; znajduje się tam także obszerna bibliografia.

⁴³ M. Opałek, *Ze wspomnień bibliofila*, s. 33: „...Gdyby pan Józef Maksymilian Ossoliński [...] wstał z grobu i pojrzał na Lwów około roku 1926, rozwarłby szeroko ze zdziwienia sędziwe oczy. Znalazłby dookoła tyle rzeczy nieznanych, obyczajów nowych, dziwów niepojętych. Przede wszystkim Zrzeszenie Miłośników Lwowa przydać by mu musiało przewodnika, bo w gmatwaninie ulic i uliczek wielkiego już miasta człekowi sprzed stu lat wyznać się niepodobna”.

w badaniach Tarika Cyrila Amara, dowodzących, że austrowęgierski Lemberg już na przełomie wieków podlegał wielostronnej, kulturowo-cywilizacyjnej modernizacji, m.in. przez powołanie Politechniki⁴⁴. Kontynuując swą myśl, Opałka podkreślał konkretnie różnicę między widokami dawnej i nowoczesnej architektury miejskiej wkomponowanej w ulice, które opisał jako przestrzeń dominacji sklepowych witryn, a te z kolei – jako pociągający wizualny spektakl⁴⁵. Ciekawe, że ten sam rys przestrzeni miejskiej plastycznie uwypuklił także Janisch: „Ul. Akademicka, jej łby kocie, elewacje domów błyszczą niby przeciągnięte werniksem. [...] Całą moją uwagę pochłania ogromna, podwójna witryna atrakcyjnego magazynu z napisem »Bazar Krajowy«. [...] Było to szalenie barwne i odświeżające. Manekiny w strojach ludowych. W wiele lat potem z roczników »Tygodnika Ilustrowanego« dowiedziałem się, że Bazar był przedstawicielem ludowej polskości na terenie Austrii, że zdobywał w Paryżu i Wiedniu medale”⁴⁶. W tym świetle istotne jest, że budynek widoczny na akwareli w tle, mimo iż ukazany sumarycznie i sylwetowo, wyposażony jest właśnie w duże okna-witryny.

Wizualnie absorbującym aspektem wielkomiejskości, jak unaczynia *Ulica*, była powszechność reklamy. Rekonstruując to zjawisko na

⁴⁴ T. C. Amar, *The Paradox of Ukrainian Lviv. A Borderland City between Stalinists, Nazis, and Nationalists*, Cornell University Press, Ithaca 2015, s. 26.

⁴⁵ „Ulicą Chorążczyzny wiódłby przewodnik pana Ossolińskiego ku środkowi miasta. Co chwila musiałby przystawać sędziwy turysta nie tyle dla nabrania tchu, ile zdziwion wielce, że tak zmieniło się tu wszystko zgoła do niepoznaki. Gdzież te parterowe pocziwe domiska, dworki po ogrodach porzrucane, gdzie posesja pana Aleksandra Fredry, hotel *de la Russe* i Peltew-starucha ze swoimi mostkami? [...]”

Stanęliby wreszcie samowtór: pan Ossoliński ze swym *cicerone* na placu Halickim pod lapideą całkiem nowoczesną, co nosi numer orientacyjny 12, a przyciąga ku sobie spojrzenia przechodniów wystawowymi oknami nowej księgarni. Spozą szyb śmieją się tęczę kolorów okładkowe winiety, kuszą wytworne edycje, papierowe bakalie nadziane czernidłem drukarskim, wymyślne dania na stoły bibliofilów, choć nie brak i książek skromniejszych, pożywnych i zdrowych jak chleb razowy” (M. Opałek, *Ze wspomnień bibliofila*, s. 34).

⁴⁶ J. Janisch, *We Lwowie przed rokiem 1914*, s. 1. Wspomnienia Janischa, co trzeba dopowiedzieć i jak wskazuje ich tytuł, dotyczą czasów sprzed I wojny światowej.

przykładzie Królestwa Polskiego, Agnieszka Janiak-Jasińska zauważa, że na przełomie XIX i XX wieku ustaliło się *par excellence* nowoczesne postrzeganie promocji towaru jako „niezbędnego warunku sukcesu handlowego”⁴⁷. W latach 1900–1914 bardzo upowszechniła się komercjalizacja prasy, a równolegle pojawiły się pierwsze przesłanki masowej konsumpcji, takie jak rosnąca popularność sprzedaży ratalnej (*vide* napis „na raty” i inne; można np. ustalić, że sygnalizowana w *Ulicy* firma BERSON, producent obcasów i gumowych zelówek, ok. 1926 roku zamieszczała swoje ogłoszenia w „Kurierze Lwowskim”⁴⁸). Oprócz wycinków odsyłających do miejsc rozrywki dużą część kolażowych fragmentów akwareli stanowią te związane z branżą odzieżową („Krawaty/Bieliznę”, „Obuwie”). Niezmiernie opisowy styl ogłoszeń publikowanych w prasie, które posłużyły Strengowi za wzór, oddaje wydobyta przez Szolginie reklamą dobrze prosperującego sklepu na ulicy Rutkowskiego 10: „Cały wykwintny Lwów ubiera się w znanej firmie Mieczysława Zaleskiego. Tu największy wybór modnych, wytwornych strojów damskich i męskich. Polecam ubrania wizytowe, sportowe [...], damskie płaszcze i kostiumy, materiały na ubiory, mundury wojskowe, urzędnicze i studenckie”⁴⁹; tę samą retorykę i estetykę

⁴⁷ Przekonanie o konieczności reklamy wyparło konserwatywny pogląd, jakoby dobry kupiec, taki, za którym przemawia tradycja rodzinna i jakość produktu, nie potrzebował dodatkowej promocji. Zob. A. Janiak-Jasińska, *Aby wpadło w oko... O reklamie handlowej w Królestwie Polskim w początkach XX wieku*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1998, s. 6.

⁴⁸ Zob. np. „Kurier Lwowski” nr 8, 1926, s. 10. Firma cyklicznie reklamowała się także w innym numerach „Kuriera”.

⁴⁹ W. Szolginia, *Tamten Lwów*, t. II: *Ulice i place*, s. 204. Szolginia cytuje także utrzymaną w tym samym duchu reklamę drugiego ważnego sklepu na tej samej ulicy – Kazimierza Lewickiego: „Polecam w wielkim wyborze naczynia kuchenne emaliowane, aluminium kuchenne i sportowe, fajans i ceramikę, alabaster oraz artystyczne wyroby Pacykowskie, szkło, kryształy, galanterię (rozpylacze do perfum i wód kolońskich, garnitury toaletowe, puderniczki, papierośnice, kwiaty sztuczne), wyroby galalitowe, alpakę (zestawy stołowe, kosze na owoce i ciastka), wyroby metalowe (noże, termosy, sitka do herbaty itp.), biżuterię sztuczną (czeską i francuską), artystyczne wyroby z drzewa (huculskie i zakopiańskie), a także wszelkie przybory kuchenne” (tamże, s. 204–205).

ilustruje też zachowany artefakt, nakładka na kubek promująca sklep Jana Sudhoffa na Akademickiej 8⁵⁰. Jest istotne, że funkcjonujące w ten sposób reklamy konfekcji mimowolnie wskazują na nowy system wytwórczości⁵¹, gdyż podobnych ogłoszeń nie zamieszczali mało zamożni majstrzy, rzemieślnicy pracujący rodzinnie i sprzedający towary na targach, np. na oddalonych od śródmieścia Krakidałach, żydowskiej dzielnicy handlowej, obejmującej place Krakowski, św. Teodora i Misjonarski (wróć tam jeszcze w tym rozdziale). Przeciwnie, robili to bogaci fachowcy, właściciele tzw. magazynów ubiorów, które mieściły się raczej na eksponowanym placu Mariackim. Najpewniej do tego rodzaju miejsca odsyła duży napis „MAGAZYN” w centrum kompozycji.

Wszystkie relacje o mieście, w tym *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa* Mariana Tyrowicza, zgodnie uwydatniają kulturotwórczą rolę bardzo licznie przywoływanych kawiarni, jadalni, szynków dla zróżnicowanej klienteli. Z jednej strony Atlas na Rynku, „siedziba lwowskiej cyganerii” (głównie literackiej, choć bywali tu zarówno Bruno Schultz, jak i Ignacy Witz), dalej restauracja Pod Gwiazdą, Szkocka, winiarnia Koziola⁵². Z drugiej zaś strony piwiarnia Kijaka na Górnym Łyczakowie, gdzie grupowali się „[m]łodzi adeptci pióra ciekawscy plotek z szuflad pisarskich”, którzy „woleli tanie knajpki i pospolite szynki”⁵³. Przywołana w *Ulicy* Kawiarnia Wiedeńska – jak zauważają Jerzy Habela i Zofia Kurzowa – należała do pierwszej grupy, do grona „znanych, eleganckich kawiarni w śródmieściu”⁵⁴. Była – pisał Józef Mayen – „lokałem sztamgastów”,

⁵⁰ Reklama ta znajduje się w prywatnych zbiorach Tomasza Kozłowskiego w Warszawie.

⁵¹ A. Janiak-Jasińska, *Aby wpadło w oko...*, s. 82.

⁵² M. Tyrowicz, *Wspomnienia o życiu kulturalnym...*, s. 43, 48, 54; por. M. Opałek, *Ze wspomnień bibliofila*, s. 23–24, 28–29, gdzie podano opis wnętrza winiarni Koziola, oraz s. 42.

⁵³ M. Tyrowicz, *Wspomnienie o życiu kulturalnym...*, s. 48.

⁵⁴ J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe*, PWM, Kraków 1997, s. 27.

czyli stałych gości, miejscem „byłych c.k. Galicjan”, kultywującym austro-węgierskie kawiarniane tradycje⁵⁵. Jest bardzo prawdopodobne, że w czasie powstania pracy Wiedeńska cieszyła się popularnością, gdyż akurat w 1924 roku dzięki pomocy studentów uruchomiono nowe wozy tramwajowe, w tym „7” kursującą od Dworca właśnie do Wiedeńskiej⁵⁶.

Analogicznie, na połowę lat 20. datuje się już dużą popularność muzyki popularnej i jazzu oraz kinematografii. Dla przykładu, Melodyst-Bundzik Band Freda Melodysty, jeden z pierwszych polskich jazzowych big-bandów, cieszył się wtedy dużą rozpoznawalnością w Warszawie, Krakowie i Lwowie⁵⁷. W prasie zachowała się też wzmianka o tym, że w 1926 roku w miejscowym Teatrze Bagatela występował Polski Jazz Band Zygmunta Karasińskiego i Szymona Katszka⁵⁸. Z kolei Kino Apollo, które przywołuje wycinek z gazety, było jednym z ponad 40 kinoteatrów czynnych w dwudziestoleciu i na pewno zyskało w epoce stałą publiczność, gdyż – jak donosił „Wiek Nowy” – miało dużą frekwencję podczas nocy sylwestrowej 1927 roku⁵⁹. Biorąc pod uwagę problem zróżnicowania społecznej reprezentacji miasta, uwagę musi przykuwać również drugi obok Apollo zaznaczony na *Ulicy* kinoteatr – Pasaż, który później zmieniał nazwy na Lux⁶⁰ i Ton. Specjalizowano się tam przede wszystkim w filmach kowbojsko-awanturnych⁶¹ (choć w repertuarze były też

⁵⁵ Zob. J. Mayen, *Gawędy o lwowskich kawiarniach*, „Rocznik Lwowski” R. VIII, 2002, s. 105–110, zwł. s. 107–108.

⁵⁶ Przywołując szczegóły związane z życiem miasta, korzystam z obszernego opracowania A. Biedrzyckiej, *Kalendarium Lwowa 1918–1939*, Universitas, Kraków 2012, s. 240.

⁵⁷ Informacja zaczerpnięta z wystawy *Szafa grająca! Żydowskie stulecie na szelaku i winylu*, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, 3 II–29 V 2017.

⁵⁸ A. Biedrzycka, *Kalendarium Lwowa*, s. 325. ⁵⁹ Tamże, s. 351.

⁶⁰ W niepublikowanych wspomnieniach Jerzego Janischa, których lekturę zawdzięczam uprzejmości dr. Piotra Łukaszewicza, malarz wspomina zarówno o znajomości filmów Chaplina, jak i westernów w kinie Lux (s. nn.).

⁶¹ Obszerną charakterystykę kina daje W. Szolginia, *Tamten Lwów*, t. II: *Ulice i place*, s. 116–118.

produkcje Charliego Chaplina⁶²). O ile Wiedeńska stanowiła miejsce spotkań inteligencji, o tyle Pasaż – kino „mieszczące się w długiej, wąskiej, ponurej, odrapanej kiszce, funkcjonalnie podłe, niewygodne i duszne”⁶³ – przyciągał półświatek, widownię słabo sytuowaną, awanturniczą i „kinderską” (od „kinder”, w bałaku: złodziej), a także młodzież gimnazjalną, która z tej przyczyny za obecność na seansach była karana przez władze szkolne.

Ulica przedstawia Lwów jako nowoczesne miasto. Istotnie, Lemberg był pierwszą w cesarstwie i czwartą w Europie metropolią, w której wprowadzono elektryczne tramwaje (1894)⁶⁴. Można ustalić, że po I wojnie światowej bardzo szybko powszechnie używano światła elektrycznego do oświetlania ulic i placów publicznych, a także do reklam świetlnych⁶⁵. Już 26 XI 1918 wznowiono ograniczony ruch tramwajowy (na trasie Dworzec Główny – Komenda Żandarmerii), a szybko dodano kolejne linie. Wagon umieszczony w centrum akwareli oddaje rzeczywiste białe-czerwone barwy „balonów” lwowskich, a naklejona w oknie liczba 11 może, choć nie musi, odnosić się do numeru faktycznie funkcjonującej linii od dworca, przez ulicę Sapiechy, plac św. Zofii, okolice Radiostacji Lwowskiej, do boisk klubów sportowych „Czarnych” i „Pogoni”⁶⁶ (linia nr 9 kursowała przy ulicy Balonowej, na której mieszkał Streng). Wiele szczątkowych informacji prasowych (np. o licznych wypadkach drogowych i wprowadzeniu

⁶² Tenże, *Tamten Lwów*, t. IV: *My, Lwowianie*, s. 54.

⁶³ Tenże, *Tamten Lwów*, t. II: *Ulice i place*, s. 116.

⁶⁴ T. C. Amar, *The Paradox of Ukrainian Lviv*, s. 26.

⁶⁵ A. Biedrzycka, *Kalendarium Lwowa*, s. 45. Co ciekawe, na 1 XII 1919 datuje się informacja o rozporządzeniu ograniczającym zużycie prądu elektrycznego, z kolei niewiele później, bo w 12 II 1920 roku „Wiek Nowy” donosił: „Pomimo zakazu nadmiernego oświetlania lokali publicznych, lwowskie restauracje, kawiarnie itp. lokale bynajmniej nie stosują się do tego zakazu. Stwierdzić to może każdy naocznie codziennie wieczorem. Ze względu na obecne stosunki i braki na każdym polu – należałoby nareszcie położyć kres temu »zwyczajowi«, świadczącemu jedynie o braku zrozumienia i poczucia obywatelskiego u odnośnych panów” (tamże, s. 57).

⁶⁶ W. Szolginia, *Tamten Lwów*, t. V: *Życie miasta*, s. 144.

ograniczeń prędkości) wskazuje i na to, że ok. 1919–1920 roku także komunikacja samochodowa była na porządku dziennym⁶⁷. O ile jednak akwarela eksponuje cywilizacyjno-metropolitalne rysy miasta, o tyle skrzętnie ukrywa oblicze Lwowa jako miejsca zawieruchy wojennej. W roku 1920 po raz pierwszy od wojny pojawiły się wozy miejskie do oczyszczania ulic, co daje dobre pojęcie o planowej akcji usuwania „grubej powłoki brudu”, „kilkuletnich kup błota i śmiecia”, „ogromnych wydm prochu, przewalających się za podmuchem wiatru [...] wirem powietrznym niby trąbą pustynną”⁶⁸. Chociaż działania wojenne w nikłym stopniu zniszczyły tkankę miejską, to jednak właściwie przez całą dekadę miasto było zubożone i podlegało restauracji aż do 1929 roku⁶⁹. Kiedy niemiecko-żydowski pisarz Alfred Döblin odwiedził Lwów w 1924 roku – zatem w czasie, gdy Streng pracował nad akwarelą – odnotował, że wciąż straszły tu ruiny żydowskich domów⁷⁰.

Ulica nie jest reportażowym kadrem miasta, ale – stosując zasadę kolażu – miejscem kumulacji pożądanych, a fragmentarycznych widoków, zestawieniem postaci, przedmiotów i wycinków prasowych, składającym się wspólnie na fantazmatyczną projekcję tego, co wielkomięskie. Kolejne typy mieszkańców budują wyobrażoną reprezentację ulicy wolnej od wspomnienia wojny, niedogodności życiowych, konfliktów społecznych: braków żywnościowych, działań cenzorskich, godziny policyjnej, wystąpień nacjonalistycznych (antyżydowskich, -ukraińskich, -niemieckich...), strajków głodowych i pracowniczych⁷¹. Jak dowodzi Tarik Cyril Amar, który bada Lemberg, Lwów, Lviv pod

⁶⁷ Dla przykładu, już z XI 1919 roku pochodzi lapidarna informacja o ograniczeniu prędkości samochodów w mieście do 20 km/h (na zakrętach i skrzyżowaniach do 5 km/h), a „Słowo Polskie” z 17 X 1920 roku zamieściło obszernie omówienie zasad bezpiecznej jazdy i poruszania się pieszych w pobliżu ulic. A. Biedrzycka, *Kalendarium Lwowa*, s. 37 i 93.

⁶⁸ Tamże, s. 59, 67 (cytat pochodzi ze „Słowa Polskiego” z 28 IV 1920, s. 5).

⁶⁹ T. C. Amar, *The Paradox of Ukrainian Lviv*, s. 30.

⁷⁰ Tamże, s. 37.

⁷¹ Przegląd wydarzeń tylko za rok 1924 dostarcza przykładów tego rodzaju napięć. Zob. A. Biedrzycka, *Kalendarium Lwowa*, s. 226–267.

kątem jego niestabilnej tożsamości, po 1918 roku demograficzna struktura miasta nie uległa zmianie, ale wojna długotrwanie rozbudziła napięcia polsko-ukraińskie, a nadto w latach 1914–1918 obie strony łączył antysemityzm. Od przełomu 1917/1918 roku każda z nacji podejmowała dyplomatyczne i zbrojne starania o pozyskanie miasta, które ostatecznie przyznano Polsce dopiero w 1923 roku. Nie przyniosło to jednak wygaszenia konfliktów, gdyż władze prowadziły represyjną wobec mniejszości politykę asymilacji państwowej (podległość RP) i narodowej (kulturowo-religijna polonizacja)⁷². W tym świetle *Ulica* oglądana z ukosa, nie jako emanacja estetyki awangardy (konstruktywizmu), lecz właśnie jako projekcja lwowskiej ulicy może uchodzić za reprezentację „historii potencjalnej”, wyobrażenia – mówiąc słowami Arielli Azoulay – „niezrealizowanych możliwości, które mogłyby motywować i kierować działaniami różnych aktorów w przeszłości”⁷³; za reprezentację bezkonfliktowego współbycia Polaków, Żydów, Ukraińców niezależnie od kategorii narodowych. Idea takiej koegzystencji, opartej na szacunku tożsamości swojej i innych, bliska jest też koncepcji kultury otwartej (do której niebawem powrócę).

Konkludując, w moim odczytaniu *Ulica* pozwala ramować dużą część międzywojennej sztuki Strenga. Z wczesnej akwareli („zapowiedzi talentu artysty”⁷⁴) urasta do rangi realizacji wnoszącej trwałe wątki jego *œuvre*. Można ją wprawdzie oglądać poprzez konstruktywizm, gdyż wraz z innymi pracami, takimi jak *Fotomontaż* (1927)⁷⁵, zasadnie

⁷² Skrupulatną analizę napięć narodowościowych w kontekście polskiej polityki daje T. C. Amar, *The Paradox of Ukrainian Lviv*, s. 33–40.

⁷³ A. Azoulay, *Nie ma czegoś takiego jak archiwum narodowe*, w: *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. K. Pijarski, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2011, s. 224. Artystka odnosi to pojęcie do wielu form współpracy Żydów i Arabów w latach 1947–1948, przed powstaniem państwa Izrael. W tym samym miejscu Azoulay dodaje, że jej idea może stosować się nie tylko do refleksji o przeszłości, ale także o przyszłości. „Druga cecha historii potencjalnej odnosi się do możliwości, które mogą stać się nasze własne, jeśli ożywimy je i potraktujemy jako klucz do naszych współczesnych działań”.

⁷⁴ A. Wojciechowski, *Marek Włodarski*, s. 31.

⁷⁵ Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. MS/SN/RYS/377.

wpisuje Strenga w marginesy tego ruchu (gdzie artystę ulokował Andrzej Turowski⁷⁶), ale kontekst ten nie oddaje jej fundującego znaczenia. Dla przykładu, z manifestem Tadeusza Peipera *Miasto. Masa. Maszyna* (1922) pracę Strenga łączy afirmacja miasta i pragnienie dostrzegania nowego piękna w nowych warunkach życia⁷⁷, aczkolwiek lwowianin rozumia się z zasadniczymi postulatami poety: ideą prymarnego porządku przenikającego naraz społeczeństwo, politykę, naukę i sztukę, projektem dzieła, które cechuje ścisła i logiczna budowa dająca organiczny układ całości, wreszcie wizją maszyny będącej nie tematem sztuki, ale jej częścią⁷⁸. *Ulica* afirmuje miasto niezależnie od zasady budowy, ale poprzez jak najpełniejszy (choć wyidealizowany) obraz

⁷⁶ A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 28. Analogiczna uwaga znajduje się też we wcześniejszej monografii *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu*, Ossolineum, Wrocław 1981.

⁷⁷ „**Nie wystarczy obierać miasto jako temat artystyczny** [...]. Chodzi o przytakiwanie miastu, jego najgłębszej istocie, temu, co jest specyficzną własnością jego natury, co go odróżnia od wszystkiego innego i co skutkiem tego nie powinno być oceniane miarami estetycznymi, zapożyczonymi z innych dziedzin. Ulice dzisiejszego Berlina, będące jednym z najwspanialszych widowisk świata, budzą antypatię [...]. A o to właśnie chodzi. Dostrzec piękno w prostych, długich, potrzebami życia wykreślonych bulwarach, wyciągniętych jak struny, na których koła wozów i obcasy ludzi grają pieśń nie słyszaną gdzie indziej. Dostrzec piękno w murach pokrytych barwnymi afiszami i radować się tą niezwykłą epopeją, która stale o tydzień naprzód opiewa życie miasta. Dostrzec w wystawach sklepowych piękno równe pięknu kaplic katedralnych. Dojrzeć w srebrnych połyskach, płynących po szynach tramwajowych, piękno rywalizujące ze słońcem rozpryskanym na czole fali rzecznej. W nowoczesnie i umiejętnie ubranej kobiecie śpieszącej trotuarem podziwiać motyla, jakiego nie umiałyby stworzyć natura. W płynnej jeździe samochodu widzieć tę samą słodycz, co w linii opadającego ptaka. O to chodzi. W ten sposób dojdziemy do zupełnie nowych kryteriów estetycznych i uzyskamy nowe zupełnie pojęcie piękna. **To zaś różnymi drogami oddziaływać będzie na twórczość artystyczną, wskazując jej nowe zadania i dostarczając jej nowych środków formy**” (T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, „Zwrotnica” nr 2, 1922; przedruk: tenże, *Tędy. Nowe usta*, red. T. Podoska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 35–36).

⁷⁸ Tematy te są poruszone w drugiej i trzeciej części artykułu. Tamże, s. 36–48.

metropolii. Co najważniejsze, drobiazgowy ogląd pracy unaocznia, że jej wielkowiejskość bynajmniej nie jest jednolita. Zza eksponowanej fasady nowoczesności i miejskiego szyku z rzadka daje się dostrzec to, co swojskie. „Rozumne uniwersum” łączy się z „lokalnością prowincjonalnej codzienności”. Typ nienagannego przechodnia, który zyskuje liczne figuracje w légerowskich „miejskich elegantach”, sąsiaduje tam z szymonem-dozorcą, który jest pokrewny przedmiejskim fryzjerom, robotnikom, muzykantom... Na trudniej odczytywalnym poziomie kolażowych wycinków z gazet, przywołujących konkretne, identyfikowalne lokacje, wytworny sklep-magazyn sąsiaduje z najpospolitszym kinem Pasaż, które z kolei może nasuwać skojarzenie z późniejszym rysunkiem wnętrza równie pospolitego szynku Cesarska. Innymi słowy, nawet w tej eksponującej nowoczesny Lwów wizji przedmieście stanowi jego integralną część. A to – jak zobaczymy – bardzo istotny rys sztuki Strenga. W tym sensie *Ulica* pozwala rozwinąć myśl Aleksandra Wojciechowskiego. Pisząc w pośmiertnym wspomnieniu o artyście, że ten wziął od Légera to, co już przedtem było dlań istotne, badacz nawiązywał raczej do drugiej wczesnej pracy lwowianina (*Wspomnienie z dzieciństwa*, 1924), do prymitywizmu formy, zestawianego z poetyką Marca Chagalla, i „scen podpatrzonych na peryferiach”⁷⁹. *Ulica* natomiast – odsuwając problem estetyki prymitywu – lepiej unaocznia splot licznych niezmiernie trwałych dla Strenga tematów, motywów, typów: widoki miasta, wielko- i przedmiejskość, *flâneurs*, elegantów, żołnierzy, dozorcę (figurę innych, równie powszednich fachowców). Wszystkie one odsłaniają kolejny ważny problem, gdyż zarówno poprzedzają, jak i przeżywają w *œuvre* artysty „wpływ” sztuki Légera. Prowokują, aby uchylić wagę cezury 1925 roku (nauki u francuskiego mistrza) i w odbiorze dzieła Strenga przenieść akcent z *Fryzjera* (jako kwintesencji tej nauki) właśnie na *Ulicę*. Jeśli bowiem za uwydatnieniem *Fryzjera* stoi wertykalno-hierarchiczny model historii sztuki, czuły na repetycję centrum i uniwersalny obraz modernizmu, to uwydatnienie *Ulicy* oznacza wydobycie jego lokalnych, partykularnych znaczeń.

⁷⁹ A. Wojciechowski, *Marek Włodarski*, s. 31.

Skoro tak, konieczna jest również kontekstualizacja ciężącego nad Strengiem légerowskiego „ramowania”. Należy więc wyostrzyć analogie i rozbieżności między dwoma artystami.

2.3. Léger: maszyna, *l'esprit nouveau*, przedmiot i nowy prymitywizm

Odkryciem naszego czasu jest osobowość przedmiotów.
Fernand Léger, 1925⁸⁰

Twórczość Légera od 1918 do 1925 roku, a więc do czasu studiów Strenga w Académie Moderne, stanowi – jak wynika z analiz Christophera Greena – zbiór kilku odrębnych, ale sprzężonych wątków artystycznych⁸¹. W latach 1918–1919, zafascynowany wojennym motywem *poilu* – żołnierza, artylerzysty, człowieka-maszyny, Léger tworzy cylindryczne kompozycje oraz podejmuje tematy maszynowe, takie jak *Les Hélices* i *Le Moteur* (oba 1918). Powstają one równolegle do rozwijanej przez wiele lat idei malarstwa opartego na kontrastach. W tym samym czasie artysta tworzy własną wersję symultanizmu, nie bez związku z analogicznymi zabiegami w poezji, pragnącej celebrować codzienne, popularne „fakty z nowoczesnego życia” (m.in. Blaise Cendrars), oraz inspiracjami kinem i jego symultanicznymi efektami (klatkowanie, duże zbliżenia). Tym samym estetyka maszynowa zostaje wprzęgnięta w tematykę miejską i wizerunek człowieka podczas pracy lub zabawy: mechanika, pracownika fabryki, figurę *quasi*-roboty nierzadko w przemysłowym otoczeniu (np. *Remorqueur*, 1918; *Le Mécanicien*, *Le Chauffeur nègre*, 1919); najdojrzalszym wówczas wyobrażeniem o nowoczesnym mieście są monumentalne płótna z cyklu *La Ville* (1919).

⁸⁰ F. Léger, *Balet-widowisko, przedmiot-widowisko*, w: tenże, *Funkcje malarstwa*, s. 172.

⁸¹ Ch. Green, *Léger and the Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven-London 1976. Poniżej odnoszę się do rozdziałów 5–9 (s. 136–285), z naciskiem na rozdział dziewiąty *Léger and the Purist esprit nouveau, 1920–5*, s. 250–285.

Począwszy od lat 20., Léger odwraca się od mechanicznej i zwraca ku klasycznej figuracji, ostatecznie nie porzuca jednak fascynacji maszynowością. Konwencjonalne tematy, w tym kobiecy akt, podejmowane w takich pracach jak *Le Femme couchée*, *Des Deux Femmes et la nature morte* (1920) i *Le Grand Déjeuner* (1921), wiążą się z dwojaką inspiracją. Z jednej strony z szeroko rozumianą tradycją, obejmującą zarówno Ingresa, Poussina, braci Le Nain, jak i „sztukę prymitywną” – Fouqueta i miniaturowe malarstwo przedrenesansowe. Z drugiej zaś – z ideą „powrotu do porządku” (*return/call to order*), powojennego nawrotu do klasyki, do którego nawoływali francuscy awangardysty, m.in. Picasso i kubiści. Co jednak charakterystyczne dla Légera, na te zjawiska nakłada się ciągle fascynacja nowoczesnością. Istotną rolę odgrywa dlań purystyczna idea *l'esprit nouveau*, afirmacja masowej produkcji (taylorzacji) oraz maszyny jako precyzyjnego i efektywnego narzędzia kreacji współczesnego otoczenia, a także wynikająca stąd wiara, że ten nowy porządek musi znaleźć odzwierciedlenie w nowej estetyce. Nie bez znaczenia są również zacieśniające się ok. 1923–1924 roku związki malarza z Le Corbusierem, który rozwinął w tym czasie własną ideę standaryzacji i próbował zaaplikować ją w budownictwie z prefabrykatów (*cité ouvrière*, Pessac). O ile więc *Le Grand Déjeuner* jest kwintesencją klasycznej figuracji, o tyle późniejsza *La Lecture* (1924) może uchodzić za emanację popularnej, mechanicznej nowoczesności: postać ujęta jest w precyzyjną strukturę złożoną niemal z powtarzalnych, zestandaryzowanych komponentów, regularne, cylindryczne krzywe, wreszcie starannie wykończone, połyskliwe powierzchnie.

W latach 1920–1925 Légerowska wersja idei *l'esprit nouveau* znalazła jednak najpełniejsze rozwinięcie w normandzkich i paryskich pejzażach wiejsko-podmiejskich oraz w martwej naturze. Płótna te pokazują, że malarskie odzwierciedlenie „nowoczesnego życia” nie odnosi się już do symultanicznego doświadczenia szybkości i zmiany, ale raczej do poczucia wewnętrznej koherencji i stałych relacji między składowymi fundamentalnie uporządkowanego świata. Dla przykładu, *Le Grand Remorqueur* (1923), widok samej maszyny-barkii płynącej Sekwaną pośród pejzażu z Corbusierowską architekturą

w tle, ukazuje geometrię doskonałego porządku poprzez malarski kontrast: proste – krzywe, płaskie – wymodelowane, jasne – ciemne, naturalne – wyprodukowane przez człowieka, wiejskie – przemysłowe.

W tym czasie, bo ok. 1924–1925 roku wraz z obrazami *Paysage animé*, dojrzeła również typ przedstawienia, które bezpośrednio łączy się z Légerowską inspiracją u Strenga. Miejsce figury robota zajmuje mężczyzna o bezosobowej „neoklasycznej” twarzy, w kapeluszu i garniturze niczym formalnym miejskim uniformie, ulokowany w urbanistycznym otoczeniu – ujętej perspektywie, *quasi*-kubistycznej, klaustrofobicznej przestrzeni nawiązującej do form zabudowy Paryża. Ten typ postaci, którą jako inspirację dla Strenga zwykło się określać mianem „podmiejskiego eleganta” (Piotr Łukaszewicz), jest silnie osadzony w ewolucji równoległych artystycznych i intelektualnych nurtów sztuki Légera. Najpierw, zważywszy na związki artysty z Le Corbusierem, to – jak sugeruje Green⁸² – projekcja idealnego mieszkańca-użytkownika nowego urbanistycznie zracjonalizowanego Paryża (*Plan Voisin*), założenia, nad którym architekt pracował w 1925 roku. Następnie przedstawienia takie jak *Paysage animé* czerpią z uprzednich klasycznej figuracji (1920–1924) oraz aplikacji idei *l'esprit nouveau*. Wreszcie – i to stanowi *novum* w tej sieci odniesień – w kwestii ujęcia wyobrażonej przestrzeni z użyciem irracjonalnych widoków perspektywicznych zapożyczają się one u *pittura metafisica* Giorgia de Chirico, aczkolwiek bez metafizycznego wydźwięku obrazu.

Innym tematem istotnym dla Strenga, a zarazem takim, w którym Léger reinterpretuje ortodoksyjnie purystyczną wykładnię *l'esprit nouveau*, jest martwa natura. Podczas gdy Ozenfant i Jeanneret kładli nacisk na wewnętrzny porządek struktury obrazu (hierarchię, złoty podział, modularność, równowagę pionów i poziomów *etc.*), o tyle Léger akcentował to, co już w liście z 1922 roku określił jako „mechaniczny przedmiot”, i właśnie w płótnach pt. *Eléments mécaniques* (1924) – podobnie jak równolegle w *La Lecture* – najbardziej uwypuklił łączność między dziełem sztuki a precyzją maszyny.

⁸² Tamże, s. 258.

Jedną z najważniejszych martwych natur datowanych na 1924 rok jest *Le Siphon*, będący bardzo czytelną inspiracją dla Strenga. To okres, kiedy Léger rozmyślnie dobiera fabrycznie nowe, tanie, masowo produkowane przedmioty, programowo anty-dekoracyjne i zaprojektowane głównie z myślą o ich funkcji (idea *type-object*). Nadto na płótnie są one demonstracyjnie wyizolowane i ukazują się jako uproszczone, figuratywne fragmenty, wyraziste efekty plastyczne na tle płaszczyzn, a taka zasada kompozycyjna wynikała przynajmniej z dwójakiej inspiracji. Z jednej strony – z estetyki reklamy, co można uchwycić bardzo precyzyjnie m.in. właśnie w *Le Siphon*, będącym nawiązaniem do promocji Campari na łamach „Le Matin” (z listopada 1924). Z drugiej strony – z rosnącej od 1922 roku fascynacji filmem jako medium, które według Légera eksponuje czystą plastyczność obrazu, efekty wizualne wolne od literacko-teatralnych odniesień: rytm i następstwo ujęć, kontrast między tym, co ruchome i zastygłe, eksploatację fragmentu, izolację i powiększenie. Wszystko to sprawiało, że sam obiekt (np. lokomotywa w *La Roue* Abela Gance’a, 1922) urastał do rangi pierwszoplanowego „aktora” w miejsce hollywoodzkich gwiazd⁸³, a Léger usiłował wykorzystać ten potencjał filmu w *L'Inhumaine* (1923) i zwłaszcza w *Ballet mécanique* (1924). Konkludując, masowo produkowany przedmiot jest dla Légera ważny jako „surowy materiał” i temat sztuki – jako typowa, popularna, powielana reprezentacja, ta bowiem najlepiej oddaje pozbawione spekulacji teoretycznej (cechującej raczej purystów), niewyidealizowane i codzienne oblicze nowoczesnego życia.

W tym świetle powstaje inne, niezmiernie istotne w kontekście Strenga pytanie: o funkcję i treść prymitywu w myśli profesora Académie Moderne. Z jego rozproszonych pism wyłania się kilka

⁸³ Problem ten Léger poruszał w swoich pismach, m.in. w tekście *Widowisko, światło, kolor, obraz ruchomy, przedmiot-widowisko* (1924), w: tenże, *Funkcje malarstwa*, s. 155–169. Podkreślając, że to film francuski stworzył „jedyną realizację prawdziwie plastyczną”, artysta powołuje się na takie produkcje, jak *La Roue* (Abel Gance), *Coeur fidèle* (Jean Epstein), *La galerie de monstres* i *Inhumaine* (Marcel L'Herbier) oraz *Kean* (Iwan Mozzuchin).

komplementarnych znaczeń tego pojęcia, dobrze odpowiadających podziałom aksjologicznym wytyczonym przez awangardę *sensu largo*. Prymitywami Léger określa artystów przedrenesansowych (nie tylko Fouqueta, lecz także Giotta)⁸⁴, przeciwstawiając im twórców XVI wieku, odpowiedzialnych za upadek sztuki wskutek absolutyzacji „pięknego tematu” i nadmiernej estetyzacji formy⁸⁵. Skoro tak, łatwo buduje też analogię między tymi pierwszymi a współczesnymi artystami nieprofesjonalnymi, takimi jak Henri Rousseau, oraz – co równie ważne, jeśli nie ważniejsze – wszelkiego rodzaju rzemieślnikami i sprzedawcami (np. aranżerami witryn sklepowych⁸⁶). Tym samym prymityw zdecydowanie wykracza poza to, co *stricto* artystyczne. Znamienne, że ten sam budulec sztuki, czyli kontrast, Léger odnajduje zarówno u Giotta, jak i we współczesnym obrazie-reklamie, na nowoczesnej ulicy⁸⁷ i w ludowym stroju francuskich chłopów. W niedrukowanym tekście konstatuje wprost: „W życiu, które nas

⁸⁴ W tekście *Nowy realizm: czysty kolor i przedmiot* (1935) artysta znacząco poszerza tę grupę, upatrując obrazów prymitywów „w dziełach wielkich epok – egipskiej, asyryjskiej, greckiej, romańskiej, gotyckiej” (tamże, s. 100).

⁸⁵ Tenże, *Estetyka maszyny, przedmiot fabryczny, rzemieślnik i artysta* (1924), w: tamże, s. 78.

⁸⁶ „Witryna-spektakl jest przedmiotem nieustannej troski sprzedawcy. Wynika to z szalonej konkurencji: bardziej wpaść w oko niż sąsiad, oto namiętne pragnienie, które decyduje o wyglądzie ulic. Pragnienie wsparte największym staraniem.

Z moim przyjacielem Maurice Raynałem przyglądaliśmy się tej mrówczej pracy. Nie na bulwarach w blasku lamp łukowych, ale w głębi licha oświetlonego pasażu. Przedmioty były skromne (jeśli wziąć pod uwagę sławną hierarchię przedmiotów): kamizelki w sklepie bieliźniarskim. Właściciel, rzemieślnik, rozłożył w witrynie siedemnaście kamizelek: wokół nich tyleż spinek do mankietów i krawatów. Na ułożenie każdego przedmiotu zużył dokładnie jednaście minut; po szóstym odeszliśmy zmęczeni. [...] Ręką nieomylną, ręką reżysera organizował swój spektakl, sam cały zwarty, skupiony; jak gdyby jego życie od tego zależało. Kiedy myślę o niedyscyplinowanych, rozchełstanych dziełach pewnych naszych artystów [...], jestem pełen podziwu dla tego dziełnego rzemieślnika” (tenże, *Estetyka maszyny*, w: tamże, s. 76–77).

⁸⁷ Tenże, *Nota o współczesnym życiu plastycznym* (1923), w: tamże, s. 65.

otacza, kryje się nowy prymitywizm. Wydarzenia wizualne, dekoracyjne, społeczne nigdy jeszcze nie osiągnęły takiego nasycenia, nigdy nie dawały tylu możliwości plastycznych”⁸⁸. Pojęciem przyległym do nowego prymitywizmu, które wyłania się w następnym akapicie, jest nowy realizm. W ścisłym związku z powyższymi refleksjami Léger najprecyzyjniej definiuje go w piśmie z 1935 roku jako odrzucenie przymusu pięknego, renesansowego tematu na rzecz samego, dotąd zamkniętego w temacie przedmiotu, który – zgodnie z nowoczesnym widzeniem i estetyką kina – objawia się w izolacji, fragmencie, powiększeniu, dając nową realność⁸⁹. Z kolei tekst z 1925 roku pt. *Balet-widowisko, przedmiot-widowisko*, w którym „nowy realizm” nie pada *expressis verbis*, stanowi afirmację przedmiotu, a nawet całej „epoki przedmiotów” – wyzwolonego urzeczowienia świata i ludzi⁹⁰. Kluczowe dla Légera pojęcia zaświadcują jednak o swym pokrewieństwie w niepublikowanej wypowiedzi *W związku z Baletem mechanicznym*: „cywilizacja kształtowana przez maszynę” i problem dzisiejszej plastyki, czyli „wielki temat [...] zastąpiony przez przedmiot”, składają się na czasy, które „cechuje nowy realizm [emfaza autora – p.s.]”⁹¹. Analogicznie, w tekście z 1936 roku ten ostatni związany jest nie tylko ze sztuką nowoczesną i przedmiotem (tu: przedmiotem fabrycznym, śmigłem samolotu, maszyną), lecz także z dawną sztuką prymitywną i współczesną kulturą ludową⁹². Tym samym (nowy) prymitywizm i (nowy) realizm, będąc komplementarnymi pojęciami, są również zintegrowane z o wiele bardziej złożonym horyzontem myśli w sztuce Légera.

⁸⁸ Tenże, *Problem wolności w sztuce*, w: tamże, s. 52.

⁸⁹ Tenże, *Nowy realizm: czysty kolor i przedmiot* (1935), w: tamże, s. 100–104.

⁹⁰ Tenże, *Balet-widowisko...*, w: tamże, s. 170–173.

⁹¹ Tenże, *W związku z Baletem mechanicznym* [tekst niedrukowany], w: tamże, s. 191.

⁹² Tenże, *Nowy realizm trwa* (1936), w: tamże, s. 204–205.

2.4. Fryzjer i fryzjerzy, Léger i kultura polsko-żydowska

Sęk w tym, że te pozornie bardzo légerowskie obrazy w istocie niewiele z Légerem mają wspólnego. Wydawałoby się bowiem, że jak na kimś légerowska pieczęć się odciśnie, to wyciśnie z niego wszystko, co osobiste, własne. A tu zupełnie inaczej. [...] A zatem zza Légera wygląda tu po prostu Marek Włodarski. To niecodzienne, osobliwe zdarzenie w praktyce artystycznej.

Jerzy Tchórzewski⁹³

Świadome lub nieświadome zbliżenie Włodarskiego do różnych zjawisk czy kierunków plastycznych nie miało nigdy dla niego znaczenia w tym sensie, aby przystąpił do jakiejś formacji plastycznej. Poszczególne zjawiska odgrywały rolę impulsów twórczych czy p o m o c n i c z y c h r u s z t o w a ń f o r m a l n y c h [emfaza – p.s.].

Wiesław Borowski⁹⁴

Począwszy od 1924 roku Léger prowadził zajęcia w Académie Moderne, która działała przy Rue Notre-Dame-des-Champs 86 jako niezależna uczelnia artystyczna o globalnym zasięgu; zbiorcza lista studentów z lat 1924–1930 obejmuje nazwiska z całej Europy (w tym Europy Środkowej, Południowo-Wschodniej i Skandynawii), obu Ameryk i Azji. W spisie tym figuruje sześciu Polaków: Otto Hahn (1925–1928), Stanisław Grabowski (1926), Piotr Potworowski i Margit Sielska (oboje: 1925), Wanda Wolska (1927–1928) i Henryk Streng (1925–1926)⁹⁵. W zbiorach Ewy Włodarskiej, córki Strenga, zachowało się świadectwo jego studiów w Akademii – porwany u góry fragment odręcznego pisma w języku francuskim: „moje nauczanie w roku szkolnym 1925–26”, datowanego: „Paris 11 sierpnia 1926” i sygnowanego: „86

⁹³ J. Tchórzewski, [bez tytułu], w: *Marek Włodarski (Henryk Streng)*, s. 22. Artysta czyni te obserwacje, wychodząc od pracy na papierze *Temat sportowy* z 1948 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie, rys. w. 2715).

⁹⁴ W. Borowski, *Marek Włodarski*, s. 109.

⁹⁵ Zob. *Léger et l'Esprit Moderne 1918–1931*, Musée de l'art moderne de la ville de Paris, Paris 1982, s. 496.

Rue Notre Dame des Champs, F. Léger artysta malarz”; treść dopełnia policyjna pieczęć, potwierdzająca autentyczność podpisu Légera⁹⁶.

Analiza *Ulicy* Strenga i rozbiór splotu nurtów sztuki Légera wyraźnie pokazują, że geneza obu tych praktyk artystycznych była co do swej istoty odmienna. Jeżeli lwowianin umieścił na akwareli tramwaj i automobil, to nie dla afirmacji maszyny *sensu stricto*, ale miasta, w którym jest ona tak samo zasadna jak *flâneur* i szymon-dozorca. Dla Légera natomiast figura *poilu*, żołnierza-maszyny stała się nie tylko fundamentem twórczości bezpośrednio po 1918 roku, lecz także i przede wszystkim początkiem trwałej fascynacji maszynowością, która pomimo licznych zwrotów artystycznych powraca – jak wynika z „archeologicznych” rekonstrukcji Greena – w kolejnych subtelnie zmiennych konfiguracjach.

W tym miejscu warto zauważyć, że Debora Vogel, która kilkakrotnie pisała o twórczości lwowianina – zarówno w języku polskim, jak i w jidysz – także, przynajmniej częściowo, w niektórych partiach swych tekstów zdaje sprawę z podskórnych niekompatybilności między Légerem a Strengiem. W analizie sztuki ilustratora jej wierszy wychodzi wprawdzie od konstruktywizmu, „légeryzmu” i maszynowej estetyki, ale odnotowuje zarazem, że stylistyka ta „nabiera u niego cech groteski i karykatury”, a „krwioobieg płócien” artysty

⁹⁶ Opisane pismo jest najcenniejszym, gdyż najpełniejszym z trzech dokumentów związanych z paryskimi studiami; jego rozczytana treść w oryginale to: *mes cours d'enseignement pendant la période scolaire 1926-26 / F Leger / 86 rue Notre Dame des Champs Paris 11 aout 26 / F Leger artiste peintre*. Drugie, podobnie porwane i odręczne pismo zawiera tylko słowo *artistique* [artystyczne], pełny podpis Fernanda Légera, ten sam adres i analogiczne policyjne pieczęćki. Warto jednak odnotować, że na pieczęćce z pierwszego pisma widnieje odręcznie wstawiona data 11 (?) sierpnia 1926, na pieczęćce z drugiego zaś – 22 sierpnia, prawdopodobnie 1929 [ostatnia cyfra mało czytelna]. Trzeci, najmniej znaczący, to porwany fragment z nadrukowanym napisem w trzech wersach: „ACADÉMIE MODERNE / 86, Rue Notre-Dame-des-Champs – Montparnasse – Paris (VI^e) / (DIRECTION HAMELIN)”.

Dziękuję Andrzejowi Leśniakowi za pomoc w odczytaniu i przetłumaczeniu treści pism.

jest „gęsto usiany ożywionymi fragmentami stworzeń”, tak iż trudno „scharakteryzować ich wspólną formę”. „Człowiek jest tutaj mechanicznym urządzeniem, z drugiej strony mechaniczne urządzenia są traktowane jak żywe organizmy”, pisze w 1928 roku, by w najbardziej znanym tekście o Strengu dodać, że jeżeli ten „doprowadza do samego końca ostateczny sens figury geometrycznej i maszynowego tempa”, to – co jest znamienne – konkluzją – za ów sens musi w tym przypadku uchodzić „nieporadność i rezygnacja. Oto nieporadne golem, wymalowane dosłownie na szyldach zapadłych dzielnic przylepiły się, i trzymają się jak ostateczne rzeczy w życiu: okien, gramofonów i rowerów, tragiczne w tym związku z banalnością”⁹⁷.

⁹⁷ Ostatni z cytatów pochodzi ze znanego i przedrukowywanego tekstu Vogel pt. *Henryk Streng – malarz konstruktywizmu* („Nasza Opinia” nr 96, 1937, s. 6; por. *Czarownik przy zielonej skale*, s. 100–102). Ten po wielokroć eksponowany artykuł – a nawet dokładnie cytowany przeze mnie fragment – przywołuje również Karolina Szymaniak w monografii Vogel, także zwracając uwagę na odmienność obu artystów. „Manekinowość nieporadnych, tragicznych golemów stanowi dla Vogel treść konstruktywizmu Strenga. Ludzie-manekiny z utworów Vogel przypominają raczej te Strengowskie niż Légerowskie. Pokazuje to dobrze specyfikę jej konstruktywizmu. Vogel wierzyła w porządkującą moc konstrukcji, która pokonuje »bezforemną masę życia«, nie przeceniała jednak możliwości budowania sztuki na sposób mechaniczny czy maszynowy” (K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Universitas, Kraków 2007, s. 108). Por. P. Polit, *Odzyskanie tematu w sztuce nowoczesnej. Ruch pojęć w estetyce Debory Vogel i jego związek z praktykami awangardowymi*, w: *Montaż. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, red. A. Bojarov, P. Polit, K. Szymaniak, Muzeum Sztuki, Łódź 2017, s. 159–176.

Cytowane w tekście głównym wyimki pochodzą z rozproszonych recenzji, które ukazały się w jidysz i, jak dotąd, nie były przekładane na język polski. Z tego powodu warto przytoczyć ich obszerniejsze fragmenty.

„W czasie studiów Strenga w Paryżu (1926–1928) przychodzi okres konstruktywistyczny. Artysta zestawia ciała z obiektami lub geometrycznymi elementami, w szczególności prostymi liniami. Znamienne staje się wprawianiem w ruch pozornie martwych rzeczy oraz bezruch tych pozornie żywych. Linie są tak harmonijne jak wcześniej drzewa lub rzeki; pełne i okrągłe śliwki kontrastują z płaskimi drewnianymi głowami, brutalnie oderwanymi od ciała, zachowującymi się jak niezależne części. Figury ludzi przywołują skojarzenia z blaszanymi, ponurymi mechanizmami.

Kolejna faza jego twórczości to przede wszystkim abstrakcyjne kompozycje z jednostkowymi nawiązaniem do tematów realnych. Pojawiają się obrazy z dużymi, wypełnionymi kształtami. Linie są zawsze mocne i silne. Kolor staje się malarską materią, farba tworzy relief i zachowuje się podobnie jak lak.

Konstruktywizm pojawia się z powrotem w nowych pracach, w związku z kubistycznymi elementami podziału płaszczyzny i surrealistycznymi elementami świata przedstawionego. Ulubionym motywem stają się postaci na balkonie oraz temat »rodzina«. W osobliwy sposób formy tkwią w kłinczu i wypełniają cały obszar, który wydaje się ornamentem bez pustych przestrzeni. Wpływa to na poczucie fantastycznej pełni, choć poszczególne elementy są całkiem proste i geometryczne. Oto właśnie fantastyka rzeczy, obnażona do formy groteskowego szkieletu: w formie mechanicznej bezbronności. Fantastyka objawia się też w połączeniu ze sobą na jednym obszarze statycznej mechaniczności i liryzmu. Zimna, silna prostota i pełnia ornamentu” (D. Vogel, *Ze świata artystów. Henryk Streng*, „Cusztajer” nr 3, 1931, s. 74–75).

„Jeśli chodzi o młode pokolenie, to najbardziej interesująca jest z pewnością grupa złożona z czterech, właściwie z pięciu osób, którzy z kilkoma polskimi i ukraińskimi malarzami założyli grupę »Artes«. Wszyscy pochodzą ze Lwowa.

Nie można o nich powiedzieć, aby prezentowali jeden określony kierunek w sztuce, niemniej jednak są związani z pewnym niedefiniowalnym punktem wyjścia, który przebiega się z ich późniejszych prac, jakkolwiek różnorodne by one nie były. Wypracowują formę czerpiącą z kubizmu i konstruktywizmu – dwóch podstawowych nowoczesnych środków wyrazu. Robią to konsekwentnie – nie znaczy to, że są »kubistami« czy też »konstruktywistami«, którzy operują już z góry ustalonym światopoglądem – oni sami osiągają formy, które osiągalne są dopiero po długim czasie operowania kubistycznymi czy konstruktywistycznymi środkami wyrazu, po wielokrotnym wykorzystywaniu w praktyce tych idei.

Do grupy należy H. Streng z jego fantastyką prostej geometrycznej formy. Krwiobieg płótna, obszar świata jest u niego gęsto usiany ożywionymi fragmentami stworzeń. Jego obrazy olejne ciężko zliczyć i scharakteryzować ich wspólną formę, chociaż widać wyraźnie, że są przejawami konkretnego światopoglądu, a późniejsze prace są bezkompromisową konsekwencją wcześniejszych form” (D. Vogel, *Żydowski malarze z Galicji*, „Literarisze Bleter” nr 27, 1932, s. 424–425).

„Kompozycje Strenga i Hahna należą do określonego kierunku w sztuce. Kierunku, który związany jest z francuskim malarzem Légerem i który zaczyna być uznawany za dalszą konsekwencję kubizmu.

Przyglądając się z dystansu, można zauważyć, że kierunek ten posługuje się geometrycznymi figurami, nie tylko tam, gdzie tematem obrazu jest »abstrakcyjna kompozycja« (zbiór abstrakcyjnych figur), ale również w przypadku martwych, ustawionych obok siebie kwiatów, owoców, a także ludzkich postaci. Ten kierunek w sztuce charakteryzuje się tym, że w miejsce ludzkich części ciała podstawia się geometryczne figury i bryły: ramię przedstawiane jest za pomocą walca, a przedramię przyjmuje postać stożka, twarz – w formie okręgu. Części ciała stają się ostre, oddzielone od siebie gładką, płaską linią. Mogą wydawać się elementami, które mechanicznie zderzono ze sobą. Wyrastając z kubizmu, który opierał się na geometrycznych kompozycjach, kierunek utrzymuje tę geometryczną linię i kształty – wszystkie elementy obrazu.

Człowiek jest tutaj mechanicznym urządzeniem, z drugiej strony mechaniczne urządzenia są traktowane jak żywe organizmy. Często eksploatowany jest motyw ciała jako maszyny.

Z motywu maszyny wyszedł również Léger i przeszedł płynnie od niego do malowania ludzkich ciał. Jego uczeń Streng idzie dalej, rozwijając ten motyw aż do granic i wzbogacając tym samym ten kierunek w sztuce nowymi rodzajami formy.

Jego ulubionym środkiem wyrazu jest zestawianie martwych geometrycznych form z ludzkimi postaciami na geometrycznej płaszczyźnie. Swoje kompozycje nazywa na przykład: »Ludzie i geometryczne formy«. W tego typu zestawieniach maluje się podobieństwo pomiędzy tymi dwoma rodzajami form.

W dalszej części kładzie nacisk na różnice pomiędzy niezmiennie »stabilnymi« i »dynamicznymi« formami, które zestawiane są w obrębie ludzkiej postaci. Wyjątkowe jest to, jak ludzkie ciało zachowuje się i jak kompozycja osiąga stabilność, gdy jego ładunek jest zestawiany z elementami nieożywionymi, które z kolei mogą przyjąć dynamikę charakterystyczną dla elementów ożywionych. Znamienna jest również nazwa, którą wykorzystuje autor do opisywania ludzkiej postaci: figura, zupełnie jakby mówiło się o elemencie nieożywionym.

Wszystkie formy są wtłoczone w geometryczne kształty stożków i walców. Nawet zagniecenia na rękawach koszuli czy pasma włosów na brodzie.

Szczególnie wart wspomnienia w tym artykule jest obraz *Kram (di Kram)*. Kram z wystawionymi w rzędzie czerwonymi buteleczkami służącymi za tło dla tak samo dużych, biało-szarych buteleczek, nie staroświecko niebieskiej, lecz jasnej nafty.

U Strenga stylizacja nabiera częściowo cech groteski i karykatury. Tak jak w kompozycji *Pan i gramofon*, *Murzyn*, *Cykliści...* niewyraźne, ciężkie, tłuste postaci wpisane w geometryczne figury.

„Choć postrzegane formy są czasem podobne, znaczenia nadaje im nasze »ramowanie«. Musimy więc bardziej koncentrować się na »ramie« niż na »idiomie»”⁹⁸, uczył Piotr Piotrowski. Figura „podmiejskiego eleganta”, najbardziej jaskrawy przykład zapożyczenia estetyki Légera przez Strenga, stanowi zarazem przykład rozbieżnego „ramowania” analogicznych idiomów u obu twórców. Piotr Łukaszewicz słusznie zauważa, że zamiłowanie do szczegółu i rozbudowanej narracji odróżnia lwowianina od technicystycznej deformacji mistrza⁹⁹,

Również na obrazie *Fryzjer* powtarza się motyw przywodzący na myśl dokonania Légera. Włosy, które tworzą coś w rodzaju gładkiej deski, zakrywającej połowę twarzy.

Warte wspomnienia są jeszcze prace *Martwa natura z syfonem* ze swoją zielonkawą kolorystyką oraz dwie głowy z *Włóczgów* [słowo trudne do odczytania], które są czymś w rodzaju niespokojnego wyrazu napięć w życiu i społeczeństwie.

I choć linia jest kanciasto-płaska, to schematycznie zarysowane figury ludzi na obrazach Strenga są żywe same w sobie” (D. Vogel, *Dwóch żydowskich apologetów mechaniczno-geometrycznego kierunku w malarstwie. Z wystawy O. Hahna i H. Strenga w Muzeum Przemysłowym we Lwowie*, „Morgen” nr 485, 1928, s. 4).

„Świat nowej formy nabiera nowych, różnych kształtów. U H. Strenga pojawia się pod postacią stylizacji kiczu życia, przemysłanych z punktu widzenia żywych. Z kategorią życia mierzy się malarskie zagadnienie rytmiki i harmonii przeprowadzone we wcześniejszych kompozycjach lub kontrasty statycznych form (konstruktywistyczne prace jak stół z dwiema podłużnymi głowami z kiścią winogron leżącą pomiędzy nimi, która pełni rolę utrzymywania harmonii w całości statyki). W nowych rzeczach, takich jak różne wariacje na temat: »rodzina«, pojawia się metoda kompozycji polegająca na pokryciu całego obszaru obrazu powtarzalnymi, rozciągliwymi formami, które rozbijane są na jednostki, poszczególne kształty i linie. Bezpośrednią kontynuacją tych działań jest otrzymanie koniecznej treści tejże kompozycji” (D. Vogel, *Dookoła wystawy grupy „Artes”*. („150 prac graficznych”), „Najer Morgen” nr 13, 1932, s. 6).

Jestem niezmiernie wdzięczny dr Karolinie Szymaniak za udostępnienie tekstów recenzji, a Adamowi Stepnowskiemu za ich przekład z jidysz na język polski.

⁹⁸ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Rebis, Poznań 2005, s. 31.

⁹⁹ P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków „Artes”*, s. 64.

w istocie jednak różnice są głębsze. Wyjąwszy nawet purystyczną *l'esprit nouveau*, „neoklasyczny” mężczyzna z *Paysage animé* wciela idee ważne dla Légera, a przejęte od Corbusiera, ale bynajmniej nie formacyjne dla Strenga. Z jednej strony daje wizję zrjonalizowanego miasta (*vide Plan Voisin*), z drugiej – wywodzi się z klasycznej figuracji, łączącej tradycję sztuki przedrenesansowej z maszynową budową postaci za pomocą zestandaryzowanych komponentów (*Paysage animé* pochodzi z tego samego roku co *La Lecture*). Nawet gdy mowa o odkryciu nowego prymitywizmu i przedmiotu jako tematu – zatem o płaszczyźnie, na której Léger istotnie spotyka się ze Strengiem – francuski malarz uznałby za sztuczne wydzielanie tego zjawiska od fascynacji przedmiotem fabrycznym i cywilizacją ukształtowaną przez maszynę. Streng był samodzielnym uczniem: zaadaptował wprawdzie niezbywalną część myśli profesora, ale niezależnie od jej ideowego fundamentu.

Problem ten uwidacznia *Fryzjer* (1925, il. 10)¹⁰⁰ – płótno cenione jako jedno z najlepszych w międzywojennym dorobku Strenga. Proponuję, by zobaczyć je w cięciach odsłaniających przepływ tematów i motywów ponad poziomem „czystości” idiomów stylistycznych. *Fryzjer*, dzieło eksponowane na wystawie *Léger et l'esprit moderne*¹⁰¹, „powstał, jak podkreśla Łukaszewicz, pod bezpośrednim oddziaływaniem dzieł” profesora Académie Moderne¹⁰². Wedle lapidarnego opisu to „kubistyczny obraz z dwoma postaciami”¹⁰³. O ile charakterystyczny typ męzczyzny odnosi płótno do wielu innych prac Strenga, takich jak

¹⁰⁰ Obraz znajduje się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi (sygn. MS/KW/69/66). Wg karty katalogowej został on zakupiony w 1966 roku bezpośrednio od rodziny malarza. U dołu pośrodku obrazu widnieje data: „1945”, mimo iż powszechnie i zgodnie dzieło datuje się na rok 1925. W tym samym miejscu – wg opisu katalogowego – znajduje się także ślad po wydrapanym nazwisku, podpisie artysty.

¹⁰¹ Informację o prezentacji obrazu na wystawie podaje karta muzealna obrazu. Ekspozycję prezentowano w Musée d'art moderne de la ville de Paris między 9 VII a 5 IX 1982 rokiem.

¹⁰² P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków „Artes”*, s. 64.

¹⁰³ Wg karty katalogowej obrazu (nr MS/KW/69/66).



10. Henryk Streng, *Fryzjer*, 1925, olej, płótno, 97,5 × 88,1 cm, z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi.

Pan z gramofonem i *Pan z fajką* (oba: 1926)¹⁰⁴, o tyle kobieta po lewej stanowi jeszcze bardziej zsyntetyzowany, pozbawiony rysów twarzy kubistyczny akt. Dwoistość kompozycji, tutaj subtelna, daje się lepiej

¹⁰⁴ Oba obrazy znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (sygn. odpowiednio MPW 313 MNW oraz MPW 314 MNW). Drugi z wymienionych funkcjonuje jako *Pan z fajką*, aczkolwiek na odwrocie można rozpoznać słabo widoczny, napisany odręcznie ołówkiem tytuł: „Pan z fajką i laską”.

dostrzec na tamtych dwóch obrazach: postać zdecydowanie po jednej stronie (raz lewej, raz prawej), po drugiej zaś – odpowiednio – zgeometryzowany gramofon, ujęty w proste formy tła, oraz zupełnie abstrakcyjne zestawienie form (analogiczny podział, typowy dla Légera, organizuje np. jego *L'Homme au chandail*, 1924).

Jeżeli akt jest cytatem z francuskiego kubizmu, to jednak scena w zakładzie fryzjerskim pozwala odnieść się przede wszystkim do tej samej domeny codzienności co *Ulica*. Na marginesach twórczości Strenga leżą bowiem prace, które każą bardzo odmiennie „ramować” *Fryzjera*. Podczas gdy uchodzi on za kanoniczną realizację polskiego modernizmu, gdyż z uwagi na swój idiom unaocznia związku z centrum, to one – przeciwnie – lokują go w tym, co partykularne i lwowskie. Z jednej strony na 1924 rok datuje się niewielka akwarela *U Fryzjera*¹⁰⁵, na której zakład fryzjerski ukazany jest w tym samym widoku co na znanym płótnie, ale miejsce kubistycznego aktu zajmuje drobiazgowo namalowany mężczyzna podczas golenia. Z drugiej, w nieprecyzyjnie uchwytnym okresie sprzed 1939 roku Streng wykonał siedem niewielkich (format ok. A5) akwarelowych projektów szyldów, obrazujących towary, zawody, miejsca pracy: *Worki i beczki z towarami*, *Głowy cukrowe*, *Turek z fajką*, *W probierni*, *Młyn parowy*, *Sprzedawca ryb* i *Zakład fryzjerski* (il. 11)¹⁰⁶. Tytułowy zakład niemalże powielił kompozycję tej wczesnej akwareli.

Grupę tę uzupełnia rysunek, będący wprawką do *Fryzjera* (1925)¹⁰⁷. Szkic z września tego roku stanowi przykład mariażu kilku motywów i ich swobodnej cyrkulacji. Najpierw charakterystyczna głowa fryzjera z zadbanymi wąsami powraca częstokroć w latach 1925–1928 i później. Następnie rysunkowa postać czesanej modelki odsyła nie tylko do obrazu, lecz także do kilkudziesięciu niezmiernie powtarzalnych szkicowych aktów z czasu nauki w Académie Moderne¹⁰⁸. Wreszcie

¹⁰⁵ Zbiory prywatne.

¹⁰⁶ Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. III111–117.

¹⁰⁷ Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. IV226.

¹⁰⁸ Liczne, powtarzalne rysunki aktów z tego okresu znajdują się w zbiorach Ewy Włodarskiej.



11. Henryk Streng, *Zakład fryzjerski* (projekt szyldu), przed 1939, akwarela, gwasz, papier, 22 × 16,4 cm, kolekcja Galerii Piekary.

dużą część kartki zajmują szkice butów, powielane wielokrotnie bez odniesienia do żadnej z postaci, a ten niepozorny detal uzmysławia, że *Fryzjer* stanowi jeden z cyrkulujących motywów w *œuvre* lwowianina. Z jednej strony w tekście o znamienym tytule *Ulica: przedmioty, widowiska* (1928) Léger pisał: „elementem centralnym ulicy jest bardziej przedmiot niż plakat [...]. [Sprzedawca] odkrył go, spostrzegł, że te przedmioty są piękne. Pewnego dnia zdecydował się wystawić w swojej witrynie but lub udziec barani. [...] Narodził się styl, styl dzisiejszy”; i dalej, akcentując szczegół i przedmiot: „Faubourg du Temple: królestwo butów i krawatów. [...] Kubistyczny bucik ujrzyście na stopach tancerzy z La Chapelle”¹⁰⁹. Z drugiej zaś strony ten – jak chce Léger – „izolowany przedmiot” wyłania się już na lwowskiej *Ulicy*: wśród ludzi jest tam i męski lakierek z nogawką, i damskie kozaki na obcasie, pojedyncze i w parze. Na cyrkulację motywów, które mogą mieć rozbieżne i właśnie nielégerowskie genealogie, wskazuje zresztą także drugi z oderwanych przedmiotów *Ulicy* – widoczny w oknie tramwaju kapelusz w typie „fedora” (z wklęsłą fałdą wzdłuż główki). Znajduje on bowiem analogię w samej przestrzeni miasta, w zachowanych malowidłach reklamowych¹¹⁰, gdzie w białym obramieniu na seledynowym tle i nad zatartym napisem prezentują się dwa izolowane modele, czarny melonik („bowler”) i ugrowa „fedora”.

Marginalne prace na papierze dowodzą, że należy odwrócić zwyczajową logikę recypowania. Wystawa *Léger et l'esprit moderne* (1982) „ramowała” *Fryzjera* jako odbicie légerowskiego ducha nowoczesności. Stawiając w centrum *œuvre* Strenga, widać jednak, że było też odwrotnie, i to Léger stanowił składową jego dzieła. Dzieła wielorako powiązanego z kulturą polsko-żydowską i ufundowanego na tożsamości miejsca – galicyjskim przedmieściu.

Figura fryzjera i motyw zakładu fryzjerskiego (tzw. fryzjerni) dobrane wpisują się w lwowską lokalność, a także w – będącą jej istotnym

¹⁰⁹ F. Léger, *Ulica: przedmioty, widowiska*, w: tenże, *Funkcje malarstwa*, s. 89–90.

¹¹⁰ Kadr ukazujący te reklamowe malowidła (5'34" – 5'41") pokazano w filmie dokumentalnym *Artes – nadrealiści ze Lwowa* (2008) w reżyserii i według scenariusza Wojciecha Grabowskiego.

obliczem – społeczność żydowską. Warto bowiem pamiętać, iż „większość Żydów nie należała do grupy wolnych przedstawicieli wolnych zawodów czy też „rekinów» przemysłu. Typowy Żyd był drobnym sklepikarzem lub rzemieślnikiem: krawcem, szewcem lub piekarzem, który ledwie wiązał koniec z końcem”¹¹¹.

Dla niniejszych rozważań jest niezmiernie istotne, że w związku z hasłami emancypacji i postulatami zwolenników *haskali* (żydowskiego oświecenia) od przełomu XVIII i XIX wieku rozwinęła się świecka kultura żydowska. *Haskala* wspierała „zerwanie z tradycyjnymi formami egzystencji ludności żydowskiej, jej stanową i kulturową odrębnością” oraz dążenie „do upodobnienia Żydów pod względem prawnym, społecznym i zawodowym oraz języka i kultury do innych mieszkańców kraju (szczególnie mieszczaństwa)”¹¹². A zmiany te kształtowały dalej ruchy postoświeceniowe, narodowe i społeczne, m.in. syjonizm i jidyszyzm.

Panoramę tych przewartościowań dopełniało uformowanie się charakterystycznego dla dwudziestolecia zjawiska¹¹³: literatury i, sze-

¹¹¹ Informację tę za Michaeliem C. Steinlaufem (*Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Wydawnictwo Cykady, Warszawa 2001, s. 28–29) podaje M. Melchior, *Zagłada a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni „na aryjskich papierach”. Analiza doświadczenia biograficznego*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2004, s. 55.

¹¹² P. Fijałkowski, R. Żebrowski, *maskil*, w: *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, t. 2, s. 113.

¹¹³ Zjawisko literatury (i kultury) polsko-żydowskiej w klasycznych ujęciach Eugenii Prokop-Janiec i Władysława Panasa wiązane jest ściśle z dwudziestoleciem międzywojennym, zwłaszcza z latami 30. Zob. E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*; W. Panas, „Ja – polski poeta, hebrajski niemowa”. *Literatura polsko-żydowska i żydowsko-polska 1918–1939*, w: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Dabar, Lublin 1996, s. 41. Niemniej, w swych nowszych badaniach Prokop-Janiec postuluje, by refleksję nad tym fenomenem kulturowym rozszerzyć na wcześniejsze okresy historyczne, zwłaszcza na XIX wiek. Por. E. Prokop-Janiec, *Literatura polsko-żydowska: nowe perspektywy badawcze*, w: *Literatura polsko-żydowska. Studia i szkice*, red. E. Prokop-Janiec, S. J. Żurek, Księgarnia Akademicka, Kraków 2011, s. 287–290.

rzej, kultury polsko-żydowskiej lub żydowsko-polskiej. Tworzyli ją literaci piszący w języku polskim, ale manifestujący żywotny związek z żydowską tradycją i – niekoniernie, choć często – podejmujący w utworach *stricte* żydowskie tematy¹¹⁴. W ten sposób, jak podkreśla Władysław Panas, Żyd po raz pierwszy stał się podmiotem, nie zaś przedmiotem artystycznej wypowiedzi¹¹⁵. Kultura polsko-żydowska była więc fenomenem zarazem artystycznym i socjologicznym, gdyż w samym jej jądrze znalazła się kwestia tożsamościowej autoidentyfikacji. Co ważne, Lwów stanowił jeden z najsilniejszych ośrodków tej formacji (obok Krakowa i, w latach 30., Warszawy), a wielkie znaczenie dla jej konsolidacji i rozwoju w skali kraju miały lwowskie pisma, przede wszystkim „Chwila” (1919–1939), a później „Nasza Opinia” (1935–1939).

Nie można sądzić, że Streng nie znał tego środowiska, jakkolwiek nie ma na to dowodów w źródłach. Należało ono do najaktywniejszych i najbardziej widocznych w życiu literackim miasta. „Nasza Opinia” skupiała bardzo zróżnicowany krąg poetów (piszących po polsku i w jidysz), krytyków, dziennikarzy, także plastyków. Współpracowała z Żydowskim Towarzystwem Artystyczno-Literackim. Zasilała wreszcie szeroki front walki z nasilającym się antysemityzmem lat 30. i była pismem ideowo bliskim „Sygnałom” Karola Kuryluka¹¹⁶, z „Sygnałami” zaś Streng i artyści Artesu współpracowali właśnie w połowie dekady (co powróci w rozdziale czwartym). Nadto najważniejszym łącznikiem Strenga z literaturą polsko-żydowską musiała być Debora Vogel. Panas, który twierdzi, że rdzeń tej formacji tworzyli pisarze

¹¹⁴ Według Eugenii Prokop-Janiec pojęcie literatury polsko-żydowskiej miało w epoce dwa zakresy. Węższy łączył „kryterium tematyki utworu i kryterium samoidentyfikacji narodowej i kulturowej pisarza”, a szerszy akcentował jedynie „biograficzne kryterium samoidentyfikacji twórcy”, pomijając kwestię *stricte* żydowskiej tematyki (E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*, s. 21).

¹¹⁵ W. Panas, *Pismo i rana. O literaturze polsko-żydowskiej*, w: tenże, *Pismo i rana*, s. 63.

¹¹⁶ E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*, s. 34, 38, 39, 98.

i poeci dwujęzyczni, za wzorcowy wręcz przykład „absolutnej dwujęzyczności” uznaje *Akacjes blien/Akacje kwitną*, skierowane naraz do obu kręgów czytelniczych, bo wydane w jidysz (1935) i niemal równolegle po polsku (1936)¹¹⁷. Proza Vogel, dopowiada literaturoznawca, nie jest „tematycznie nacechowana”¹¹⁸, jednak pozostaje nasycona żydowskimi realiami, problematyką, kodem kulturowym. Tak samo trzeba widzieć ilustrujące „montaże” Vogel rysunki Strenga (przywołane już w rozdziale pierwszym).

Zjawisko kultury polsko-żydowskiej było jedną z odpowiedzi na pytanie, jak być Żydem po haskali. Wymagało to bowiem, pisze Eugenia Prokop-Janiec, „samoidentyfikacji w nie znanych przedtem okolicznościach, żądało [...] zbudowania modelu tożsamości żydowskiej w kulturze, która przestała być homogeniczna. Więcej: stawała się coraz bardziej otwarta na wpływy z Europy”¹¹⁹. Ważnym rysem całej formacji okazało się uznanie kłęski asymilacji, a w konsekwencji nacisk na syjonizm (także syjonizm kulturowy jako sposób życia) oraz próba budowania narodowej literatury i poezji żydowskiej¹²⁰. Wolno powątpiewać w syjonistyczne inklinacje Strenga, a przynajmniej nie można powiedzieć o nich nic pewnego. Prawdopodobnie obce mu było także neoromantyczne zabarwienie literatury polsko-żydowskiej. Dla refleksji nad jego modernizmem szczególnie istotny jest jednak inny wymiar tego zjawiska, mianowicie przepracowanie heterogenicznej kondycji kultury żydowskiej i jej koegzystencji z tym, co polskie. Znamienne, że w międzywojniu intensywnie pisano o akulturacji, „oznaczającej spotkanie elementów różnych kultur i ich zsyntetyzowanie w nową jedność”¹²¹. Akulturacja nie prowadziła do

¹¹⁷ W. Panas, „Ja – polski poeta, hebrajski niemowa”, w: tenże, *Pismo i rana*, s. 42.

¹¹⁸ Tamże, s. 45.

¹¹⁹ E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*, s. 49.

¹²⁰ Spory o kształt kultury polsko-żydowskiej bardzo obszernie i rzetelnie omawia E. Prokop-Janiec, tamże, s. 41–77, kładąc nacisk na poglądy Romana Brandstaettera (autora programu narodowej poezji żydowskiej) i jego polemistów.

¹²¹ Pojęcie to, jak przypomina Prokop-Janiec, wprowadzono w antropologii kulturowej w latach 30. Zob. tamże, s. 49. Cytowana za badaczką charakterystyka

polonizacji (w sensie narodowym). Bliskość kultury polskiej łączyła się tu z poczuciem odrębności, a nawet afirmacji wartości, wzorów, tradycji żydowskich. W nowym polu pogranicza kulturowego przenikanie jednego i drugiego było niesprzeczne i stanowiło oczywisty wymiar codziennego życia. Innymi słowy, w myśl tej idei uważano, że „akulturyzujący się Żydzi wkraczają do wspólnej z nie-Żydami przestrzeni publicznej i stają się częścią społeczeństwa, w którym zachowują odrębną – podzieloną i złożoną – tożsamość”¹²². *Nota bene* za taką wspólną przestrzeń polsko-żydowsko-ukraińskiej wymiany mogło też zasadnie uchodzić stowarzyszenie Artes.

W rezultacie w kontrze do postulatu kultury czystej (narodowej, hebrajskiej) wysuwano koncepcję kultury otwartej, afirmującej „dar języków” (wielojęzycznej) i partnerskie, obu- lub wielostronne transfery artystyczne. Dopiero w tej optyce można było uznać „polszczyznę za język kultury żydowskiej, a ją samą za wzbogacającą się o elementy kultur, z którymi sąsiaduje”¹²³. Wielojęzyczna kultura żydowska stanowiła wyraz tożsamościowej identyfikacji i zarazem – w czym nie ma sprzeczności – okazała się „integralną częścią polskiego piśmiennictwa”¹²⁴ (a szerzej: polskiej kultury i sztuki). Panas trafnie oddaje tę jakość poprzez figurę chiazmu – „paralelizmu polegającego na odwróconej symetrii członów składowych”, symbolicznego skrzyżowania tego, co polsko-żydowskie i żydowsko-polskie¹²⁵.

akulturacji pochodzi od H. A. Straussa. W innym miejscu swej książki Prokop-Janiec interesująco zwraca uwagę na fakt, że postępy akulturacji i formowanie się świadomości narodowej wśród Żydów były zjawiskami sprzężonymi z polskimi nacjonalizmem i antysemityzmem. Zob. tamże, s. 138–139.

¹²² E. Prokop-Janiec, *Pogranicze polsko-żydowskie*, s. 41. Badaczka odnosi się w tym miejscu do myśli Ch. Wiese'a, *Challenging Colonial Discourse. Jewish Studies and Protestant Theology in Wilhelmine Germany*, przeł. B. Harshav, Brill, Leiden–Boston 2005, s. 132.

¹²³ E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*, s. 158. Na temat kultury otwartej zob. też s. 57, 58, 62, 63, 158.

¹²⁴ Tamże, s. 157. Por. też, *Pogranicze polsko-żydowskie*, s. 21.

¹²⁵ W. Panas, *Zamach pióra*, w: tenże, *Pismo i rana*, s. 76.

Opisane zmiany modernizacyjno-kulturowe znajdują odbicie zarówno w topografii Lwowa, jak i folklorze miejskim i gwarze. Jednym z aspektów modernizacji form życia społeczności żydowskiej było dowartościowanie kultury cielesnej, pracy fizycznej i rzemiosła. Handel w oczywisty sposób odpowiadał tym zjawiskom. Nieprzypadkowo też handlowy charakter dzielnicy żydowskiej¹²⁶ odcisnął na sztuce Strenga swe piętno. Niegdyś przedmiejskie getto (historycznie drugie, a przylegające do Krakowskiego Przedmieścia), następnie dzielnica żydowska w północnej części miasta – Krakidały, potocznie zwane „Paryżem” – obejmowały pas trzech placów ograniczonych od wschodu ulicą Żółkiewską, a od północy torami kolejowymi; idąc ku południu: plac Misjonarski, Teodora i, najbliższy centrum, Krakowski. Były one skupiskiem targowisk, pchlich targów, miejscem obrotu nowymi, używanymi, kradzionymi towarami między Żydami, Polakami i Rusinami z przedmieść i podmiejskich wsi¹²⁷.

Krakidałów jako wyodrębnionej części miasta nie opisują kategorie autonomii, izolacji i jedności, który zwyczajowo przykładano do wspólnot żydowskich. Dzielnica ta zdaje się natomiast ucieleśniać obraz transkulturowej galicyjskiej społeczności, „miasteczka jako »areny integracji«”¹²⁸. Granica, jak można sądzić, działała tam niczym parkan¹²⁹: nie tylko oddzielała, lecz także zapewniała wzajemną wi-
dzialność rozmaitym grupom etnicznym. W tym sensie nawarstwianie

¹²⁶ Warto w tym miejscu dopowiedzieć, że – ogólnie rzecz biorąc – w dwudziestolecie w strukturze zawodowej społeczności żydowskiej znaczną pozycję zajmowało zatrudnienie w produkcji rzemieślniczej (małe, rodzinne zakłady wytwórcze i usługowe) oraz w handlu, w większości w najprostszej postaci (detalicznym, obnośnym, domokrężnym). Zob. G. Zalewska, *Struktura zawodowa ludności żydowskiej*, w: *Historia i kultura Żydów polskich. Słownik*, red. A. Cała, H. Węgrzynek, G. Zalewska, wsiP, Warszawa 2000, s. 322–323.

¹²⁷ W. Szolginia, *Tamten Lwów*, t. II: *Ulice i place*, s. 145.

¹²⁸ E. Prokop-Janiec, *Pogranicze polsko-żydowskie*, s. 10. W książce tej badaczka polemizuje właśnie z opisem żydowskich wspólnot jako społeczności wyizolowanych i autonomicznych.

¹²⁹ Tamże, s. 29. Badaczka odwołuje się w tym miejscu do idei Mariana Golki, *Imiona wielokulturowości*, Wydawnictwo Muza S.A., Warszawa 2010, s. 263–268.

się kolejnych wiązek tradycji dobrze oddaje idea „kulturowego węzła/splotu [cultural junction – p.s.] jako zasadniczego wzoru kultury żydowskiej”¹³⁰. Benjamin Harshav, twórca tej metafory, śledzi owe sploty w poezji jidysz, łączącej folklor słowiański, konwencje literatur niemieckiej i rosyjskiej, hebrajskie mitologie *etc.*

Z całą pewnością analogiczne węzły były widoczne (i słyszalne) na lwowskiej ulicy, wśród krakidalskich handlarzy: w pomieszaniu polskiego, ukraińskiego, jidysz i innych języków, także w miejskiej gwarze – bałaku. Właśnie w bałaku wytworzyło się nawet określenie „handeles”, opisujące wyrazisty typ drobnego handlarza „tandeta”, który wywodził się z żydowskiej biedoty, a działał jako domokrażca nachodzący mieszkańców kamienic¹³¹. Wszystko to „splatało się” na oczach Strenga. Przedwojenne mapy miasta (m.in. z 1931 i 1937 roku) wyraźnie pokazują, że idąc na północ ulicą Zamarstynowską, zamykającą plac Misjonarski od wschodu, za torami kolejowymi można było dojść do rozwidlenia ulic Panieńskiej i Balonowej, a więc tam, gdzie mieszkał malarz; plac Misjonarski i Balonową dzieliły ledwie dwa przystanki tramwajowe¹³².

Drugą stronę Balonowej, pisał Ignacy Witz, stanowił wiadukt kolejowy, wysoki zielony wał. Pasły się tu rachityczne kozy, opalali bezrobotni, żołnierze z pobliskich koszar przychodzili gzić się z dziewczętami albo rozzuwali buty, pozwalając słabemu wiatrowi chłodzić odpalone palce i stopy. Tu na zielonej darni wiaduktu odbywały swe repetycje orkiestry uliczne i Marek z okna pracowni patrzył na nie. Patrzył dzień w dzień na swój wielki temat. [...]

Kamienica, w której mieszkał, była królestwem biedoty. Duży prostokątny dziedziniec otaczały z czterech stron mury mieszkalnych

¹³⁰ E. Prokop-Janiec, *Pogranicze polsko-żydowskie*, s. 34; por. B. Harshav, *The Polyphony of Jewish Culture*, Stanford University Press, California 2007, s. 65.

¹³¹ W. Szolginia, *Tamten Lwów*, t. IV: *My, Lwowianie*, s. 159–163.

¹³² Korzystam z mapy wydanej przez Książnicę Atlas w 1931 roku oraz wydanej nakładem „Gazety Mieszkaniowej” w 1937 roku, a także z mapy z 1922 roku. Trasa tramwajowa zaznaczona jest na wszystkich mapach.

klatek. Jak beczka obręczami, podwórze to ściśnięte było rzędami ganków, w których odbywała się nieustanna cyrkulacja i migracja tubylców¹³³.

Jakkolwiek handel i rzemiosło ilościowo górowały nad innymi profesjami, przegląd bardzo rozproszonych świadectw z epoki zaświadcza, że powszechnie sięgano też po inne prace fizyczne i usługowe, a jednym z kilku typowych zawodów w tej grupie był cyrulik i fryzjer (dla przykładu, według spisu z 1929 roku w Biłgoraju działał jeden fryzjer chrześcijański i trzech żydowskich¹³⁴). Tę typowość pośrednio zaświadcza fakt, że fryzjer uchodził za trwałą, a zarazem pojemną figurę literacką, która wrosła w lokalną kulturę popularną i która *ex post* wyłania się z jej wspomnieniowych rekonstrukcji. Jaskrawy przykład stanowi jedna z najpopularniejszych lwowskich piosenek ulicznych o tematyce romansowej – *Ballada o pannie Franciszce* – opowiadająca losy tragicznej miłości młodego fryzjerczyka do córki rzeźnika, groteskowo trawestując historię Romea i Julii oraz motyw samobójczej śmierci kochanków. Na przedmieściach ballada była lubiana do tego stopnia, że jej pierwszy wers *Na Kliparowi* (Kleparowie) zmieniano zależnie od dzielnicy: *Na Łyczakowi* (Łyczakowie), *Na Liwandówcy* (Lewandówce)¹³⁵. Kazimierz Wajda, aktor i współautor kabaretowej audycji *Wesoła lwowska fala* (1933–1939) w Polskim Radiu, we wspomnieniowym wierszu *Gródeckie kwiaty* zawarł z kolei syntetyczny obraz żydowskiego fryzjera-skrzypka z gródeckiej ulicy Na Błonie:

¹³³ I. Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni*, cyt. za: *Czarownik przy zielonej skale*, s. 14

¹³⁴ Zob. *Księga adresowa Rzeczypospolitej Polskiej z Wolnym Miastem Gdańskiem*, Warszawa 1929, s. 520, za: R. Dąbrowski, *Mniejszości narodowe na Lubelszczyźnie w latach 1918–1939*, Wszechnica Świętokrzyska, Kielce 2007, s. 94.

¹³⁵ 4. i 7. zwrotka piosenki w bałaku brzmi: „A niedaleku ud ich zagrody / mnieszkał sy, mnieszkał fryzjerczyk młody / i co dzień rano kupował kiszki, / bo bardzo kachał panny Franciszki. [...] Bidny fryzjerczyk zalał si łzami / i kupił kiszki zy strychninami, / a byłu tegu dwa metra blisku / i zjedli razym z pannu Franciszku” (zob. pełny tekst piosenki i jej opracowanie: J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne*, s. 191–192).

„Ten sklep – to zakład fryzjerski, / Pana Königa zakład męski. / Pan König – mały, na wpół łysy / wyraźnie miał semickie rysy; [...] Żaden pryncypał nie był z niego – / On kochał całkiem co innego: / Kochał muzykę. Godzinami / Pieścił się z swymi skrzypeczkami...”¹³⁶.

Fryzjer – jeden z kilku wyrazistych i trwałych motywów w międzywojennym *œuvre* Strenga – nie tyle zaświadcza o jego związkach z Légerem, ile dowodzi tożsamościowego zakorzenienia artysty w przedmiejskiej kulturze popularnej Lwowa. W istocie autor *Zakładu fryzjerskiego* bardzo dobrze wpisuje się w sentymentalny nurt kultury polsko-żydowskiej. Jeśli pisarze i poeci sięgali po „trawestacje i parafrazy folklorystycznych wątków” lub „stylizacje na gatunki ludowe” (np. Karol Dresdner zamieszczał na łamach „Chwili” utwory inspirowane lwowskimi legendami żydowskimi)¹³⁷, to nie inaczej Strenga inspirowały typy (pod)miejskie, mieszkańcy Krakidałów i ich codzienne praktyki życiowe (a czerpał on też z „naiwnej” estetyki szyldów, do czego zaraz powrócę). Jego *Fryzjerzy* mogą służyć za soczewkę skupiającą większy temat, który szczególnie mocno łączył malarza i literatów polsko-żydowskich. Było nim miasteczko – galicyjski sztetl rozumiany jako liryczna i „uniwersalna przestrzeń żydowskiej biografii”. Jakkolwiek ukazywano ją jako fenomen poetycki, to reprezentacja ta nie zatrzymywała się na poziomie ogólnikowej esencjalizacji (z czym polemizowałem na początku rozdziału), lecz miała silne osadzenie tożsamościowe. Przyjmowała raczej optykę topograficzną: zakotwiczoną w szczególności, tym, co lokalne i idiomatyczne, i co stanowi konkretne punkty interkulturowych przecięć, splecionych z najbliższym otoczeniem. W centrum zainteresowania znajdowały się typy miejskie: tragarz, krawiec, szewc, handlarz starzyzną, kupiec, karczmarz, a także charakterystyczne miejsca: żydowski zaułek, „krzywa” uliczka, studnia, piętrowe kamienice... Prokop-Janiec podkreśla, że w tej przestrzeni tradycja była rodzinnym rytuałem, wspólnotę budowała ciągłość,

¹³⁶ K. J. Wajda, *Gródeckie kwiaty*, „Rocznik Lwowski” r. 4, 1995/1996, s. 187.

¹³⁷ E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*, s. 285. Por. K. Dresdner, *Złota Róża*, „Chwila” nr 2750, 1926, s. 5.

a w ramach jednego intymnego dziedzictwa prywatne łączyło się z narodowym, mityczne z historycznym, bliskie z dalekim¹³⁸. Tak pomyślana estetyka kultury polsko-żydowskiej opisywała zamierającą formę istnienia świata żydowskiego i wpisywała się w międzywojenny nurt literatury jidysz, który – jak ustalił Chone Shmeruk – odznaczał się dystansem wobec wielkich miast i afirmacją tradycji szteti¹³⁹. Uwaga skierowana na prowincję i przedmieście, a także wydzwięk antyurbanistyczny i poświęcona autobiograficznie swojskość – to rysy utworów Maurycego Szymba¹⁴⁰, czołowego poety kręgu „Chwili”. Analogiczne cechy charakteryzują lwowskie reprezentacje autora *Zakładu fryzjerskiego*, który konsekwentnie pokazywał w nich życie poza „miastem kominów” (Adam Madler)¹⁴¹. Znamienne sformułowanie Madlera, prozaika i dramaturga, w gwaszach i akwarelach malarza urasta do wizualnego konkretności o niebagatelnym znaczeniu dla jego prywatnej topografii miasta. Przestrzeń z dala od „kominów miasta” i „wpływu” Légera – tu oto otwiera się centralny problem modernizmu Strenga.

2.5. Szyldy i reklamy

Szyldy sklepowe i afisze reklamowe lat 20. i 30., będące stałą inspiracją Strenga (*vide Winogrona i przedmioty*), nie istnieją dziś jako

¹³⁸ Problemy te badaczka porusza w wielu fragmentach swojej książki. Zob. E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*, s. 157, 168–169, 171, 221–231 (gdzie omawia temat „miasteczka”), 233, 245.

¹³⁹ Tamże, s. 285; por. przywołane przez badaczkę źródło: Ch. Shmeruk, *Jews and Poles in Yiddish Literature in Poland between the Two World Wars. Background Remarks*, „Polin” t. 1, 1986, s. 185.

¹⁴⁰ E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*, s. 286.

¹⁴¹ Tamże, s. 253. Bohaterowie *Falistej linii* (Łódź 1932) Madlera to – jak pisze badaczka – „młodzi rzuceni u schyłku Wielkiej Wojny do położonego gdzieś niedaleko Łodzi szteti”, a właśnie jeden z nich, Wiktor Merk, to „przybysz z »miasta kominów«”.

artefakty¹⁴² dostępne komparatystyce, gdyż w czasie wojny trzykrotnie podlegały planowemu zniszczeniu: najpierw przez Armię Czerwoną (1939–41), ponownie wskutek niemieckiego nazewnictwa przez naziistów (1941–44), wreszcie za drugiej okupacji sowieckiej (1944–45)¹⁴³. Wyjąwszy bardzo nieliczne, które przetrwały we współczesnej tkance miejskiej¹⁴⁴, zachowały się one jedynie w formie szczątkowej dokumentacji fotograficznej. Ukazując je jako fenomen artystyczny, bliski Henriemu Rousseau, 11 z nich reprodukowano w 1931 roku w zdjęciach Wandy Diamand i Józefa Toma¹⁴⁵. Szyldy i afisze przede wszystkim jednak wyłaniają się fragmentarycznie z fotograficznych widoków lwowskich ulic i placów.

Panorama ulicy Akademickiej, którą zamyka sylweta katedry i przesłaniająca ją monumentalna ściana afiszy, górująca nad pierzeją kamienic, najdobitniej pokazuje, że reklama, plakat i szyld stanowiły ważny rys kultury wizualnej miasta (il. 12). Szyldy (złożone głównie z napisów) umieszczano wokół wejścia do sklepów i lokali, a afisze

¹⁴² W Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego we Lwowie zachowały się jedynie jeden metalowy szyld z epoki, ale jest on złożony tylko z napisów. Artefaktowi nie przyporządkowano sygnatury, dokumentacja fotograficzna w archiwum autora.

¹⁴³ Zob. W. Bonusiak, *Polityka ludnościowa i ekonomiczna ZSRR na okupowanych ziemiach polskich w latach 1939–1941*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2006; G. Hryciuk, *Polacy we Lwowie 1939–1944. Życie codzienne*, Książka i Wiedza, Warszawa 2000. Por. DAŁO: F.P.-6; Op.2; Spr. 5, ark. 555, *Wykonkom Lwiwskiej Obłasnoji Rady Deputatiw Trudiaszczych. Protokoły zasadań wykonkomu Lwiwskiej miśkoji rady deputatiw trudiaszczych za 1944 rik wid nr. 1-go do nr. 17 wkliczno. Do postanowy 460 wykonkomu Lwiwskiej miśkoji rady deputatiw trudiaszczych, Lwiw, 29 XII 1944 roku*. Dziękuję Damianowi Markowskiemu za pomoc w ustaleniu tych kwestii.

¹⁴⁴ Mowa o przywołanych uprzednio malowidle z powidłem w Pasażu Andreollego i obrazku-reklamie kapeluszków, zarejestrowanych na filmie *Artes – nadrealiści ze Lwowa* (2008). Por. il. 4 oraz przyp. 13 i 110.

¹⁴⁵ T. G., *Zanikający miejski prymityw. Fotografowali W. Diamandówna i Józef Tom*, „Grafika” z. 5, 1931, s. 39–42. Trzy z 14 fotografii reprodukuje się w *Czarownik przy zielonej skale* [ilustracje nn.].



12. Ulica Akademicka we Lwowie z widocznymi afiszami i plakatami reklamowymi. Archiwum „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, Narodowe Archiwum Cyfrowe.

i plakaty – na ścianach i narożach budynków¹⁴⁶. Dokumentacja Zakładu Plakatowania Afiszów M. Herenika, przechowana w Archiwum Obwodowym (DAŁO), ukazuje także wypełnione reklamami płoty i monumentalne tablice, przekraczające wysokość kondygnacji¹⁴⁷.

Na nielicznych zdjęciach uchwycono reklamy obrazowe i ich estetykę: jednoznaczny wizerunek jednego lub kilku przedmiotów na jasnym, płaskim tle. Tak na szyldach ukazane są równo ustawione, w pełni wypełnione worki („MĄKA, RYŻ, KRUPY”, ul. Lwowska) – podobne do worków i głów cukru na malowidle z powidłem – oraz

¹⁴⁶ Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. fot. 1-U-3522 (panorama ul. Akademickiej); por. fotografię ukazującą plakaty na płocie: 1-U-3548, oraz na ścianach na rogu ulic Łyczakowskiej i Żółkiewskiej: 1-U-3584-3. Tu i dalej przywołane zdjęcia pochodzą z archiwum „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”.

¹⁴⁷ Dokumentację przechowuje się w Archiwum Obwodowym DAŁO we Lwowie, Фонда 2; Описи 4; Справа № 830.

precyzyjnie wyrysowane towary kolonialne, które grupuje się na popielatym tle. Jaskrawym przykładem lapidarnego obrazowania jest ciemna, pojedyncza ryba („ŻYWE RYBY”, pl. Solskich), czarna teczka na świecącej bieli („REPARACJE RYMARSKIE”, ul. Żółkiewska), duża książka w twardej oprawie („PRACOWNIA INTROLIGATORSKA”) i profil klucza z rozetowym uchwytem („PRACOWNIA ŚLUSARSKO-MECHANICZNA”, obie na ul. Rzeźnickiej)¹⁴⁸, który sprowadza się do precyzyjnej sylwety tak samo jak parasole i laska z fotografii Diamand i Toma¹⁴⁹. Analogicznie zakomponowane są reklamy piekarni na ul. Łyczakowskiej, sklepu sprzedającego „PUCH i PIERZ” w dzielnicy żydowskiej oraz firmy J. Wachtel, produkującej „SUKNIE DAMSKIE I DZIECIENNE” (ul. Serbska)¹⁵⁰.

Jest znamienne, że estetyka szyldu (kontrast konkretnego towaru i płaskiego jasnego tła) wizualnie koresponduje z zasadą izolowanego przedmiotu, mimo że dzieli je zasadniczo odmienny kontekst: Léger poza filmem inspirował się wprawdzie reklamą (*vide* ogłoszenie Campari w „Le Matin” jako wzór dla *Le Siphon*), ale charakter przedmiotu jest tu inny, gdyż rzemieślniczy towar nie ma nic wspólnego ani z purystyczną ideą *type-object*, ani z reprezentacją tego masowo produkowanego obiektu jako oblicza nowoczesnego życia. Dobrym przykładem pracy Strenga, która aplikuje bardziej estetykę szyldów niż kompozycji Légera, jest metaforyczny *Pejzaż z krową* z 1930 roku (il. 13)¹⁵¹. W dokumentacji Diamand zachował się wyizolowany wizerunek głowy krowy osadzonej na potężnym karku („SKLEP MIĘSA”, il. 14), ujęcie zwierzęcia, które niemal powtarza się w rysunku artysty¹⁵². Nadto do obu tych reprezentacji przystaje szyld z ulicy Żółkiewskiej – koń stojący na skrawku trawy, ale odcinający się od jaskrawej

¹⁴⁸ NAC, sygn. fot. odpowiednio: 1-G-5705; 1-U-3547; 1-G-5716; 1-G-5711; 1-U-3575.

¹⁴⁹ T. G., *Zanikający miejski prymityw*, s. 42.

¹⁵⁰ Dziękuję Irinie Kotłobułatowej za udostępnienie mi zdjęć dokumentujących wszystkie trzy szyldy.

¹⁵¹ Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. IV559.

¹⁵² T. G., *Zanikający miejski prymityw*, s. 42.



13. Henryk Streng, *Pejzaż z krową*, 1930, ołówek, papier, 58,4 × 48,3 cm, zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space.

bieli¹⁵³. Streng w *Pejzażu* wprowadza bowiem przede wszystkim tę zasadę kontrastu zwierzęcia i tła: jakkolwiek jest ono ustawione na trawiastej, fantastycznej skarpie, która obwodzi je z każdej strony, to jednak w centrum trawa nagle się urywa i krowę otacza tylko biel papieru, eksponując ją dokładnie tak jak sklepowy towar.

Innego rodzaju adaptacją légerowskiej zasady kompozycji izolowanych przedmiotów przy jednoczesnym użyciu krańcowo nie-légerowskich, a osadzonych lokalnie motywów jest *Kompozycja ze*

¹⁵³ NAC, sygn. fot. 1-G-5711. Wizerunek konia został uchwycony skrajnie po prawej stronie.



14. Fotografia miejskiego szyldu autorstwa Wandy Diamand i Józefa Toma. „Grafika” z. 5, 1931.

świętym Florianem (1927)¹⁵⁴. Można bowiem na niej odnaleźć ten sam wymiar codzienności, który w *Ulicy* (1924) reprezentował szymon-dozorca. Odniesienie do ikonografii chrześcijańskiej nie przywołuje przesłania religijnego ani – tym bardziej – deklaracji wyznaniowej,

¹⁵⁴ Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. III127.

stanowi natomiast swojski element kultury wizualnej. Święty Florian, zgodnie z tradycją ikonograficzną ukazany w stroju rzymskiego oficera i z chorągwią, zajmuje wyizolowany prostokąt, obok zaś na tych samych prawach znajdują się wzory organiczne i geometryczne oraz trąbka, która może z kolei przywoływać trąbkę pocztową (na jednym ze szkiców z 1928 roku Streng przedstawił też listonosza). To bardzo charakterystyczne montażowe wprzęgnięcie motywów chrześcijańskich, traktowanych jako jedna ze składowych lwowskiego *genius loci*, najprecyzyjniej ujmuje wspomnienie Tadeusza Błażejowskiego. Opisując wizytę w mieszkaniu Strenga na Balonowej w listopadzie 1937 roku, zatrzymuje się on m.in. przy wyglądzie jadalni.

Tu pośrodku wolnej przestrzeni, pod secesyjną lampą zwisającą z poczerńiałej sztukaterii sufitu stał stół. Na nim moc kolorowych skrawków papieru, tektura i farby, a wśród tego kilka jednakowego wymiaru tekturowych pudełek o wymiarach około 40 x 25 x 25 cm. Okazało się, że są to wykonane przez Henia wraz z jego synem (miał chyba wówczas ok. 12 lat) szopki betlejemskie. Pomyślałem, że wobec zbliżającego się terminu świąt Bożego Narodzenia Henio robi te szopki na sprzedaż. Było tych makietek, jeśli dobrze pamiętam, dziewięć. Oglądałem je ze zdziwieniem, ponieważ nigdy takich szopek nie widziałem: Madonna z Dzieciątkiem i anioły fruujące, pokorne bydłęta i zdziwieni mali ludkowie – mieszkańcy kresowych miasteczek na tle fantastycznego pejzażu; wszystko ułożone w kompozycję o cechach nadrealizmu, bardzo piękną w kolorze.

Janisch swym zwyczajem cichutko chichotał. A Henio patrzył skupiony, pogodnym spojrzeniem i jakby domyślając się mego zmarwienia: „My to kleimy dla siebie, bo to jest piękny i mądry temat, sama poezja”¹⁵⁵.

¹⁵⁵ T. Błażejowski [bez tytułu], w: Marek Włodarski (*Henryk Streng*), s. 37. Z relacją tą koresponduje wspomnienie Janischa, który w innym kontekście, bo przywołując własne dzieciństwo i młodość, w ten sam sposób zachwyca się wizerunkami świętych: „Piękny był św. Jan Nepomucen z piaskowca, stojący na parapecie mostu nad Wereszycą” (J. Janisch, *We Lwowie przed rokiem 1914*, s. 1).

Powracając do kultury wizualnej miasta, oprócz szyldów współtworzyły ją inne reklamy obrazkowe, plakaty, które – jak wskazują fotografie ulic – ustępowały ilościowo czysto tekstowym afiszom. Tym bardziej niewątpliwie najcenniejszy i najlepiej zachowany ślad reklam rozklejanych na tablicach i płotach daje przechowywana w DAŁO dokumentacja Zakładu M. Herenika (il. 15). Zbliżenie na tablicę ukazuje przedstawienie dwóch ciemnych sylwet samolotów na jasnym niebie („Krajowa wystawa lotnicza”) oraz plakat Piwa Lwowskiego, wyraźną flaszkę i wypełniony kufel stojące na krzasiastym obrusie i ciemnym tle¹⁵⁶. Trzy butle „Piwa flaszowego”, wyrysowane równie precyzyjnie, i wizerunek roześmianego kelnera niosącego cztery spienione kufle w fotografii dokumentalnej zachowały się także na drzwiach niezidentyfikowanej lwowskiej restauracji¹⁵⁷.

Te i podobne reklamowe przedstawienia znajdują analogię w szkicach Strenga – nie tyle wskutek powtórzenia ich estetyki, ile cyrkulacji typowych motywów. Szczególnie ciekawy jest pod tym kątem *Mężczyzna z kuflem piwa i rowerzysta* (1928)¹⁵⁸, który splata kilka z nich. Rysunek przywołuje tytułowy kufel piwa i piwosza siedzącego w barze, a sytuacja ta powraca na projekcie szyldu artysty pt. *W probierni*¹⁵⁹, gdzie wąsaty mężczyzna również eksponuje w dłoni wypełnione i spienione naczynie z grubego szkła. Zarazem *Mężczyzna z kuflem* zaciąga się papierosem – fakt ten, analogicznie, odnosi rysunek do innego projektu szyldu (egzotyczny *Turek z fajką*), przede wszystkim jednak do rysunku i gwaszu *Pali papierosa* z 1927 i 1928 roku¹⁶⁰. Rozważając ten bezosobowy tytuł, wypada zgodzić się z Wiesławem Borowskim, kiedy krytyk zauważa, że „nie jest to malowanie jakiejś postaci, jakiejś akcji w potocznym znaczeniu”, lecz odwrotnie – „nacisk zostaje położony na czynność ciągłą”, angażującą w tym samym

¹⁵⁶ Archiwum Obwodowe DAŁO we Lwowie, Фонда 2; Описи 4; Справа № 830.

¹⁵⁷ NAC, sygn. fot. 1-G-7075.

¹⁵⁸ Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. IV338.

¹⁵⁹ Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. III111.

¹⁶⁰ Odpowiednio: zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. IV320; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VIII-1734.



15. Dokumentacja Zakładu Plakatowania Afiszów M. Herenika. Archiwum Obwodowe DAŁO, Lwów, dzięki uprzejmości Andrija Bojarova.

stopniu ludzi i przedmioty¹⁶¹. W ten sposób, jak można rozwinąć jego obserwację, prace Strenga przejmują specyfikę szyldu-reklamy: skupienie na czynności, usłudze, towarze (à propos *Pali papierosa*, na jednym ze szkiców znajduje się też wielka, wyizolowana, niczym wyjęta z szyldu zapałka).

W perspektywie podmiotowej recepcji sprawczego podmiotu jest ciekawe, że ten kolaż swojskich atrybutów, motywów i postaci prowadzi w różnych kierunkach. Wskażmy na trzy z nich. Po pierwsze, z łatwością obejmuje légerowski motyw rowerzysty, obecny na osobnych szkicach (*Kompozycja z dwoma rowerzystami*, 1928)¹⁶² i widoczny jak gdyby z okien „wmontowanych” we wnętrza zaludniane

¹⁶¹ W. Borowski, *Marek Włodarski*, s. 111.

¹⁶² Zbiory prywatne. Por. analogiczne rysunki ze zbiorów rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, takie jak *Rowerzysta* i *Trzej rowerzyści* (obie: 1926, pracom nie przyporządkowano sygnatur).

przez piwosza na szkicu *Mężczyzna z kuflem* i palacza z *Pali papierosa*. Po drugie, w innej, bo pastelowej wariacji *Palacze* (ok. 1930, il. 16)¹⁶³ w bardzo jaskrawy sposób wprowadzają także ukazany już na samym początku rozdziału motyw kiści winogron, który z jednej strony przywołuje – właśnie – nawiązania do szyldów (vide „malowidło z powidłem” a *Winogrona i przedmioty*), z drugiej zaś estetykę surrealistyczno-metaforyczną (vide *Miłość, wiara i nadzieja w górach*, 1931). Po trzecie wreszcie, kolaż cyrkulujących tematów odnosi do rysunkowych przedstawień szynków, takich jak *Cesarska* (*Szynkwasy*, 1926)¹⁶⁴, które stanowiły o jednym z wymiarów lokalnej tożsamości miejsca i praktyk codziennego życia.

Niewielkich szynków i małych knajpek było [...] we Lwowie zatręsenie – wspomina Szolginia. Mieszczące się zwykle w dwóch tylko izbach i prowadzone z reguły przez wyznawców religii mojżeszowej – dostarczały swoim bywalcom prostego, niewymyślnego jadła, takichże napitków i podobnej rozrywki. [...] W pierwszej, bufetowej salce każdego takiego lokalu na ogół nie bawiono się zbyt długo z konsumpcją: wypijano, zakąszano, zjadano kto tam co chciał – i do widzenia. Druga salka miała charakter jakby klubowy – tu się nie śpieszono, rozsiadano się wygodnie na dłużej i stopniowo wypijano, jedna po drugiej, te swoje halby piwa – ile kto chciał i mógł. [...] A pośrodku każdej niemal takiej salki królowała (a nie jest to bynajmniej określenie zbyt przesadne) wielki, rozłożysty, solidny, zieleniący się swym sukmem bilard¹⁶⁵.

Warto zauważyć, że scenę gry w bilard, najpewniej rozgrywaną w takiej właśnie scenerii, Streng przedstawił na niewielkim szkicu z 1929 roku; unoszące się ponad kijem trzy kule nadają mu surrealistycznego charakteru, co tylko przypomina, że zmienne zewnętrzne

¹⁶³ Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. MS/SN/RYS/259.

¹⁶⁴ Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. IV227.

¹⁶⁵ W. Szolginia, *Tamten Lwów*, t. V, *Życie miasta*, s. 210–211.



16. Henryk Streng, *Palacze*, ok. 1930, ołówek, pastel, gwasz, papier, 24 × 33 cm, z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi.

idiomy (i légerowski, i nadrealistyczny) z tą samą swobodą były zanurzane w lwowskiej lokalności.

Szynki, szynkwasy, tancbudy, mordownie – lokale często prowadzone przez Żydów – były też miejscem zabaw muzycznych, a stale wspomnianym elementem ich wyposażenia okazuje się szafa grająca¹⁶⁶. „Grajszaf”, „ćmaga” (wódka), „browar z harą” (piwo z wódką) czekały tam na batiara – figurę podmiejskiego muzyka niezbędną dla tożsamościowego rozwarstwienia modernizmu Strenga.

¹⁶⁶ Tamże, s. 177; por. J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne*, s. 29–30.

2.6. Muzykanci i lwowskie batiary

W zbiorach Politechniki Lwowskiej znajduje się seria książek Adolphe'a Baslera¹⁶⁷, prezentujących francuskie malarki i malarzy, w tym *Derain. Illustré de 32 reproductions en héliogravure* z 1931 roku (egzemplarz zawiera pieczęć Katedry Rysunków Figuralnych)¹⁶⁸. Na okładce publikacji, prawdopodobnie znanej Deborze Vogel i członkom Artesu (Aleksander Krzywobłocki studiował tam architekturę), widnieje *Arlequin à la guitare* (1924). Music-halle, rewie, święta ludowe przepełnione muzyką, które zaspokajały potrzebę piękna¹⁶⁹, stanowiły inspirację Légera i francuskiej awangardy, ale muzyka popularna była także częścią „rozśpiewanego” Lwowa zarówno dzięki płytce gramofonowej, radiu, filmowi dźwiękowemu (popularyzującemu nowoczesne tańce¹⁷⁰), jak i piosence ulicznej, kabaretom, przedmiejskim zabawom w szynkach, nieodłącznie związanym z muzyką wykonywaną na żywo lub za pomocą „orkiestronów” i „grajsza”. Figurę arlekina zastępuje we Lwowie – i konkretnie na Krakidałach – uliczny muzykant, katarzyniarz lub częstokroć przywoływany w piosenkach Antyk (Antek) z harmonią¹⁷¹. „[T]ło Krakidałów bywało muzycznie podmalowane dźwiękami harmonii i mandolin (rzadziej innych instrumentów), na których miejscowi »artyści« zarobkowo wygrywali wszelkie, najmodniejsze w danym czasie szlagiery”¹⁷², pisał Witold Szolginia. Instrumenty te niewątpliwie cieszyły się popularnością, co poświadczają płyty z epoki, np. *Gdy patrzę w oczy twe... Tango argentino (tampico)*,

¹⁶⁷ Na temat Baslera zob. E. Grabska, „Moderne” i straż przednia. *Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918*, Universitas, Kraków 2003, passim, zwł. s. 152–154 i 254–260.

¹⁶⁸ Dziękuję Andrijowi Bojarowi za udostępnienie okładki książki Baslera.

¹⁶⁹ F. Léger, *Widowisko, światło, kolor*, w: tenże, *Funkcje malarstwa*, s. 158.

¹⁷⁰ Wniosek Jerzego Habeli przywołuje W. Szolginia, *Tamten Lwów*, t. 1v: *My, Lwówianie*, s. 107.

¹⁷¹ J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne*, s. 39.

¹⁷² W. Szolginia, *Tamten Lwów*, t. 11: *Ulice i place*, s. 145.

wydane w serii *Najpiękniejsze utwory na kwartety mandolinowe lub skrzypcowe* w lwowskim Pro Arte (1934)¹⁷³.

W świetle tożsamości miejsca niezmiernie istotny, a niepodnoszony à propos Strenga jest fakt, że muzykant dopełnia charakterystykę bardzo mocno utrwalonej w przedmiejskiej kulturze popularnej figury batiara. Batiar (od węgierskiego *betyár*, zbójnik) to dziecko ulicy, „miejski łazik”, często zaradny bezrobotny, cechujący się odwagą, niefrasobliwością i wyłamywaniem z norm społecznych, postać – jak twierdzi Lew Kaltenbergh – typologicznie bliska włoskiemu *lazzarone* czy latynoskiemu *desperado*¹⁷⁴. Mimo że batiar żyje w niezgodzie z prawem, określenie to nie jest pejoratywne (inaczej niż „kinder”, złodziej). Przeciwnie, w piosence ulicznej zachował się obraz batiara wesołego, sprzedawcy z Krakidałów, naciągacza i właśnie muzykanta, czego przykładem fikcyjna postać Jóźka Ciuchraja z harmonią, ożywiona w stałej rubryce tygodnika satyrycznego „Pociągiciel” (1909–1933)¹⁷⁵. Takie oblicze batiara w kulturze popularnej bardzo utrwalił też Szczepko (Kazimierz Wajda) i Tońko (Henryk Vogelfänger), duet wykreowany na potrzeby słuchowiska radiowego *Wesoła lwowska fala* i trzech filmów fabularnych (1936, 1939). W drugim z nich pt. *Włóczęgi* perypetie bohaterów przeplatane są piosenkami i wtrąceniami muzyczno-humorystycznymi. Batiarzy śpiewają kołysankę dla panny Krysi na dachu kamienicy. Podając się za monterów i nie potrafiąc naprawić radia jej babci, nieudolnie symulują podkład dźwiękowy audycji. A przede wszystkim – grając na harmonii (Szczepko) i mandolinie (Tońko) – wykonują na ulicy wśród rozweselonego tłumu spopularyzowany dzięki filmowi utwór *Lwów jest jeden na świecie* (il. 17)¹⁷⁶.

¹⁷³ Płyta znajduje się w prywatnych zbiorach Tadeusza Kozłowskiego.

¹⁷⁴ L. Kaltenbergh, *Ułamki stłuczonego lustra*, s. 65–66.

¹⁷⁵ „Jóźku Ciuchraj, klawy pan, / kupił sobi furtypian. / Ży ni umiał na nim grać, / zgasił lampy, poszyd spać. / A ty Jóźku nie bundź frajir, / weź harmonii, zagraj sztajir, / a dziwczyni z całej wsi / bedu w tobi kochać si”. Zob. J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne*, s. 103, por. s. 36.

¹⁷⁶ *Włóczęgi*, reż. Michał Waszyński, scenariusz: Emanuel Shlechter, Konrad Tom, Warszawskie Biuro Kinematograficzne „Feniks”, 1939. Por. muzyczne sceny filmu: 10', 17', 29', 35', 40', 51', 55'.



17. Kazimierz Wajda i Henryk Vogelfänger jako Szczepko i Tońko. Fotos z filmu *Włóczęgi*, reż. Michał Waszyński, 1939, fot. Leonard Zajączkowski, FilMOTEKA Narodowa.

Zza Pana z gramofonem, który powstał podczas nauki w Académie Moderne (1926), wyłania się w *œuvre* Strenga seria obrazów i akwarel pt. *Muzykanci* (ok. 1937), ukazująca ten zadomowiony na Krakidałach typ postaci. Zestawienie obu motywów wyostrza nie tylko różnicę idiomów artystycznych, ale także kontrast nowoczesnej wielkowiejskości ze swojską przedmiejskością. *Pan z gramofonem* (il. 18)¹⁷⁷, postać w zgeometryzowanej, nieidentyfikowalnej przestrzeni, która mogłaby być pubem lub szynkiem, na co wskazuje kufel piwa, przywołuje nowoczesność przede wszystkim za sprawą tytułowego instrumentu. Fonograf (1877), płyta gramofonowa i gramofon (1887) stanowiły przełom w muzyce, gdyż otwierały możliwość zapisu dźwięku i – co zrozumiano później – jego odtwarzania. W 1925 roku wynaleziono

¹⁷⁷ Por. przyp. 104.



18. Henryk Streng, *Pan z gramofonem*, 1926, olej, płótno, 85 × 90 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie.

adapter elektryczny, wskutek czego gramofon muzyczny zaczął się upowszechniać¹⁷⁸ (a już wcześniej, bo w 1921 roku „produkcja ówczesnych płyt osiągnęła w USA 100 mln egzemplarzy”¹⁷⁹) i w latach 20.

¹⁷⁸ Ch. Cutler, *Plądrofonia*, w: Ch. Cox, D. Warner, *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, przeł. J. Kutyla, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 185–186. Dziękuję prof. Markowi Krajewskiemu za wskazanie literatury przywołanej w tym i kolejnych trzech przypisach.

¹⁷⁹ A. Czech, *Płyta gramofonowa*, w: *W stronę socjologii przedmiotów*, red. M. Krajewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2005, s. 217–218.



19. Henryk Streng, *Muzykanci*, ok. 1937, olej, płótno, 65 × 92 cm, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy.

zyskał nawet miano eleganckiego „muzycznego mebla”¹⁸⁰. Jakkolwiek płyta gramofonowa przed wynalezieniem winylu w 1948 roku pozwałała tylko na odtworzenie pięciu minut muzyki, to jednak nowy instrument był synonimem nowatorstwa i przedmiotem eksperymentów awangardy, m.in. Moholy-Nagy’a¹⁸¹. Z takim horyzontem odniesień jaskrawo kontrastują Krakidalscy *Muzykanci* (il. 19)¹⁸² jako „lwowskie

¹⁸⁰ Zob. historię gramofonu w ujęciu Beneta Bergonziego, *Old Gramophones and Other Talking Machines*, seria „Shire Library”, Bloomsbury Publishing, London 2012.

¹⁸¹ Zob. L. Moholy-Nagy, *Twórczość – odtwórczość: potencjalność gramofonu*, w: *Kultura dźwięku*, s. 412–415. W tekście tym artysta postuluje, aby nie używać gramofonu tylko do reprodukcji dźwięku, lecz także jako środka do twórczości muzycznej.

¹⁸² Spośród bardzo licznych realizacji tego tematu wskażę na dwa płótna, *Muzykanci* (Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, sygn. MOB MW 1225) i *Muzykanci przy fioletowym płocie* (Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. MPW 843 MNW)

batiary”, którzy w ujęciu Strenga dystansują się od miasta, będącego źródłem przemysłu i miejscem kumulacji Peiperowskich „nowych warunków życia”. Na jednym z obrazów muzycy ubrani w proste, nieformalne stroje swobodnie dyskutują, trzymając w dłoniach skrzypce i mandoliny. Scena rozgrywa się na podwórzu, na tle wysokiego płotu. Inny wariant kompozycji jeszcze bardziej uwydatnia przedmiejskość lokalizacji, gdyż nad sztachetami po drugiej stronie ogrodzenia wznosi się gęsta zabudowa wysokich domów i komin fabryczny, wypuszczający czarny, gęsty dym – w tym kontekście bardzo jednak odległy od légerowskiego tematu-przedmiotu. Co ważne, także dwa akwarelowe szkice tej kompozycji (obie ok. 1937), jakkolwiek bardzo sumaryczne, podtrzymują podstawowy podział na podwórze i zewnętrzny świat gęstej zabudowy oraz wysokich kominów.

Temat muzykantów, jeden z najtrwalszych w *œuvre* Strenga/Włodarskiego, powraca po wojnie, a pośród wielu innych szczególnie dwie jego wariacje są godne wydobywania. Na ok. 1953 roku datuje się gwaszowy *Projekt tkaniny z motywem muzykantów*¹⁸³, który na zasadzie nostalgicznego przywracania tradycji czyni z nich kompozycję dekoracyjną. Nie jest wykluczone, że projekt powstał z myślą o Cepelii, gdyż – jak pamięta Andrzej Wadas, student Włodarskiego z lat 1950–1954 – w tym czasie profesor próbował pracować zarobkowo dla spółdzielni rękodzieła, podobno bez powodzenia¹⁸⁴. Z kolei druga

oraz na gwasz *Muzykanci* (Muzeum Narodowe w Warszawie, rys. w. 2711MNW) i akwarelę *Muzykanci przy zielonym płocie II* (zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. 11185). Wszystkie prace datuje się na ok. 1937 rok.

¹⁸³ Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. 111324.

¹⁸⁴ „on projektował do Cepelii takie projekty.

Projektował do Cepelii Włodarski?

... Żaden projekt mu nie przeszedł! Bo on strasznie abstrakcyjnie to robił, także...

Ale chciał?

Ale chciał, no, chciał, mu / ja uważam, że sama pensja nie wystarczała, trzeba było dorobić, jakieś projekty sprzedać”.

Rozmowa p.s. z Andrzejem Wadasem (Warszawa, 2 x 2011). Transkrypcja i zapis audio w archiwum autora.

wersję tematu dowartościowuje we wspomnieniach Ignacy Witz, włączając go w doświadczenie biograficzne tak, by ostatecznie utwierdzić czytelnika w przekonaniu o znaczeniu cyklu dla artysty:

Tu dygresja. Przez kilkanaście lat Marek nie malował muzykantów. Na tydzień przed śmiercią poprosił żonę o papier i akwarele. Powstała wówczas ostatnia wersja *Muzykantów*, mała akwarelka, ostatnie ślady dłoni artysty, pożegnanie z uporczywym motywem, z formą, z nastrojem¹⁸⁵.

Bardzo niewielka praca (9,7 × 19,7 cm, w istocie gwasz)¹⁸⁶, mimo że szkicowa, po raz kolejny powieli ułożenie muzyków-batiarów na podwórzu i na tle płotu, zza którego wyłania się sylweta miejskiej zabudowy.

Pora na konkluzję. A musi nią być teza, że trwałość tematu i, przede wszystkim, trwałość przestrzennego zorganizowania kompozycji jak w soczewce skupia znacznie obszerniejszy problem, gdyż stanowi jeden z kluczy dla zrozumienia modernizmu Henryka Strenga *sensu largo*. *Muzykanci* bezsprzecznie są więc cyklem inspirującym budowę teorii. Dlatego, podejmując tę myśl, odwołuję się do nich w następnym rozdziale, w którym wprowadzam perspektywę modernizmu indygenizującego.

¹⁸⁵ I. Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni*, s. 14.

¹⁸⁶ Zbiory rodziny artysty i Fundacji 9/11 Art Space, sygn. III1408.

3 Od modernizmu planetarnego do modernizmu indygenizującego

Po dużym zbliżeniu (*zoom in*) na wybrane fragmenty dzieła Strenga chcę teraz przyjąć inną optykę i spojrzeć na nie z oddalenia (*zoom out*) – w perspektywie niektórych założeń modernizmu planetarnego.

Ujmując rzecz w koniecznym uproszczeniu, refleksja nad środkowoeuropejskimi modernizmami około i po 1989 roku przechodziła kilka istotnych transformacji. Początkowo pojawiły się próby zapewnienia im widzialności dzięki addytywnemu wzbogacaniu uniwersalnego Kanonu¹. Następnie – liczne projekty krytyczne, które, podważwszy *status quo* dyskursu dyscypliny, gruntownie przepisywały relację centrów i peryferii: domagały się „prowincjonalizacji” pierwszych, upodmiotowienia drugich² oraz, równolegle, tworzenia

¹ Jednym z ważniejszych przykładów takich usiłowań są działania kuratorskie Ryszarda Stanisławskiego, zwłaszcza może przygotowana wraz z Christphem Brockhausem wystawa *Europa, Europa*, Kunst- und Ausstellungshalle, Bonn, 1994. Zob. krytykę założeń pokazu: P. Piotrowski, *Central Europe in the Face of Unification*, w: *Who if not we should at least try to imagine the future of all this*, red. M. Hlavajova, J. Winder, Artimo, Amsterdam 2004, s. 271–281.

² Literatura na ten temat jest tak obszerna, że trudno wskazać choć pobieżny zarys najważniejszych pozycji. Poniżej ograniczam się przeważnie do tekstów podejmujących refleksję nad Europą Środkową. Spośród wielu innych zob. A. Turowski, *Exist-t-il un art de l'Europe de l'Est*, Université de St. Etienne, St. Etienne 1986; K. Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe Central*, Flammarion, Paris 1988; A. Baudin, *Qui a peur de la périphérie?*, „Ligeia” nr 5–6, 1989; A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998; S. Mansbach,

Piotr Słodkowski – historyk sztuki, adiunkt w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Absolwent programu doktorskiego Akademii Artes Liberales. Redaktor książek *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej* (2014) oraz (z Agatą Pietrasik) *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945-1954* (2016). Dwukrotny laureat Nagrody Stowarzyszenia Historyków Sztuki im. Szczęsnego Dettloffa (2017, 2018). Interesuje się polską i środkowoeuropejską sztuką XX wieku w perspektywie współczesnej myśli humanistycznej.

Odważna i wyrafinowana książka Piotra Słodkowskiego otwiera perspektywy na zjawiska oświetlające polską kulturę XX wieku i polską nowoczesność. Pozwala uchwycić mechanizmy przemian kulturowych, uwikłanie stylów, doktryn i praktyk artystycznych w materię rzeczywistości historycznej i politycznej. Ukazuje dzieło Strenga/Włodarskiego i jego osobowość twórczą w perspektywie holistycznej, w wielowymiarowej całości jego wyborów artystycznych, afiliacji ideowych, biografii i dramatu tożsamości, który stał się udziałem artysty. Słodkowski oferuje nowe klucze interpretacyjne, rewiduje dotychczasowe ustalenia, znosi zastane podziały i kategorie (centra — peryferie); dekonstruuje hierarchiczny układ wertykalny na rzecz rozproszenia i relacji o charakterze sieciowym, otwartym na różne lokalności; zwraca uwagę na dynamiczną relację między tożsamością i lokalnością. Piotr Słodkowski ma ponadto odwagę budować nowe pojęcia i kategorie, wypracowuje własną metodologię badawczą, inspirując się impulsami płynącymi z nowej humanistyki.

prof. dr hab. Jacek Leociak

Trzy tematyczne człony ambitnej książki Piotra Słodkowskiego: modernizm, zaangażowanie, tożsamość, należą do najpoważniejszych problemów sztuki XX wieku. W oparciu o międzynarodową dyskusję nad pojęciem modernizmu, autor krytycznie odnosi się do „zachodniocentrycznego” paradygmatu historii sztuki XX wieku i analizując obrazy Strenga/Włodarskiego wprowadza pojęcie „modernizmu indygenizującego” i „sorealizmu utopijnego”. Lejtmotywem ważnej i poruszającej książki Słodkowskiego jest krytyczna obserwacja dyscypliny, a najpoważniejszym osiągnięciem są zarysowane przez autora alternatywy, jakie dla historii sztuki wyłaniają się z analiz *œuvre* artysty. Słodkowski łączy wybitne kompetencje teoretyczno-metodologiczne ze skrupulatną analizą (w tym technologiczną i konserwatorską) dzieł Strenga. Promowana przez autora historia sztuki ugruntowana jest na artyście i jego dziele, a praktyka badawcza zasadza się na ruchu od materiału do teorii, nie zaś odwrotnie.

prof. dr hab. Maria Poprzęcka