



ANTYKWARIAT
RARA AVIS

121 AUKCJA ANTYKWARYCZNA
awangarda

KRAKÓW
21 października 2017

ANTYKWARIAT
RARA AVIS s.c.

121

AUKCJA ANTYKWARYCZNA
awangarda

21 października 2017
October 21, 2017





Katalog opracował: Janusz Pawlak

Projekt graficzny i skład katalogu: AM&MŻ

Druk:



Pierwsza strona okładki: Stern Anatol, Jasieński Bruno – *Ziemia na lewo...* (fr.), poz. w kat. 198

Czwarta strona okładki: VEŠČ. Objet. Gegenstand. ..., poz. w kat. 275

Dziękujemy Pawłowi Podniesińskiemu (portolan.pl)
za udostępnienie notowań aukcyjnych

COPYRIGHT: Antykwariat Rara Avis © 2017





poz. 173

poz. 212, 209, 222

Rok 2017 został ogłoszony Rokiem Awangardy. Sto lat temu, 4 listopada 1917 r. otwarto w Krakowie wystawę grupy Ekspresjonistów Polskich, która wkrótce zmieniła nazwę na Formistów. Było to pierwsze wspólne wystąpienie artystów programowo odrzucających koncepcje estetyczne Młodej Polski na korzyść nowoczesnych, dalekich od obowiązującego realizmu, rozwiązań.

Wspomniana tu prezentacja prac Pronaszków, Czyżewskiego, Chwistka i innych nie była jedyną – i bynajmniej nie pierwszą – okazją do zapoznania się z nowymi prądami w sztuce. Już cztery lata wcześniej, w czerwcu 1913 r., w salach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie zawisły prace dwunastu artystów tej miary, co E. Adler, A. Jawlenski, W. Kandinsky, C. Klein, O. Kokoszka. We wstępie do katalogu czytamy: „Wystawa, którą przed publicznością lwowską otwieramy nie ma na celu propagandy, tylko informację. Nie chodzi o poparcie kierunku [...], o przypodobanie się tym, którzy swe sądy estetyczne formułują wedle ostatniej mody zagranicznej, lub o postawienie ekspresjonistów niemieckich, czeskich i rosyjskich na wzór ludziom młodym, z których artyści rosną; chodzi o pokazanie publiczności lwowskiej, jak wyglądają naprawdę ci, o których się czyta jak o zjawisku nadzwyczajnym, ci, którzy siebie samych przedstawiają jako pionierów nowej epoki w naszym odczuwaniu estetycznym i w życiu społecznym, którzy się podają za twórców nowego typu duszy ludzkiej”. Jak zauważa Z. Baranowicz w „Polskiej awangardzie plastycznej 1918-1939”: „Był to jedyny przed I wojną kontakt szerszej publiczności z najnowszymi prądami sztuki europejskiej”.

168. [KATALOG]. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie. Wystawa futurystów, kubistów i ekspresjonistów. Wystawa zbiorowa prac Pillatiego Gustawa. Lwów, VI-VII 1913. 21,4x14,3 cm, s. 22, [2]. brosz. Otarcia okł. Tytuł i fragmenty tekstu podkreślone niebieską kredką. Katalog wystawy sztuki nowoczesnej zorganizowanej we lwowskim Pałacu Sztuki. Prezentowano prace m.in. E. Adlera, A. Jawleńskiego, W. Kandinsky'ego, O. Kokoszki, A. Kubiśty (łącznie 88 prac 12 artystów). Prócz nowatorów pokazano obrazy G. Pillatiego, T. Axentowicza, J. Mehoffera, W. Tetmajera. *Nieczęste* (il. s. 64) 600.-

Gdzie szukać pierwocin polskiego ruchu awangardowego? Kiedy pojawił się zdecydowany sprzeciw przeciwko wszechobecnym, tkwiącym mocno w XIX wieku, młodopolskim gustom? Skąd przyszli wyznawcy ekspresjonizmu? Odpowiedź na te pytania przynosi lektura roczników poznańskiego „Zdroju”. Pismo zostało założone, prowadzone i finansowane przez Jerzego Hulewicza, zamożnego wielkopolskiego ziemianina, grafika i pisarza. W ciągu sześciu lat wyszło 79 zeszytów; w okresie 1917-1920 wydano 13 tomów składających się z 6 dwutygodniowych zeszytów, po ponadrocznej przerwie, w 1922 r. wyszedł ostatni zeszyt, który stanowił tom 14. Początkowo kierunek pismu wyznaczał – anonimowo – Stanisław Przybyszewski. „Zdrój” zaczął od tego, pisał Hulewicz, na czym ‘Chimera’ skończyła”. Już w 1917 r. redakcja pisma powiększyła się o małżeństwo Kubickich, Władysława Skotarka, Stefana Szmaja, Jana Wronieckiego i „Zdrój” dość gwałtownie zmienił orientację programową, stając się nieformalnym organem twórców spod znaku ekspresjonizmu. „Już w trzecim numerze pisma pojawiają się kubistyczno-futurystyczne rysunki J. Wronieckiego jako ilustracja do nowych pod względem formy i treści antywojennych wierszy Adama Bederskiego” – zauważa Lewandowska. Z czasem wokół „Zdroju” zebrała się grupa artystów, która przybrała groźną i wiele mówiącą nazwę „Bunt”. Skupieni w niej pisarze, a zwłaszcza graficy, z wielką uwagą spoglądali na poczynania niemieckich ekspresjonistów, przejmując ich założenia programowe. Rok 1918 przyniósł wyraźny przełom w rozwoju pisma. W połowie roku odszedł Przybyszewski i „odtąd, aż do końca swego istnienia, ‘Zdrój’ będzie już domeną ekspresjonizmu, jego trybuną publicystyczną” – twierdzi H. Stępień w „Polskim życiu artystycznym”. Aktywnym współpracownikiem pisma został Emil Zegadłowicz. Prowadzono współpracę z czasopismami berlińskimi, drukowano tłumaczenia włoskich futurystów, nawiązano kontakty z artystami z Krakowa. Strony „Zdroju” zaroziły się od drapieżnych drzeworytów, linorytów i ilustracji Pronaszków, Chwistka, Skotarka, Kubickiego, Szmaja... Dla statecznych wielkopolskich prenumeratorów to było zbyt wiele. Zrezygnowali.



poz. 169-175

Wydany po przerwie „tom 14 ‘Zdroju’ ostatecznie zamknął okres ukazywania się pisma i wspólną działalność literatów i plastyków związanych z jego redakcją” (Stępień). To ważne słowa: „wspólna działalność literatów i plastyków” – przyniesie ona bowiem niezwykle bogaty plon w nadchodzących latach.

ZDRÓJ. Dwutygodnik poświęcony sztuce i kulturze umysłowej. Poznań. Red. J. Hulewicz. Nakł. Sp. „Ostoja”: ca 32x25 cm. brosz. Czas. BJ 9, 283)

169. R. 1, z. 6: XII 1917. s. [161]-192

Okł. nieco otarta i zaplamiona, wewnątrz stan dobry. Skasowana pieczęć bibliot. (czytelnia „Wiązanka” w Pruszkowie). Teksty m.in. W. Berenta. Ilustracje i okładka (jeszcze młodopolskie) J. Hulewicza. Podkreślenia w tekście. (il. s. 64) **680.-**

170. R. 2, z. 1: I 1918. s. 32

Przednia okł. zakurzona. Okładka W. Jarockiego, w tekście ilustracje J. Hulewicza, W. Jarockiego, S. Kubickiego. (il. s. 64) **550.-**

171. R. 2, t. 3, z. 5: V 1918. s. [129]-160

Okł. lekko otarte, niewielkie zabrudzenia wewnątrz, pionowe załamanie bloku. Na okł. data miesięczna: czerwiec. W tekście drzeworyt Jana Wroneckiego. Barwna okładka Augusta Zamoyskiego. **820.-**

172. R. 2, t. 4, z. 2: VII 1918. s. [33]-64

Okł. nieco otarte. Drzeworyt J. Hulewicza, ilustr. A. Zamoyskiego, T. Czyżewskiego, T. Niesiołowskiego, ekspresjonistyczna okładka W. Skotarka (na jasnopomarańczowym papierze). (il. s. 65) **820.-**



poz. 172

173. R. 2, t. 4, z. 3: VII 1918. s. [65]-96

Przednia okł. nieco zakurzona, miejscowe zażółcenia pierwszych kart. Na okł. data miesięczna: sierpień. W tekście drzeworyty Małgorzaty Kubickiej, Jerzego Hulewicz, Jana Wronieckiego. Ekspresjonistyczna okładka Władysława Skotarka (na papierze kremowym). (il. s. 65) **820.-**

174. R. 4, t. 12, z. 1 (67): VII 1920. s. 28

Otarcia okł., przednia okł. zakurzona, z niewielkim naddarciem. W tekście drzeworyty M. Schwarza, J. Panieńskiego, okładka A. Swinarskiego. (il. s. 65) **550.-**

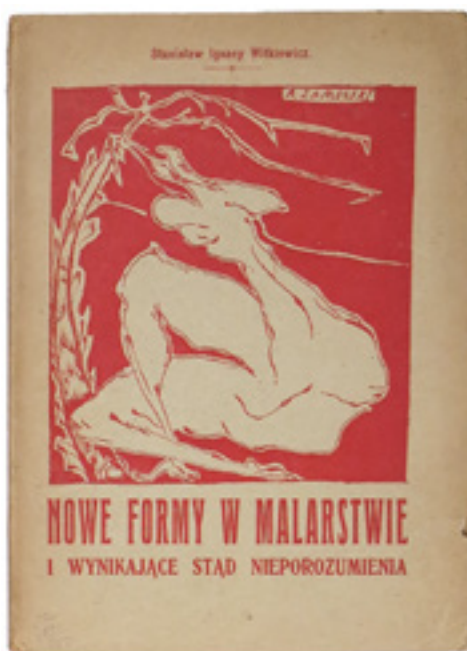
175. R. 4, t. 13, z. 5 (77): XII 1920. s. [77]-120

Okł. nieco otarte, niewielkie ubytki grzbietu, rdzawe zaplamienia przy zszywkach. W tekście drzeworyty A. Swinarskiego i J. Hulewicz. Na przedniej okładce formistyczna sylwetka kobiety. (il. s. 65) **680.-**

Katalog drugiej wystawy formistów, wciąż jeszcze tytułujących się ekspresjonistami, wymienia zaledwie 43 prace dziesięciu artystów, znacznie mniej niż pokazano cztery miesiące wcześniej na pierwszej wystawie w 1917 r. Ten skromny pokaz pozostawał w cieniu zorganizowanej jednocześnie dużej wystawy grafiki polskiej. Wspólny szesnastostronicowy tradycyjny w formie katalog sztuce formistów poświęcił zaledwie 3 strony, z czego na jednej wydrukowano cytaty z Mickiewicza, Ingresa, Cézanne'a i Matisse'a. Na pozostałych dwóch wymieniono twórców i tytuły ich obrazów olejnych, akwarel, rysunków i litografii. Eksponowano prace Tytusa Czyżewskiego, Leona Dołżyckiego, Gustawa Gwozdeckiego, Leona Chwistka (pomyłkowo nazwanego tu Chwistakiem), Jana Hrynковского, Jacka Mierzejewskiego, Tymona Niesiołowskiego, Zbigniewa Pronaszki, Jana Rubczaka i Eugeniusza Zaka.



poz. 177



poz. 178

Dział graficzny prezentował się okazale: pokazano 198 rycin 52 artystów. Wernisaż odbył się 7 kwietnia w salach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.

176. [KATALOG]. [Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie]. Katalog wystawy grafiki polskiej i ekspresjonistów polskich. Lwów, IV-V 1918. 20x14,7 cm, s. 15, [1]. brosz.
 Otarcia skrajnych kart, pionowe załamanie bloku, egz. obcięty. Odręczne notatki ołówkiem na ostatniej stronie. Na ekspozycji (w części tradycyjalistycznej) prezentowano prace graficzne Axentowicza, Grotta, Jarockiego, Mehoffera, Sichulskiego, Stryjeńskiej i wielu innych; dział nowoczesny obejmował 43 dzieła. (il. s. 66) 240.-

W pierwszych dniach września 1919 r., w salach TPSP w Krakowie otwarto III Wystawę Formistów. Zaprezentowano 60 prac autorstwa: Leona Chwistka, Tytusa Czyżewskiego, Jana Fedkowicza, Leopolda Gottlieba, Jana Hrynkowskiego, Tymona Niesiołowskiego, obu Pronaszków, Konrada Winklera, Stanisława Ignacego Witkiewicza i Augusta Zamoyskiego. Towarzyszący wystawie katalog zdobi umieszczona na okładce reprodukcja rysunku Leona Chwistka („U studni”). Kolejne siedem stron zajmuje artykuł tego samego autora zatytułowany „Formizm”. Chwistek stwierdzał tu: „Nie ma określonego sposobu przedstawiania tego co jest rzeczywiste, – ale przeciwnie ten sam przedmiot przedstawiony być może na wiele różnych sposobów”, „Formizm jest próbą stworzenia nowego stylu, na podstawie pojęć realizmu i piękna, które rozwinęły się z doświadczeń kubistów, futurystów i ekspresjonistów”. Warto przytoczyć słowa Chwistka wyjaśniające zmianę nazwy ugrupowania, które do niedawna mieniło się „ekspresjonistami”: „Dążenie to skupiło nas przed 2-ma laty pod hasłem ekspresjonizmu, które użyte było jedynie jako symbol protestu przeciwko sztuce oficjalnej. W krótkim czasie okazało się jednak, że nazwa ta łączy nas w przekonaniu ogółu z sztuką niemiecką, która pozostaje ciągle w okresie eksperymentowania, nie cofając się w wielu wypadkach przed niesmacznym dziwactwem. W tych warunkach okazała się konieczność zaznaczenia naszej odrębności przez wprowadzenie nazwy nowej. W ten sposób doszliśmy do nazwania się formalistami.

Nazwa ta skupia dziś szereg indywidualności różniących się jeszcze dość znacznie w swych rezultatach, którym jednak przyświeca wspólny ideał jednolitego stylu". Po tekście umieszczono nadruk „Zakopane, 20. VIII. 1919". Dalszą część katalogu wypełniają dwa „Aforyzmy a rebours", cztery pierwodruki wierszy Czyżewskiego i jeden wiersz Hrynковского. Właściwy katalog wystawy (spis pokazanych prac) zajmuje trzy ostatnie strony.

177. [FORMIŚCI - 3. wystawa]. Formiści. Wystawa III. Katalog. Kraków 1919. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. 16,4x10,7 cm, s. 15, [1]. brosz. Stan bardzo dobry. Rzadkie. 640.-

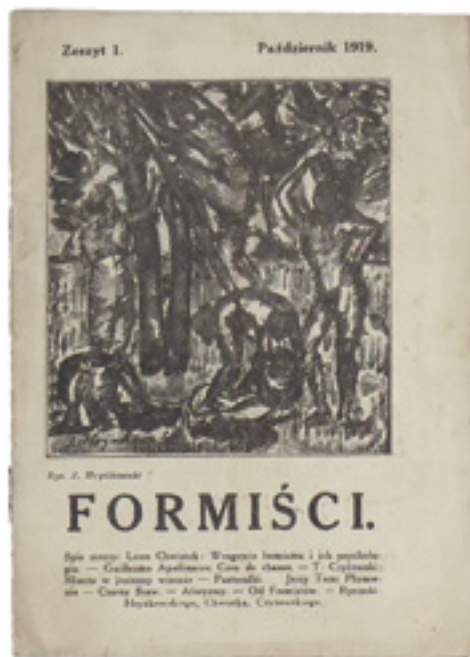
Obecność Stanisława Ignacego Witkiewicza wśród formistów była różnie komentowana. Choć występował z Chwistkiem, Czyżewskim i Pronaszkami od początku, to był w tym towarzystwie figurą osobną. Odzywały się głosy, że jedynym elementem łączącym go z grupą jest wspólnie żywiona niechęć do tradycyjnych kierunków w sztuce.

Wkrótce po powrocie z Rosji ogłosił najpełniejszy wykład swoich poglądów na sztukę. W książce „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia" pisał w przedmowie: „Celem niniejszej pracy jest stworzenie takiego systemu pojęć, który by umożliwił porozumienie się między artystami a krytykami z jednej strony, a krytykami i publicznością z drugiej". Propagował ideę malarstwa płaszczyznowego. „Nowe formy" były pierwszą książką Witkacego wydaną drukiem. Twierdził, że zawarł w niej swoje przemyślenia jeszcze sprzed I wojny, zaczął je spisywać w 1917 r. i, jak pisał w „Szkicach estetycznych", uważał ją za swą główną pracę teoretyczną. Okładkę skomponował August Zamoyski.

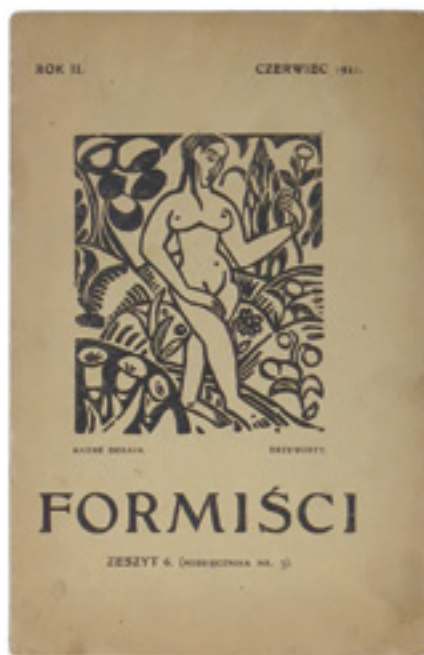
178. WITKIEWICZ Stanisław Ignacy — Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Jedna tabl. kolorowa, cztery jednobarwne i dwie figury w tekście. Warszawa 1919. Zakł. Graf. „ARS" 22,5x16,3 cm, s. 187, [4], tabl. 5. brosz.

Nieznaczne ubytki narożników obu okł., niewielkie ubytki grzbietu, naddarcie krawędzi przedniej okł., poza tym stan dobry. Egz. z księgozbioru Jarosława Iwaszkiewicza (podpis na stronie tytułowej). Jedna z najważniejszych publikacji teoretycznych Witkacego. 600.-

Organem teoretycznym formistów były początkowo „Maski", krakowski tygodnik ukazujący się od 1918 r. Na jego łamach ukazały się ważne teksty programowe Zbigniewa Pronaszki i Leona Chwistka. Strona plastyczna pisma tkwiła mocno w Młodej Polsce; choć pojawiały się tu reprodukcje prac Czyżewskiego, Hrynковского i Chwistka, to nadal czczono Wyspiańskiego i Mehoffera. W październiku 1919 r. wyszedł pierwszy numer nowego czasopisma „Formiści". Rozmiarem i układem przypominał katalog III wystawy formistów. Redaktorami pierwszych numerów był Czyżewski i Chwistek, w późniejszych zeszytach tego ostatniego zastąpił Konrad Winkler. Ukazujące się nieregularnie pismo stało się trybuną dwóch ściśle współpracujących ze sobą ugrupowań: formistów i futurystów. W ciągu trzech lat (1919-1921) ukazało się sześć numerów. Kłak pisał: „Formistów" należy uznać za pierwsze pismo awangardy w szerokim rozumieniu tego słowa. „Formiści" stanowili niemal modelowe pismo polskiego ruchu nowatorskiego. Było to czasopismo artystyczne, jednoczące wszystkie dyscypliny sztuki, z tym że plastyka zajmowała pozycję dominującą [...]. Polityka redakcyjna była przede wszystkim wynikiem upodobań i orientacji Tytusa Czyżewskiego; była to orientacja francuska, i pod tym względem „Formiści" stanowili wzorzec dla późniejszych czasopism awangardy". Zagrodzki zauważał: „Materiały publikowane w krakowskim czasopiśmie 'Formiści' (1919-1921) były odzwierciedleniem zróżnicowanych zapatrywań artystycznych – od ekspresjonizmu po futurizm i kubizm, dzięki czemu w obrębie jednego ugrupowania mogły istnieć tak różne osobowości, jak Tytus Czyżewski, malarz, poeta i dramaturg, Leon Chwistek, filozof, twórca teorii malarskiego stryfizmu, czy Stanisław Ignacy Witkiewicz, filozof i dramaturg, skłaniający się ku grotesce, dadaizmowi, a nawet surrealizmowi". Rypson z kolei stwierdzał: „czasopismo [...] rozpoczyna istotny etap historii polskich druków awangardowych".



poz. 179



poz. 180

FORMIŚCI. Kraków. Red. L. Chwistek, T. Czyżewski. brosz.
Czas. BJ 3, 87. Rzadkie

Na okładce pierwszego numeru pisma zreprodukowano rysunek Hrynkowskiego przedstawiający kobiety w kąpeli. Połowę zeszytu zajmuje artykuł Leona Chwistka „Wrogowie formizmu i ich psychologia”, na kolejnych stronach pojawiły się wiersze Apollinaire’a (w oryginale), Czyżewskiego, „Miało w jesienny wieczór” i „Pastorałki”, Jerzego Toma, „Czarny Staw” i „Płomienie”, a także reprodukcje rysunków Chwistka i Czyżewskiego. Ostatnią stroną zajmuje krótki tekst „Od formistów”, w którym czytamy: „Zachęcenі życzliwem przyjęciem katalogu naszej III-ciej Wystawy, postanowiliśmy wydawać co miesiąc zeszyt poświęcony naszej twórczości [...]. Prenumeraty ze względu na trudności wydawnictwa na razie przyjmować nie będziemy”

179. [R. 1], z. 1: X 1919. 16,5x11,8 cm, s. 15, [1]

Załamane dwóch narożników kart, drobne zaplamienia, poza tym stan dobry.

600.-

Ostatni numer pisma poświęcono nowej sztuce poza granicami Polski. I tak Winkler w artykule „Na nowych drogach sztuki” przybliżył czytelnikom najświeższe prądy we Francji, a Julian Rot-Czerwiński pisał o nowoczesnych poetach i dramaturgach w Niemczech. Zaprezentowano sporo poezji: G. Apollinaire’a „Tytoń za dwa sous” (wiersz w przekładzie Czyżewskiego), dadaistyczne wiersze Arpa i Ribemonta-Dessaignesa, wiersz „neo-futurystyczny” Włocha Aldo Palazzeschi, przekład A. Sterna wierszy Majakowskiego i Chlebnikowa, wiersz Hiszpana Humberto Rivas w tłumaczeniu Peipera. To chyba pierwszy ślad obecności późniejszego redaktora „Zwrotnicy” wśród rodzimych awangardzistów. Jego nazwisko (w zniekształconej formie „Teiper”) widnieje także na liście współpracowników pisma. Od strony plastycznej numer prezentował się równie interesująco: zawierał reprodukcje prac A. Deraina (drzeworyt na przedniej okładce), P. Picassa, N. Borges (przedrukowany z madryckiego czasopisma „Ultra”), A. Archipenki. Numer zawiera także artykuł K. Winklera „Na nowych drogach sztuki”. Redakcja miała nadzieję na kontynuację pisma: zapowiadała artykuł o najnowszej poezji francuskiej, który

miał ukazać się w jednym z najbliższych numerów. Żaden już się nie ukazał... Podobnie jak zapowiedziane na tylnej okładce wznowienie „Formizmu na tle współczesnych kierunków w sztuce”.

180. R. 2, z. 6: VI 1921. 23,3x15 cm, s. 16

Okł. lekko otarte, załamane tylnej okł., wewnątrz stan dobry.

600.-

Trudno przyjąć bez zdziwienia fakt, że cały dorobek poetycki jednego z najważniejszych twórców polskiego futuryzmu mieści się w jednym, niezbyt obszernym tomie. Tomie, trzeba dodać, bardzo charakterystycznym zarówno pod względem treści, jak i formy. Mowa o książce „Tram w popszek ulicy” Jerzego Jankowskiego z końca 1919 roku (z nadrukowaną datą o rok późniejszą). Jarosiński: „Ten niewielki tomik gromadził całą twórczość literacką Jankowskiego: cykl ‘Rytmy miasta’ zawierał utwory futurystyczne, ‘Złote tropy’ – wcześniejsze wiersze i poematy prozą (częścią ogłoszone w ‘Żórawcach’), ‘Brzegiem Lety’ – skrócone wersje felietonów, jakie Jankowski zamieszczał poprzednio w czasopiśmie”. Choć jako wydawca figuruje oficyna „Futuryzm Polski”, wiadomo, że druk opłacił z własnej kieszeni autor. Jankowski, jako jeden z pierwszych, zrezygnował z obowiązujących zasad ortografii. Swoje imię i nazwisko zapisał jako „Yeży Yankowski”, i dalej, konsekwentnie, pisał fonetycznie. Książkę wydrukowano na sztywnym, szarym, pakunkowym papierze. Jedynie elementy zdobnicze pochodzą z podstawowego zasobu typograficznego: różnego kroju i rozmiaru bezszeryfowe czcionki, linie, kwadraty. Tekst na przedniej okładce (imię i nazwisko autora, tytuł, nazwa (fikcyjna) wydawcy, nazwa i adres drukarni, miejsce i data wydania) wydrukowano tłustą czcionką, poszczególne partie tytułatury oddzielono niewielkimi kwadratami. Na tylnej okładce pojawiła się prostokątna kratownica przypominająca więzienne okno. Pod nią wydrukowano wezwanie: „Okna wyżej!”. Lewandowska stwierdza: „Jest to pierwsza tego typu okładka na naszym terenie”, nie przesądzając o jej autorstwie: „Nic mi nie wiadomo, czy Jankowski, podobnie jak inni futuryści, zajmował się stroną typograficzną swoich utworów, czy też robił to dla niego jakiś dobry drukarz”. Tekst książki ograniczono od góry i od dołu poziomymi grubymi liniami biegnącymi przez całą szerokość kolumny.

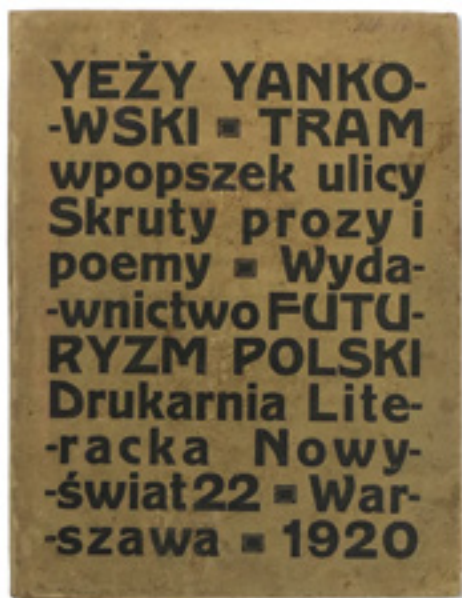
Rypson określa tom Jankowskiego mianem „najciekawszego przykładu futurystycznej estetyki”, dodając: „w owym czasie był to bez wątpienia zabieg prowokujący przywykłe do estetyzującej oprawy tomików poetyckich oko czytelnika”. Alina Kowalczykowa pisze: „Jankowski [...] wydał tom „Tram w popszek ulicy” [...], który uznano za pierwsze ważne dzieło literackie futuryzmu. I natychmiast zamilkł na zawsze – wyizolowany przez chorobę, pozostałe dwadzieścia lat życia spędził w szpitalu psychiatrycznym. Sytuacja zaiste niezwykła: pierwszy autentyczny futurysta nie brał właściwie udziału w ruchu futurystycznym, nie głosił wyznań programowych – wydał ważny dla futuryzmu tom i znikł z horyzontu artystycznego” (A. Kowalczykowa, „Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918-1939”. War. 1981, s. 49).

181. [JANKOWSKI Jerzy]. Yeży Yankowski — Tram w popszek ulicy. Skruty prozy i poemy. Warszawa 1920. Wyd. „Futuryzm Polski” [właśc. nakł. autora]. 23,3x17,6 cm, s. [64]. brosz.

Rypson I 14; Rypson II 36; ZPW 243; SPKL 183; Peiper 493. Okł. reperowana (rozprasowane załamania narożników, uzupełnione ubytki grzbietu, podklejony narożnik), poza tym stan dobry. Piecz. księgarska. Jeden ze sztandarowych tomików poetyckich polskiego futuryzmu. Nieczęste. (il. s. 12)

2400.-

Ten niezwykle ważny, omówiony powyżej tom Jerzego Jankowskiego kryje w sobie pewną zagadkę. Opisany wielokrotnie przez badaczy nie wyjawiał dotychczas wszystkich swoich tajemnic. „Tram w popszek ulicy” – o czym nikt nie wspomina – ukazał się dwukrotnie. Pierwsze, wyżej zaprezentowane wydanie, jest dobrze znane, wielokrotnie reprodukowane. Wydanie drugie – pod względem formalnym identyczne z pierwszym, pojawiło się na rynku tylko raz, na 115 aukcji „Rara Avis” w 2015 roku. Posiada okładkę drukowaną na ciętym, pomarańczowym papierze. Na wewnętrznej stronie przedniej okładki umieszczono nadruk: „Tęgoż autora:” (w wydaniu pierwszym jest w tym miejscu: „Yeżego Yankowskiego pisma:”).



poz. 181



poz. 182

Wykaz publikacji rozszerzono tu o siódmy tytuł: „Białoruś współczesna” (!). Na wewnętrznej stronie tylnej okładki zmieniono wykaz nazwisk pod nadrukiem „Wydawnictwo „Futuryzm Polski” pod wodzą Yeżego Yankowskiego” (wydanie pierwsze wymienia 7 osób więcej). Wewnątrz występuje tylko jedna – na pozór drobna – różnica: wersja pierwsza ma nadrukowany numer arkusza 3, drugi wariant tego nadruku nie posiada. Dla tekstu nie ma to żadnego znaczenia, jednak dobitnie wskazuje, że ta edycja została odbita z innego składu drukarskiego niż poprzednia. A to upoważnia do określenia prezentowanego tu egzemplarza jako pochodzącego z drugiego wydania książki.

182. [JANKOWSKI Jerzy]. Yeży Yankowski — Tram wpopszek ulicy. Skruty prozy i poemy. Warszawa 1920. Wyd. „Futuryzm Polski”. 23,4x17,7 cm, s. [64]. brosz.

Rypson I 14; Rypson II 36; ZPW 243; SPKL 183; Peiper 493. Stan niezbyt dobry: brak grzbietu, okł. otarte, nadkruszone, nieco zaplamione, wewnątrz stan dobry. Zalecana konserwacja. 2400.-

Pierwsze obszerne podsumowanie działań formistów zostało opublikowane już cztery lata po ich pierwszej wystawie. Jego autorem była osoba ze wszech miar kompetentna, uczestniczyła bowiem aktywnie – jako członek grupy formistów – w jej działalności artystycznej. Mowa tu o Konradzie Winklerze i jego pracy „Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce”. Joanna Pollakówna w swojej monografii poświęconej formistom pisze o Winklerze: „Przypadła mu w udziale rola apostoła prawd utwierdzanych przez współtowarzyszy. Wywiązywał się z niej w miarę swych możliwości najrzetelniej. Nie sposób odmówić mu talentu do kompilacji. Wszelkie przydatne idee wyławiał czujnie, komponując w całości całkiem udane”. Z kolei Stefan Morawski w artykule „Ankieta o formistach polskich” tak patrzy na Winklera: „To on w istocie był reprezentatywnym krytykiem, on bez pretensji do uogólnień filozoficzno-estetycznych – bronił zasad formizmu, odwołując się w swych teoretycznych dociekaniach bardziej do historii sztuki najnowszej niż do jakichś fundamentalnych, sztuce przynależnych jakości, których nie wolno naruszać”. Na przedniej okładce książki pozwały się zapoznać się z pracami Tytusa Czyżewskiego, tablice wewnątrz książki pozwalały poznać się z pracami Tymona Niesiołowskiego, Jerzego Hrynковского, Jacka Mierzejewskiego, Zbigniewa Pronaszki, Henri Matisse’a, Paula Cézanne’a i innych. Warto zaznaczyć, że fragment

książki dotyczący ekspresjonizmu znalazł się – jako wstęp – w katalogu IV Wystawy Formistów, na której Winkler prezentował swoje prace.

183. WINKLER Konrad — Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce. Kraków 1921. Księg. D. E. Friedleina. 21x14,8 cm, s. 100, [3], tabl. 16. opr. wsp. pł. z zach. okł. brosz. Okł. brosz. zaplamiona, drobne zaplamienia wewnątrz. **Odręczna dedykacja autora dla Jadwigi Marii Migowej.** (il. s. 66) **360.-**

184. WINKLER Konrad — Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce. Kraków 1921. Księg. D. E. Friedleina. 21,8x14,7 cm, s. 100, [3], tabl. 16. brosz. Okł. i grzbiet nieco otarte, zaplamienia marginesów jednej karty, brak s. 67-78; ostatnia karta (spis treści) w kopii na starym papierze. **Odręczna dedykacja autora dla Zbigniewa Pronaszki** – jednego z najważniejszych członków grupy formistów. (il. s. 67) **600.-**

Ostatnim wspólnym wystąpieniem formistów była ich czwarta wystawa otwarta 23 stycznia 1921 r. w krakowskim Pałacu Sztuki. Tym razem zaprezentowano krakowskiej publiczności aż 180 prac (a więc trzykrotnie więcej niż na poprzedniej wystawie formistów w 1919 r.). W wystawie udział wzięli: Feliks Antoniak, Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Henryk Gotlieb, Jan Hrynkowski, Ludwik Lille, Andrzej Pronaszko, Zbigniew Pronaszko, Wacław Rogulski, Szczesny Rutkowski, Stanisław Tumorowicz, Zofia Vorzimmerówna, Wacław Wąsowicz, Konrad Winkler, Stanisław Ignacy Witkiewicz, August Zamoyski, Jerzy Zaruba. Grono artystów, zatem, także znacząco się poszerzyło. Ponad połowę przedniej okładki zajmuje reprodukcja „Madonny” – znanego rysunku Czyżewskiego, obok wydrukowano tytuł katalogu i spis jego zawartości, a także nazwę drukarni, która tę publikację odbiła. Trzystronicowy „Wstęp” jest fragmentem świeżo wydanej książki Konrada Winklera „Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce”. Wolny fragment strony wypełniono reprodukcją rysunku Leona Chwistka przedstawiającego ogrodową kaskadę. Na kolejnych dwóch stronach wydrukowano pierwodruk krótkiego utworu scenicznego Tytusa Czyżewskiego „Geniusz i sobowtór”, który Pollakówna określa mianem „wielopłaszczyznowej kompozycji form”, szokującą wówczas zupełną niezrozumiałością. Przekład wiersza „Ostatni rozdział” Apollinaire’a, umieszczony poniżej został dokonany przez autora „Geniusza i sobowtóra”. Pozostałe dwie strony zajmuje spis wystawionych prac, zakończony ciasno wydrukowaną reklamą najnowszej książki Winklera, z której zaczerpnięto wstęp do katalogu. „Polskie życie artystyczne w l. 1915-1939”, Wr. 1974, s. 71) przytacza fragmenty bardzo licznych recenzji prasowych, które wskazują na wielkie zainteresowanie imprezą. Warto dodać, że w kwietniu 1921 r. wystawę pokazano w Warszawie. Ograniczono ilość prac, a katalog (w podobnym układzie, co krakowski) nie objął artystów warszawskich, choć wzięli oni udział w wystawie.

185. [FORMIŚCI - 4. wystawa]. Katalog. Formiści. Wystawa IV. Kraków, I-II 1921. Druk. Przemysłowa. 26,6x20,1 cm, s. [8]. brosz. Skrajne karty nieco otarte i zakurzone, niewielki ubytek narożnika pierwszej karty, drobne zaplamienia i załamania innych kart. Naklejka na odwrocie strony tyt.). **Rzadkie.** (il. s. 66) **800.-**

Nic dziwnego, że tak trudno znaleźć egzemplarz pierwszej jednodniówki futurystów, który zachowałby się w dobrym stanie. Wydrukowano ją na wielkim arkuszu papieru gazetowego, zbliżonym formatowo do dużego plakatu. Aby właściwie odczytać zawarty tu tekst należało złożyć jednodniówkę wzdłuż i otrzymać cztery zadrukowane strony prawie metrowej wysokości. Przechowywanie i przeglądanie takiej publikacji sprawiało sporo trudności. Wielokrotnie składana narażona była na uszkodzenia, przedarcia, często całkowite zniszczenie. Ale nie tylko nietypowy format szokował pierwszych czytelników jednodniówki. Niemal każdy jej element mógł drażnić nienawykłego do futurystycznej estetyki odbiorcę. Tekst drukowany był fonetycznie, z pogwałceniem zasad ortografii. Układ typograficzny niektórych wierszy znacznie odbiegał od powszechnie przyjętego („Ciekawym układem graficznym wyróżnia się ‘Hymn do maszyny mego ciała’ Czyżewskiego, w którym

symetryczne rozmieszczenie słów wiersza sugeruje anatomię ludzką i konstrukcję maszyny zarazem” – Rypson). Także treść zamieszczonych tu manifestów mogła bulwersować statecznych krakowian; Jasiński wzywał: „Będziemy zwozić taczkami z placuw, skweruw i ulic ńświeże mumje mickiewiczuw i słowackih. Czas opruźnić postumenty, oczyścić place, pszygotować miejsca tym, ktuży idą”.

Jednodniówka, nosząca tytuł „Jednodniówka futurystuw, mańifesty futuryzmu polskiego”, ukazała się w Krakowie w czerwcu 1921 r. jako „wydanie nadzwyczajne na całą Żeczpospolitą Polską”. Jej wydawcą był Bruno Jasiński, a autorami zamieszczonych tu tekstów, poza Jasińskim, byli: Tytus Czyżewski, Stanisław Młodożeniec i Anatol Stern. Spotkały się na jej łamach obie, nieco zantagonizowane grupy polskich futurystów: warszawska i krakowska. Najwięcej miejsca zajmują liczne manifesty Jasińskiego z odezwą „do narodu polskiego w sprawie natyhmiastowej futuryzacji życia” na czele. „Manifesty z ‘Jednodniówki futurystów’ – pisze Jasiński – żądały sztuki, która tworzona byłaby dla potrzeb zbiorowości i uczestniczyła aktywnie w jej codziennym, zwykłym życiu. Mówiły o dziełach wtopionych w pejzaż ulicy, powstających z materiału, jaki przynosi dzień powszedni wielkiego miasta, mających, jak gazeta, trwałość dwudziestoczęterogodzinną”. Na ostatniej stronie umieszczono m.in. głosy Czyżewskiego i Sterna dotyczące własnej twórczości, zapowiedź mających ukazać się książek oraz (nieco przedwczesne) stwierdzenie: „Zdruj poznański nareszcie pszeszał już wyhodzić”.

Jednodniówka futurystów i późniejszy o kilka miesięcy „Nuż w bżuhu” „w dziejach polskiej sztuki awangardowej lat dwudziestych były jednym z dokumentów najdonioślejszych. Jasiński zrobił, jak się wydaje, więcej, niż oczekiwali jego koledzy – sformułował obszerny, konsekwentny poetycki i kulturalny program futuryzmu” (Jarosiński).

Okazja do kupienia pierwszej jednodniówki nie trafia się często – statystycznie raz na trzy lata. W okresie 2000-2015 na aukcjach w Polsce oferowano bowiem tylko 5 egzemplarzy, zawsze skutecznie. Ceny osiągnięte podczas licytacji wynosiły: 360 (sic!), 3.150, 1.500, 5.000 i 30.000 (sic!) zł. Rekordowa sprzedaż miała miejsce na aukcji „Rara Avis”.

186. JEDNODNIÓWKA Futurystuw. Mańifesty futuryzmu polskiego, wydanie nadzwyczajne na całą Żeczpospolitą Polską. Kraków, VI 1921. 95x32,3 cm, s. 4. Arkusz form. 95x62,5 cm (rozłożony). Rozprasowane ślady wielokrotnego złożenia, podklejone naddarcia na zgięciach i na marginesach. Jedna z najważniejszych publikacji polskiej awangardy międzywojennej - tzw. „Pierwsza jednodniówka futurystów. Bardzo rzadkie. (il. s. 15) 16 000.-

Pięć miesięcy po zamieszczeniu spowodowanym ukazaniem się „Jednodniówki futurystów” wybuchł następny skandal. Na ulicach Krakowa pojawiła się kolejna publikacja poetów spod znaku futuryzmu „Nuż w bżuhu”. Tym razem artyści wzywali, by wzorem szwajcarskich przyjaciół „szczać we wszystkich kolorach”! Nową jednodniówkę sygnował Bruno Jasiński z Krakowa i Anatol Stern z Warszawy. Ujrzała światło dzienne w listopadzie 1921 r. Jeśli wierzyć relacji Władysława J. Dąbrowskiego zamieszczonej w tomie „Cyganeria i polityka” dystrybucja przebiegała w sposób właściwy dla nowoczesnych artystów: „futurysty demonstrowali wraz z formistami, na przykład w samo południe jechali na ręcznym wózku ciągniętym przez jakąś ośmkę ludzi wokół Rynku Głównego, na którym to wózku stało pianino, a przy nim siedział muzyk na plecach drugiego, brzdąkając dadaistycznie na instrumencie. Reszta pojękiwała wydając nie bardzo artykułowane dźwięki i rozrzucając manifesty poetyckie, jak ‘Nuż w bżuhu’ itp”. Nową jednodniówką formatem była zbliżona do poprzedniej, lecz nie trzeba było jej składać na pół – została wydana w formie dwustronnego afisza. W oczy kłuł niegramatyczny „nuż” i równie niepoprawny „bżuh” wydrukowane dużą pogrubioną czcionką. Tekst, jak poprzednio, otrzymał zapis fonetyczny, co nie ułatwiało czytania, ale celowo drażniło schlebiącą utartym schematom publiczność. Poszerzono grono współpracowników: oprócz czterech autorów obecnych w pierwszej jednodniówce, tu pojawił się Aleksander Wat i Leon Chwistek. Dla tego ostatniego udział w przedsięwzięciu miał przykre konsekwencje. Jak stwierdza Pollakówna, „przypląci to



poz. 186



poz. 186

opóźnieniem naukowej kariery: za współautorstwo jednodniówki futurystycznej 'Nuż w bżuhu' odmawiana mu będzie przez lat kilkanaście profesura". Jednodniówkę otwiera szokująca – choć nieprawdziwa – informacja, że „30.000 egzemplarzy manifestu futurystów – rozchwymano po całej polsce w ciągu 14 dni”. Tym razem przeważają teksty poetyckie. „Gruby, krzyczący blokowy tytuł [...], różnego rozmiaru czcionka – oto środki, które miały na celu przyciągnięcie uwagi, a zarazem zadanie ciosu panującym przyzwyczajeniom estetycznym [...]”. Graficznie intrygujące są tu zwłaszcza wiersz Sterna „1/2 godziny na zielonym brzegu” przypominający kaligramy Apollinaire’a, dynamiczna typografia wierszy Sterna i Młodożeńca, a także pozarozumowy, namopaniak barwistanu ‘Wata’ (Rypson). Sam Jasieński uważał „Nuż w bżuhu” za „najpiękniejszą publikację brukową futuryzmu europejskiego”.

Wydanie jednodniówki spotkało się z głośnym oddźwiękiem w prasie; krytykowano powszechnie skandalizującą treść, łamanie zasad ortografii, teksty tu drukowane określono mianem „płodów cuchnących wyziewów Nalewek i Bolszewii”, a ich autorów uznano za „fanatyków ludożerstwa, apostołów zboczeń”. Po trzech tygodniach od ukazania się, 14 grudnia 1921 roku, **nakład skonfiskowano** w Warszawie (choć krakowska cenzura zezwoliła na druk), co z kolei stało się pretekstem do dyskusji na temat swobód twórczych w Polsce. Wydanie „Noża w bżuhu” zakończyło heroiczny rok w dziejach polskiego futuryzmu, rozpoczęty almanachem „Gga” z grudnia 1920 r. i przynoszącym także pierwszą „Jednodniówkę futurystów”.

Jednodniówka czasami pojawia się w handlu. Z reguły, z powodów omówionych powyżej, oferowane są egzemplarze po konserwacji, z uzupełnionymi ubytkami i reperowanymi przedarciami. W latach 2001-2010 pojawiła się aż osiem razy, osiągnąwszy najwyższą cenę na 28 aukcji antykwariatu „Lamus” (5.000 zł przy cenie wywoławczej 2.000 zł, w 2009 r.). W drugiej dekadzie XXI w. sprzedano tylko jeden egzemplarz – za jednodniówkę z podklejonymi naddarciami, wyceniony przez antykwariat „Rara Avis” w 2012 r. na 5.800 zł, zapłacono 11.000 zł.



poz. 187

komentowane w ówczesnej prasie, co skłoniło autora do wystąpienia z zacieklą polemiką. Główny bohater dramatu jest genialnym matematykiem, a akcja pełna jest absurdalnych i irracjonalnych epizodów. Widać tu charakterystyczne dla teatru Witkacego elementy groteski, czarnego humoru, nawet surrealizmu. W krótkim „Wstępie teoretycznym” Witkiewicz pisał: „oprócz kwestii erotycznych, treścią [„Tumora”] są: pewne fantazje na temat przewrotu w matematyce i fizyce [...]”. Fantazjami na temat matematyki i psychiatrii nie chcielibyśmy obrazić ani jednych, ani drugich uczonych, podobnie jak poglądami na tzw. „miłość”, kwestie społeczne i nadnaturalne zjawiska, nie chcielibyśmy obrazić erotomanów, społeczników i spirytystów”. Kończy zdaniem: „Zaznaczamy, że ‘poglądom’ wypowiedzanym przez osobistości w sztukach tych, nie przypisujemy żadnego obiektywnego znaczenia”. Czysta forma w praktyce.

188. WITKIEWICZ Stanisław Ignacy — Tumor Mózgowicz. Dramat w 3 aktach z prologiem. Kraków 1921. Nakł. Spółki Wydawniczej „Fala”. 19,8x13,6 cm, s. 90. brosz.

Grzbiet połówkowy, wewnątrz stan bardzo dobry. (il.s. 67)

550.-

Nie każda książka, zasługująca na miano awangardowej, krzyczy do czytelnika barwną okładką z odważnym układem typograficznym i nowoczesną kompozycją. Przykładem jest tom wierszy Tytusa Czyżewskiego „Noc-dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny” z 1922 roku. Była to trzecia książka Czyżewskiego wydana w tym roku i zawierała głównie teksty publikowane wcześniej w czasopiśmie i jednodniówkach. Na okładce wykonanej z cienkiego, żółtego papieru widnieją spokojny, tradycyjny nadruk tytułowy: imię i nazwisko autora, tytuł i podtytuł, miejsce i rok wydania, skład główny i długa lista miast, gdzie swoje przedstawicielstwa miała firma Gebethner i Wolff. Karta tytułowa powtarza napisy okładkowe w niezmiennionej formie. Układ typograficzny wierszy, opracowany przez ich autora, prezentuje się znacznie ciekawiej. Układ kolumn, wytłuszczanie fragmentów tekstu, częste użycie wielokropka podkreślają treści zawarte w wierszach. Na uwagę zasługuje zwłaszcza utwór „Mechaniczny ogród” (na s. 24). Wiersz, przy niestandardowym wykorzystaniu elementów typograficznych (linie proste, litery, nawiasy), przypomina swoim wyglądem schematycznie przedstawiony ogród

187. NUŻ W BŻUHU. 2 jednoźniówka futurystów. Wydańie nadzwyczajne. 30.000 egzemplarzy mańifestu futurystów - rozhwytyano po całej polsce w ciągu 14 dñi. dźgñęte nożem w bżuch ospałe bydlę sztuki polskiej zaczęło ryczeć. pszez otwur żygnęła lawa futuryzmu [...]. demokraci wywieście sztandary ze słowami naszych szwajcarskich pszyjaću! Hcemy szczać we wszystkich kolorah! [...]. Kraków-Warszawa, XI 1921. 95,3x63 cm, s. [2].

Rypson I 17. Rozprasowane ślady złożenia, niewielkie zaplamienie w dolnej części, nieco z lewej. Jeden z najsłynniejszych manifestów polskiego futurizmu. Bardzo rzadkie!

16 000.-

Rok 1921 przyniósł drugą książkę Stanisława Ignacego Witkiewicza. Był nią „Tumor Mózgowicz. Dramat w 3 aktach z prologiem” wydany przez spółkę „Fala” w Krakowie. Przed tekstem widnieje wydrukowana dedykacja dla Zofii i Tadeusza Żeleńskich. Sztuka miała swoją prapremierę 31 czerwca 1921 r. w Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego w Krakowie i tym samym była pierwszym utworem Witkacego, jaki doczekał się realizacji scenicznej. Przedstawienie było szeroko

kwiatowy z unoszącym się nad nim motylem. Pierwodruk, w nieco odmiennej formie, drukowany był w „Formistach” (nr 4) i wywołał wiele negatywnych komentarzy (m.in. Irzykowskiego i Wyki). Podobne zabiegi formalne zastosowano w „Płomieniu i studni” (na s. 28). Tu z kolei w treść wiersza wkomponowano dwa układy typograficzne przypominające otwarte i zamknięte okno. Tematyka wielu utworów doskonale oddaje zakres zainteresowań futurystów: „Hymn do maszyny mego ciała”, „Od maszyny do zwierząt”, „Zegarek”, czy wspomniany już „Mechaniczny ogród” i „Płomień i studnia (elektro-kino-aero-dramo)”. Tom kończy tekst „Tytus Czyżewski o ‘Zielonem oku’ i o swoim malarstwie (autokrytyka - autoreklama)”. Czyżewski wzywa w nim czytelników: „Kochajcie elektryczne maszyny, żeńcie się z nimi i płódcie Dynamo-dzieci – magnetyzujcie i kształćcie je, aby wyrosły na mechanicznych obywateli”.

Tom wydrukowano na tanim, gazetowym papierze. Jedni (Rypson) widzą w tym przejaw skromnych środków, jakimi dysponował autor, inni (Sowiński) sugerują świadome nawiązanie do tomików rosyjskich poetów, wydawanych celowo na papierze najniższej jakości. Obie te hipotezy nie wykluczają się.

189. **CZYŻEWSKI** Tytus — Noc-dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny. Kraków 1922. Druk., „Czasu”. 22,5x14,8 cm, s. [2], 41. brosz.

Rypson I 18; Rypson II 34; ZPW 245; SPKL 97. Otarcia okł., niewielki ubytek narożnika przedniej okł., niewielkie zaplamienia wewnątrz. Piecz.. (il.s.67) 400.-

Rok 1922 nie był łaskawy dla Jerzego Hulewicza. Poważne kłopoty finansowe zmusiły go do zaniechania wydawania „Zdroju”, co więcej, by spłacić długi zmuszony był sprzedać rodzinne Kościanki, majątek położony w okolicach Wrześni. W tym samym czasie wyszedł drukiem „Joachim Achim” Hulewicza – „dramat w trzech zjawach”. Można przypuszczać, że książka ujrzała światło dzienne przed opuszczeniem przez Hulewiczów rodzinnej siedziby, skoro jako miejsce wydania figurują Kościanki. Jednak nie tam książkę wydrukowano, jej odbicie powierzył autor Franciszkowi Foltinowi z Wadowic. Ten ukończył pracę 15 maja 1922 r., co skrętnie odnotowano w kolofonie umieszczonym na ostatniej stronie. Na przedniej okładce nadrukowano późniejszą datę: 1923. Widać zatem, że proces wydawniczy nie przebiegał bezproblemowo. Akcja sztuki toczy się w szesnastowiecznej pracowni alchemicznej. Na okładce widnieje ekspresjonistyczna kompozycja ukazująca trzy ptaki w locie, użyta wcześniej do zilustrowania „Genezis z ducha” Słowackiego, wydanego przez Ostoję w 1919. Na s. 5 wydawca przykleił drzeworytowy „ekslibris” odbity na osobnym arkusiku. Obie kompozycje są autorstwa Jerzego Hulewicza.

190. **HULEWICZ** Jerzy — Joachim Achim. Dramat w trzech zjawach. Kościanki 1922. Druk. F. Foltina, Wadowice. 24,3x16,3 cm, s. 95, [1]. brosz.

Grońska 257. Okł. nieco otarte, ślad zawiłgocenia przy górnej krawędzi okł., obie okł. częściowo pożółkłe, wewnątrz stan dobry. Egz. w znacznej części nierozcięty. (il.s.67) 300.-

„Szkice estetyczne” Stanisława Ignacego Witkiewicza nie prezentują się zbyt okazale. To niewielka książeczka licząca nieco ponad 160 stron. Zawiera, jak mówi autor w przedmowie, „dopełnienie i rozszerzenie” swojej pracy „Nowe formy w malarstwie”. Wydawca na niezachowanej tu, niestety, obwolucie tak zachęcał do nabycia książki: „Czym jest współczesne malarstwo formistyczne, czym jest w ogóle t. zw. nowa sztuka – te zagadnienia analizuje z właściwym sobie talentem i darem polemicznym autor „Pożegnania jesieni”. Tkwi w tym stwierdzeniu pewna sprzeczność. „Szkice estetyczne” ukazały się w 1922 r., teksty tu drukowane powstały w latach 1919-1921, a więc w okresie najbardziej ożywionej działalności formistów. Powieść „Pożegnania jesieni” Witkacy pisał w 1925 r., ale szerokiej publiczności została przedstawiona dwa lata później, w roku 1927, gdy ukazała się drukiem. I zapewne wtedy Hoesick dodał do niesprzedanych egzemplarzy „Szkiców estetycznych” obwolutę z przytoczonym powyżej tekstem reklamowym. Ale pisanie w 1927 roku o „współczesnym malarstwie formistycznym” było sporym nadużyciem. Od kilku lat bowiem formizm był już *passé*. Tak jak dziś cekinowe bluzeczki.

191. WITKIEWICZ Stanisław Ignacy — Szkice estetyczne. Kraków 1922. Krak. Spółka Wydawnicza. 18x12,2 cm, s. [4], 166. brosz.

Grzbiet oklejony papierem, załamane narożniki przedniej okładki., brak obwoluty, poza tym stan dobry. (il. s. 68) 480.-

20 marca 1923 roku otwarto w salach wileńskiego kinoteatru „Corso” Wystawę Nowej Sztuki. „Inicjatorami wystawy [...] byli mieszkający od niedawna w Wilnie Witold Kajruksztis i Władysław Strzeмиński [...]. Wystawa była pokazem prac siedmiu artystów: z Wilna – Kajruksztisa, Puciatyckiej, Strzeмиńskiego, i z Warszawy – Kryńskiego, Szczuki, Stażewskiego, Żarnowerówny [...]. Obok obrazów, rysunków, grafik, układów typograficznych, projektów scenografii pokazane były rzeźby: projekty pomników, konstrukcji przestrzennych, a także jedna makieta architektoniczna” (A. Turowski „Budowniczości świata”). Było to pierwsze wspólne wystąpienie konstruktivistów polskich, mających wkrótce powołać do życia grupę „Blok”. Katalog towarzyszący wystawie był również niezwykle, co prezentowane na wystawie prace. Zastosowano tu po raz pierwszy w Polsce zasady druku funkcjonalnego. Na okładce umieszczono anonimową kompozycję typograficzną przypisywaną przez badaczy Strzeмиńskiemu lub Kajruksztisowi, choć nie wyklucza się współautorstwa obu artystów. Każdy z uczestników wystawy otrzymał do swojej dyspozycji miejsce w katalogu, gdzie mógł zamieścić przemyślenia dotyczące aktualnej sytuacji w sztuce i własnoręcznie zaprojektować stronę graficzną swojej wypowiedzi. Użyto elementów klasycznego zasobu typograficznego: linii, prostokątów, kropek, czcionek różnego kroju i rozmiaru, tworząc dynamiczne kompozycje – pierwsze tego typu w dziejach naszego druku.

Niezwykle rzadki oryginał katalogu pojawił się na rynku antykwarycznym tylko raz, został sprzedany w 2015 na 112. aukcji „Rara Avis” za 130.000 zł (z opłatą organizacyjną 139.100 zł), tym samym „Katalog Wystawy Nowej Sztuki” jest najdrożej sprzedaną na aukcji polską książką dwudziestowieczną. Tu prezentujemy reprint z 1993 r.

192. KATALOG Wystawy Nowej Sztuki. Łódź 1993. Muzeum Sztuki. 16,9x12 cm, s. 23. brosz. Stan bardzo dobry. Reprint katalogu wydany w 1923. (il. s. 68) 200.-

Dwa lata po „Nowych formach w malarstwie” i rok po „Szkicach estetycznych” ukazuje się trzecia książka teoretyczna Witkacego „Teatr. Wstęp do czystej formy w teatrze”. Zawiera szereg artykułów drukowanych uprzednio w czasopiśmie, głównie w „Skamandrze”, a także autorską przedmowę i wykaz dramatów Witkiewicza obejmujący 22 tytuły. Koncepcja czystej formy, oryginalna idea autora „Szewców”, nie znalazła w dwudziestolecu zbyt wielu zwolenników. Spotkała się z krytyką i powszechnym niezrozumieniem. Dopiero wiele lat po śmierci jej twórcy została doceniona i obecnie uważana jest za jedną z najważniejszych teorii estetycznych XX w. Książka prócz rozważań na tematy teatralne zawiera interesujący dodatek z tekstami „O skutkach działania naszych futurystów”, „Dalszy ciąg polemiki z L. Chwistkiem”.

193. WITKIEWICZ Stanisław Ignacy — Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze. O twórczości reżysera i aktorów. Dokumenty do historii walki o czystą formę w teatrze. Dodatek: O naszym futuryzmie. Kraków 1923. Krak. Spółka Wydawnicza. 16,4x12 cm, s. VIII, 278, [2]. brosz. Stan dobry. (il. s. 68) 400.-

Czym jest druk awangardowy? Gdzie zaczyna się nowatorstwo? Gdzie leży granica? Czy głębokie przemyślenia programowe dotyczące kształtu typograficznego książki muszą zawsze korespondować z powagą zawartego w niej tekstu? To nie miejsce, by rozstrzygać tak fundamentalne problemy. A zatem nic nie stoi na przeszkodzie, by do działu książki awangardowej włączyć publikację będącą żartobliwą mistyfikacją.

Emil Zegadłowicz i Edward Kozikowski, obaj mocno związani ze środowiskiem wadowickiego Czartaka, opracowali „antologię poezji murzyńskiej”. Umieścili w niej 20 wierszy o egzotycznej tematyce, poprzedziwszy je pseudonaukowym wstępem. Nadało to całości charakter publikacji akademickiej. Mistyfikacja była na tyle pomysłowa i sprawnie napisana, że książka doczekała się poważnych recenzji w ówczesnej prasie. „Z wyjątkiem jednego jedynego Tadeusza Sinki, który poddał w wątpliwość oryginalność tekstów murzyńskich, nikt z naukowców nie zakwestionował ich autentyczności. Nadeszły listy od szeregu profesorów: J. Kallenbacha, J. Kleinera, A. Brücknera, J. Łośa wyrażające uznanie dla tłumaczy za podjęte trudy” (E. Kozikowski „Portret Zegadłowicza bez ramy”, War. 1966, s. 90). Dziwi fakt, że elita naukowa przyjęła bez zastrzeżeń książkę, która pod każdym względem odbiegała od wyglądu publikacji naukowych. Dziś wyraźnie widzimy ironiczne zmruczenie oka przy powoływaniu się na „węzeł skrzyżowania wrażliwości dziecięcej czy murzyńskiej”, na specyficzny „sposób tworzenia: polega on na bezpośredniej, niefrasobliwej, bezimiennej, komunistycznej przerzutni odczuć i myśli w obrazowanie słowne”. Tytuły wierszy zdawały się wskazywać na najważniejsze problemy życia w czarnej Afryce, dla nas odległe, dla jej mieszkańców będące banalną codziennością: „Polowanie we dwóch na strusie”, „Zaraza”, „Nad rzeką”, „Śpiewka chłopców”, „Garncarz”. W końcowych „Objaśnieniach” autorzy tłumaczą tytuł antologii: Niam-Niam to „plemię murzyńskie [...] – niezwykle żarłoczne; po dziś dzień ludożercze” oraz spieszą z pomocą w obrachowaniu, że „palce rąk bez czterech = 6”. Książkę wydrukowano na szarym papierze pakunkowym, okładkę zdołała postać uśmiechniętego bożka, cięta grubo – wraz z tytułaturą – w linoleum. Tekst złożono wytłuszczoną czcionką, karty zamknięto od góry i od dołu poziomymi grubymi liniami, finaliki skomponowano z podstawowych figur geometrycznych: trójkątów, prostokątów, kwadratów. Projektował Edward Porządkowski, artysta współpracujący z Czartakiem. Awangarda murzyńska!

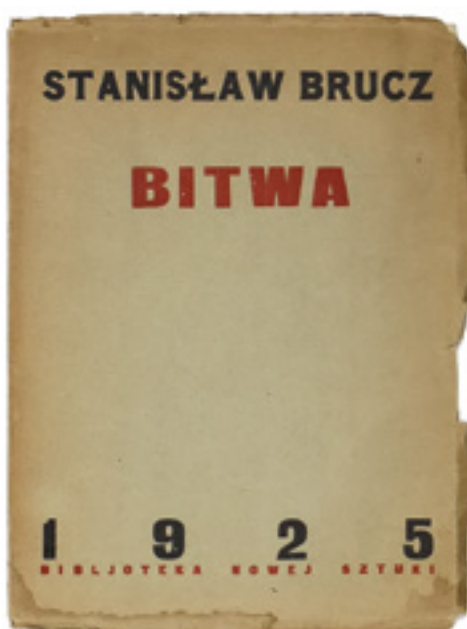
194. KOZIKOWSKI Edward, ZEGADŁOWICZ Emil — Niam niam. Antologia poezji murzyńskiej. Przekłady ... Kartę tyt., godło Czartaka, exlibris i winiety wykonał Edward Porządkowski. Wadowice 1923. Druk. Franciszka Foltina. 31,1x18,8 cm, s. 32. brosz.

Grońska 445a; SPKL 312; Ratajczak 1036; Rypson II 37. Otarcia grzbietu, zarysowanie tylnej okł., niewielkie naddarcie pierwszej karty, poza tym wewnątrz stan bardzo dobry. Wydano 300 egz., ten nr 272 podpisany przez obu „tłumaczy”. (il. s. 68) **600.-**

Początek roku 1924 zastał twórców awangardowych bez własnej trybuny, która byłaby miejscem prezentacji swoich utworów, stałaby się areną sporów programowych i ostrych polemik. „Nowa Sztuka” przestała wychodzić w 1922 roku, ostatni zeszyt pierwszej serii „Zwrotnicy” ukazał się w roku 1923 z datą październikową. Istniejącą lukę postanowił zapłacić Stefan Kordian Gacki – poeta i krytyk literacki, mocno związany z futuryzmem. Powołał do życia pismo „Almanach Nowej Sztuki”, nawiązujące wyraźnie do „Nowej Sztuki” Sterna. Tytuł dwóch pierwszych numerów nowego periodyku został wzbogacony o człon „F 24”, gdzie litera F stanowiła ukłon w stronę odchodzącego futuryzmu. Na przedniej okładce pierwszego numeru „Almanachu” pojawiają się jedynie nazwiska Jasińskiego, Sterna, Brucza, Gackiego, Wata i Brauna, obok widnieje duże, ciężkie F i nieco mniejsza liczba 24. Trudno się dziwić, że często „Almanach Nowej Sztuki” opisywany jest jako „F 24”. Pierwszy zeszyt „Almanachu” wydaje się być przedsięwzięciem jednorazowym, brak mu cech charakterystycznych dla czasopism i wydawnictw ciągłych. Dopiero drugi zeszyt przynosi informację, że zamierzeniem redaktora było wydawanie kolejnych numerów pisma w odstępach dwumiesięcznych. Ambitne plany nie zostały jednak zrealizowane: dwa pierwsze numery ukazały się na początku 1924 roku, trzeci i czwarty (ostatni) na początku roku następnego. Formułę programową pisma można odgadnąć z zestawu osób, którym redakcja we wstępnym tekście „Front nowej sztuki” przekazuje „braterskie pozdrowienie”: Tytusowi Czyżewskiemu, Stanisławowi Młodożeńcowi, Tadeuszowi Peiprowi (!) i Leonowi Chwistkowi.



poz. 195



poz. 197

Tadeusz Kłak, opisując historię wydawanego przez Gackiego periodyku, stwierdza: „Almanach Nowej Sztuki” formował się jako pismo nowej sztuki i młodej sztuki, dlatego też konsekwentnie tej zasady przestrzegał. Nieobecna była w nim całkowicie poprzednia formacja literacka – ani czynnie (poprzez druk), ani biernie, bowiem nie pisało się w „Almanachu” o autorach czy książkach pisarzy starszej generacji. Pismo było zorientowane na współczesność i reprezentowało interesy wstępującego pokolenia [...]. Działalność Gackiego świadczyła o dużym rozmachu i wysokich ambicjach, prowadzona była pomysłowo i energicznie. Potrafił on w krótkim czasie skupić w swoim piśmie całą ówczesną nowatorską poezję, nawiązał kontakt z przedstawicielami innych dyscyplin sztuki, uruchomił bibliotekę, która utrzymywała zarys formującej się grupy [...]. Co było przyczyną upadku pisma po rocznej zaledwie egzystencji i nieregularnym rytmie wychodzenia? Można się domyslać, iż Gacki popadł w trudności finansowe, spowodowane trwającą nadal inflacją, która poprzednio przyczyniła się do upadku wielu pism literackich, w tym także czasopism awangardy. Ale i tak rok pracy Gackiego zamknął się niezwykle dodatnio: cztery zeszyty ciekawego i ważnego pisma, o którego 3 numerze napisał w „Reflektorze” Czesław Bobrowski, iż „jest symbolem skoordynowania dorywczych czy indywidualnych wysiłków w łączną pracę nad tworzeniem nowej sztuki polskiej”.

Pierwszy numer „Almanachu” został przygotowany od strony graficznej przez Mieczysława Szczukę – jego nazwisko umieszczono na karcie tytułowej. Na kilku stronach widnieją kompozycje typograficzne złożone z linii i kół ułożonych w bardziej lub mniej skomplikowane zestawy. Lewandowska tak opisuje dokonania artysty: „W układzie praca Szczuki ogranicza się do kilku typograficznych ozdób zamykających wolną płaszczyznę strony bądź umieszczonych obok tekstu. Będą to: asymetrycznie umieszczony kwadrat, zarysowany grubą linią prostokąt, rytmiczne zestawienia poziomych linii czy umieszczonych na marginesie kresek, podkreślających rytm wierszy. Te pierwsze eksperymenty Szczuki, ograniczonego miejscem, które starano się wykorzystać do maksimum dla tekstu [...] są bardzo skromne”. Można przypuszczać, że następne numery także wyszły spod ręki Szczuki, choć Rypson w „Książkach i stronach” nie wyklucza tu współpracy Henryka Berlewiego. Numer zawiera m.in. redakcyjny tekst programowy „Front Nowej Sztuki”, wiersz B. Jasieńskiego „Do futurystów”, wiersze Sterna, Brucza, Wata oraz „List do Anatola Sterna” Stefana Gackiego.

195. **ALMANACH** Nowej Sztuki. Warszawa. Red. S. K. Gacki. brosz.

[R. 1, nr 1]: II 1924. 23,8x16 cm, s. 26

Czas. BJ 1, 21. Okł. nieco otarte, załamanie przedniej okł. i narożnika tylnej okł., wewnątrz stan dobry. Pierwszy numer pisma; prócz właściwego tytułu, posiada nadruk „F 24” na okładce i stronie tytułowej. Układ graficzny Mieczysława Szczuki (informacja na stronie tyt.). **Nieczęste. 600.-**

Osiągnięciem „Almanachu Nowej Sztuki” było nie tylko wydanie czterech numerów pisma, które próbowało jednoczyć twórców awangardy. Do jego zasług i do zasług jego wydawcy zaliczyć należy zainicjowanie „Biblioteki Nowej Sztuki”, w ramach której wydano 4 tomy wierszy. Trzy z nich: „Semaforey” Adama Ważyka, „Bitwa” Stanisława Brucza i „Upały” Jalu Kurka stanowiły debiuty książkowe ich autorów. Czwarta książka wyszła spod pióra Anatola Sterna. (Podana przez Kłaka informacja, jakoby w tej serii wydano jeszcze wiersze Stefana Kordiana Gackiego i Bronisława Iwanowskiego, nie jest prawdziwa).

196. **KUREK** Jalu — Upały. Warszawa 1925. Nakł. Almanachu Nowej Sztuki. 21,3x14,8 cm, s. 27, [4]. brosz. Bibliot. Nowej Sztuki.

Okł. nieco, lekko zakurzone, wewnątrz stan dobry. Na karcie przedtyt. **odręczna dedykacja autora dla Edwarda Kozikowskiego z XI 1926.** (il. s. 69) **360.-**

197. **BRUCZ** Stanisław — Bitwa. Warszawa 1925. Nakł. Almanachu Nowej Sztuki. 21,3x16 cm, s. 31, [1]. brosz. Bibliot. Nowej Sztuki, [t.] 3.

Załamania i ubytki krawędzi okł., niewielki ślad zawiłgocenia dolnego marginesu przedniej okł. i pierwszych kart, delikatne załamanie narożnika wszystkich kart. Tom poezji wydany w nakładzie 500 egz. Na tylnej okł. logo „Almanachu Nowej Sztuki”. **1200.-**

Z okładki spoglądają na nas dwaj poeci. Jeden zdaje się uciekać wzrokiem, drugi spogląda na wprost. Pomiedzy nimi widnieje dziwaczna konstrukcja złożona z koła zamachowego osadzonego na sztorc na skomplikowanym silniku lotniczym, a po skosie biegnie smukły czerwony wykrzyknik rozcinający okładkę na dwie nierówne części. Na dole umieszczono zagadkową informację „Przechodniu. Tu meta” oraz tytuł książki: „Ziemia na lewo”.

To jedna z najważniejszych publikacji polskiej awangardy. Najważniejszych i zarazem najrzadziej pojawiających się na rynku. Zawiera wiersze Brunona Jasieńskiego w pierwszej części i Anatola Sterna w części końcowej. Fotomontażową okładkę zaprojektował Mieczysław Szczuka i jest to pierwszy przykład użycia tej techniki na okładce książki, zarazem pierwszy znany fotomontaż Szczuki. „Układ graficzny – pierwsze zastosowanie form nowej typografii do zbioru poetyckiego – jest również dziełem Szczuki. Właściwie jest to zastosowanie nowego typu ozdób. Zamiast tradycyjnych rysunków, przerywników czy ornamentów Szczuka używa linii, kół, prostokątów, kwadratów, a więc elementów czysto typograficznych, stanowiących jednocześnie podstawowe formy abstrakcji geometrycznej. Będą to albo zajmujące całą stronę samodzielne rysunki – kompozycje suprematyczne (np. złożone z czarnego kwadratu i ukośnych linii) czy konstruktywistyczne (skomponowane z różnej długości linii w horyzontalno-wertykalnym układzie). Czasem używa rytmicznych szeregów czarnych kół czy linii, wypełniając nimi wolną płaszczyznę karty. Są to jednak kompozycje same w sobie, niewiążące się z tekstem, chociaż na pewno lepiej pasują do rewolucyjnego tonu poezji niż tradycyjne ozdobniki i ilustracje. Ważne jest to, że Szczuka posługuje się tylko materiałem typograficznym, nawiązując do drogi wytkniętej przez ‘Zwrotnicę’ i zespołu form i środków, którym posłużyli się autorzy ‘Katalogu Nowej Sztuki’” (Lewandowska). Rypson zwraca uwagę na inny aspekt, pisząc, że Szczuka zaprojektował „książkę w całości opracowaną przez artystę, co w owym czasie było rzeczą rzadką, typową właściwie tylko dla druków bibliofilskich [...]. To jedyna pozycja polska, jaką Jan Tschichold umieścił w swym fundamentalnym opracowaniu ‘Die neue Typographie’ (1928)”.



poz. 198

„Ziemię na lewo” wydrukowano w 1.000 egzemplarzy. Część z nich przechowywana jest w bibliotekach i muzeach, kilka pozostaje w prywatnych rękach – większość przepadła bez śladu. Ostatni egzemplarz pojawił się na rynku w Warszawie w 2000 r.

198. STERN Anatol, JASIEŃSKI Bruno — Ziemia na lewo. Warszawa [1924]. Spółdz. „Książka”, Druk. L. Bogusławskiego. 26x24,3 cm, s. [40]. brosz.

SPKL 399. Grzbiet podklejony od spodu paskiem papieru, naddarcia i niewielkie ubytki krawędzi przedniej okł., zaplamienia i załamania tylnej okł., naddarcia (długości ok. 4,5 cm) wszystkich kart, skrajne karty podklejone w grzbiecie, załamanie narożnika kart. Ukazało się 1.000 numerowanych egz., ten nr 842. (il. s. 3, 22) 38 000.-

199. STERN Anatol, JASIEŃSKI Bruno — Ziemia na lewo. Kraków 1987. Wyd. Literackie. 25,5x23,8 cm, s. [44]. brosz.

Okł. lekko otarte, niewielki ślad zawilgocenia. **Reprint** jednej z najrzadszych książek polskiej awangardy międzywojennej. Oryginał z 1924 r. zawierał 40 nieiliczbowanych stron (tu ze względów technologicznych dodano dwie karty). 240.-

Na przełomie 1920 i 1921, po kilkuletnim pobycie na Zachodzie Europy, do Krakowa powraca Tadeusz Peiper. Ma niespełna trzydzieści lat i багаж doświadczeń: pobyt we Francji i kontakty z artystyczną kolonią polską w Paryżu, internowanie, wyjazd do Madrytu, współpracę z prasą hiszpańską. Nie miał natomiast багажу najcenniejszego: dorobku literackiego. Ten, w postaci rękopisów, zaginął wraz z podróżną walizką. Peiper stracił także przygotowany do druku tom poezji. Szybko nawiązał kontakty z awangardzistami Krakowa i Warszawy, pisał do gazet, nawiązał współpracę z efemeryczną „Nową Sztuką”, tłumaczył wiersze poetów hiszpańskojęzycznych. Jednak najdonioślejszym osiągnięciem Peipera było w tym czasie założenie i prowadzenie czasopisma „Zwrotnica”. W obszernej publikacji towarzyszącej wystawie „Papież awangardy” Rypson, powołując się na opinie Irzykowskiego, pisze, że było to „pierwsze w Polsce niepodległe międzynarodowe czasopismo awangardowe. Przewartościowało [Peiper] spóźniony futurizm i eklektyczny formizm, wskazał nowy kierunek sztuce i literaturze nowoczesnej, budując dla nich poważne podstawy teoretyczne. Było to niewątpliwie na początku lat dwudziestych jedno z najlepszych pism awangardowych w Europie”. Podobny pogląd wyraża Jaworski: „Zwrotnica” odegrała doniosłą rolę; zwłaszcza pierwsza seria pisma była jakby oknem szeroko otwartym na całą Europę nowatorów. Nieprzypadkowo przecież pojawiły się także wypowiedzi podpisane takimi nazwiskami, jak Milhaud, Marinetti i Tzara”. Pierwsza seria „Zwrotnicy” składająca się z sześciu numerów ukazała się w latach 1922-1923 i zakończyła żywot ze względów finansowych.

Na początku 1924 roku Peiper – już wówczas ceniony publicysta, teoretyk, pisarz i tłumacz – wciąż nie miał w swoim dorobku ani jednej wydanej książki. Ta ukazała się na przełomie stycznia i lutego tegoż roku (egzemplarz obowiązkowy, przechowywany w zbiorach Ossolineum, prócz pieczęci dyrekcji krakowskiej policji posiada ręcznie wpisaną datę 29 lutego 1924 r.). Na pierwszej stronie pierwszej książki Peipera widniała pierwsza litera alfabetu: „A”. Taki bowiem tytuł – dość dziwny i niespotykany w polskich realiach – nosił debiutancki tom wierszy pisarza. Zawierał zarówno stare, jak i nowe wiersze. Autor oprawy plastycznej książki (zapewne sam Peiper) na okładce postawił w lewym górnym narożniku tłuste „A”, przy dolnej krawędzi umieścił nazwiska autora i ilustratora. Podobnie minimalistyczny charakter ma strona tytułowa: tu, obok powtórzenia układu okładkowego, pojawia się wydrukowany skośnie rok wydania: 1924, co burzy statyczną kompozycję nadając jej dynamiczne napięcie. Przewróciwszy stronę spoglądamy na krótką przedmowę, złożoną drobną czcionką i wydrukowaną w formie zwartej kwadratu. Peiper wspomina w niej o utraconych rękopisach i – przewidując zarzut krytyków o „braku bezpośredniości uczuć” – ripostuje: „Niechże tych rycerzy ziemniaczanych kul oczekuje tu odpowiedź: bezpośredniość uczuć? w poezji? ależ to jest dobre dla smakaczy!”. Książkę zilustrował dobry znajomy Peipera z czasów paryskich: Mojżesz Kisling, dając cztery całostronicowe rysunki. W czasach współpracy z „Nową Sztuką” Peiper umieścił na jej łamach krótki tekst poświęcony temu artyście. Na ostatniej stronie tomu „A” wydrukowano informację o wysokości nakładu (400 egz.) i wydawcy („Zwrotnica”).

200. PEIPER Tadeusz — A. Rysunkami ozdobił [Mojżesz] Kisling. Kraków 1924. Wyd. „Zwrotnicy”. 22,8x18,2 cm, s. 30, [2]. brosz.

Peiper 496; SPKL 195. Górny margines przedniej okł. lekko pożółkły, niewielkie załamania i naddarcia krawędzi okładek, poza tym stan b. dobry. Wydano 400 egz., ten bez numeru. (il. s. 69) 2600.-

W 1924 r., rok po pierwszym wspólnym wystąpieniu na wileńskiej Wystawie Nowej Sztuki, grupa artystów-konstruktywistów zawiązała ugrupowanie „Blok”. Jego siedziba mieściła się w Warszawie, a organem prasowym stało się nieregularnie wychodzące czasopismo pod tą samą nazwą. Pierwsze numery redagował zespół, w skład którego weszli: Henryk Stażewski, Edmund Miller, Mieczysław Szczuka i Teresa Żarnowerówna. Z czasem pismo prowadziła wymieniona na końcu dwójka artystów. Ukazało się 11 numerów „Bloku”, pierwsze wyszły w 1924 r., ostatni w marcu roku 1926. Późniejsze zeszyty różniły się od siebie wyglądem: nie miały ustalonej winiety tytułowej, czcionki,

nawet formatu. Turowski w „Polskim życiu artystycznym” pisał: „Typografia ‘Bloku’ charakteryzowała się prostym i przejrzystym układem. Teksty drukowano zróżnicowaną czcionką, skład poszczególnych akapitów i kolumn wpisywano w figury geometryczne, hasła lub fragmenty artykułów oddzielano światłem i prostymi znakami. Poprzez typografię realizowano konstruktywistyczne hasło maksymalnej ekonomii środków i wyrazistości tekstu. Eliminowano ozdobność, dążąc do zintegrowania sensu z uwypuklającym go układem graficznym [...]”. Każdy numer zawierał liczne reprodukcje prac członków grupy: Kobro, Szczuki, Żarnowerówny, Nicz-Borowiakowej, Kryńskiego, Stażewskiego, Strzebińskiego, Kajruksztisa. Kolejne zeszyty przynosiły wypowiedzi programowe czy to w postaci krótkich haseł, czy dłuższych artykułów [...]. Propagowano typografię, fotomontaż, projektowanie wnętrza, architekturę”.



Program grupy „można by określić jako wypadkową konstruktywizmu, neoplastycyzmu i Bauhausu, nie pozbawiony jednak osobistego piętna, dostosowanego do naszych warunków [...]”. To wszystko musiało znaleźć także odbicie w szacie graficznej pisma. „Blok” będzie jedynym pismem w dwudziestolecu, które od pierwszego numeru ukazuje się w niebanalnej szacie. Sprawa nowej typografii nie była obca jego założycielom [...] i dopiero teraz znaleźli oni pole do eksperymentów w tej dziedzinie. Układ graficzny i propagowanie form nowej typografii na łamach „Bloku” jest głównie zasługą Szczuki i Żarnowerówny [...]. Dla grupy [...] największe, najbardziej istotne znaczenie miało samo pismo, które stało się miejscem teoretyczno-plastycznych eksperymentów jej członków i szeroko informowało o wydarzeniach w ówczesnej awangardzie europejskiej [...]. Było to pierwsze i jedyne w naszym dwudziestolecu pismo, które podjęło zagadnienie nowej funkcjonalnej typografii i spełniło te postulaty w praktyce” (Lewandowska 232-233). Reprezentujący tu „Blok” zeszyt 11 (ostatni) poświęcony jest w całości I Wystawie Międzynarodowej Architektury Nowoczesnej w Warszawie. W wystawie udział wzięli m.in.: Le Corbusier, J. J. Oud, K. Mielnikow, K. Malewicz, z Polaków: S. Brukalski, T. Cieślowski, T. Żarnowerówna, B. Lachert, J. Szanajca, L. Niemojewski, M. Szczuka, S. Syrkus, H. Stażewski. Więcej miejsca poświęcono wieży obserwacyjnej w Grenoble, architekturze francuskiej (artykuł A. Lurçata), projektantom holenderskim (zdjęcie fotela i aranżacji Rietvelde), architektom niemieckim (artykuł W. Mahlera), Wieży Einsteina, projektem A. Korna; polscy twórcy zaprezentowali m.in. projekt kina (Żarnowerówna, Koziński, Karczewski), budynku mieszkalnego (Żarnowerówna, Szczuka, Syrkus), domu-pracowni (Epsztejn), gmachu archiwum w Warszawie (Przybylski). Na wewnętrznej stronie tylnej okładki umieszczono dwie geometryczne kompozycje J. Paetersa.

201. BLOK. Czasopismo awangardy artystycznej. Warszawa. Red. Henryk Stażewski. 35x24,7 cm. brosz.

R. 3, nr 11: 1 III 1926. s. 6, [30].

Rypson II 164; ZPW 215; VG 78; Szczuka 97; Druk funkc. 9. Egz. reperowany: podklejone ubytki przedniej okł. (nieretuszowane), uzupełniony nieznaczny ubytek górnego marginesu jednej karty, niewielkie ubytki narożników tylnej okł. i kilku kart, dolny margines kilku kart wzmocniony bibułą. Egz. zszyty nicią przez blok na sztorc. Jedna karta (z tekstem francuskim H. van de Velde „Le style moderne”) przełożona z końca na miejsce po s. 8. Bibliografie podają objętość tego numeru jako: „s. 6, k. nłb 15 + 2” - w tym egz. nie zachowały się dwie dodatkowe karty (zawierały m.in. dwa wiersze A. Sterna zapowiadające ukazanie się tomu jego poezji). Cyfrowa kopia tego numeru pochodząca z „Bibliothèque Kandinsky” przechowywanej w Centre Pompidou w Paryżu, a udostępniona przez portal Monoskop.org także nie posiada tych dwóch dodatkowych kart. Rzadkie.

24 000.-

Spośród czasopism lewicowych ukazujących się w Polsce międzywojennej na uwagę zasługuje niewątpliwie warszawska „Nowa Kultura”. Związana ściśle z działającą nielegalnie Komunistyczną Partią Polski, zastąpiła zlikwidowaną w maju 1923 r. „Kulturę Robotniczą”. Początkowo ukazywała się w rytmie cotygodniowym, później co miesiąc. Pismo przeznaczone było dla lewicującej inteligencji. W stopce wydawniczej figurowało nazwisko Edwarda Stanieckiego, lecz faktycznymi redaktorami pisma byli działacze partyjni Jerzy Heryng i Jan Hempel. „Nowa Kultura” ukazywała się od lipca 1923 r. do września 1924 r., kiedy po serii konfiskat i aresztowaniu członków Redakcji Centralnej KPP pismo zostało zawieszone. Zanim do tego doszło „artykuły popularyzatorskie ustępują miejsca problematyce ogólnopolitycznej, literackiej i artystycznej. Ożywiona wymiana poglądów, polemik i dyskusji toczonych na łamach „Nowej Kultury” wiązała się z falą podobnych polemik i dyskusji, która animowała wówczas wszystkie literackie i artystyczne środowiska lewicy w Europie. O randze artystycznej i politycznej „Nowej Kultury” decydowała współpraca pisarzy, poetów, i publicystów należących do elity intelektualnej kraju: W. Wandurski, S. R. Stände, A. Stern, A. Wat, B. Jasiński, W. Broniewski, M. Braun - poeci i pisarze, niemal bez wyjątku związani z nurtami awangardowymi; J. Heryng (Ryng), J. Brun (Bronowicz), W. Kolski, E. Golde-Stróżecka - publicyści należący do grona przywódców KPP” („Historia prasy polskiej”).



poz. 202



poz. 203

Jaroński tak widzi udział przedstawicieli nowej literatury w tym przedsięwzięciu: „Z początkiem stycznia 1924 r. 'byli futuryści' Wat, Stern i Jasiński oraz zaprzyjaźniony z nimi poeta Stanisław Brucz nawiązali kontakt z komunistycznym tygodnikiem 'Nowa Kultura' [...]. Już wcześniej Witold Wandurski pisał w 'Nowej Kulturze' o doniosłości sztuki awangardowej z punktu widzenia zadań kulturalnych stojących przed klasą robotniczą [...]. Awangardiści opublikowali w piśmie tylko parę utworów w pierwszych numerach z 1924 r. A Stanisław Brucz starał się ponadto wskazać na związek między awangardowym przewrotem estetycznym a dwudziestowieczną rewolucją [...]”. Pisz dalej: „'Nowa Kultura' propagowała program stworzony przez przywódców Proletkultu (rosyjskiego masowego ruchu kulturalno-oświatowego robotników, czynnego w l. 1917-1925): kultura jest zawsze wytworem panującej klasy społecznej, w każdym swym przejawie nosi jej piękno i służy jej politycznym potrzebom; zwycięstwo rewolucji oznaczało będzie powstanie nowej proletariackiej kultury [...]”. Ani futurystyczne wiersze, ani awangardowe poglądy na sztukę nie mieściły się w ramach tej doktryny. Toteż spotkały się z gwałtowną polemiką. Wywody Brucza o materializmie nowej poezji uznane zostały za mętne, w wierszach dopatrzono się drobnomieszczańskiego anachronizmu. Ponadto na publikowanie futurystów nie godziło się kierownictwo partyjne”.

W 1924 r. (począwszy od numeru z 5 stycznia) pieczę nad stroną graficzną pisma objął Mieczysław Szczuka. Zreformował ją całkowicie opracowując okładkę, projektując winietę tytułową i przerywniki. Od tej chwili strony zamknięte są naprzemiennie od góry i od dołu grubymi, ciężkimi poziomymi liniami dobrze korespondującymi z drukowanymi pismem blokowym tytułami kolejnych artykułów. Czasami linie zastępowano lżejszym układem trzech cieńszych równoległych kresek. W przypadku, gdy tytuł nie wypełniał całej szerokości kolumny, Szczuka dodawał taką samą grubą linię biegnącą od ostatniego znaku do prawego marginesu. Czasami linię zastępował kilkoma równomiernie rozmieszczonymi czarnymi kwadratami. Tam, gdzie pozostawało niezadrukowane pole, artysta wypełniał je równoległe ułożonymi poziomymi liniami. Kompozycja okładkowa składa się z wielu poziomo i pionowo ułożonych linii różnej grubości, niekiedy krzyżujących się ze sobą. Tytuł i pozostałe nadruki

wykonano różną co do kroju i wielkości czcionką, zróżnicowaną czasem nawet w obrębie jednego słowa. Jedynie wykaz zawartości numeru wydrukowano jednolicie: poszczególne tytuły oddzielono czarnymi kwadratami – ten element okładki tworzy zwartą całość w formie ciemnego prostokąta. Niestety, jak pisze Lewandowska, „Te pierwsze próby wprowadzenia geometrycznych ozdób do pisma, przeznaczonego dla ludzi i klasy, z którą Szczuka łączył nadzieje na zrealizowanie swoich postulatów artystyczno-społecznych, nie spotkały się z uznaniem czytelników, a wręcz przeciwnie – wywołały głosy niezadowolenia [...]”. Smutny jest fakt, że nowe próby graficzne nie trafiały do masowego odbiorcy, na którego tak przecież liczyli teoretycy i praktycy „Nowej Sztuki”, chcąc wyjść z nią do mas [...]. Od tego czasu znikają z pism rzadko i tak stosowane ozdoby, a Szczuka ogranicza się tylko do przerywników czy uzupełniania tytułu elementami typograficznymi [...]. Ostatni raz jego nazwisko wydrukowano w 19 numerze z datą 10 maja 1924 r. Pismo ukazywało się dalej, wypełniając możliwie najwięcej miejsca tekstem. Coś jednak z poczynań Szczuki przejęli składacze, wprowadzając czasem czarne kwadraty czy kółka”. Po kilku latach Strzebiński tak oceniał (daremnie, jak się okazało) wysiłki Szczuki: „W ‘Nowej Kult[urze]’ sztuki nie było. Nawet Szczuka, któremu chodziło o to połączenie nowoczesności w sztuce z ideologią komunistyczną, celu nie osiągnął i skończył na malowaniu trwałych plakatów agitacyjnych”. Tym niemniej „Nowa Kultura” pozostanie platformą, na której spotkała się awangarda literacko-artystyczna z radykalnym, lewicowym ruchem społecznym.

NOWA Kultura. Tygodnik [późn. miesięcznik]. Warszawa. Red. Edward Staniecki.
ca 25x17,5 cm. brosz.
Czas. BJ 5, 287

Pierwszy z prezentowanych tu zeszytów „Nowej Kultury” został skonfiskowany decyzją Komisariatu Rządu m. Warszawy. Numer (w zasadzie jego wariant) opatrzone na pierwszej stronie nadrukiem: „Interpelacja posłów Stanisława Łańcuckiego i Stefana Królikowskiego [...] w sprawie skonfiskowania N-ru 5-go [...]”. Artykuły, zamieszczone w skonfiskowanym numerze nie zawierają w sobie żadnych cech przestępstwa i posiadają charakter naukowo-historyczny, na dowód czego przytaczamy treść skonfiskowanego numeru”. Numer poświęcony był Leninowi, który zmarł 21 stycznia 1924 r., i którego portret widnieje na pierwszej stronie pisma-interpelacji. Numer zawierał m.in.: J. Hempel „Umarł Lenin”, „Życie Lenina”, „Lenin w Krakowie” podpisany Vidi, fragmenty z pism Uljanowa. Na końcu widnieje nadruk: „Dalszy ciąg numeru „Nowej Kultury” nie był kwestionowany przez Wydział Prasowy Komisariatu Rządu – wobec tego opuszczamy go w druku niniejszym”. Ten nietypowy numer wyposażono w zdobniki o charakterze secesyjnym, za wyjątkiem jednej niewielkiej kompozycji typograficznej (kwadrat i odchodzące od niego trzy równoległe linie różnej długości) zaprojektowanej zapewne przez M. Szczukę.

202. R. 2, nr 5 (20): 1 II 1924. s. [97]-120, [1]

Stan bardzo dobry. (il. s. 26)

480.-

Kolejny numer wyróżnia niewielki, choć istotny nadruk na tylnej okładce: „Okładkę i układ graficzny projektował M. Szczuka” (w pozostałych prezentowanych tu numerach pisma informacji takiej nie ma, choć projektował je ten sam artysta). Numer jest wyjątkowy także za sprawą korespondencji nadesłanej do „Nowej Kultury” i redakcyjnej odpowiedzi na list. Dwaj czytelnicy ukryci pod kryptonimami J. W. i St. F. piszą: „Dawniej [...] nie widzieliśmy w piśmie miejsc nieużytych na cel walki klasowej. Dziś miejsce cytat z dzieł naszych ukochanych mistrzów, nauczycieli, uczonych i działaczy socjalistycznych, zajmują poprzecznie i podłużnie porozmieszczane piątki lub wiele mówiące zestawienia liter „ikifiki”. Głosy czytelników negatywnie oceniające szatę graficzną pisma były dla Szczuki bolesnym ciosem. Wielokrotnie bowiem podkreślał, że sztuka ma służyć klasie robotniczej, że ma mieć charakter proletariacki. Tymczasem jego realizacje nie spotkały się ze zrozumieniem komunizujących czytelników. Redakcja broniła artystę: „Zgoła nie uważamy walk artystycznych za coś ważniejszego,

niż walka o wyzwolenie proletariatu [...]. Czasopismo proletariackie niekoniecznie powinno być brzydkie – podobnie jak zakopcony sufit i zapluta podłoga zgoła nie są koniecznymi właściwościami lokalu proletariackiego, choć – niestety – znakomita większość lokalów proletariackich jest zakopcona i brzydka”. Numer zawiera ponadto m.in.: „Pod znakiem Kasprzaka”, „Ze wspomnień proletariackich” K. Tomaszewskiego, fragment „Ogni św. Dominika” E. Zamiatina.

203. R. 2, nr 17 (32): 26 IV 1924. s. [385]-400.

Niewielkie załamania krawędzi tylnej okł., naddarcia okł. przy zszywce, wewnątrz stan bardzo dobry. (il. s. 26) 480.-

Numer z 24 maja zawiera m.in. tekst „Skąd się biorą robotnicy-faszyści?” podpisany J. S., artykuł J. Hempła o E. Abramowskim, tekst „Robotnik-publicysta” sygnowany „Jon”, „Wesoły finisz” I. Erenburga. Na wyróżnienie zasługuje wiersz „Ona pierwsza” z całostronicową kompozycją typograficzną Szczuki. Prócz poziomych grubych linii, obecnych także na innych stronach pisma, mamy tutaj wiele równoległe ułożonych cienkich pionowych linii, przypominających solidną kolumnę. Wypełnia ona puste miejsce po prawej stronie tekstu.

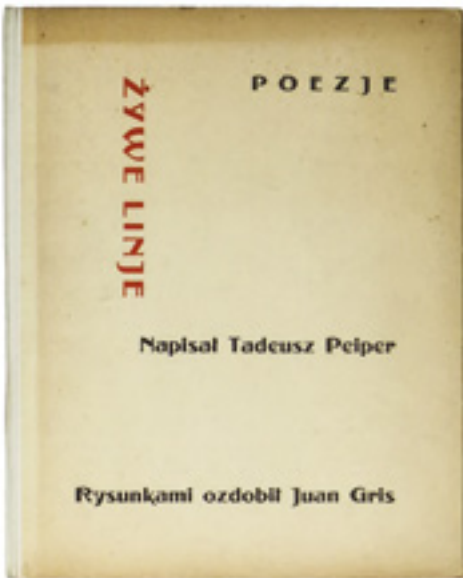
204. R. 2, nr 20 (35): 24 V 1924. s. [449]-472.

Stan bardzo dobry. (il. s. 69) 480.-

Na okładce ostatniego z prezentowanych tu zeszytów „Nowej Kultury” zniknęło słowo „Tygodnik”, na pierwszej stronie, w winiecie tytułowej pojawił się „Miesięcznik”. Tytuł pisma oraz tytuły rozdziałów wydrukowano czcionką odmienną od używanej w poprzednich numerach. Przedostatni numer pisma. Zaw. m.in.: T. Lewiński „Wojna a Międzynarodówka”, „Uwagi o demokracji polskiej” podpisany I. Szat., J. Hempel „O religii”. Wśród kilku tytułów książek nadesłanych do redakcji widnieje „Anielski cham” Sterna.

205. R. 2, nr 38: VII-VIII 1924. s. 80.

Załamania narożników okł. i pierwszych kart, naddarcia krawędzi okł., rdzawe zaplamienia przy zszywkach. (il. s. 69) 480.-



poz. 206

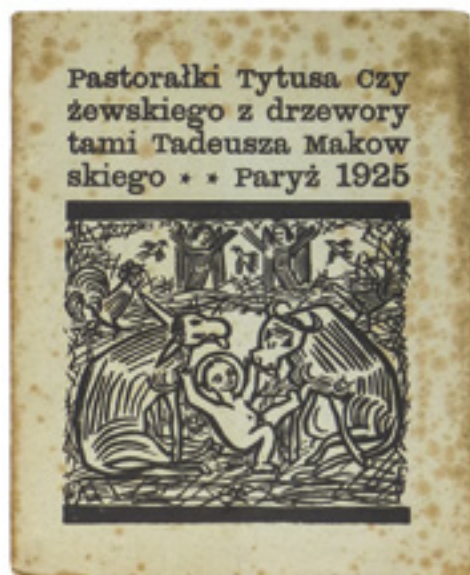
Kilka miesięcy po „A” nakładem „Zwrotnicy” wyszedł drugi tom wierszy Peipera. Tym razem zawierał wyłącznie nowe utwory, powstałe w ciągu dwóch letnich miesięcy 1924 r. Peiper wykorzystał prawdopodobnie swoje kontakty francusko-hiszpańskie, gdyż do współpracy zaprosił Juana Grisa – pracującego w Paryżu hiszpańskiego malarza. Wykonał on trzy rysunki, których reprodukcje umieszczono pomiędzy wierszami Peipera, pięknie je uzupełniając. Dwa pierwsze tomy autora „Nowych ust”, oba wydane w 1924 r., „wnoszące całkowicie odmienną poetykę do literatury polskiej – zdaniem Rypsona – umiejscowiły autora w roli przywódcy poezji awangardowej. Mało rozumiany, gwałtownie odrzucony przez salon ‘Wiadomości Literackich’, znalazł jednak Peiper grono zwolenników i naśladowców; można chyba postawić tezę, że po sześciu numerach swojego czasopisma [„Zwrotnicy”] i dwu tomikach poezji zdezonizował

Marinettiego, dotychczasowego 'wodza nowoczesności' [...]. Obydwa tomiki stanowią ważne publikacje w historii druku nowoczesnego. Już minimalistyczna okładka pierwszego była zakomponowana, jakbyśmy dziś powiedzieli, w duchu funkcjonalizmu. Autorem układu graficznego obydwu, możemy być niemal pewni, był sam autor, który także zadbał o kompozycję stron, a nawet typograficzne zróżnicowanie niektórych wierszy". Tom zawiera pierwodruk najsłynniejszego i najczęściej interpretowanego wiersza Peipera pt. „Noga”.

206. PEIPER Tadeusz — Żywe linje. Rysunkami ozdobił Juan Gris. Kraków 1924. Wyd. „Zwrotnicy”. 21,7x17,5 cm, s. 23. opr. oryg. ppł.

SPKL 306; Rypson II 40. Górne marginesy obu okł. nieco pożółkłe, wewnątrz stan bardzo dobry. Niewielki podpis własn. na przedniej wyklejce. **Rzadkie.** (il. s. 28) **2400.-**

Po trzech latach od wydania ostatniej książki Czyżewski publikuje w 1925 roku „Pastorałki”. Nie znaczy to jednak, że artysta przez ten czas milczał – drukował w „Zwrotnicy” korespondencje z Paryża, gdzie pracował w Ambasadzie Polskiej. Książka ukazała się w Paryżu, nakładem Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Książki, w 520 egzemplarzach odbitych na papierze czerpanym. Atutem starannie wydanych „Pastorałek” są drzeworyty przygotowane specjalnie do tej publikacji przez Tadeusza Makowskiego. Książka mieści ich dwanaście, z czego sześć jest całostronicowych. Dodatkowy, trzynasty, zdobi przednią część obwoluty. Wielokrotnie podkreślano ścisły związek strony artystycznej książki z tekstem w niej zawartym. Lewandowska pisała: „Liryczna i naiwna fantazja malarza doskonale trafia w ludowo-dadaistyczny ton poezji Czyżewskiego”, natomiast Grońska tak komentowała: „Poetycki, zaczarowany nastrój szopkowy [Pastorałek] znakomicie oddał Makowski drzeworytami o formie prostej, niemal szkieletowej. Swobodnie, dość grubymi liniami obrysował postacie, uprościł ich kształty, zrytmizował fragmenty, zbudował pierwsze i drugie plany”. Forma wierszy, nad którymi Czyżewski pracował od 1918 r., wskazuje na pewne odejście autora od poetyki awangardowej i skierowanie się ku prostej frazie przyspiewki ludowej, „zabarwionej – jak pisze Rypson – dadaistyczną nutą”. Godło Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Książki, wydawcy „Pastorałek”, zostało zaprojektowane przez Konstantego Brandla i odbite w drzeworycie na stronie tytułowej. Według powszechnej opinii „Pastorałki” są najpiękniejszą książką Czyżewskiego, a nawet, zdaniem Zbigniewa Jarosińskiego, „jedną z piękniejszych książek polskich XX wieku” (wstęp do „Antologii polskiego futuryzmu i nowej sztuki”, Wr. 1978). Tekst Czyżewskiego trafił na deski sceniczne lwowskiego teatru „Semafor” w grudniu 1926 r.



poz. 207

207. CZYŻEWSKI Tytus — Pastorałki. Drzeworyty Tadeusza Makowskiego. Paryż, I 1925. Polskie Towarzystwo Przyjaciół Książki. 26,3x21,4 cm, s. 34, [3], brosz., obw.

Grońska 368; SPKL 239; Rypson I 21. Miejscami wyraźne zabrązowienia obwoluty, mniejsze zabrązowienia kart. Wydano 520 egz., ten nr 110 z podpisami członków zarządu Towarzystwa: prezesa Stanisława P. Koczorowskiego i sekretarza B. Mońkiewiczówny. Pierwsza publikacja Towarzystwa. Druk na papierze ręcznie czerpanym z papierni Joseph Joubert-Fournier w Auvergne ze znakiem wodnym Towarzystwa, obwoluta w kolorze ciemnoszarym. **1600.-**

Peiper był twórcą niezwykle aktywnym. Wydawał pismo, pracował jako dziennikarz, tłumaczył, brał żywy udział w wieczorach poetyckich, demonstracjach, wykładach. Sam także wygłaszał odczyty, czego śladem jest tom „Nowe usta” z 1925 r. Zawiera tekst wygłoszony przez Peipera na początku tego roku w Krakowie, Warszawie, Lwowie i po raz czwarty ponownie w Krakowie. Całość komponuje się z trzech rozdziałów: Tworzenie romantyczne, Poezja jako budowa, Nowe tworzenie. Stanisław Jaworski we wstępie do „Pism” Peipera stwierdza: „Najjaśniej przedstawił Peiper swój program poetycki w wydanych „Nowych ustach” [...]. Romantycznej koncepcji twórczości poetyckiej jako ekspresji osobowości przeciwstawił tu kult rzemiosła poetyckiego; stylowi prozy, nastawionemu na bezpośrednie nazywanie rzeczy – styl poezji, który polegać ma na zastępowaniu nazwy przedmiotu ‘pseudonimem’ [...]”. Tu wreszcie przedstawił Peiper swój własny wynalazek: układ rozkwitania, pomysł poematu określającego przedmioty lub sytuacje coraz to nowymi, coraz bardziej rozbudowanymi układami zdań o charakterze omówień”. Także Przyboś wysoko oceniał myśli zawarte w „Nowych ustach”: „Była to chyba najbardziej literacka z teorii liryki, jakie kiedykolwiek głoszone. Na tle tego, co wówczas w Europie propagowano w poezji, teoria Peipera odznacza się wyraziście swoim oryginalnym całokształtem. Nieznana dotychczas na Zachodzie i Wschodzie [...] – zyskałaby teraz zrozumienie”. Książka, znalazłszy uznanie wśród pisarzy bliskich ideowo Peiperowi, nie została dostrzeżona przez krytykę. Spośród nielicznych, na ogół krytycznych recenzji (np. S. Napierskiego w „Wiadomościach Literackich”), wyróżnia się tekst Adama Polewki w „Gazecie Literackiej”, w którym, jak relacjonuje Kłak, co prawda „negował wartość poezji Peipera”, ale „upominał się [...] o uwagę dla jego teorii, pisząc, iż „Peiper zasłużył sobie na coś więcej niż milczenie, które otoczyło ‘Nowe usta’”. Rozważany przez Strzemińskiego w liście do Przybosia pomysł wznowienia „Nowych ust” w ramach „Biblioteki a.r.”, nie został zrealizowany.

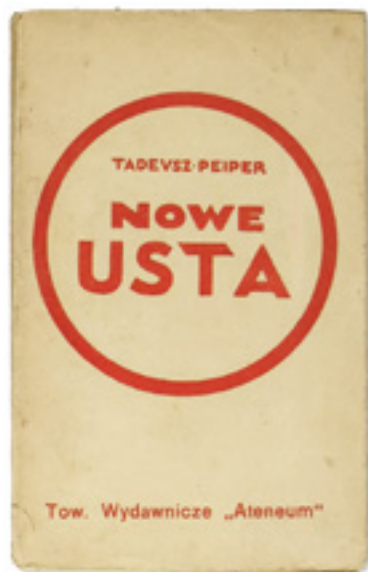
Książka zasługuje na uwagę także ze względów artystycznych. Niestety, nie wiemy kto zaprojektował okładkę. Drukowane czerwono nazwisko autora i tytuł zamknięto w równie czerwonym okręgu. Przypomina on, zdaniem niektórych, rozwarte w krzyku usta. Wewnątrz Peiper umieścił trzy czarno-białe ilustracje Légera. Rypson tak to komentuje: „geometryzujące, abstrakcyjne kompozycje Légera, którego sztuką Peiper zajmował się od dawna (poświęcił mu szkic krytyczny jeszcze w pierwszej serii ‘Zwrotnicy’) – choć reprodukowane w małym formacie – stanowiły właściwy akcent plastyczny

w zbiorze szkiców teoretycznych krakowskiego poety [...] i świetnie współbrzmiały z ich treścią, akcentującą problemy składni, środków technicznych w poezji (‘poezja jako budowa’).”

208. PEIPER Tadeusz — Nowe usta. Odczyt o poezji. Rysunkami ozdobił Fernand Léger. Lwów 1925. Nakł. Tow. Wydawniczego „Ateneum”. 20,5x12,9 cm, s. 167, [4]. brosz.

ZPW 232. Okładki nieco otarte i zaplamione, załamanie narożnika przedniej okł., stan ogólny dobry. Fragmenty tekstu podkreślone czerwoną kredką. Pieczęć T. Maczugi (na końcu).

680.-



poz. 208

W marcu 1925 r. na poetycką arenę wkracza Julian Przyboś. W księgarniach pojawiają się jego „Śruby” – książkowy debiut pisarza. Choć jako wydawca widnieje „Zwrotnica”, koszty druku pokrył autor. Tom wyróżnia się spośród innych tego typu publikacji nowoczesną, niecodzienną okładką. Zaprojektował ją Władysław Strzemiński i był to pierwszy przejaw współpracy obu twórców, współpracy, która przetrwała do śmierci Strzemińskiego w 1952 r.

Rypson tak opisuje tę książkę: „Okładka ‘Śrub’ stanowiła mocny atut tomu, przyciągając wzrok dynamicznym układem linii skreślonych zgodnie z semantyką tytułu, wielobarwnymi akcentami form abstrakcyjnych i liter o szablonowym kroju”, zauważając jednocześnie, że „ekspresyjna kompozycja stanowi dosyć nietypową pozycję w dorobku Strzezińskiego”. Lewandowska z kolei zauważa: „Drukowana czernią, zielenią i czerwoną ochrą, ta okładka charakteryzuje się ogromnym dynamizmem. Użyte w swobodnym, pełnym kontrastów zestawieniu formy abstrakcyjne, litery i znaki typograficzne, świadczą o fantazji autora i łącznie z użytą barwą przyciągają wzrok, co powinno cechować przecież okładkę książkową. Rozwiązanie formalne jest kontynuacją stylu futurystów i dadaistów”. Pierwsze wiersze Przybosia zawarte w tym tomie krytycy określają mianem poezji „nowej cywilizacji”, przeciwstawiającej przebrzmiałemu już futuryzmowi spokojniejszą formę i rezygnację z tematów związanych z podświadomością.



poz. 209

209. PRZYBOŚ Julian — Śruby. Pisane w latach 1921-1924. Kraków 1925. Wyd. „Zwrotnicy”. 23x18,2 cm, s. 29, [2]. brosz.

Rypson I 28; Rypson II 41; SPKL 382. Otarcia i załamania okł., niewielki ubytek narożnika przedniej okł., drobne ubytki krawędzi tylnej okł., blok połączony, karty połączone ze sobą przy pomocy pasków papieru; egz. wymaga konserwacji. Odrębna dedykacja autora dla prof. Ignacego Chrzanowskiego, pieczęć.

3600.-

Debiut książkowy Jana Brzękowskiego – jednego z najważniejszych twórców międzywojennej awangardy, przypada na rok 1925. W tym samym czasie swoje pierwsze tomy wydali Przybos („Śruby”) i Kurek („Upały”). Jeśli uwzględnić wydrukowane wtedy „Nowe usta”, „A” i „Żywe linie” Peipera, „Semafor” Ważyka, to okres 1924-1925 jawi się jako niezwykle owocny dla nowej literatury. Wielu autorów (np. Kłak i Brzękowski) zwracało uwagę na fakt, że taka obfitość niemal jednocześnie wydanych książek pozwalała postrzegać ich autorów jako spójną, skonsolidowaną grupę. Debiut Brzękowskiego nosił tytuł „Tętno” i wyróżniał się na księgarskiej ladzie czarno-białą ekspresjonistyczną okładką autorstwa Rafała Malczewskiego. Kompozycję tworzą dwa masywne, wysokie bloki mieszkalne, z jasnymi, płaskimi fasadami podziurawionymi czarnymi otworami okien, oraz wyjeżdżająca pomiędzy nich lokomotywa wypływająca z komina dym – niczym skierowany w niebo snop światła. Rypson wskazuje na pewne powinowactwo tej pracy z grafikami Mojżesza Brodersona, współzałożyciela i głównego teoretyka grupy Jung Jidysz. Z „Tętnem” wiąże się jeszcze jedna historia, przytaczana przez Brzękowskiego kilkakrotnie, więc zapewne dość dla niego istotna. Dobrym zwyczajem było rozsyłanie swoich książek innym literatom. Autor „Tętna” skwapliwie wyekspediował pewną ilość egzemplarzy swojego debiutu i następnych tomików do cenionych przezeń pisarzy. Niestety, jak skarży się Brzękowski, adresaci nie uważali za stosowne przesłać odwrotną pocztą choćby podziękowania za otrzymaną książkę. Wyjątkiem był Leopold Staff, który otrzymawszy „Tętno” napisał do jego autora miły list ze słowami zachęty.

210. BRZĘKOWSKI Jan — Tętno. Poezye. Kraków 1925. Nakł. „Zwrotnicy”. 22,4x17,9 cm, s. 21, [2]. brosz.

Rypson I 23; SKPL 242. Otarcia i załamania narożników okł., wewnątrz stan dobry. (il. s. 70) 1200.-

„Nazwisko Młodożeńca [...] kojarzy się [...] z pierwszymi wystąpieniami zmarłego na przedwczesny uwiad starczy futuryzmu [...]. Milczał [...] kilka lat, nim wydał swe 'Kwadraty'. Cóż jest więc 'duszą' tej książki? Chyba – rezygnacja. Rezygnacja z jakichś wzlotów poetyckich na rzecz cichej, smutnej zadumy, mającej za całą pociechę to, iż płynie przez własne pozorne głębie [...]. Jest to westchnienie poetyczności do utraconej poezji [...]. Chodzi o głębszy, bardziej witalny stosunek do nieznanego, które nazywamy poezją. A tego w 'Kwadratach' nie ma”. Tak w 1926 roku w „Wiadomościach Literackich” pisał młody Władysław Broniewski o najnowszej książce starszego o dwa lata Stanisława Młodożeńca. Tomik ukazał się w Zamościu w 1925 roku sumptem tamtejszego Koła Miłośników Książki, które w ten sposób uczciło I Zjazd Bibliofilów Polskich w Krakowie. Była to druga książka poety, po debiutanckich „Kreskach i futureskach”. Autor wierszy pracował wtedy jako profesor gimnazjalny w Zamościu i utrzymywał kontakty z miejscowymi amatorami pięknych druków. Kompozycja na okładce podpisana jest monogramem W. M. Za tymi inicjałami kryje się Wanda Młodożeniec – żona poety. Stroną typograficzną zajął się Ryszard Ostrowski. Tomasz Burek, opracowując „Utwory poetyckie” Młodożeńca, zwrócił uwagę na dwa wiersze: „Ballada” i „Kandelabr”. Pod każdą z nich widnieje dopisek „Moskwa 1917”. Są to zatem najwcześniejsze znane wiersze czołowego polskiego futurysty, napisane przed jego powrotem do Polski.



poz. 211

211. MŁODOŻENIEC Stanisław — Kwadraty. Zamość 1925. Nakł. Zamojskiego Koła Miłośników Książki. 22,5x14,8 cm, s. 30, [2]. brosz., bibułka ochronna.

Naddarcia i niewielki ubytek bibuлки ochronnej, poza tym stan bardzo dobry. Piecz. J. S. Zubrzyckiego (odbita na stronie tyt. i w dwóch innych miejscach). Wydano 1.000 egz. 480.-

Znajomość dwóch znaczących twórców polskiej awangardy międzywojennej: Tadeusza Peipera i Władysława Strzemińskiego datuje się od roku 1922. Późniejszy twórca unizmu powrócił właśnie z Rosji, a starszy od niego o dwa lata Peiper zaczął właśnie wydawać „Zwrotnicę”. To właśnie na łamach jej trzeciego numeru ukazał się pierwszy tekst Strzemińskiego drukowany w kraju („O sztuce rosyjskiej. Notatki”). Artykuł w czasopiśmie to pierwszy, ale nie jedyny efekt współpracy obu awangardzystów. Jednym z najważniejszych jest zapewne wydany w listopadzie 1925 roku nakładem „Zwrotnicy” dramat Peipera „Szósta! Szósta! Utwór teatralny w dwóch częściach”. Tytuł sztuki nie oznacza bynajmniej godziny szóstej

na zegarze, lecz nawiązuje do jednej z osób dramatu; Peiper nazwał je bowiem kolejnymi liczebnikami. Mamy tu Pierwszego, Drugą, Trzeciego itd. Książka przeszła niezauważona. Badaczom udało się znaleźć zaledwie jedną recenzję prasową z epoki. Teatry nie kwapiły się do zaprezentowania jej swojej publiczności. Prapremiera odbyła się dopiero w 1975 r. na Scenie Kameralnej Teatru Wybrzeże w Sopocie. Być może widniejąca w prezentowanym tu egzemplarzu dedykacja Peipera dla



poz. 212

kształtów, wielkości i kolorów liter, którymi Strzeziński wyłącznie posłużył się w tej kompozycji. Nadaje to całości bardzo dynamiczny aspekt". Z kolei Martyn Kramek w „Kodach dialogu” tak opisuje projekt: „charakterystyczne jest bezwzględne podporządkowanie liternictwa formie plastycznej sprzecznej z wymogami czytelności, na przykład przez rozbijanie wyrazów na poszczególne litery i traktowanie ich jak abstrakcyjnych elementów kompozycyjnych. Rozdzwięk między funkcją a formą potęguje nadawanie znakom raz czerwonego, raz czarnego koloru bez wyraźnego klucza logicznego”.

212. PEIPER Tadeusz — Szósta! Szósta! Utwór teatralny w 2 częściach. Pisany we wrześniu i październiku 1925 [...]. Kraków 1925. Nakł. „Zwrotnicy”. 22x17,6 cm, s. 45, [2]. brosz.
Rypson I 44; SPKL 381; Strzeziński 100 IV.A.5; Straus 163. Załamanie i naddarcia krawędzi okł., ubytek części grzbietu, zabrązowienia pierwszych i ostatnich kart. Odręczna dedykacja autora dla Zygmunta. Rzadkie. 5400.-

Na początku 1926 r. podjęto decyzję o wznowieniu zawieszanej w 1923 r. „Zwrotnicy”. Inicjatorem był tu Przyboś, który skłonił Peipera do podjęcia przerwanej niegdyś pracy. Tym razem o kierunku rozwoju pisma decydować miała pięcioosobowa redakcja, w skład której, prócz Peipera, weszli: Jan Brzękowski, Jalu Kurek, Julian Przyboś i jedyny w tym gronie plastyk – Kazimierz Podsadecki. Oni też finansowali przedsięwzięcie. Dodatkowym wsparciem dla pisma były dochody ze sprzedaży rysunków Władysława Strzezińskiego, który w ten sposób wsparł nową „Zwrotnicę”. Kontynuowała ona „koncepcję pisma artystycznego, pisze Kłak, dającego wyraz wysiłkom całej nowej sztuki. Ale poza tym jednym względem była właściwie pismem zupełnie innym, łączyła je z pierwszą ‘Zwrotnicą’ tylko unia personalna – poprzez Peipera. Wokół niej ukształtowała się całkowicie nowa grupa pisarska i artystyczna”. W pierwszym zeszycie wznowionej „Zwrotnicy”, noszącej numer 7 i kontynuującej paginację pierwszej serii, ukazał się artykuł Przybosia „Chamuły poezji”. Zaatakował w nim Jana Kasprówicza, Emila Zegadłowicza i Józefa Wittlina, zarzucając im twórczości brak zaangażowania ideowego i nowatorstwa artystycznego. Ostre w tonie wystąpienie Przybosia zaważyło na dalszych losach „Zwrotnicy”. Krytyka literacka wyraziła ostry sprzeciw, a księgarze odmawiali dystrybucji pisma.



poz. 213



poz. 214

Ostatni, dwunasty, numer pisma ukazał się z datą czerwcową 1927 roku. Trudności finansowe i narażające różnice wewnątrz grupy sprawiły, że kolejna, zapowiadana trzecia seria nigdy się nie ukazała. Kłak komentuje zaprzestanie wydawania pisma: „Wraz z upadkiem ‘Zwrotnicy’ awangarda utraciła najważniejszy czynnik stanowiący o wspólnotcie i grupowym charakterze ruchu. Pismo stanowiło bowiem podstawowy instrument działania, za jego pośrednictwem grupa manifestowała swe istnienie, ono dawało świadectwo ewolucji i rozwojowi środowiska, ono mogło przyciągnąć nowe siły. Awangarda wskutek tego pozostała bezdomna, skazana na rozpraszanie swego dorobku”.

ZWROTNICA. Czasopismo. Kierunek: sztuka terażniejszości. Kraków. Red. T. Peiper. ca 30,5x23 cm. brosz.

Czas. BJ 9, 377. „Zwrotnica uważnie śledziła przejawy sztuki awangardowej w kraju i za granicą. W swoim stanowisku zbliżała się do konstruktywizmu [...]. Redakcja przywiązywała dużą wagę do oryginalnych rozwiązań i eksperymentów typograficznych” (LPPE).

213. Nr 8: VI 1926. s. [207]-215, [1].

Rypson I 25. Uzupełniony ubytek pierwszej karty (z egzemplarza wycięto wiersz J. Kurka „Poezja” znajdujący się na odwrocie strony tytułowej, tekst uzupełniono (obustronnie) wydrukiem na starym papierze). Zaw. m.in. teksty T. Peipera „Wczesność”, J. Przybosia „Człowiek w rzeczach”, J. Brzękowskiego „Fragment powieści filmowej”. Okładkę projektował Kazimierz Podsadecki. 600.-

214. Nr 9: VII-VIII 1926. s. [217]-225, [1].

Grzbiet oklejony papierem, uzupełniony ubytek drugiej karty (z egzemplarza wycięto wiersze J. Kurka „Gwoździe” i „Obraz”, tekst uzupełniono (obustronnie) wydrukiem na starym papierze). Na pierwszej stronie napis ręką J. Kurka: „zdekompl.” Zaw. m.in. artykuł J. Przybosia „Człowiek nad przyrodą”, T. Peipera „Poprzez kino Irzykowskiego”, odpowiedź Przybosia na krytykę jego tekstu „Chamuły poezji”, fragment „Powieści filmowej” J. Brzękowskiego, reprodukcje prac Strzemińskiego, Grosza i Chagalla. 600.-

Nazwisko Zygmunta Waliszewskiego często pojawia się wśród twórców międzywojennego nurtu polskiej awangardy. Uczył się u Weissa i Pankiewicza, wystawiał z kapistami. Podczas pobytu w Paryżu jego drogi skrzyżowały się ze ścieżkami Brunona Jasińskiego, który pracował tam jako korespondent „Wieku Nowego”. Efektem współpracy obu twórców była książka „Słowo o Jakubie Szeli”; okładkę zaprojektował Waliszewski, tekst napisał wierszem Jasiński. Poeta interesował się rabacją galicyjską jeszcze podczas swego pobytu w Krakowie we wczesnych latach 20. Józef Łabuz we wspomnieniu „Orka” krakowska” pomieszczonym w zbiorowym tomie „Cyganeria i polityka” tak wspomina te czasy: „Ziaja, jako pochodzący z Gorzejowej – wsi sąsiadującej ze Smarżową, gdzie żył Jakub Szela – znał bardzo wiele gadek chłopskich o rabacji i Szeli, które opowiadał Jasińskiemu. Kiedy ukazało się ‘Słowo o Jakubie Szeli’, Ziaja tak szeroko kolportował



poz. 215

ten poemat na pograniczu powiatów: jasielskiego, tarnowskiego i dębickiego, w okolicach Brzostku, Kamienicy, Kleć i Siedlisk, że w tych stronach w niejednej wsi znajdowało się po kilka egzemplarzy ‘Słowa’. Dziś już nie tak łatwo znaleźć „Słowo”, zwłaszcza na wsi... Książkę Jasińskiego wysoko cenił Jalu Kurek: „W Paryżu wychodzi w roku 1926 jego [Jasińskiego] najcenniejszy utwór pt. ‘Słowo o Jakubie Szeli’. Przysłał mi go znad Sekwany z czułą, przyjacielską dedykacją i to był ostatni mój z nim kontakt. Często zaglądam do tej książki; poemat ten, mistrzowsko wystylizowany na folklor, o kapitalnej frazie, przepalony od wewnątrz rewolucyjnym płomieniem – stworzył całą szkołę nowoczesnej poezji chłopskiej, z jego inspiracji wyszli przede wszystkim Czuchnowski i Skuza. Dzieło to jest osobistym końcowym akordem futurystycznym Jasińskiego [...]. Okres futuryzmu należy uważać za definitywnie zamknięty. Na placu pozostaje pokolenie awangardy, rozwijające skrzydła do lotu”. Sawicka (w „Poetach dwudziestolecia międzywojennego”) zgadza się z Kurkiem, pisząc o „Szeli”: „Kres twórczości poetyckiej B. Jasińskiego. Kres i zarazem jej szczyt”. Okładka Waliszewskiego, stylizowana na ludową wycinankę znakomicie koresponduje z komunikującym poematem Jasińskiego.

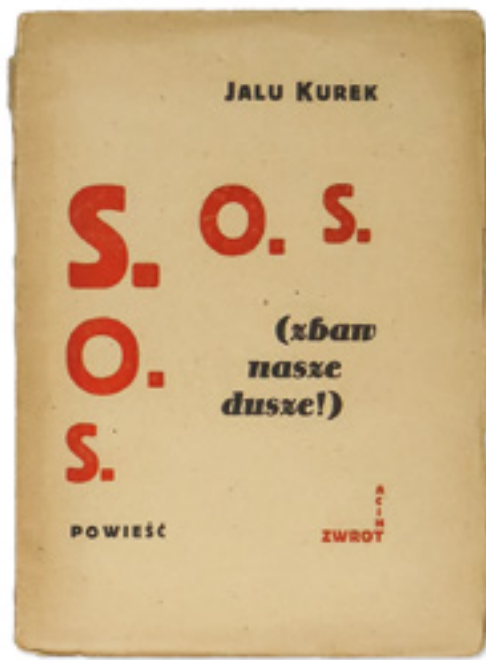
215. JASIEŃSKI Bruno — Słowo o Jakóbie Szeli. Paryż 1926. Druk. „Impr. Menilmontant”. 25x20 cm, s. [94]. brosz.

Rypson I 22; SPKL 433. Otarcia i zaplamienia okł., uzupełnione ubytki grzbietu i narożnika tylnej okł., niewielkie zaplamienia wewnątrz, zażółcenia fragmentów dwóch sąsiadujących stron, niewielkie ubytki narożników pierwszych i ostatnich kart. Odręczna poprawka w tekście. 980.-

O tym, jak dużą popularnością cieszył się poemat Jasińskiego, świadczy niepokazany druk wydany w Poznaniu w 1929 roku. Stanisław Wiechowicz był znanym poznańskim dyrygentem i kompozytorem. Po studiach w carskiej Rosji i odbyciu obowiązkowej służby wojskowej osiadł w Poznaniu, gdzie prowadził Koło Śpiewackie Polskie i wiele innych zespołów chóranych, pracował jako redaktor naczelny „Przeglądu Muzycznego”, wykładał w Państwowym Konserwatorium Muzycznym. W końcu października 1926 r. (taką datę podaje K. Jaworski w „Kalendarium życia i twórczości B. Jasińskiego”), a więc niecały miesiąc po wydaniu drukiem „Słowa o Jakubie Szeli”, poruszony poematem skomponował utwór muzyczny do fragmentu zaczynającego się od słów „Oj, ty, wolo rozchełstana, strzelista, wolo wolna, wolo polna!”. Portal culture.pl podaje datę 1928, dodając informację, że



poz. 217



poz. 218

utwór zdobył I miejsce w konkursie rozpisany z okazji Wszechsłowiańskiego Zjazdu Śpiewaczego zorganizowanego w Poznaniu dla uczczenia 10-lecia Niepodległości Polski. Tekst pieśni pochodzi z końcowej części poematu Jasińskiego. W roku 1929 kompozycja Wiechowicza ukazała się drukiem. Kompozytor zadedykował swój utwór prezesowi Słowiańskiego Związku Śpiewaczego, nuty ukazały się nakładem Wielkopolskiego Związku Kół Śpiewaczych. Wspomniane powyżej kalendarium nie odnotowuje wydania „Oj, ty, wolo”.

216. [JASIEŃSKI Bruno]. Nuty: „Oj, ty, wolo”. Poznań 1929.

Nuty form. 30,2x23 cm, s. 21, brosz. Okł. nieco otarte. Nieliczne notatki ołówkiem.

Podpis własny. (il. s. 70)

240.-

Dwudziestolecie międzywojenne było świadkiem radykalnej metamorfozy, jaką przeszła Łódź. Z prowincjonalnego, przemysłowego miasta stała się ośrodkiem kultury i jednym z centrów sztuki awangardowej. Stało się to za sprawą kilku zaledwie osób, które potrafiły swoim uporem, talentem i entuzjazmem skłonić do działania miejskich urzędników i zachęcić potencjalnych uczestników życia artystycznego. Wśród twórców kształtujących nowe oblicze miasta znaleźli się Karol Hiller i Witold Wandurski. Obaj spędzili młode lata w rewolucyjnej Rosji, obaj powrócili do kraju w 1921 r. Zajęli się działalnością kulturalną wśród łódzkiego proletariatu, Wandurski zorganizował Scenę Robotniczą, gdzie wystawiał własne, przepojone lewicowymi ideami, jednoaktówki. Scenografię przygotowywał Hiller. W 1926 r. Drukarnię Narodową w Krakowie opuściło 600 egzemplarzy książki Wandurskiego „Sadze i złoto”. Odważnym, rewolucyjnym wierszom towarzyszyło sześć tablic z litografiami Karola Hillera. W geometrycznym, kubistycznym uproszczeniu ukazywały Łódź i jej życie. Jedną z plansz zawiera dobrze znaną kompozycję łódzkiego artysty – „Szofera”; automobil mknie ponad dachami miejskich kamienic. Wszystkie ilustracje sygnowane są na kamieniu monogramem K. H. Na uwagę zasługuje także piękna żółto-czarna okładka z industrialnym widokiem budynków fabrycznych, dymiących kominów, pracujących maszyn. Rysunek od góry i od dołu ogranicza ciężki napis tytułowy

ułożony z ręcznie zaprojektowanych liter. Książka stanowi wcale nie tak rzadki wśród wydawnictw awangardowych przykład znakomitego współdziałania i wzajemnego zrozumienia poety i grafika.

217. WANDURSKI Witold — Sadze i złoto. Wiersze ... Litografie Karola Hillera. Kraków 1926. Druk. Narod. 22,2x15,5 cm, s. 43, [2], tabl. 6. brosz.

Grońska 238; SPKL 157; Hiller II 11-16. Podklejone naddarcia karty przedtyt., okł. nieco otarte, poza tym stan dobry. Skasowane piecz. bibliot. **Rzadkie.** (il. s. 36, 70) **1600.-**

Na pomoc! S. O. S.! Zbaw nasze dusze! – krzyczy czerwonymi literami okładka drugiej powieści Jalu Kurka. Żadne źródła nie podają, kto jest autorem dwubarwnej kompozycji literniczej zdobiącej ten tom. Tytuł złożono czerwoną czcionką, litery S, O i S biegną poziomo i – drugi raz – pionowo, mając z horyzontalnym napisem wspólne pierwsze S. Książka firmowana jest przez „Zwrotnicę”, jej nazwa, także czerwona, umieszczona w prawym dolnym narożniku załamuje się przy środkowym T i prowadzi w górę, obrazując w ten sposób zmianę kierunku, wejście na nowe tory. Pozostałe elementy okładki wydrukowano czarną farbą: imię i nazwisko autora, rozwinięcie skrótu S.O.S. oraz słowo „Powieść”. Kurek, po latach, tak oceniał swoją książkę: „Drua powieść [...] była jeszcze bardziej reportażowa, a równocześnie jeszcze bardziej rozwichrzona od pierwszej. Młodzieńcza poza, naiwność, poetyzowanie [...]. Bohaterem powieści jest Lord-Samotnik, apostoł nihilizmu i rozpacz, który wraz z gromadką adeptów topi się dobrowolnie w Bałtyku na znak protestu przeciw bezdusznej nowoczesnej cywilizacji. Poza tym piszę w tej książce o Afryce, o Włoszech, o Marsie oraz o lekkiej atletyce”. Opinie niektórych pisarzy nie były – mówiąc ogólnie – zbyt pochlebne. Przyboś pisał w liście do Kurka: „Dobry tok zdania, okresy zwinne, mknące wartko, wiersze biegną jakby truchtem swobodnym i wesołym. Znamionuje to dobrą klasę prozaika. Całe fragmenty b. dobre, ukazujące lwi pazur poety, zwłaszcza rozdziały liryczne [...]”. Niestety, fałszywy moim zdaniem pociąg do sensacyjności i rzekomej ruchliwości epickiej akcji [...] przeważa i wskutek tego całość trzeba uznać za pomyłkę. Nie sądzę, żeby ‘S. O. S.’ było po ‘Paniku’ w Waszej powieści krokiem naprzód”. Leopold Lewin podzielał pogląd autora „Śrub” i stwierdzał wprost: „Pańska powieść zupełnie mi się nie podobala. Pomijając aż nazbyt rzucający się w oczy wpływ ‘Julia Jurenity’ Erenburga [...] nie stworzył Pan rzeczy oryginalnej ani przemyślanej. Miałem wrażenie, jakby Pan na Erenburgowskiej sztaludze malował”.

218. KUREK Jalu — S.O.S. (Zbaw nasze dusze!). Kraków 1927. Zwrotnica. 22x16,1 cm, s. 128. brosz.

Otarcia okł., niewielkie ubytki grzbietu, stan ogólny dobry. Odręczna dedykacja autora dla Edwarda Kozikowskiego z 1933 r. (il. s. 36) **1000.-**

W roku 1927 Konrad Winkler ponownie sięgnął po pióro, by opisać dokonania artystyczne formistów. W poprzedniej książce, w „Formizmie na tle współczesnych kierunków w sztuce” z 1921 r., pisał o zjawisku wciąż żywym – tym razem przedmiot jego rozważań był już zamkniętym rozdziałem dziejów polskiej awangardy. Niewielka objętościowo książeczka „Formiści polscy” ukazała się w serii „Monografie Artystyczne” redagowanej przez Mieczysława Tretera, stanowiąc podsumowanie, czy też – jak chce Stefan Morawski – epitafium tego ruchu. Zapoczątkowała jednocześnie „formistyczną legendę”. Artykuł Winklera, zajmujący zaledwie 15 stron, kończy się słowami: „odnosi się wrażenie, iż niektórzy z naszych krytyków i teoretyków dotychczas nie zdają sobie sprawy ani z szerokości wpływów, jakie dzieło formistów wywarło, ani ze znaczenia wyłomu, jakie spowodowało. Lecz przyszłość będzie niezawodnie dla formistów sprawiedliwsza. Nie ulega już bowiem żadnej wątpliwości, że w ciągu tych kilku lat zaledwie, mała garstka formistów więcej zrobiła dla świadomości artystycznej polskiego ogółu od setki krótkowzrocznych krytyków i estetyków, świadomie ignorujących ze szkodą dla rodzimej kultury ów arcyważny, bo stylotwórczy ruch artystyczny w Polsce”. Książkę zdobią, tak jak inne wydane w tej serii, 32 reprodukcje; na tablicach pokazano dzieła Leona Chwistka, Tytusa Czyżewskiego, Józefa Doskowskiego, Henryka Gotliba, Jana Hrynkowskiego, Jacka Mierzejewskiego,

Tymona Niesiołowskiego, Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków, Konrada Winklera i kilku innych artystów. Na okładce umieszczono zdjęcie rzeźby Augusta Zamoyskiego przedstawiającej Leopolda Zborowskiego. Zamieszczona na końcu bibliografia tematu wymienia kilkanaście tytułów książek, czasopism i artykułów. Ukazanie się książki zbiegło się z otwarciem wystawy formistów w salach „Zachęty” w marcu 1927 r. Pokaz nie odniósł sukcesu, stał się raczej podzwonnym ruchem, który już kilka lat temu przeszedł do historii.

Przywołany wyżej Stefan Morawski przywiązuje dużą wagę do obu książek Winklera. Uważa je za „punkt wyjścia dla badacza ustalającego artystyczną samowiedzę formistów” i stwierdza, że „należy [je] potraktować jako rozwinięty program kierunku artystycznego, o którym tu mowa”.

219. WINKLER Konrad — Formiści polscy. Z 32 reprodukcjami. Warszawa 1927. Gebethner i Wolff. 18,4x12,4 cm, s. 19, [1], tabl. 32, brosz. Monografie Artystyczne, t. 14.

Niewielkie zaplamienie okł., stan dobry. (il. s. 71)

100.-

Tytus Czyżewski, kroczący kilka lat wcześniej w pierwszym szeregu nowatorów zarówno w dziedzinie literatury, jak i sztuki, nie sięgnął po rozwiązania wypracowane przez konstruktystów. Świadczy o tym jego „Robespierre” z 1927 roku. Tom, wydany w Paryżu i w Warszawie (taki adres wydawniczy widnieje na stronie tytułowej), wyszedł spod pras warszawskiej drukarni Leona Nowaka, zawierał trzy poematy oraz umieszczony na końcu manifest artystyczny. Książka różni się zasadniczo od dwa lata wcześniejszych „Pastorałek”. Sugerowały one porzucenie estetyki formistycznej przez Czyżewskiego. Tymczasem „Robespierre” jest powrotem do dawnej stylistyki. Kompozycja na przedniej okładce składa się z tytułów wszystkich drukowanych wewnątrz utworów, imienia i nazwiska autora, płaskich i przestrzennych elementów geometrycznych oraz wysuwającej się z prawego marginesu zaciśniętej pięści. Całości dopełnia adres wydawniczy, wykonany, podobnie jak inne napisy, odręcznie. Siłę i agresywność rysunku podkreśla pomarańczowe tło okładki. Każdy poemat rozpoczyna się stroną z tytułem złożonym odręcznie rysowanymi literami i reprodukcją rysunku Czyżewskiego. Po pierwszym poemacie następuje wykonany przez autora skromny finalik. Kolumny druku mają spokojny, tradycyjny układ, jakże daleki od realizacji Szczuki, Strzebińskiego czy Berlewego.



poz. 220

Kończący „Robespierre’a” tekst „Od romantyzmu do cynizmu” jest swego rodzaju podsumowaniem dotychczasowej działalności poety. Píše, bez fałszywej skromności: „byłem [...] twórcą tego ruchu poetyckiego w Polsce, który wywarł największy wpływ na najmłodszą poezję a także na kilku poetów z czasów kończącego się ‘młodopolskiego’ symbolizmu”. Dodaje wszakże: „Dziś ci sami, którzy w oburzeniu załamywali ręce nad ‘znieskształcaniem poezji’ przez naszą ‘Jednodniówkę’ i ‘Nóż w brzuchu’ – dziś ci sami piszą sążniste poematy o maszynach, ‘prymitywnych’ madonnach, aeroplanach lub Dynamo [...]”. Niestety – w Polsce nie ma krytyki, nie ma krytyki przychyłnej i rozumiejących najmłodszą sztukę i poezję [...]. Nieuzasadniona niechęć – (a raczej uzasadniona zawiścią) – i to złośliwe lekceważenie mojej twórczości – ciągle zamilczanie o tak wielkich poetach jakimi są Bruno Jasiński i Stanisław Młodożeniec daje dużo do myślenia”. Czyżewski kończy swój tekst stwierdzeniem: „Ja zdążam przez formizm do nowej poezji – do uwolnienia słowa od pleśni i cynizmu”.

220. **CZYŻEWSKI** Tytus — Robespierre. Rapsod. Cinema. Od romantyzmu do cynizmu. Paryż-Warszawa 1927. Druk. L. Nowaka. 27,4x21,3 cm, s. [2], 43. brosz.

Rypson I 20; ZPW 245. Okł. nieco otarte, wewnątrz stan bardzo dobry. **Nieczęste.** (il. s. 38) **980.-**

Witkiewicz-powieściopisarz objawił się czytelnikom w 1927 r., wydając u Hoesicka „Pożegnanie jesieni”. Nie była to pierwsza jego powieść – w szufladzie spoczywały napisane w 1911 r. „622 upadki Bunga” i pozostawały w rękopisie aż do 1972 r. Nowa książka Witkacego dedykowana była Zofii i Tadeuszowi Żeleńskim, tak jak jego „Tumor Mózgowicz”, „Literatura polska. Przegląd encyklopedyczny” tak krótko charakteryzuje „Pożegnanie jesieni”: „Witkiewicz wpisuje dojrzewanie i upadek młodego dekadenta w katastroficzną panoramę rozwoju społecznego”. A jednak nuta – co prawda wymuszonego nieco – optymizmu pojawia się na końcu powieści: kończy ją fraza: „A jednak dobrze jest, wszystko jest dobrze – Co? – może nie? Dobrze jest psia-krew, a kto powie, że nie, to go w mordę!”. Na ostatnich trzech stronach wydrukowano niezwykle obszerną erratę opatrzoną komentarzem autora: „wobec zmieniających się prawideł pisowni, pisanie poprawne po polsku jest rzeczą bardzo trudną [...]. Przypominam tę okropną epokę, w której niewiadomo było, czy zdanie ‘czym go zabił’ znaczyło: ‘czy go zabiłem’ czy ‘czem go zabił’”

221. **WITKIEWICZ** Stanisław Ignacy — Pożegnanie jesieni. Powieść. Warszawa 1927. F. Hoesick. 18,8x13 cm, s. 449, [4]. opr. pł. z epoki.

Otarcia krawędzi grzbietu, wewnątrz stan dobry. Na grzbiecie złożony numer 41. (il. s. 71) **640.-**

Niezbyt często zdarza się, by autor był niezadowolony z pochlebnej recenzji swojej książki. Taka historia miała miejsce po wydaniu drugiego tomu wierszy Jalu Kurka. Były nią „Śpiewy o Rzeczypospolitej” z 1929 roku. Sam autor podkreślał w liście do Przybosia, że zawarte tu utwory mają charakter ilościowościowy, że stawia je „na odmiennej platformie”. Książkę omówił na łamach „Wiadomości Literackich” Stefan Napierski. Kurek żalił się we wspomnieniach: „Byłem zmartwiony recenzją pochwalną S. Napierskiego [...] o drugim tomie moich poezji [...]. Zawarłem tam utwory o tendencji społecznej, pragnące ingerować wprost w przewód życia. Była to bez wątpienia twórczość kompromisowa [...]. Pomyślałem gorzko: ‘Upałów’ nie dojrzeli, a napisać tylko coś łatwiejszego, coś kompromisowego – od razu chwala”. Na domiar złego Napierski w tym samym tekście zrecenzował pierwszy tom Grzegorza Timofiejewa, co Kurek skomentował gorzko: „Po raz pierwszy po siedmiu latach zaharowywania się po łokcie dla niepopularnej idei awangardy zagościłem na szpaltach ‘Wiadomości’ obok debiutanta poetyckiego”. Nie wszystkim „Śpiewy o Rzeczypospolitej” przypadły do gustu. Brzękowski pisał do Przybosia: „A propos Kurka: czy czytałeś jego ostatni tom? Uważam go za b. przykry, są tam wiersze wręcz nieprzyjemne. On także zdaje się porzucać ruch awangardowy. Napisałem mu kilka słów prawdy, ale raczej ogłędnie, by go nie zrażać. Może to tylko przejściowe”. „Ogłędna” opinia autora „Tętna” przesłana Kurkowi brzmiała: „ten zwrot ku treści, treści społecznej i aktualnej, odwrót od metafory – nie podobają mi się. Łatwo jest, idąc dalej w tym kierunku, porzucić zupełnie wszelkie poszukiwania formalne. Dlatego, pomimo kilku wierszy, które mi się istotnie podobają [...] przestrzegam Cię przed dalszym pójściem tą drogą”.

Mimo tych obiekcji, obecność „Śpiewów o Rzeczypospolitej” w dziale awangardowym jest całkowicie usprawiedliwiona. A to za sprawą nowoczesnej okładki zaprojektowanej przez Kazimierza Podsadeckiego. Asymetryczna kompozycja składa się czarnych i czerwonych liter różnej wielkości i kroju – zróżnicowanych także w obrębie jednego słowa, oraz prostokątów, kół i linii. To najbardziej rozbudowana okładka książkowa Podsadeckiego, wyraźnie nawiązująca do projektów Strzemińskiego. Książkę otwiera „Manifest poetycki”, wydany po raz pierwszy w formie ulotki w grudniu 1929 roku, po którym umieszczono 16 wierszy. Mimo odmiennego, nieawangardowego charakteru wierszy, Kurek poważnie rozważał możliwość wydania tomu pod znakiem „Zwrotnicy”. Wobec niemożności skontaktowania się w tej sprawie z Peiperem, za radą Przybosia zrezygnował z tego pomysłu.



poz. 222



poz. 224

222. KUREK Jalu — Śpiewy o Rzeczypospolitej. Poezje. Warszawa [1929]. Skł. gł. Dom Książki Pol. 21,5x15,2 cm, s. 31. brosz.

Rypson I 47. Niewielkie załamania krawędzi okł., drobne zaplamienie przedniej okł., poza tym stan dobry.

1200.-

Jedna z najważniejszych książek polskiej awangardy, niestety, praktycznie nie pojawia się na rynku. Próżno szukać jej w katalogach aukcyjnych i na półkach antykwariatów. To dziwne, bo nakład nie był niski: 800 egzemplarzy. Wydawać się może, że to niewiele, ale przy odrobinie cierpliwości można kupić „Pastorałki” Czyżewskiego wydane w 520 egzemplarzach, można stać się właścicielem jednej z 400 kopii Peiperowego „A”, a nawet posiadać „Drzewo boleści” Kurka, mimo że wydrukowano zaledwie 175 egzemplarzy. Ale „Europy” – bo o niej tu mowa – kupić nie sposób. Znany nam jest zaledwie jeden egzemplarz, który zmienił właściciela w ciągu ostatniej dekady, a nieco wcześniej inny egzemplarz pojawił się na aukcji w 2003 r.

Futurystyczny poemat Anatola Sterna został opublikowany po raz pierwszy w lubelskim „Reflektorze” w 1925 r., wszedł w skład tomu „Bieg do bieguna” z 1927 r., by dwa lata później zacząć swój byt samoistny w postaci okazałego albumu opracowanego graficznie przez Mieczysława Szczukę i Teresę Żarnowerównę. Prace nad poematem Szczuka zakończył w 1926 r. Turowski pisze: „Była to kolażowa wizja futurystycznego tekstu o upadającej Europie i konstruktywistycznych obrazów krzyczących na alarm, dziś powiedzielibyśmy: niezbyt poprawnych politycznie. Słowom poety [...] towarzyszyły obrazy artysty, na których Murzyn bokser, odwrócony tyłem do drapacza chmur z królującą na jego szczycie rafaelowską madonną, rozprawiał się z maszyną-lokomotywą, a Petrarka uwieńczony laurem poetyckim kierował twarz poza zaczernioną Europę z migającymi czerwienią na jej mapie wielkimi literami S. O. S.”. Szczuka nie doczekał wydania książki; zginął w Tatrach w sierpniu 1927 r.

Towarzyszka jego życia, Teresa Żarnowerówna, dokończyła dzieło Szczuki: zaprojektowała brakującą okładkę tworząc niezwykłą kompozycję fotomontażową. Efektem pracy poety i dwojga artystów był – zdaniem Lewandowskiej – typograficzny rarytas. Podobnych opinii można przytoczyć wiele: „drogocenny dokument tego, czym się może stać ścisła współpraca pomiędzy poetą a grafikiem-malarzem” (Berlewi), „bodaj jedyna publikacja polska w stylu ekspresjonistyczno-konstruktywistycznym, stanowiąca pewnego rodzaju unikat w dziedzinie polskiego zdobnictwa książki” (Wallis), „poezja stapia się z obrazowaniem w jakość wyjątkową” (Rypson). „Europę” otwiera szkic Jana Nepomucena Millera poświęcony twórczości Sterna i krótki wstęp autora o Szczuce. Kolejne 12 stron zajmują czarno-czerwone kompozycje kolażowe ilustrujące tekst. Na końcu umieszczono francuskie tłumaczenie poematu, bez ilustracji Szczuki.



poz. 223

Prezentowana tu edycja jest pierwszym angielskim wydaniem poematu Sterna. Zachowano oryginalny układ typograficzny i ilustracje, dodano nowy wstęp Michaela Horovitza i przedmowę Oswella Blakestona, na końcu umieszczono reprodukcje kadrów z filmu „Europa” nakręconego w 1930 przez Stefana i Franciszkę Themersonów, założycieli wydawnictwa Gaberbocchus, które książkę wydało.

223. STERN Anatol — Europa. A poem by ... Illustr. & layout by Mieczysław Szczuka. Cover design by Teresa Żarnower. London 1962. Gaberbocchus. 22,8x21,3, s. [31]. brosz.

Niewielkie załamania narożników okł., poza tym stan dobry. Odręczna dedykacja autora dla Kazimierza Wyki.

400.-

Marian Piechal, poeta i krytyk literacki, wydał swoją pierwszą książkę w 1929 r. będąc jeszcze studentem polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego i – już – współzałożycielem grupy literackiej „Meteor”. Debiut Piechala, tom wierszy zatytułowany „Krzyk z miasta” otwierał jednocześnie serię wydawniczą „Biblioteka Meteora”. Zwraca uwagę dynamiczna, zgeometryzowana czarno-biała okładka zaprojektowana przez Kazimierza Sowińskiego, łódzkiego pisarza i grafika, członka „Meteora”. Jej centralną część wypełnia prostopadłościenny budynek widziany w dziwnej, nierzeczywistej perspektywie. Pozostałe elementy kompozycji, to widniejąca za budynkiem ściana przecięta trzema rzędami okien i napisy tytułowe wykonane ostrą, drapieżną ręcznie kreśloną czcionką. Rypson komentuje: „Futurystyczne i ekspresjonistyczne echa wybrzmiewają w opracowaniach graficznych późniejszych wydawnictw awangardowych; jednak optymistyczny obraz wielkiego miasta zostaje często zastąpiony wizjami zagrożenia”. Co ciekawe, Piechal, po awangardowym debiucie, odwrócił się od nowatorskich trendów w literaturze i wielokrotnie publicznie krytykował pisane w tym duchu utwory.

224. PIECHAL Marjan — Krzyk z miasta. Warszawa 1929. Bibljot. „Meteora”. 19,6x13,5 cm, s. 78, [2]. brosz. Bibljot. „Meteora”, t. 1.

Rypson I 24. Okładka po fachowej konserwacji, wewnątrz stan bardzo dobry. Egz. częściowo nierozcięty. (il. s. 40)

600.-

Przyboś, zapowiadając swój nowy zbiór wierszy, pisał w grudniu 1929 r. do Kurka: „będzie to tom bardzo odmienny od dwu poprzednich, różnorodny w tonie”. Trudno stwierdzić, czy miał świadomość jak bardzo odmienną publikację wyłoczy drukarnia Karola Prochaski w Cieszynie – odmienną od wszystkiego, co dotychczas wydano.

Tekst wierszy przygotował Przyboś dla nowego awangardowego pisma „Europa” Stanisława Baczyńskiego. Sugestie dotyczące układu typograficznego poezji zostały zignorowane przez redakcję, co skłoniło poetę do przygotowania osobnego tomu zawierającego wiersze w nowoczesnym układzie wizualnym zaprojektowanym przez Strzeмиńskiego. Obaj twórcy współdziałali już wcześniej, bowiem okładkę debiutanckich „Śrub” opracował właśnie twórca unizmu. Tym razem artysta stał się pełnoprawnym współautorem książki. Widać to na stronie tytułowej, a zwłaszcza w adnotacji zastrzegającej prawa autorskie (z błędnie wydrukowanym słowem „copywright”). Druga połowa roku 1929 wypełniona była intensywną wymianą listów pomiędzy Przybosiem i Strzeмиńskim: uzgadniano najdrobniejsze szczegóły powstającej książki. Efektem był tom „Z ponad”, otwierający „Bibliotekę a.r.”, firmowaną przez nowopowstałą awangardową formację artystyczną. Okładkę wydrukowano w kolorach neoplastycznych, wzbogacając ich zestaw srebrną farbą. Rozmieszczone na całej płaszczyźnie litery tracą czytelność na korzyść harmonii wizualnej. Karta tytułowa, tekst wierszy, spis treści skomponowano z liter i grubych linii. Słowa biegną zarówno poziomo, jak i w pionie. Układ dwóch wierszy zaprojektowała Katarzyna Kobro.

Doniosłość wspólnego dzieła Przybosia i Strzeмиńskiego doceniają obecnie niemal wszyscy. Zagrodzki nazywa je „jedną z pierwszych na świecie prób recytacji wizualnej”, Rypson określa mianem jednej „z najbardziej fascynujących publikacji awangardowych”, a Baranowicz stwierdzała: „pod względem typografii żaden następny tom [„Biblioteki a.r.”] nie dorównał już temu pierwszemu”.

Książkę wydano w 400 egzemplarzach i ostatnio praktycznie nie pojawia się na rynku. Ostatni raz opisano ją w katalogu antykwiariatu „Lamus” w 2012 r. Osiągnęła cenę 13.000 zł. By nie zabrakło tego arcydzieła w prezentowanym tu zestawie druków awangardowych, dołączamy jego reprint wydany w 1988 roku.

„Z ponad” było pierwszym tomem „Biblioteki a.r.”. W następnych latach (do 1936 r.) wyszło jeszcze sześć tytułów, których autorami byli: Katarzyna Kobro, Władysław Strzeмиński i Jan Brzękowski.

225. PRZYBOŚ Julian — Z ponad. Ułożył graficznie Władysław Strzeмиński. Kraków 1988. Wyd. Literackie. 21,7x18,8 cm, s. 30, [3], brosz.

Stan bardzo dobry. Reprint edycji z 1930 opatrzonej krótkim komentarzem redakcyjnym. Przedruk dokonano na podstawie egzemplarza Bronisławy Przybosiowej. (il. s. 71) 64.-

Na tych, którzy kupili wydany w 1930 r. tom „Z ponad”, czekała niespodzianka. Pomiędzy karty książki włożono ulotkę – zadrukowany dwustronnie arkusz sztywnego papieru formatem zbliżony do wymiarów tomiku. Wkładka układem typograficznym także nie odbiegała od nowoczesnych stron „Z ponad”. Prezentem, który otrzymali czytelnicy wierszy Przybosia, był pierwszy „Komunikat a.r.” zawierający hasła programowe nowopowstałego ugrupowania artystycznego. „Treść odezwy nakreślił Strzeмиński i przesłał ją Przybosiowi do akceptacji i opracowania literackiego. Odezwa miała przede wszystkim napiętnować warszawski epigonizm [...]. Na takich przesłankach miało oprzeć się stwierdzenie, że tylko grupa ‘a.r.’ tworzy sztukę nowoczesną w Polsce, ponieważ swoim programem obejmuje wszystkie dyscypliny sztuki: architekturę, rzeźbę, malarstwo i poezję. Myśli te, które stały się pierwszym sformułowaniem programu grupy, Przyboś opracował w formie krótkich haseł a Strzeмиński nadał im odpowiedni układ graficzny [...]. ‘Komunikat’ jest dwustronnie drukowany na kredowym papierze. W koncepcji graficznej przeprowadza Strzeмиński podział płaszczyzny kartki na zwarte bloki druku, przeciwstawione sobie położeniem oraz krojem czcionek. Tekst drukowany jest kursywą, antykwą, wersalikami. Uzupełniają układ obydwu stron rozmieszczone swobodnie inicjały ‘a.r.’” (A. Łabęcka, „Kronika grupy ‘a.r.’” w: „Grupa ‘a.r.’”, Łódź 1971, s. 105-106). „Komunikat” zawiera krótkie teksty określające program działania grupy, np.: „a.r. propaguje plastykę, w której każdy mm² i mm³ jest zorganizowany”, „a.r. wypowiada bezwzględna walkę starzyźnie, fałszowaniu wartości artystycznych, starczemu uwiądowi pseudomodernistów”.

Pod koniec 1932 roku ukazał się kolejny, drugi i ostatni „Komunikat a.r.”. Wydany w większym formacie, na czterech stronach, pełnił podobną funkcję, co poprzedni: zawierał wspólną wypowiedź grupy, wypowiedź o charakterze ideowym. Zofia Baranowicz w „Polskim życiu artystycznym” tak pisze o tej publikacji: „Znalazły się w niej wypowiedzi na temat sztuki masowej i jej społecznego oddziaływania oraz sztuki narodowej; omówiono zagadnienia formalne, jak np. sprawę kontrastu jako źródła formy, a także rozgraniczenia sztuki czystej, mającej charakter laboratoryjny, od sztuki wprowadzającej do wszystkich dziedzin życia codziennego wynalezione przez tamtą formę. Poruszone zostały zagadnienia organizacji rytmu czasoprzestrzennego i wprowadzenia standaryzacji w architekturze i meblarstwie. Ulotka zawierała ponadto projekt alfabetu ‘a.r.’ wraz z jego omówieniem, reprodukcje prac członków grupy oraz wiersze i artykuły o poezji. Teksty komunikatu były wspólnie opracowane bądź konsultowane przez wszystkich członków grupy. Ta umiejętność kolektywnego działania, mimo braku jakichkolwiek rygorów organizacyjnych, stanowiła cechę charakterystyczną ‘a.r.’”.

Komunikaty grupy a.r. niezwykle rzadko pojawiają się na rynku antykwarycznym. Nie udało się nam odszukać ani jednego oferowanego egzemplarza komunikatu nr 2 – nie pokazał się na aukcjach w ciągu ostatnich dwudziestu lat. Pierwszy komunikat pojawił się dwukrotnie, za każdym razem na aukcji „Rara Avis”. Startując z poziomu 2.500 zł osiągnął raz 11.000, drugi raz 26.000 zł. Po osiemdziesięciu latach okazało się, że niepozorna ulotka włożona do książki w formie prezentu, była królewskim darem.

Tu oferujemy przedruki tych obu rzadkich publikacji wydane przez Muzeum Sztuki w Łodzi, z komentarzem J. Zagrodzkiego.

226. KOMUNIKATY grupy „a.r.”. Łódź, XII 1974. Łódzkie Tow. Przyjaciół Książki. 31,5x23,4 cm, s. [8], [2], brosz.

Okl. lekko otarte, stan dobry. Reprint dwóch komunikatów a.r. z 1930 i 1932 poprzedzony krótkim artykułem J. Zagrodzkiego. Wydano 225 egz. (il. s. 71) **100.-**

W końcu maja 1930 r. Peiper wydał tom „Tędy”. Licząca ponad 400 stron książka zawierała artykuły i teksty drukowane w czasopiśmie w l. 1922-1929, wśród nich: Miasto, masa, maszyna, Metafora teraźniejszości, Droga rymu, Sztuka a proletariatu, Futuryzm, W Bauhausie, Czysta forma w teatrze, Nowe formy w drukarstwie, Po pierwszym zeszycie Zwrotnicy. „Tędy” okrzyknięto rychło „biblią awangardy”, „z racji, jak pisał Jacek Olczyk w „Papieżu awangardy”, poruszenia w nim niemal wszystkich zagadnień nowoczesnej estetyki i poetyki [...] publikacja ta ożywiła na nowo dyskusję o awangardzie, w której udział wzięli poeci niemal wszystkich orientacji”. Tom wywołał rozbieżne reakcje. Jedni, jak np. Julian Przyboś, twierdzili, że „to najgłębsza książka o sztuce od czasów Norwida”, powtarzał tę opinię Kurek i pisał w „Linii”: „jest to książka głęboka, najgłębsza, w której wytycza się sztuce nowe drogi, wskazuje nowe tereny pracy artystycznej, poddaje nowe metody tej pracy”. Natomiast „Europa” Baczyńskiego wydrukowała, jak pisał Kłak, „obszerną, a bardzo krytyczną notę, podpisaną W., a poświęconą książce Peipera ‘Tędy’ [...]”. W oczywisty sposób ‘Europa’ starała się ‘Tędy’ zdyskredytować, kwestionowała oryginalność i samodzielność koncepcji Peipera, nie chciała zauważyć pionierstwa i pierwszeństwa idei ‘Zwrotnicowych’ wobec ugrupowań nowatorów polskich w plastyce”. Dziś oceny „Tędy” bliższe są poglądom Przybośa i Kurka. Stanisław Jaworski tak komentuje ukazanie się książki: „Wyrażną cesurą w rozwoju polskiego nurtu awangardowego stał się rok 1930. Z różnych powodów. Na planie węższym: jako data publikacji zbioru artykułów Peipera ‘Tędy’, która dla uczestników ruchu stwarzała okazję ponownego przemyślenia teoretycznych założeń peiperyzmu i na tym tle sprecyzowania własnych postaw. Na planie szerszym – jako ostateczny i tragiczny finał rojeń polskiej inteligencji o ewolucyjnym, w ramach ówczesnego systemu społeczno-politycznego, narastaniu elementów społecznego postępu równoległe do przejmowania zdobyczy nowoczesnej cywilizacji”. Okładkę książki zaprojektował, używając wyłącznie różnych czcionek, Kazimierz Podsadecki.



poz. 227



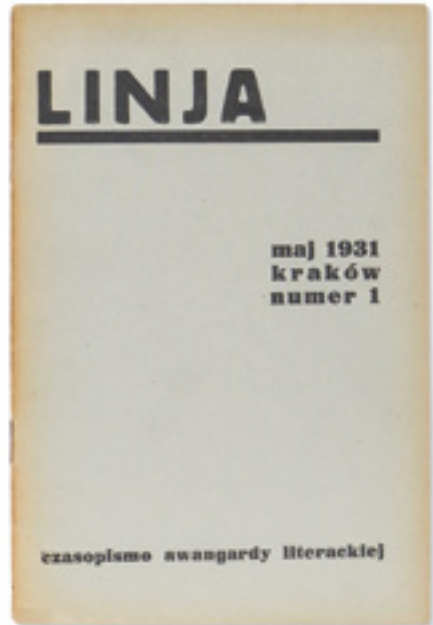
poz. 228

227. PEIPER Tadeusz — Tędy. Warszawa 1930. Księg. F. Hoesicka. 20,5x14,8 cm, s. 419, [3]. brosz.
Grzbiet nieco pożółkły, stan dobry. Skasowana piecz. bibliot. 600.-

Zaraz po wydaniu debiutanckiego tomu poezji „Upały” w 1925 r., Jalu Kurek sięgnął po formy prozatorskie. Rok później, w 1926, ukazała się jego krótka powieść „Kim był Andrzej Panik? Andrzej Panik zabił Amundsena”. Książka sygnowana jest przez „Zwrotnicę”, ale faktycznie została wydana kosztem autora. Oddajmy głos Kurkowi: „pierwsza moja książka prozą – narobiła trochę wrzawy w Krakowie. Była bowiem dosłownie *chronique scandaleuse*. Wszystkiego raptem czterdzieści osiem stron, namiętna fuga liryczna połączona z reporterką. Młody dziennikarz staje na głowie i wmawia w ludzi, że to najwygodniejsza dla niego pozycja. Duży posmak zgorszenia, duże kontrasty. Obok rozbuchanej fantazji (bohater mój zabija na biegunie Amundsena!) – partie pisane w duchu nowej rzeczowości (*neue Sachlichkeit*). W powieści obok bohaterów fikcyjnych występują osoby autentyczne pod autentycznymi nazwiskami, m. in. wachlarzyk najpiękniejszych studentek Uniwersytetu Jagiellońskiego w towarzystwie szacownych profesorów tej uczelni, wymienionych również z nazwiska. To istotnie trochę szokujące jak na pobożną atmosferę kołtuńskiego Krakowa”. Powieść, jak przyznawał Kurek, miała charakter scenariusza filmowego. Znaczna część akcji dzieje się w kinie, świat realny miesza się tu z rzeczywistością przedstawianą na ekranie. „Andrzej Panik”, choć skromny objętościowo, przywoływany jest często przez krytyków, jako przykład oddziaływania technik filmowych na literaturę. Powieść doczekała się wznowienia w 1931 r. pod nieco zmienionym tytułem i dopiskiem „powieść autobiograficzno-sensacyjna”. Kilkakrotne próby przeniesienia powieści na deski teatralne lub ekran kinowy, czego ślady znajdujemy w listach Kurka, nie powiodły się.

228. KUREK Jalu — Andrzej Panik, morderca Amundsena. Powieść autobiograficzno-sensacyjna. Wyd. II. Kraków 1931. 21,4x15,4 cm, s. VIII, 46, [1]. brosz.
Okł. nieco otarte, przednia zaplamiona atramentem, niewielkie ubytki grzbietu, załamania narożnika karty tyt. Wydano 270 egz., ten nr 136, z podpisem autora. Odręczna dedykacja autora dla prof. Hermana Sternbacha. (il. s. 72) 680.-

Dzieje powstania czasopisma „Linia” były wielokrotnie omawiane we wspomnieniach, w opracowaniach naukowych i popularnych. Tu opowiemy je zatem w kilku tylko słowach. Podjęta przez Brzękowskiego próba wydawania nowoczesnego pisma skupiającego przedstawicieli nowych trendów w sztuce i literaturze, nie powiodła się. Powołany do życia dwujęzyczny magazyn „L'Art contemporain – Sztuka współczesna” nie spełnił pokładanych w nim nadziei. Drukowany w Paryżu, miał spore problemy z dotarciem do polskiego czytelnika. Założenie nowego pisma stało się koniecznością. Pod koniec 1930 roku z inicjatywą wystąpili Brzękowski i Przyboś. Pragnęli pozyskać do współpracy poetów z kręgu milczącej już od kilku lat „Zwrotnicy”. Redaktorem naczelnym został Jalu Kurek. Mieszkając w Krakowie, gdzie pismo miało się ukazywać, sprawował pieczę nad całością prac wydawniczych. Pozostali dwaj członkowie zespołu redakcyjnego, Brzękowski i Przyboś, przebywali na stałe w Paryżu i w Cieszyńcu. Z czasem do wymienionej trójki dołączył Marian Czuchnowski. Finansowaniem pisma mieli zająć się solidarnie wszyscy redaktorzy pisma. Program pisma tak przedstawia Kurek:



poz. 229

„Linia’ walczyła o nowe oblicze liryki, o nową jej rzeczywistość, o nowe widzenie. Rozbijała stare, ‘natchnione’ szablony, rewidowała dawne elementy poezjotwórcze, przeciwstawiała żywiołowemu barbarianstwu w słowie – poezję wyboru, skondensowanej wizji, organicznego liryzmu. Występowała przeciw kataryniarstwu w treści i w formie, przeciw uczuciowemu szantażowi, przeciw bezpośredniemu lirycznemu patosowi i tromtadracji, przeciwko bełkotowi. W zamian za to postulowała: powściągliwość, lakoniczność, wstyd uczuć, zwięzłość i umiar, ideę dyscypliny i ładu”. Okładki projektował Kazimierz Podsadecki, związany uprzednio ze „Zwrotnicą”. W swoich realizacjach wykorzystywał wyłącznie gotowe elementy składu drukarskiego (czcionki, różnej grubości linie). Ukazało się pięć numerów pisma; pierwszy wyszedł w maju 1931 r., ostatni z datą czerwcową 1933 r.

LINJA. Czasopismo awangardy literackiej. Kraków. Red. J. Kurek. Druk. „Głosu Narodu”. ca 23x15 cm. brosz.

Czas. BJ 5, 17.

229. Nr 1: V 1931. s. 47, [1].

Grzbiet nieco pożółkły, poza tym stan bardzo dobry. Zawiera m.in. teksty: J. Kurek, „Ostatni etap”, J. Przyboś, „Kataryniarze i strofkarze”, J. Brzękowski, „Kobieta i koła”. Patrz też poz. 251. **680.-**

230. Nr 2: X 1931. s. [49]-63, [1].

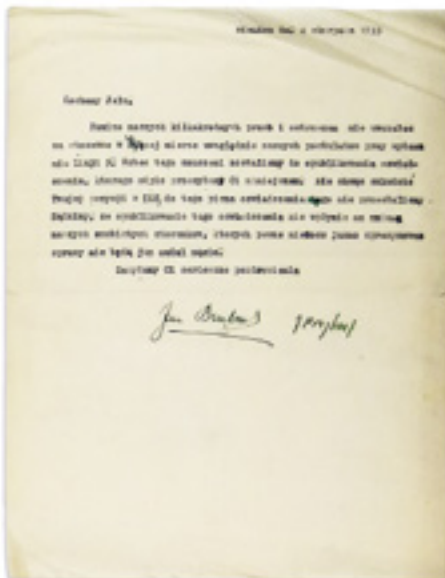
Grzbiet nieco pożółkły, poza tym stan bardzo dobry. Zawiera m.in. teksty: J. Brzękowski, „Życie w czasie”, J. Przyboś, „Przeciw kronikarstwu”, J. Przyboś, „Rytm i rym”, J. Kurek, „Czy istnieje postępowanie w kinematografii?”. (il. s. 72) **680.-**

Z czasem cały ciężar wydawania „Linii” spadł na barki Kurka, wobec niewywiązywania się z obowiązków pozostałych członków redakcji. Dochody ze sprzedaży pisma były bardziej niż nikłe. Praca redakcyjna pochłaniała bardzo dużo czasu, co niemal uniemożliwiało redaktorowi naczelnemu pisma zajęcie się własną twórczością literacką. Wszystko to, po ukazaniu się czwartego numeru, doprowadziło do coraz ostrzejszych tarć pomiędzy współredaktorami „Linii” i Kurkiem. Ten ostatni, finansując niemal w całości pismo i samodzielnie redagując jego treść, ponosząc zań odpowiedzialność przed prawem,

czuł się właścicielem tytułu. Zgadzał się jedynie na spotkania redaktorów celem uzgodnienia kierunku rozwoju pisma. To z kolei nie zadowalało pozostałych współpracowników „Linii”, którzy uważali „Linie” za wspólne pismo awangardy i którzy chcieli mieć wpływ na zawartość kolejnych numerów. Nie dawali także redaktorowi naczelnemu zgody na wypowiedzianie się w imieniu grupy. Zażądali zamknięcia pisma, grożąc Kurkowi procesem sądowym, gdyby kontynuował jego wydawanie. Kurek, niezrażony, przystąpił do przygotowania piątego numeru. Przybós zdecydowanie odmówił współpracy i zażądał wydrukowania informacji, że wystąpił z redakcji.

W czerwcu 1933 r. drukarnię opuścił ostatni, jak się okazało, numer pisma. Kurek, który był jedyną osobą odpowiedzialną za jego kształt, nie spełnił prośby Przybosia. Pozostali (już byli) współredaktorzy „Linii”, obserwujący z oddalenia rozwój sytuacji, postanowili ostro zareagować. Z inicjatywy Brzękowskiego powstało „Oświadczenie”. Tekst krążył pomiędzy nim i Przybosiem, Czuchnowskim oraz – początkowo – także Peiperem, który jednak odmówił złożenia podpisu. Po ustaleniu przez sygnatariuszy ostatecznego brzmienia tekstu, przesłano go 2 sierpnia 1933 roku Kurkowi.

T. Kłak w „Czasopismach awangardy” tak komentuje tę sprawę: „Oświadczenie dezawuowało całą działalność Kurka i jako redaktora grupowego pisma, i jako teoretyka awangardy [...]”. Oświadczenie, podpisane przez Brzękowskiego, Czuchnowskiego i Przybosia nie zostało chyba nigdzie wydrukowane. W każdym razie nic na ten temat nie wiadomo, nie ma też informacji pośrednich – wzmianek o nim, nawiązań itp. A takie wystąpienie byłoby doskonałą okazją dla przeciwników awangardy. Z listu Brzękowskiego do Przybosia wiemy, iż sygnatariusze wysłali tekst oświadczenia do „Wiadomości Literackich”, które go jednak nie wydrukowały. Oświadczenie, trzech pozostało więc nieujawnione, nie zostało włączone do ciągu faktów, składających się na historię awangardy i nie znalazło się wśród elementów ówczesnego życia literackiego. A przecież stanowiło ono jeden z ważniejszych momentów w dziejach grupy krakowskiej, a zwłaszcza „Linii” [...] w podtekście oświadczenia była zawarta sugestia, iż „Linia” Jalu Kurka nie reprezentuje już ruchu nowatorskiego. W ten sposób jej redaktor postawiony został poza grupą i pozbawiony prawa reprezentowania awangardy. Więcej – nawet protestująca trójka nie deklarowała się jako grupa, lecz jako sygnatariusze występujący we własnym imieniu. W tym sensie **akt protestu Brzękowskiego, Czuchnowskiego i Przybosia nabiera znaczenia szerszego: komunikował on o końcu awangardy krakowskiej jako grupy**”.



W oświadczeniu czytamy m.in.: „Jalu Kurek zazwyczaj tylko popularyzował – i to nie zawsze z pełnym zrozumieniem – myśli wypowiedziane przez innych awangardzistów, z których korzystał czasem w sposób beceremonialny”. Dołączony list do Kurka, podpisany odręcznie przez Jana Brzękowskiego i Juliana Przybosia, stara się łagodzić ostre słowa: autorzy pisma zwracają się do adresata „kochany Jalu”, stwierdzają: „sądzimy, że opublikowanie tego oświadczenia nie wpłynie na zmianę naszych osobistych stosunków, których pewne niedość jasno sprecyzowane sprawy nie będą już nadal mąci”, swój list kończą przyjacielską formułą: „zasyłamy Ci serdeczne pozdrowienia”. Egzemplarz listu pochodzi z kolekcji Jalu Kurka.

Tekst oświadczenia wraz ze wstępem opublikowano w „Materiałach do dziejów awangardy”

w oprac. T. Kłaka („Archiwum Literackie”, t. 20, Wr. 1975, s. 79). Zacerpnięto go ze spuścizny po Kazimierzu Czachowskim; przytoczony przez Kłaka tekst różni się nieco od umieszczonego w prezentowanym tu maszynopisie, zarówno w części wstępnej, jak i zasadniczej.

231. [BRZĘKOWSKI Jan, PRZYBOŚ Julian]. Maszynopisowy list Jana Brzękowskiego i Juliana Przybosia do Jalu Kurka w sprawie zbiorowego oświadczenia poetów dotyczącego „Linii”, dat. 2 VIII 1933 w Wiśniczu.

List na arkuszu cienkiego papieru form. 26,8x20,8 cm, pod tekstem odręczne podpisy Jana Brzękowskiego i Juliana Przybosia. Dołączono wspomniany w liście tekst „Oświadczenia” z 1 VIII 1933 współpracowników „Linii”: J. Brzękowskiego, M. Czuchnowskiego i J. Przybosia (maszynopis na ark. 35,4x20,8 cm, dolna część karty doklejona, kilka odręcznych poprawek) poprzedzony krótkim tekstem adresowanym do potencjalnego odbiorcy – redaktora pisma, któremu zamierzano przesłać oświadczenie. (il. s. 72) 2400.-

Przewidywania Brzękowskiego dotyczące „Śpiewów o Rzeczypospolitej” z 1929 roku okazały się słuszne. Choć miał on sporo zastrzeżeń do zawartości tomu, prognozował mu „sukces masowy”. I rzeczywiście, już dwa lata później na półki księgarskie trafiły „II śpiewy o Rzeczypospolitej”. Zdarza się, że publikacja katalogowana jest jako druk odrębny, w rzeczywistości jest to drugie, znacznie rozszerzone wydanie „Śpiewów” z 1929 roku. Wątpliwości pojawiały się już dawno; Stanisław Czernik w liście z 1933 roku prosił Kurka o rozstrzygnięcie: druga część czy drugie wydanie? Autor opatrzył nową edycję nadrukiem „Odbito w ograniczonej ilości egzemplarzy” oraz krótkim komentarzem: „Wiersze poniższe nie są pełnym wyrazem poetyckich przekonań autora; stanowią tylko dorywczą przykładową ilustrację zamieszczonego na wstępie manifestu”. Powtórzył tu wyjaśnienia opublikowane w 1930 roku liście do redakcji „Wiadomościach Literackich”.

Książka przedrukowuje dokładnie zawartość pierwszego wydania (poza kartą tytułową), tekst odbito, jak się wydaje, z tego samego składu zecerskiego; na końcu dodano 10 dalszych wierszy – tom zawiera ich zatem 26. Przyboś, dziękując Kurkowi za przesłaną publikację, chwali: „najlepsze [...] są nowe na końcu tomu dodrukowane utwory”. Niestety, „II śpiewy” pozbawione są mocnego atutu, które posiadała pierwsza edycja: wyjątkowej okładki. Tym razem jest skromna, choć elegancka.

232. KUREK Jalu — II śpiewy o Rzeczypospolitej. Kraków 1932. Druk. „Powściągliwość i Praca”. 20,9x14,6 cm, s. 45, brosz.

Okl. po konserwacji - widoczne uzupełnione ubytki narożników i fragmentów grzbietu, pionowe załamanie tylnej okł., wewnątrz stan dobry. Odręczna dedykacja autora dla Ireny Jaworskiej. Notatki ołówkiem na jednej stronie. (il. s. 73) 280.-

Wiele polskich pism awangardowych dużą wagę przywiązywało do informowania swoich czytelników o działaniach twórców nowej sztuki poza Polską. Pojawiały się krótsze i dłuższe teksty o niemieckich ekspresjonistach, włoskich futurystach, suprematystach z Rosji. Odnotowywano ukazanie się kolejnych numerów zagranicznych pism awangardowych, drukowano reprodukcje obrazów i rzeźb. Prowadzono także działalność propagującą najnowszą sztukę polską na Zachodzie. Redakcje wysyłały numery „Błoku”, „Zwrotnicy” do centrów nowej sztuki, na łamach tamtejszych czasopism pojawiały się wzmianki o pismach polskich. Starano się w ten sposób włączyć rodzimy nowatorski ruch artystyczny do nurtu ogólnoeuropejskiej awangardy. Dzięki międzynarodowym kontaktom twórczość polskich artystów była prezentowana szerszej publiczności. Przykład takich działań ilustruje francuskie pismo „**Abstraction**, création, art non figuratif”, którego pięć numerów ukazało się w latach 1932-1936. Było organem grupy artystów awangardowych „Abstraction-Création”. Formacja ta powstała w Paryżu w 1931 i skupiała najwybitniejszych europejskich twórców abstrakcji geometrycznej. Była kontynuatorką krótko istniejącego ugrupowania artystycznego „Cercle et Carré”. Na kolejnych stronach pisma prezentowano sylwetki artystów abstrakcjonistów; zamieszczono reprodukcje prac,



poz. 233

„Skoro go nie ma” należy do mniej znanych utworów Peipera. Ten, jak czytamy na stronie tytułowej „utwór teatralny w trzech aktach”, ukazał się drukiem w 1933 roku nakładem Towarzystwa Wydawniczego „Rój”. To drugi, po „Szósta! Szósta!” dramat Peipera i zarazem jego ostatni utwór sceniczny. W komentarzu redakcyjnym „Pism” Andrzej Waśkiewicz przybliżył tło dramatu: „Realia historyczne zawarte w utworze odnoszą się do powstania krakowskiego z 6 listopada 1923 roku. Kluczowa scena domniemanego strzału z okna mieszkania Narza i rewizji oparta jest na doświadczeniu autobiograficznym”. We wspomnianych tu starciach robotników z wojskiem i policją śmierć poniosło ponad 20 osób. Sztuka Peipera nie doczekała się premiery przed wybuchem wojny; prapremiera odbyła się dopiero w 1972 w Teatrze Polskim we Wrocławiu.

234. PEIPER Tadeusz — Skoro go nie ma. Utwór teatralny w trzech aktach. Warszawa 1933. Tow. Wyd. „Rój”. 19,2x13 cm, s. 94, [1], brosz.

Okł. lekko otarte, poza tym stan dobry. (il. s. 72)

400.-

Nazwisko Ludomira Mazurkiewicza, łódzkiego drukarza, nierozzerwalnie związane jest z koncepcją druku funkcjonalnego. Urodzony w 1870 r., w wieku trzynastu lat podjął pracę w drukarni. Z czasem przeszedł wszystkie stopnie zawodowego wtajemniczenia i w 1910 r. założył własną drukarnię w Łodzi, która w 1923 r. przyjęła nazwę „Drukarnia Polska”. Spod jej pras wychodziły książki, druki akcydensowe, mapy i plany, czasopisma. Pracował także jako pedagog w Publicznej Szkole Doksztalczącej Zawodowej nr 10 – placówce doskonale znanej amatorom nowoczesnej typografii. Dzięki współpracy z łódzkimi artystami Karolem Hillerem i Władysławem Strzebińskim przeszedł do historii polskiego drukarstwa jako współtwórca oryginalnej koncepcji zdobnictwa książki. Jego realizacje wykorzystywały gotowy materiał składu maszynowego, a ich wyjątkowość polegała na nowatorskim rozmieszczeniu poszczególnych elementów na płaszczyźnie arkusza. Charakterystyczne pionowe i poziome linie, wyrazisty tytuł, dodatki drukowane czcionką różnego stopnia, pozwalają bez zagłębienia do stopki wydawniczej rozpoznać druki odbite przez Mazurkiewicza. Przykładem takiej publikacji jest „Samorząd m. Łodzi w latach 1928-1932”. Okładkę przecinają cztery czerwone linie dzielące ją na pięć nierównych pól. Dwa z nich, położone w centrum, pozostały niezadrukowane, w pozostałych umieszczono tytuł książki (wybijający się czernią tłustej czcionki), podtytuł (znacznie

zwykle (choć nie zawsze) wypowiedzi programowe, odpowiedzi na ankietę redakcji. W prezentowanych tu pierwszych trzech zeszytach z polskich twórców uwzględniono Henryka Stażewskiego (reprod. czterech obrazów), Władysława Strzebińskiego (reprod. czterech obrazów), Katarzynę Kobro (reprod. dwóch rzeźb) – przy dwóch pierwszych artystach umieszczono ich wypowiedzi teoretyczne, przytoczono odpowiedzi całej trójki na ankietę. Pokazano także prace m.in. Arpa, Brancusiego, Caldera, Delaunay, Gleizesa, Jelinka, Kandinskiego, Moholy-Nagy’a, Mondriana, Prampoliniego, Schwittersa, Seuphorra, van Doesburga, Vantongerloo.

233. ABSTRACTION, création, art non figuratif. [Paris]. Association „Abstraction-Création”. ca 28x22,5 cm. brosz.

Nr [1]-3: 1932-1934. s. 48; 52; 52.

Nieznaczne zaplamienia okł., stan bardzo dobry. Nieczęste.

4500.-

delikatniejszy) i dane wydawnicze (drobne, niemal niewidoczne wśród pozostałych składników kompozycji). Okładka, a ściślej – jej przednia część, jest często reprodukowana w publikacjach poświęconych nowoczesnej typografii. Reprodukacje nie uwzględniają grzbietu, który również zasługuje na uwagę. Jego dolna część została zadrukowana na czerwono do wysokości najniższej z poziomych linii biegnących przez okładkę. Na tym barwnym polu wydrukowano poziomo ciasno złożony podtytuł książki. Napis tytułowy umieszczono na grzbiecie pionowo i asymetrycznie – niemal dotyka prawej jego krawędzi. Kompozycja nawiązuje wyraźnie do malarstwa P. Mondriana, widoczne wyraźne pokrewieństwo z projektami typograficznymi H. Stażewskiego. Tylna okładka pozostała czysta.

235. **SAMORZĄD** m. Łodzi w latach 1928-1932. Sprawozdanie Zarządu Miejskiego. Łódź 1933. „Drukarnia Pol.” L. Mazurkiewicza i S-ki. 23,8x17,2 cm, s. 348, [4], plan 1. brosz.

Druk funk. 186; ZPW 211. Niewielki ubytek narożnika przedniej okł., niewielkie ubytki górnej i dolnej krawędzi grzbietu, drobne zaplamienie dolnego obcięcia, poza tym stan dobry. Jeden z klasycznych przykładów łódzkiego druku funkcjonalnego. (il. s. 73) 680.-

Jednym z charakterystycznych środków nowoczesnego projektowania graficznego w latach międzywojennych był fotomontaż. Pojawiał się w czasopismach, na okładkach książek, w reklamie i plakacie. W tekstach traktujących o tej technice przywołuje się nazwisko Mieczysława Szczuki (choćby za sprawą „Ziemi na lewo” i „Dymów nad miastem”), Teresy Żarnowerówny (autorki okładki „Europy”), Kazimierza Podsadeckiego i Janusza Marii Brzeskiego (twórców fotomontażu prasowego). Najpłodniejszym twórcą posługującym się kompozycją fotomontażową był bezsprzecznie Mieczysław Berman. Opracował setki projektów okładek, ilustracji, samoistnych kompozycji propagandowych, artystycznych i satyrycznych. Dobrym przykładem jego stylu jest okładka książki Romaina Rollanda „Gandhi” z 1933 roku. Spójrzmy na nią oczami Jana Strausa: „Z okładki spogląda na nas mądra twarz starego człowieka, który po dziś dzień jest symbolem biernego oporu oraz bezkrawej walki o słuszną sprawę. Popiersie Gandhiego podtrzymuje tłum wyznawców. Całość okładki, której trzosem konstrukcji jest duże czarne „G”, obramowana została tytułowym napisem z nazwiskiem autora”.

Książka ukazała się po raz pierwszy w „Bibliotece Groszowej”; różne źródła podają daty od 1926 do 1930 r. Prezentowany tu egzemplarz został wydany później, jednak zachowano kompozycję okładkową Bermana. Zamiast wcześniej zastosowanej kolorystyki czarno-czerwonej, użyto farby czerwonej i granatowej.

236. **ROLLAND** Romain — Mahatma Gandhi. Powieść o proroku Indji. [Warszawa 1933. Bibliot. Kurjera Pol.]. Druk. „Współpraca”. 18,3x13 cm, s. [4], 217. opr. ppł. z epoki z zach. przedniej okł. brosz.

Rypson II 99; ZPW 302; Straus 72; Czekalski ilustr. 78; VG 129; Bartnik 532. Stan dobry. Egz. nieco obcięty przez introligatora. Książka w tłumaczeniu Z. Popławskiej. (il. s. 73) 360.-

Chęć posiadania niedrogięgo, przytulnego domu nie jest charakterystyczna wyłącznie dla obecnych czasów. Już w okresie międzywojennym ówczesna klasa średnia budowała się na peryferiach dużych miast, a prekursorzy dzisiejszych deweloperów wznosili osiedla domów jednorodzinnych. Do nich właśnie był adresowany poradnik przygotowany z okazji wystawy „Tani Dom Własny”. Autorzy opracowania, wybitni architekci i urbaniści, prowadzą potencjalnego właściciela domu przez kolejne fazy wznoszenia budynku: od uzyskania kredytu bankowego do budowy przydomowej oczyszczalni ścieków. To, co wyróżnia tę niezbyt obszerną książkę od podobnych publikacji, to jej okładka. Autorzy wystawy „Zmiana punktu widzenia” przypisują jej autorstwo Henrykowi Stażewskiemu, Rypson w „Nie gęsi” sprawę pozostawia nierozstrzygniętą. Okładka jest dwubarwna, czarno-granatowa. W centrum umieszczono zdjęcie dwukondygnacyjnego wolnostojącego domu, w prawnym górnym narożniku wydrukowano plan budynku (projekt sygnowano monogramem T. M.).

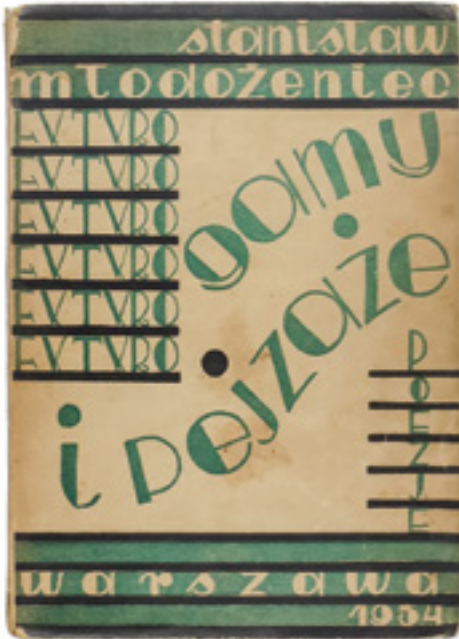
Resztę kompozycji dopełniają napisy i dwie grube linie: pozioma, biegnąca przez całą szerokość okładki jest czarna, zawieszona pomiędzy krawędziami arkusza, wertykalna, ma kolor granatowy. Duże, ciemne płaszczyzny zdjęcia i planu nie burzą harmonii projektu; są umiejętnie zrównoważone pozostałymi jego elementami. Skądinąd wiadomo, że wystawa zorganizowana przez redakcję pisma „Dom, Osiedle, Mieszkanie”, cieszyła się dużym zainteresowaniem. Zapewne także opisywany tu poradnik trafił do liczного grona zwiedzających, mimo, że zdanie, które go otwiera brzmi: „Od czasu, gdy zostałem właścicielem domu, życie straciło dla mnie urok”.

237. TANI dom własny. Poradnik dla chcących budować. Staraniem Komitetu Wystawy Tani Dom Własny. Warszawa [1932]. Dom, Osiedle, Mieszkanie. 23,8x16,6 cm, s. 46, [2]. brosz. Rypson II 166; ZPW 327. Okł. nieco otarte, wewnątrz stan dobry. (il. s. 74) 240.-

„Futuro-gamy i futuro-pejzaże” to ostatni przedwojenny tom poetycki Stanisława Młodożeńca. Ukazał się pod koniec 1933 r. z nadrukowaną datą o rok późniejszą. Jako wydawca figuruje oficyna „Wąskopy” – można się domyślać, że pieniądze na sfinansowanie tego przedsięwzięcia wyłożył z własnej kieszeni poeta. Książka zawiera wiersze drukowane w l. 1918-1922 w czasopismach i jednodniówkach, a także poezje nowsze, z lat 30. W dwustronicowej przedmowie Młodożeniec pisze m.in.: „ostatnio wydobywam zarówno w wierszach, jak i w prozie głównie tematy wiejskie, dlatego też pewnie ‘uświadomieni’ krytycy pochopnie zaznaczyli swą satysfakcję w twierdzeniu, jakobyem całkowicie miał się odżegnywać od futuryzmu. Swoje stanowisko w tej sprawie wyraźnie manifestuję na okładce, żeniąc dawność z teraźniejszością, a więc – i ‘Futuro-gamy’ i ‘Futuro-pejzaże’ [...] Zaznaczam wreszcie, że doszedłem do swego wąkopu i zdobyłem go sobie ‘zwarjowaniem’ drogiem futuryzmu. Dlatego też sztandar futuryzmu na tym wąkopie osadzam”. Kończąc ten wstęp pozdrawia ‘najbliższych komiltonów z czasów naporu i burzy – Tytusa Czyżewskiego i Brunona Jasińskiego. Ciekawy jest ten zwrot Młodożeńca w stronę ludowości. Podobne zainteresowania przejawiali wymienieni przed chwilą futuryści: Czyżewski napisał „Pastorałki”, Jasiński „Słowo o Jakubie Szeli”. Tomasz Burek we wstępie do „Utworów poetyckich” Młodożeńca pisze o dwóch nurtach obecnych w jego wierszach:

„z jednej strony – poetykę zabawy lingwistycznej, gry z językiem, z drugiej – poetykę rzeczowego, epickiego patosu. Obydwie poetyki krzyżują się w twórczości Młodożeńca [...]. Miejszem przecięcia się i nałożenia na siebie tych dwóch nurtów poezjotwórczych są wiersze z [...] cyklu ‘Futuro-gamy i futuro-pejzaże’”. Książka otrzymała czarno-zieloną okładkę z anonimową kompozycją literniczą (Rypson przypisuje ją Podśadeckiemu, katalog SPKL - Młodożeńcowi). Napisy tytułowe ułożone są tak, że czytelnik może, zgodnie z sugestią zawartą w przedmowie, odczytać pełen tytuł, lub „o ile komuś to ‘futuro’ stanie zezem w oku albo kostką w krtani” w postaci „Gamy i pejzaże”.

238. MŁODOŻENIEC Stanisław — Futuro-gamy i futuro-pejzaże. Warszawa 1934. Wyd. „Wąskopy”. 20,8x14,7 cm, s. 125, [3]. brosz. SPKL 257; Rypson II 326. Grzbiet otarty, otarcia krawędzi okł., niewielkie zabrudzenia okł., drobne zaplamienia wewnątrz. Odręczna dedykacja autora dla aktorki Celiny Niedźwieckiej z III 1934.



poz. 238

C. Niedźwiecka (1904-1988) - aktorka, przed wojną występowała na scenach Warszawy, Lwowa, Łodzi, Krakowa, Wilna; w czasie okupacji uczestniczyła w konspiracyjnych programach poetyckich; po wojnie osiadła w Krakowie, grała głównie w Teatrze Starym, współpracowała z Teatrem Cricot 2 T. Kantora. 2000.-

Nazwisko Henryka Wicińskiego, rzeźbiarza, scenografa i rysownika, jest dobrze znane amatorom sztuki awangardowej dwudziestolecia międzywojennego. Uczeń Dunikowskiego, współzałożyciel Grupy Krakowskiej, współpracownik teatru Cricot i twórca koncepcji „rzeźby wzroku”, był aktywnym członkiem Komunistycznej Partii Polski. Jego związki z literaturą są mniej znane. Był poetą, członkiem Litartu i autorem projektu okładki tomu wierszy swego partyjnego towarzysza Lecha Piwowara. Książka została wydana w Dąbrowie Górniczej w 1934 r. Kompozycję złożoną z kilku abstrakcyjnych, płaskich form i odręcznie naniesionego napisu, odbito na niewielkim arkuszu papieru i naklejono niesymetrycznie przy prawej krawędzi przedniej okładki. Na ostatniej stronie książki zamieszczono zapowiedź kolejnej publikacji Piwowara – poematu „Dąbrowa Górnicza” z ilustracjami Wicińskiego. Książka taka nigdy nie ujrzała światła dziennego, podobne jak większość wierszy tego ostatniego. Sytuacja ta niebawem się zmieni – Galeria Dyląg przygotowuje bowiem wydanie poezji Wicińskiego.



poz. 239

icher, „szło [...] o wyciągnięcie praktycznych wniosków z nauki, z praw matematycznych i z dowodzeń logicznych. Metanauka, bo tak daleko szedł, ma służyć w rezultacie życiu codziennemu, a nie tylko metodologii nauk ścisłych. Ma służyć zagadnieniu stworzenia ścisłych kryteriów języka filozoficznego [...]. Jeszcze raz [...] wracał Chwistek do dręczącego go problemu rzeczywistości”.

239. PIWOWAR Lech — Śmierć młodzińca w śródmieściu. Dąbrowa Górnicza 1934. Nakł. St. Święcki. 21,5x14,7 cm, s. 32. brosz.

Otarcia i zaplamienia okł. (zwłaszcza tylnej), niewielki ubytek grzbietu i górnej krawędzi przedniej okł., drobne zaplamienia wewnątrz. Zapiski ołówkiem na tylnej okł. 1200.-

Prezentując dorobek polskiej awangardy nie sposób pominąć milczeniem postać Leona Chwistka. Ten filozof i matematyk łączył z powodzeniem pracę naukową z działalnością artystyczną. Uczestniczył – jako malarz – w pierwszych wystawach ekspresjonistów i formistów, publikował artykuły teoretyczne z zakresu estetyki, był redaktorem „Formistów” i autorem pracy podsumowującej dokonania formistów „Tytus Czyżewski a kryzys formizmu”. Prowadził wieloletnie spory filozoficzne ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem. Jedną z reprezentatywnych dla myśli Chwistka publikacji były „Granice nauki”. Ta wydana w 1935 roku rozprawa postulowała „rozwiązania rozumowe koncepcji naukowych”. Chwistkowi, jak pisał Estreicher,

240. CHWISTEK Leon — Granice nauki. Zarys logiki i metodologii nauk ścisłych. Lwów-Warszawa [1935]. Książnica-Atlas. 24x16,1 cm, s. XXIV, 264, [3]. brosz.

Niewielki ubytek narożnika przedniej okł., podklejone naddarcie przedniej okł., niewielki ślad kornika na pierwszych kartach, wewnątrz stan dobry. Egz. nierozcięty. (il. s. 74) 120.-

W tym samym roku, co rozprawa Chwistka, ukazała się książka jego wieloletniego oponenta i inspirowatora – Stanisława Ignacego Witkiewicza. „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia” uważał autor za swoje najważniejsze dzieło filozoficzne, nazywając je „główniakiem” lub, z niemiecka, „Hauptwerkem”. Poglądy zawarte w tej pracy, jak pisze Witkacy w przedmowie, „zostały skonsolidowane w zasadniczych konturach w r. 1917 i od tego czasu nie uległy istotnej zmianie”. Drukowana dedykacja (w tym egzemplarzu usunięta wraz z całą kartą) ponownie wymieniała Zofię Żeleńską, tym razem nie w towarzystwie męża, lecz Jerzego Rembowskiego, dawnego znajomego Witkiewicza z Piotrogradu. Książka zawiera m.in. rozdziały: Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia, Pojęcie ruchu, Pojęcie dowolności, Teoria pojęć, O uwadze i abstrakcji, Podstawa teorii sztuki, Problem etyki.

241. WITKIEWICZ Stanisław Ignacy — Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia. 1917-1932. Warszawa 1935. Kasa im. Mianowskiego. 23,2x15,3 cm, s. [2], II, 181, [3]. brosz. Podklejony ubytek grzbietu i narożnika tylnej okł., okł. nieco otarte i zaplamione, brak karty przedtyt. i karty dedykacyjnej, ślad usuniętej pieczęci na końcu. (il. s. 74) 480.-

Omawiając początkowy okres kształtowania się sztuki awangardowej w Polsce nie sposób pominąć działalność formistów. Pisząc o formistach trudno nie sięgnąć po materiały dotyczące samooceny twórców tego ugrupowania. Poddaję je szczegółowej analizie przywoływany już wcześniej Stefan Morawski w artykule „Ankieta o formistach polskich” opublikowanym w „Roczniku Historii Sztuki” z 1973 r. Była już tutaj mowa o dwóch pracach Konrada Winklera, pozostaje do omówienia trzecia publikacja przynosząca spojrzenie formistów na swoją drogę twórczą z perspektywy blisko dwudziestu lat. Rzecz dotyczy monograficznego numeru „Głosu Plastyków” z marca 1938 r., pisma wydawanego przez Związek Artystów w Krakowie od 1930 r. do wybuchu II wojny i później kontynuowanego do 1948 r. W krótkim słowie wstępnym redaktor naczelny „Głosu Plastyków”, Jan Cybis, pisze: „Dziś – po 20 latach swojego zaistnienia – nie potrzebuje formizm już adwokatów. Nie siedzi już na ławie oskarżonych [...], jego wyzwalający i oczyszczający wpływ na sztukę polską nie podlega dziś żadnej dyskusji [...]. Nie będzie dziś już nikt twierdził, że ruch ten był tylko prowokacyjnym wybrykiem zwariowanych snobów [...]. Redakcji zależało na tym, aby wypowiedzieli się sami formiści [...]. W ten sposób chciała [...] stworzyć najautentyczniejsze źródło dla przyszłych badaczy”. Głos zabrali najważniejsi twórcy nurtu formistycznego, a także jego sympatycy: Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Leon Dołżycki, Jerzy Fedkowicz, Henryk Gotlib, Jan Hrynkowski, Tymon Niesiołowski, Ludwik Lilie, Hipolit Polański, Andrzej Pronaszko, Zbigniew Pronaszko, Szymon Syrkus, Wacław Wąsowicz, Konrad Winkler, Stanisław Ignacy Witkiewicz, August Zamoyski.

Oto krótkie podsumowanie tekstów dokonane przez Morawskiego: „Uwagi formistów o sobie dowodzą znacznej samowiedzy zarówno w aspekcie teoretycznym, jak i historycznym. Sam ów fakt jest dostatecznym powodem, żeby ten pierwszy u nas ruch awangardowy oceniać wysoko. W wszystkich wypowiedziach, zarówno z lat 1918–1923, jak i z 1938., ów wątek samowiedzy (waga ich buntu artystycznego) wysuwał się na czoło. Uderzającym rysem jest przy tym podkreślenie instynktownego, spontanicznego i ‘barbarzyńskiego’ charakteru ówczesnych realizacji artystycznych. Trzeba wszakże podkreślić, że odezwały się w 1938 r. również głosy inne. Zwłaszcza Zamoyski skłonny był przypisywać formizmowi tendencję spekulacyjną i ‘malowanie myślami’. Sprzecznosc jest tutaj pozorna: jeśli nawet tacy racjoniści, jak Chwistek i Winkler, akcentowali bezpośrednią, żywiołową reakcję twórców (wbrew zarzutom czystej intelektualnej kalkulacji), czynili to odwołując się do całego ruchu na tle narastających w Europie procesów artystycznych, których wg nich nic wstrzymać nie mogło. Samowiedza była właściwością tylko kilku twórców i, co najistotniejsze, pojawiała się ex post, po wielu próbach artystycznych. Towarzyszyła jej zresztą – zwłaszcza u Winklera – nieunikniona mitologia. Nie byłoby zresztą żadnego awangardowego ruchu, gdyby nie ułudne przekonanie, że dokonuje się ‘przewrotu kopernikańskiego’. Dodawało to szczególnego blasku i élan vital nie tylko potyczkom Winklera, ale również dywagacjom, np. Zamoyskiego czy Chwistka”. Numer „Głosu Plastyków” zawiera liczne

reprodukcje dzieł plastycznych wybrane przez autorów poszczególnych artykułów. Ostatnie karty zawierają teksty niezwiązane z formizmem, wśród nich m.in. „List z Warszawy” Czyżewskiego i „Wola artystycznego teatru” Józefa Jaremy.

242. GŁOS Plastyków. Miesięcznik ilustrowany poświęcony sztuce plastycznej. Kraków. Zw. Zaw. Pol. Artystów Plastyków. 32,2x24,4 cm. brosz.

R. 5, nr 8-12: III 1938. s. [2], 97, [1].

Grzbiet nieco otarty, podklejone niewielkie naddarcie przedniej okł., miejscami podkreślenia w tekście i zakreślenia fragmentów tekstu. Numer poświęcony polskiemu formizmowi: L. Chwistek „Twórcza siła formizmu”, T. Czyżewski „Mój formizm”, J. Hryńkowski „Wspomnienia o ekspresjonizmie w Polsce”, T. Niesiołowski „Formiści”, S. I. Witkiewicz „Bilans formizmu”, A. Zamoyski „O formizmie”, K. Winkler „Exegi monumentum”. Ilustracje w tekście. (il. s. 74) **240.-**

Międzywojenna twórczość Jalu Kurka, to nie tylko teksty w „Zwrotnicy”, „Manifest poetycki” i „Linia”, której był redaktorem i wydawcą. W jego bibliografii znajdziemy także tradycyjne wiersze, powieści, felietony. Do tej grupy zaliczyć można wydane w 1938 roku „Drzewo boleści”. Podtytuł tłumaczy zawartość tego poetyckiego tomu: „Płacz po zmarłych rodzicach”. Rozalia i Piotr Kurkowie odeszli w odstępie kilku miesięcy, osierociwszy trzydziestokilkuletniego poetę. Pograżony w żalu pisarz zamknął swój ból w 10 utworach pisanych wierszem i prozą poetycką, poprzedzonych synowskim wspomnieniem. Wydał je własnym sumptem w zaledwie 175 niesprzedanych egzemplarzach. Tylna okładka jest czarna, żałobna, przednia – pokryta srebrną folią – świeci zimnym światłem. Kurek rozstał ten smutny tom do członków rodziny, znajomych, także literatów. Znamy odpowiedź kilku z nich – Przybosia, Hulki-Laskowskiego, Tuwima. Warto przytoczyć słowa tego ostatniego: „Nie poeta poecie, lecz bolejący syn bolejącemu synowi przysłał tę wstrząsającą i bohaterską książkę. Więcej się z niej dowiedziałem o Panu niż ze wszystkiego, co Pan dotychczas napisał. Dziękuję Panu za zaufanie do moich uczuć. Bo przecież tylko zaufanym można takie treny żałobne powierzyć. Ubóstwianego mego Ojca straciłem cztery lata temu, zaraz potem zachorowała psychicznie moja Matka, której od tego czasu ani razu nie widziałem... Wspomniałem niedawno w wierszu (drukowanym w 'Wiadomościach Lit[erackich] o Matce 'chorej na czarodziejstwo tragicznego syna': taka to właśnie choroba, że strasznie za sobą tęsknimy, a zobaczyć się nam nie wolno... I znówu: nie poeta poecie, lecz syn bolejący – bolejącemu synowi śle tych kilka słów przyjaźni, bliskości, rozumienia”.

243. KUREK Jalu — Drzewo boleści. Płacz po zmarłych rodzicach. Kraków 1938. Druk. „Patricia”. 24,3x17,3 cm, s. 27. brosz.

Okł. lekko otarte, niewielkie ubytki papieru okleinowego przedniej okł., załamanie narożnika przedniej okł., wewnątrz stan dobry. Nieczęste. (il. s. 75) **410.-**

Paradoksalnie, jeden z najważniejszych tekstów polskiej awangardy lat 20. i 30. ukazał się drukiem gdy dawno już umilkły spory programowe, nowatorscy twórcy popadli w niełaskę, a słowo „awangardowy” przylgnęło na dobre do wszelkich poczynąń Związku Radzieckiego. Publikacja, o której mowa, to „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego. Książka stanowiła owoc wieloletnich przemyśleń artysty nad dziejami sztuki i mechanizmami jej rozwoju. Tekst krystalizował się podczas powojennych wykładów Strzemińskiego w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Pierwsza wersja obszernej pracy była gotowa w 1947. Trzy lata później – na wniosek ministra kultury i sztuki – Strzemiński stracił posadę w PWSSP i jedyne źródło utrzymania. Powodem była wyraźna niechęć artysty do obowiązującego realizmu socjalistycznego. Zagrodzki pisze o Strzemińskim w ostatnich latach jego życia: „pogrzebiony haniebnymi decyzjami, będąc niemal na krawędzi nędzy, dopisujący marksistowskie dodatki do gotowej już ‘Teorii widzenia’”. Jeszcze w szpitalu, krótko przed śmiercią, pracował nad tekstem swojej najważniejszej książki. Mimo wprowadzenia ideologicznych poprawek do tekstu, nie udało się jej opublikować. Wśród studentów Strzemińskiego krążyły maszynopisowe odpisy tekstu. Szeroka publiczność miała możliwość zapoznania się z dziełem Strzemińskiego dopiero w roku 1956, podczas otwarcia łódzkiej wystawy pośmiertnej Kobro i Strzemińskiego. Zaprezentowano tam maszynopis książki



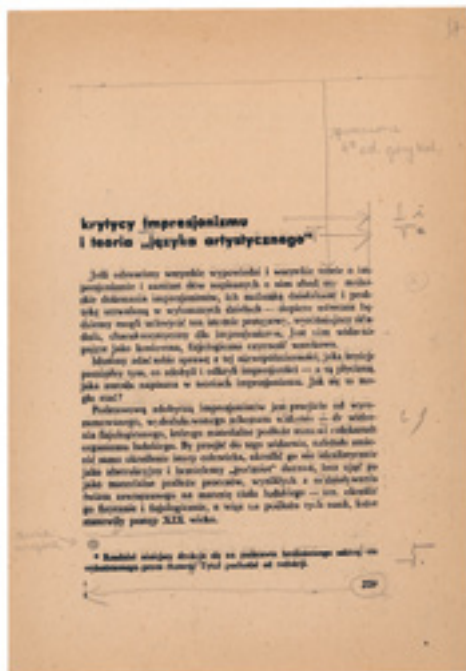
poz. 244-245

i rysunki ilustrujące jej zawartość. Wydanie książkowe ukazało się dopiero w roku 1958, po śmierci autora (zmarł w 1952 r.) i po październikowej odwilży. Inicjatorem wydania „Teorii widzenia” był Julian Przyboś, który wyposażył książkę w przedmowę. Układ typograficzny opracował współpracownik Strzemińskiego Stefan Wegner i uczeń Strzemińskiego Stanisław Fijałkowski. Kompozycja na obwolu książki jest autorstwa innego studenta twórcy unizmu - Lecha Kunki. „Teoria widzenia” uważana jest powszechnie za jeden z najważniejszych tekstów teoretycznych naszej awangardy. Była dotychczas wydana trzykrotnie (w roku 1958, 1974 i 2016), jest wciąż komentowana i na nowo odkrywana. „Czytana dziś – pisze Iwona Luba w ostatnim wydaniu traktatu Strzemińskiego – okazuje się wyprzedzająca swój czas, równie awangardowa, co sztuka Strzemińskiego”.

244. STRZEMIŃSKI Władysław — Teoria widzenia. Kraków 1958. Wyd. Literackie. 25x17,9 cm, s. 274, [5], portret 1. brosz., obw.

Obw. nieco otarta, podklejona od spodu na zgięciach, poza tym stan dobry. W tekście 215 ilustracji autorstwa W. Strzemińskiego, na końcu skorowidz. (il. s. 54, 75) **400.-**

Najnowsza edycja „Teorii widzenia”, opracowana krytycznie przez Iwonę Lubą i wydana przez Muzeum Sztuki w Łodzi w 2016 r., dopełnia tekst Strzemińskiego jego artykułem „Widzenie impresjonistów” przedrukowanym z „Odrodzenia” z 1947 r. Artykuł miał wejść do przygotowywanej wówczas książki, został jednak w niej pominięty. Pomimo tego uzupełnienia, jak pisze Iwona Luba, „Teoria widzenia” pozbawiona jest zakończenia. Jej tekst sprawia wrażenie nagle urywającego się. Wynikać to może z zaginięcia maszynopisu pierwotnej wersji rozprawy, z której ocalał tylko artykuł Strzemińskiego z roku 1947 „Widzenie impresjonistów”. Przyboś z kolei stwierdza: „Teoria” kończy się na analizie widzenia van Gogha, a wiadomo, że Strzemiński wykładał także kubizm i surrealizm i że dochowały się notatki uczniów [...]. Około 100 stron liczący – jedyny – maszynopis tej pracy przesłany do redakcji „Twórczości” w Krakowie zaginął w czasie przeprowadzki miesięcznika do Warszawy. Może się jeszcze odnajdzie”. Przenosiny, o których pisał Przyboś, miały miejsce w 1950 r. i od tamtego czasu zaginiony manuskrypt



poz. 245

książce. Trudno dziś stwierdzić, czemu tak się nie stało. Wszak wydawnictwo zaakceptowało zawartość książki, przygotowało odbitki próbne, dokonało korekty tekstu. Być może cenzura – z sobie tylko znanych powodów – zakwestionowała końcowe strony tekstu. Wątpliwość mógłby rozstrzygnąć pracownik Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk kryjący się za identyfikatorem M-12, on bowiem zezwolił na wydanie „Teorii widzenia”.

Strzeмиński stara się w odnalezionym fragmencie wyjaśnić niewspółmierność „jaka istnieje pomiędzy tym, co zdobyli i odkryli impresjoniści – a tą płycizną, jaka została napisana w teoriach impresjonizmu” (s. 259). Drugim zadaniem rozdziału jest „dokładnie umiejscowienie teorii języka artystycznego, przyjrzyć się jej uważnie i określić, na jakim podłożu i przy jakim stanie nauk mogła się ona zrodzić jako ich uogólnienie” (s. 263). Na uwagę zasługuje przypis wydrukowany na pierwszej stronie prezentowanego tu tekstu: „Rozdział niniejszy drukuje się na podstawie brulionowego szkicu – nie wykończonego przez Autora. Tytuł pochodzi od redakcji”. Fraza „ – nie wykończonego przez Autora” została przekreślona korektorskim ołówkiem.

245. STRZEMIŃSKI Władysław — Krytycy impresjonizmu i teoria „języka artystycznego”. [Kraków 1958]. 24,5x17 cm, k. 259-266. karty luzem

Papier pożółkły, naddarcia krawędzi ostatniej karty, poza tym stan dobry. **Końcowy, niewydany rozdział** książki Władysława Strzeмиńskiego „Teoria widzenia”. Odbitka korektowa ostatniego rozdziału najważniejszej pracy teoretycznej twórcy unizmu. Karty zadrukowane jednostronnie, układ typograficzny (czcionka, jej wielkość, tytuł rozdziału, nietypowe umiejscowienie paginacji) zgodny z projektem reszty tekstu. Odręczne, naniesione ołówkiem symbole korektorskie. (il. s. 54, 55) 8000.-

Odnalezienie nieznanego fragmentu „Teorii widzenia” jest dla zainteresowanych tematem badaczy i kolekcjonerów ważnym wydarzeniem – tym większym, że nikt do tej pory nie wspominał o istnieniu tego tekstu. Szczególnego znaczenia nabiera fakt, że został po raz pierwszy zaprezentowany w jubileuszowym Roku Awangardy.

pozostaje niezmany. Odnalazł się natomiast końcowy rozdział „Teorii widzenia” wydanej przez Wydawnictwo Literackie w 1958 r. Zasadniczy tekst kończy się w książce na s. 258, po czym następuje wykaz ilustracji, skorowidz i spis treści. Paginacja jest niezakłócona, biegnie w sposób ciągły do s. 274. Tymczasem prezentowany tu rozdział został wydrukowany na stronach 259-266; jego miejsce było zatem na końcu „Teorii widzenia”, przed bibliografią, indeksem i spisem treści. Odnaleziony i tu po raz pierwszy prezentowany niezmany fragment rozprawy Strzeмиńskiego nosi tytuł „Krytycy impresjonizmu i teoria języka artystycznego”. Wydrukowano go tą samą czcionką, jakiej użyto przy tytułach pozostałych rozdziałów. Układ kolumny druku, rozmieszczenie przypisów i paginacji nie odbiega od reszty książki. Tekst zajmuje osiem jednostronnie zadrukowanych kart pożółkłego papieru. Towarzyszą mu liczne, wykonane ołówkiem, znaki korektorskie, notatki redakcyjne, strzałki wskazujące przesunięcie fragmentów składu drukarskiego. Wskazuje to na mocno zaawansowane prace nad tekstem, który miał znaleźć się w przygotowywanej do druku



poz. 249



poz. 250



poz. 248

246. BAILLY Rosa — Pastorale de la Maladette. Paris 1939. Éd. de la Forge. 18,4x11,8 cm, s. [4], II, [2], 172. brosz.

Niewielkie załamania okł., stan dobry. **Odręczna dedykacja autorki dla Jalu Kurka.**

R. Bailly (1890-1976) - francuska pisarka, tłumaczka, propagatorka kultury i literatury polskiej we Francji, założycielka i sekretarz gen. stow. „Amis de la Pologne”, autorka książek o Polsce, przekładała polską poezję na jęz. francuski. (il. s. 75) **280.-**

247. JOLY Auguste — Le Futurisme et la Philosophie. Il Futurismo e la Filosofia. (Dalla rivista „La Belgique artistique et littéraire”, Luglio 1912). Milan [VII 1912]. Direction du Mouvement Futuriste. Cart. Tip. A. Tavecchia. 29,2x23 cm, s. [4]. bez oprawy.

Stan dobry. Tekst równoległy franc. i włoski. Pierwodruk ukazał się w „La Belgique artistique et littéraire” pt. „Sur le Futurisme”. **360.-**

248. [KUREK Jalu]. Kompozycja abstrakcyjna, bez daty.

Rysunek ołówkiem na ark. 21x29,8 cm, bez sygnatury i datowania. Na odwrocie przekreślony ołówkiem akwarelowy szkic niefiguratywny. Stan dobry. **1200.-**

249. [KUREK Jalu]. Kompozycja abstrakcyjna, bez daty.

Technika mieszana (tempera, gwasz, kredka) na papierze, form. 22,8x18,5 cm, bez sygnatury i datowania. Kompozycja geometryczna w brązie, zieleni, błękicie, czerni i czerwieni. Naddarcie i niewielkie uszkodzenie na prawym marginesie, lekkie załamanie lewego dolnego narożnika, poza tym stan dobry. **1600.-**

250. [KUREK Jalu]. Kompozycja abstrakcyjna, 1927

Technika mieszana (tempera, kredka) na papierze, form. 31,2x37,7 cm, w lewym dolnym narożniku sygn. „Jalu 927”. Kompozycja w czerwieni, zieleni i brązie. Arkusz naklejony na tekturowy podkład form. 41,1x47,9 cm. Stan dobry. **2800.-**



poz. 255



poz. 258

251. LINJA. Czasopismo awangardy literackiej. Kraków. Red. J. Kurek. 23x15,5 cm. brosz.
Nr 1: V 1931. s. 47, [1]

Czas. BJ 5, 17. Grzbiet nieco poślódky, wewnątrz stan bardzo dobry. Pierwszy zeszyt głównego organu awangardy krakowskiej. Ukazało się 5 numerów pisma. Zaw. m.in. teksty: J. Kurek „Ostatni etap”, J. Przyboś „Kataryniarze i strofkarze”, J. Brzękowski „Kobieta i koła”. Patrz też poz. 229. (il. s. 75) **600.-**

252. MARINETTI F[ilippo] T[ommaso] — La nuova religione-morale della velocità. Manifesto Futurista pubblicato nel 1-o numero del giornale „L'Italia Futurista”. Milano, 11 V 1916. Direzione del Movimento Futurista. Tip. A. Taveggia. 29,1x23,1 cm, s. [4]. bez oprawy.
Stan dobry. Pierwsze wydanie samoistne - ukazała się tylko wersja włoska. (il. s. 77) **360.-**

253. MARINETTI F[ilippo] T[ommaso] — Il Tatilismo. Manifesto futurista. Letto al Théâtre de l'Oeuvre (Paryż), all'Esposizione mondiale d'Arte Moderna (Ginevra), e pubblicato da „Comoedia” in Gennaio 1921. Milano, 11 I 1921 [druk nie przed 1 III 1921]. Direzione del Movimento Futurista. Tip. A. Taveggia. 29,4x23 cm, s. [4]. bez oprawy.
Stan dobry. Pierwsze włoskie wydanie samoistne. Manifest Marinettiego obwieszczający narodziny nowej sztuki. Tekst po raz pierwszy ukazał się po franc. na łamach „Comoedia” 16 I 1921, po włosku - w „L'Uomo Nuovo Rivista di Critica Letteraria e d'Arte” 1 III 1921. Ostateczna redakcja tekstu została ustalona w wydaniach ulotnych włoskim (tu prezentowanym) i franc. **400.-**

254. [OKŁADKA]. Oryginalna okładka do powieści Jalu Kurka „S.O.S. (zbaw nasze dusze)” wydanej w Krakowie w 1927 nakładem „Zwrotnicy”.

Lekkie otarcia, wytarta odręczna notatka. Czarno-czerwona anonimowa kompozycja typograficzna na arkuszu form. 22x16,2 cm. **120.-**

255. [PRAMPOLINI Enrico]. Fotografia przedstawiająca fragment wystawy projektów scenograficznych Prampoliniego, zorganizowanej w Wiedniu w 1924.
Zdjęcie form. 17,8x12,8 cm. Na fotografii widać wnętrze sali wystawienniczej, nowoczesnie zaprojektowane stelaże ekspozycyjne z zamontowanymi na nich kilkunastoma pracami Prampoliniego. Na odwrocie odręczna notatka: „Esposizione Scenotecnica del pittore Prampolini, Vienna 1924”. Jalu Kurek był autorem

artykułu omawiającego wiedeńską wystawę włoskiego artysty („Teatr futurystyczny - Henryk Prampolini”), zamieszczonego na łamach „Wiadomości Literackich” (nr 41 z 1925).

E. Prampolini (1894-1956) – włoski rzeźbiarz, scenograf i malarz, jeden z najważniejszych twórców europejskiej awangardy; był współorganizatorem i uczestnikiem niemal wszystkich nowatorskich prądów w sztuce pierwszych czterech dekad XX w. Jego sylwetkę i związki z Polską przypomniała zorganizowana w ramach Roku Awangardy wystawa „Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy” w Muzeum Sztuki w Łodzi. Stan dobry. **200.-**

256. [WIZYTÓWKI]. Zbiór pięciu wizytówek z krótkimi odręcznymi zapiskami ich właścicieli kierowanymi do Jalu Kurka.

Zbiór zaw. bilety wizytowe następujących osób:

Aleksander Baumgardten (jako magister filozofii, redaktor lwowskich „Sygnałów” i „Nowych Czasów”) - prośba o spotkanie w redakcji IKC-a

Józef Aleksander Gałuszka - prośba o zwrot pomyłkowo zabranej książki „Srebrne i czarne” (1928?)

Witold Hulewicz (jako dyrektor programów rozgłośni wileńskiej) - prośba o poparcie w redakcji (zapewne IKC-a) w nieznanej sprawie, zapytanie: „Kiedy urządzimy wieczór Panów w Wilnie? Rozmawiałem o tem z Miłoszem, Bujnickim i Zagórskim” (1933)

Gustaw Morcinek - podziękowanie za przesłaną książkę (1948)

Grzegorz Timofiejew (jako redaktor „Prądów” - czasopisma Łódzkiego Klubu Literackiego) - podziękowanie za przesłany numer „Linii”, informacja o zamieszczonych jej omówieniach w prasie łódzkiej, prośba „o dalsze przysyłanie czasopisma, tudzież książek awangardy, która mnie żywo interesuje” (1931)

Stan dobry i bardzo dobry. (il. s. 76) **480.-**

II FUTURISMO. Rivista sintetica illustrata. Milano. Dir. F. T. Marinetti. Direzione del Movimento Futurista. Tip. A. Tavecchia. ca 29x23 cm. numery luzem.

Stan dobry i bardzo dobry. Włoska wersja programowego pisma włoskich futurystów. Każdy numer obj. 4 s.

257. Nr 1: 11 I 1922

Zaw. m.in. F. T. Marinetti „Il teatro della sorpresa. Manifesto”. (il. s. 77) **180.-**

258. Nr 2: 1 VI 1922

Zaw. m.in.: „D’Annunzio e le parole in liberta”, E. Settimelli „I futuristi indipendenti. Lettera-manifesto”. (il. s. 58) **180.-**

259. Nr 5: 1 III 1923

Zaw. w całości: F. T. Marinetti „I dritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista”. **180.-**

260. Nr 6: 1 V 1923

Zaw.: F. T. Marinetti, M. Carli, E. Settimelli „L’Impero Italiano. A Benito Mussolini - Capo della Nuova Italia”, F. T. Marinetti „L’Inegualismo”. Oba teksty w pierwodrukach. **180.-**

261. Nr 8: 1 X 1923

Naddarcia i niewielkie ubytki krawędzi. Zaw.: E. Prampolini, I. Pannaggi, V. Paladini „L’Arte meccanica. Manifesto futurista”, A. Sant’Elia „L’Architettura futurista. Manifesto”. Przedruki z wcześniejszych publikacji prasowych. (il. s. 77) **180.-**

262. Nr 11: 11 II 1925

Numer pośw. Pierwszemu Kongresowi Futurystów. (il. s. 77) **180.-**

AWANGARDA ROSYJSKA

263. BEDNYJ Demjan — Tempy. Redakcija i primečanja A. Efremina. Izdanie 2-e. Moskva-Leningrad 1931. Gosudarstvennoe Izdatelstvo Chudožestvennoj Literatury. 20,4x13,9 cm, s. 71, [1]. brosz.

Okł. nieco otarte, drobne zażółcenia papieru wewnątrz. Piecz., numer inwentarzowy. Poemat D. Biednego - radzieckiego pisarza satyrycznego, współpracownika tygodnika „Krokodyl”. Rysunki w tekście Julija Ganfa i Konstantina Rotowa. Na obu okładkach anonimowa kompozycja fotomontażowa. (il. s. 78) **400.-**

264. BORBA za proletarskie klassovye poezii na fronte prostranstvennych iskusstv. Moskva, II 1931. Izogiz, Vserossijskoe Obiedienie Rabotnikov Novych vidov Chudožestvennogo Truda Oktjabr. 26x18,5 cm, s. 27, [1]. brosz.

Okł. nieco otarte, niewielkie zaplamienie przedniej i tylnej okł., wewnątrz stan dobry. Podpis własn. Układ typograf. S. Telingatera, Z. Gutnova, N. Spirowa. Tekst dwubarwny czarno-czerwony. (il. s. 78) **500.-**

265. ČERNICHOV Jakov — Osnovy sovremennoj architektury. Eksperimentalno-issledovatelnye raboty. Leningrad 1930. Leningradskoe Obščestvo Architektorov. 28x22,3 cm, s. [2], 123, tabl. 5. brosz.

Okł. po konserwacji (uzupełniane i retuszowane fragmenty okł.), niewielkie zaplamienia wewnątrz. Fragmenty tekstu podkreślone czerwonym pisakiem. Podpis własn. Karta tyt. po francusku, niemiecku i rosyjsku. Liczne ilustracje w tekście i na tablicach. (il. s. 78) **1500.-**

ISKUSSTVO v massy. Žurnal Asociacii Chudožnikov Revoljucii. Moskva. „Poligraftechnikum”. ca 30x22 cm. brosz.

ZPW 300 (nr 8/1930). Okładkę projektował M. Rajski.

266. [G. 1], nr 7/8: XI-XII 1929. s. 64, tabl. 2

Okł. po konserwacji, grzbiet nowy, reperowany górny margines wszystkich kart, stan niezbyt dobry. Zaw. m.in.: My, Zapad i chudožestvennoe nasledstvo, Sovremennaja francuzskaja živopis, Ob otele Druo i paryżskich maršandach. **100.-**

267. [G. 2], nr 1 (9): I 1930. s. 32, tabl. 1

Otarcia okł., retuszowany fragment przedniej okł., grzbiet oklejony papierem, papier pożółkły. Zaw. m.in.: Iskusstvo i internacionalnoe vospytanie molodeży, Grafika sovremennoj Francii. (il. s. 78) **100.-**

268. [G. 2], nr 3 (11): III 1930. s. 31, [1], tabl. 1

Okł. po konserwacji, zaplamiony dolny margines wszystkich kart. Zapiski na marginesach. Zaw. m.in.: Ženščina v iskusstve, Kete Kollvic, Paryžskij šik ili sovsetskij kostjum. **100.-**

269. [G. 2], nr 6 (14): VI 1930. s. 31, [1], tabl. 1

Otarcia i zaplamienia okł., niewielkie ubytki narożnika kart. Zaw. m.in.: Iskusstvo k XVI S'ezdu VKP(b), Funkcionalizm ne naš stil, Zelenyj gorod. **100.-**

270. [G. 2], nr 8 (16): VIII 1930. s. 30, [2]

Okł. nieco otarte. Podpis własn. Zaw. m.in.: Zametka o chudožestvennoj žizni Ameriki, Dvorec iskusstv, Po zakonu zolotogo sečenija, O massovoj produkcii. **100.-**

271. [G. 2], nr 10/11 (18-19); X-XI 1930. s. [2], 50, [2], tabl. 2

Tyłna okł. obca, pzpiez pożółkły. Zaw. m.in.: Oktjabr v izobraženii chudožnikov, Ot „geroičeskogo realizma” k proletarskomu iskusstvu. **100.-**

272. KIRSANOV S[emion] — Poslednij sovremiennik. Moskva 1930. Izdatelstvo „Federacija”. 18,2x13 cm, s. 95, [1]. brosz.

Okł. nieco otarte, załamania i naddarcia krawędzi okł., wewnątrz stan dobry. Podpis własn. Tom poetycki z dwubarwną okładką Aleksandra Rodczenki. (il. s. 79) **450.-**

273. **MOGOLI-NAGI** L[ašlo] — Živopis ili fotografija. Moskva 1929. Akcionernoe Izdatelskoe Obščestvo „Ogonek”. 23,2x17,7 cm, s. 87. brosz. Bibliot. Žurnala Sovetskoe Foto, [t.] 28

Okł. po konserwacji: uzupełnione ubytki krawędzi przedniej okł. i grzbietu, rozprasowane załamania obu okł., niewielkie zaplamienia wewnątrz. Rosyjski przekład pracy noszącej w oryginale tytuł „Malerei, Fotografie, Film” (tłumaczył A. Teleszew). Staranny układ typograficzny, liczne fotografie w tekście. **Nieczęste**

L. Moholy-Nagy (1895-1946) - węgierski malarz, fotograf, teoretyk nowych kierunków w plastyce, profesor Bauhausu, propagator konstruktywizmu, jedna z najważniejszych postaci sztuki nowoczesnej XX w. (il. s. 79) **1300.-**

274. **„EKSPRESSIONIZM”**. Sbornik statej. Pod redakcją E. M. Braudo i N. E. Radlova. Petrograd-Moskva 1923. Gosudarstvennoe Izdatelstvo. 18,4x13,8 cm, s. 232, [4]. brosz. Vsemirnaja Literatura.

Otarcia i niewielkie zaplamienia okł., nieznaczne zaplamienia wewnątrz, blok połączony. Piecz. na tylnej okł. Rosyjskie przekłady najistotniejszych artykułów analizujących ruch ekspresjonistyczny w Niemczech. Na przedniej okł. anonimowa kompozycja, wewnątrz reprodukcje prac m.in. O. Kokoszkii, M. Pechsteina, L. Müllera, E. Nolde, M. Chagalla, W. Kandinskiego, P. Klee. (il. s. 79) **150.-**



poz. 275

275. **VEŠČ.** Objekt. Gegenstand. Meždunarodnye obozrenie sovremennogo iskusstva. Revue internationale de l'art moderne. Internationale Rundschau der Kunst der Gegenwart. Berlin. Pod redakcją El Lisickiego i Ili Erenburga. brosz.

[Nr] 1/2: III-IV 1922. 30,9x23 cm, s. 32

[Nr] 3: V 1922. 31,2x23,5 cm, s. 24

ZPW 294. Okł. otarte, okł. nr. 1/2 z uzupełnionymi ubytkami, grzbiet nr. 3 podklejony od spodu, podklejony ubytek jednej karty nr. 1/2 (s. 3-4) ze szkodą dla tekstu, ubytek narożnika ostatniej karty nr. 1/2. **Komplet wydawniczy.** Zaw. m.in. teksty W. Majakowskiego, B. Pasternaka, T. van Doesburga, F. Légera, Le Corbusiera, A. Salmona, W. Chlebnikowa, N. Asiejewa, S. Jesienina, A. Archipenki, J. Grisa, P. Picassa. Reprodukcyjne prace K. Malewicza, A. Ozenfanta, Le Corbusiera, P. Picassa, W. Meyerholda. Okładki obu zeszytów projektował El Lissitzky. (dod. il. 4. s. okł.) **1600.-**

[SZAGINJAN Marietta] Džim Dollar [pseud.] — Mess Mend ili Janki v Petrograde. Roman. Moskva 1924. Gosudarstvennoe Izdatelstvo. ca 18x13 cm. brosz.

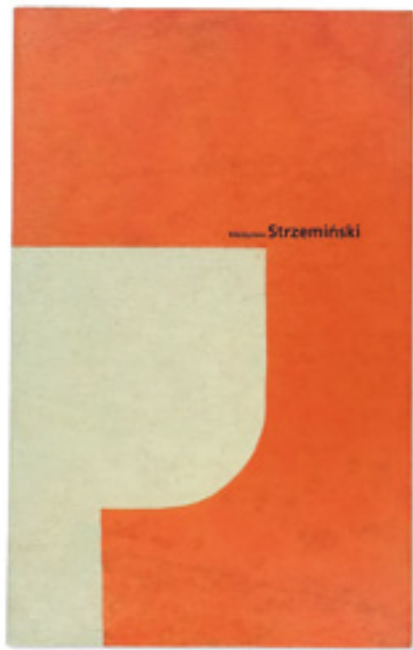
Okł. nieco otarte, podklejone w grzbiecie. Podpis własny. Numery powieści zeszytowej. Na przednich okładkach kompozycje Aleksandra Rodcenki z wykorzystaniem fotomontażu (indywidualne projekty dla każdego numeru). Na stronach tytułowych i na tylnych okładkach kompozycje typograficzne. **Rzadkie**

276. Vyp[usk] 3: Vyzov brošen. s. [91]-123, [1] (il. s. 79) **1200.-**

277. Vyp[usk] 5: Radio-gorod. s. [157]-192 (il. s. 80) **1200.-**

278. Vyp[usk] 9: Janki edut. s. [277]-304 (il. s. 80) **1200.-**

LITERATURA TEMATU



poz. 284



poz. 285

279. [BERLEWI Henryk]. **RUDZIŃSKI Piotr** — Awangardowa twórczość Henryka Berlewiego w latach 1922-1925. Cz. 1-2. Warszawa 1977

Stan dobry. Dwa numery „Biuletynu Historii Sztuki” (nr 2 i 4 z 1977) zawierające obie części artykułu P. Rudzińskiego (s. 205-219 i 376-385). Liczne czarno-białe ilustr. w tekście. **64.-**

280. [KATALOG]. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych. **Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński**. Łódź, XII 1956-I 1957. 23,9x16,7 cm, s. 67, tabl. 10. brosz.

Niewielkie otarcia okł., stan dobry. Zaw. m.in. tekst wstępny J. Przybosa, wspomnienie biograficzne S. Węgnera, fragmenty prac teoretycznych obojga artystów, spis wystawionych prac, bibliografie. **80.-**

281. [KATALOG]. Centre Georges Pompidou. **Presences polonaises**. Witkiewicz, Constructivisme, Les Contemporains. L'Art vivant autor du Musée de Łódź. Paris, VI-IX 1983. 30x20,9 cm, s. 335. brosz.

Niewielkie otarcia okł. i grzbietu, stan dobry. Obszerny, bogato ilustrowany katalog prezentujący czołowych artystów polskiej awangardy. Tekst w jęz. francuskim. **200.-**

282. [KATALOG]. Chauvelin Jean, Galerie. **Suprematisme**. Paris, X-XII 1977. 24,5x22 cm, s. 142, [1]. brosz.

Jedna karta luzem, stan dobry. Katalog wystawy twórczości Kazimierza Malewicza i artystów z jego kręgu. Teksty po francusku i angielsku, ilustracje w tekście. **100.-**

283. [KATALOG]. Henry Moore Institute, Leeds. Muzeum Sztuki, Łódź. **Katarzyna Kobro 1898-1951**. Leeds, III-VI 1999. 33,5x24 cm, s. 182. opr. oryg. kart., obw.

Stan dobry. Anglojęzyczny katalog wystawy prezentowanej uprzednio w Muzeum Sztuki w Łodzi, w setną rocznicę urodzin artystki. Zaw. artykuły krytyczne i historyczne, kalendarium życia i twórczości,



poz. 280



poz. 281



poz. 289

liczne ilustracje, katalog wystawionych i zaginionych prac. Katalog łódzki zawierał tekst A. Turowskiego, którego tu brak, katalog z Leeds otwiera artykuł P. Curtis, którego w łódzkim nie było. **120.-**

284. [KATALOG]. Kunstmuseum Bonn. **Władysław Strzemiński 1893-1952.** Bonn, V-VIII 1994. 30,9x19,6 cm, s. 180, [3]. brosz., obw.

Stan bardzo dobry. Katalog wielkiej wystawy dorobku Strzemińskiego zorganizowanej w stulecie jego urodzin. Wystawę prezentowano w 1993 w Muz. Sztuki w Łodzi, następnie w Bonn. Liczne ilustr. w tekście, tekst po niemiecku. (il. s. 62) **100.-**

285. [KATALOG]. Museum Folkwang, Essen. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. **Constructivism in Poland 1923-1936.** Blok, Praesens, a.r. Essen, V-VI 1973; Otterlo, VII-IX 1973. 28,9x20,6 cm, s. 208, [1]. brosz.

Okł. nieco otarte, wewnątrz stan dobry. Bogato ilustrowany katalog - jeden z podstawowych - dużej wystawy polskiego konstrukttywizmu. Teksty (po angielsku) m.in. A. Turowskiego, J. Zagrodzkiego, A. Płuszczyńskiego, J. Ładnowskiej. (il. s. 62) **200.-**

286. [KATALOG]. Muzeum Narodowe w Warszawie. **Formiści.** Pod red. I. Jakimowicz. Warszawa 1989. 30,8x24,8 cm, s. 82, [4], tabl. barwnych 8, ilustr. 347. opr. oryg. pł., obw.

Obw. nieznacznie otarta, poza tym stan bardzo dobry. Katalog najobszerniejszej prezentacji dorobku formistów (wystawiono ponad 3.000 obiektów). **120.-**

287. [KATALOG]. Muzeum Sztuki w Łodzi. **Karol Hiller 1891-1939.** Katalog wystawy. Łódź, IV 1967. 23,8x18,2 cm, s. [100], tabl. 20 [również barwne]. brosz., obw.

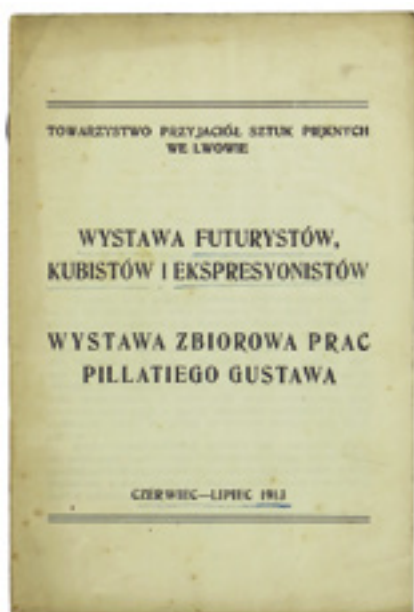
Obw. lekko załamana, naddarcie pierwszej karty, mimo to stan dobry. Zaprezentowano 172 pozycje jednego z najważniejszych przedstawicieli polskiej awangardy plastycznej okresu międzywojennego. **80.-**

288. [KATALOG]. Nowicki Piotr, Galeria. **Katarzyna Kobro. Rzeźby i pastele 1947-1949.** Hommage à Nika Strzemińska. Warszawa, IV-VI 2003. 31x23 cm, s. 29, [1]. brosz.

Okł. lekko otarte, stan dobry. Wstęp (po polsku i angielsku) M. Wicherkiewicz, wykaz wystaw K. Kobro, opis i zdjęcie 2 rzeźb i 6 rysunków. **60.-**

289. TUROWSKI Andrzej — Budowniczy świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej. Kraków 2000. Universitas. 29,2x22 cm, s. 414. opr. oryg. kart., obw.

Stan bardzo dobry. Ekslibris. Autor „w pierwszej monografii tendencji modernistycznych w Polsce ukazuje awangardę w jej uwikłaniu historycznym i politycznym” (z tekstu drukowanego na obwolu). Liczne ilustracje w tekście. **160.-**



poz. 168



poz. 169



poz. 170



poz. 171



poz. 172



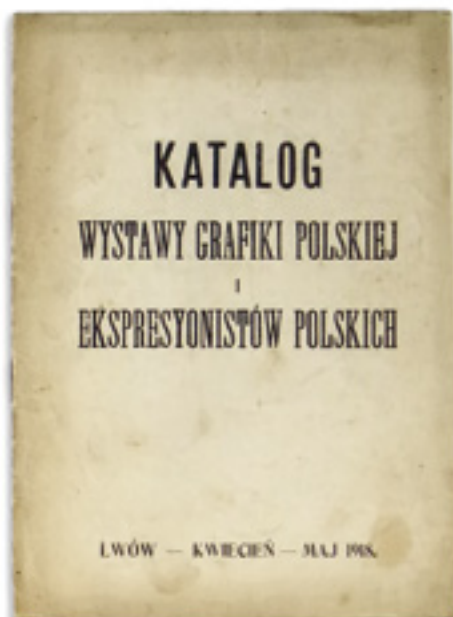
poz. 173



poz. 174



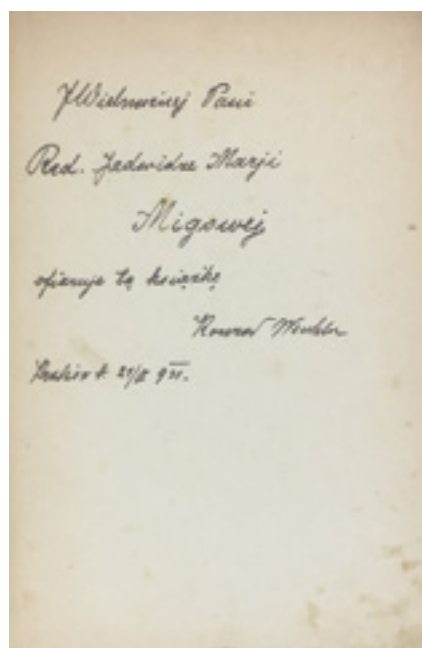
poz. 175



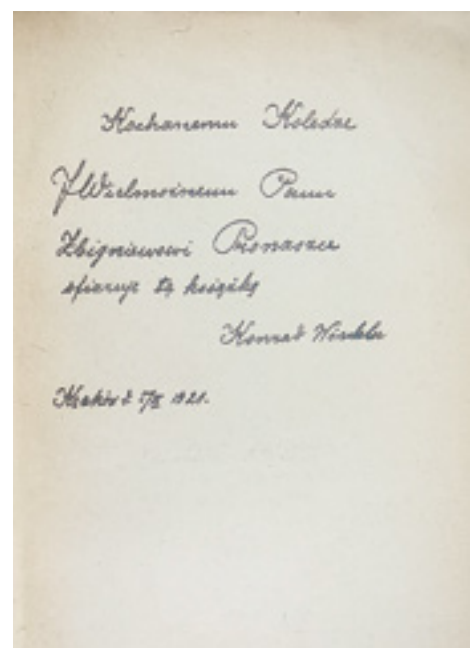
poz. 176



poz. 185



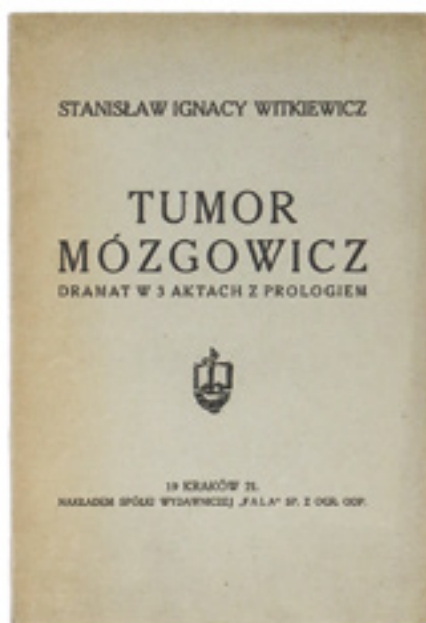
poz. 183



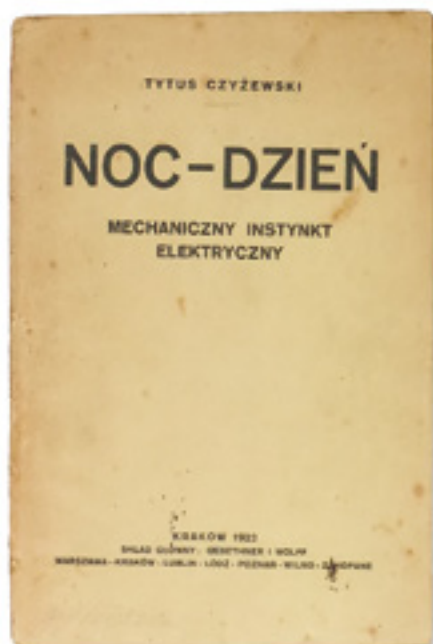
poz. 184



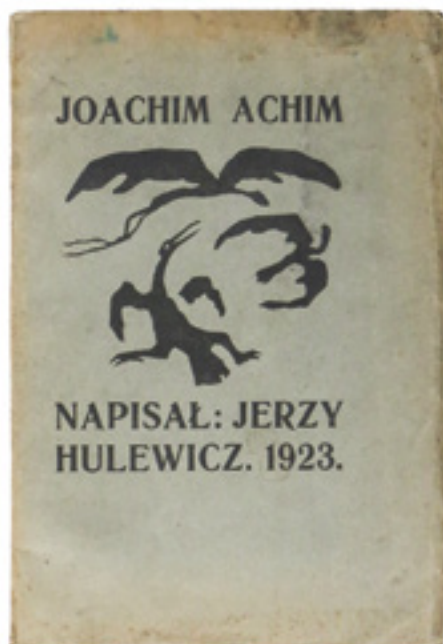
poz. 184



poz. 188



poz. 189



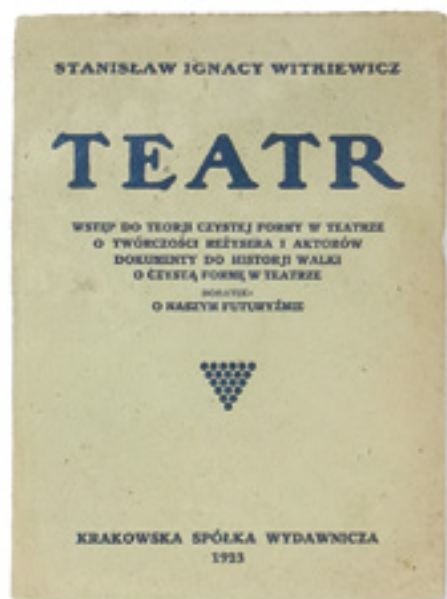
poz. 190



poz. 191



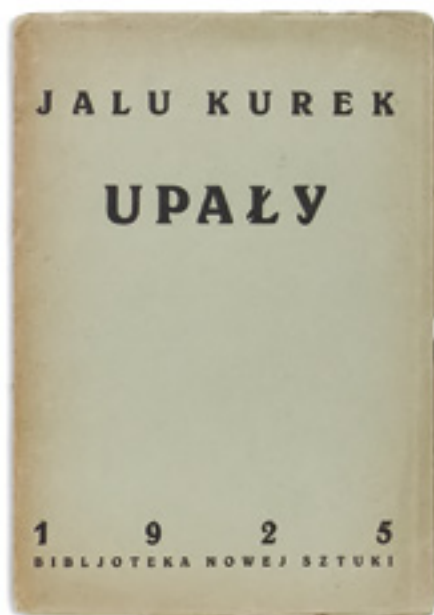
poz. 192



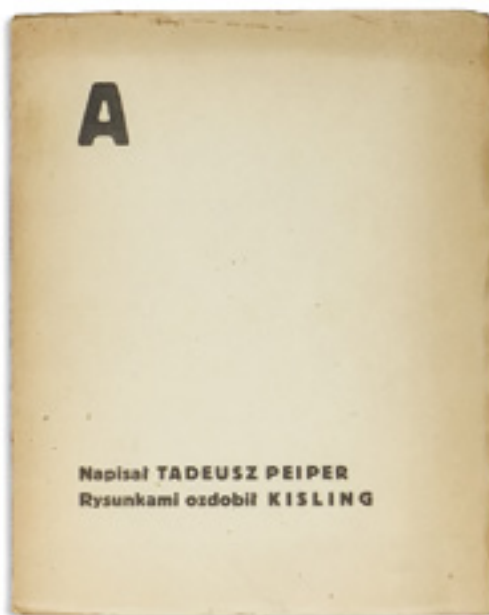
poz. 193



poz. 194



poz. 196



poz. 200



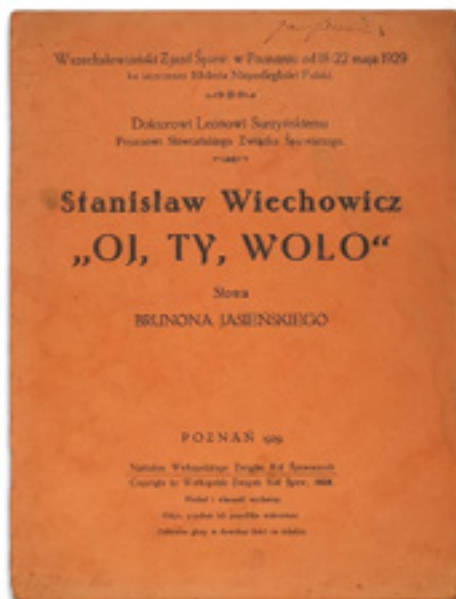
poz. 204



poz. 205



poz. 210



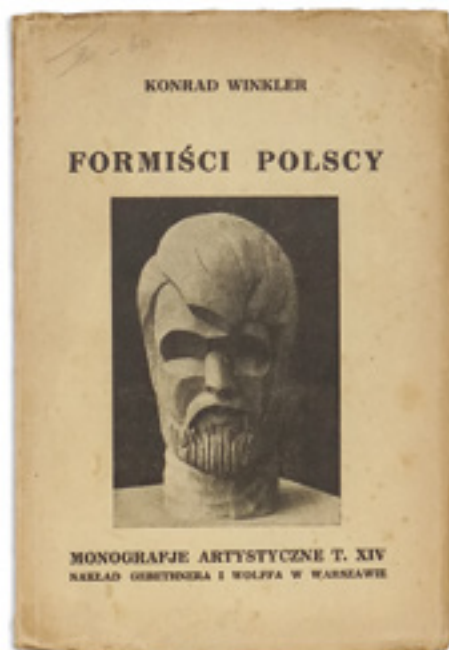
poz. 216



poz. 217



poz. 217



poz. 219



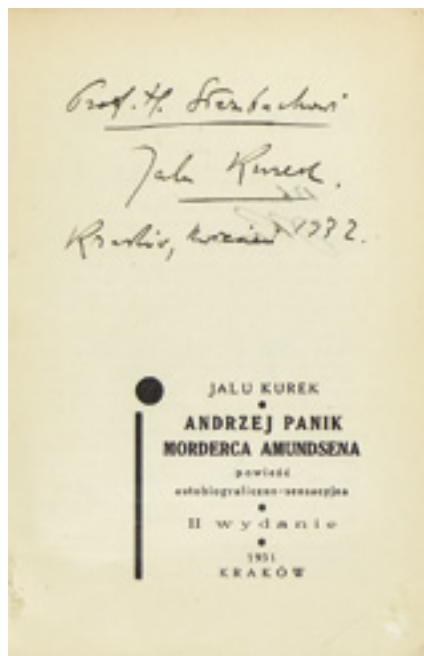
poz. 221



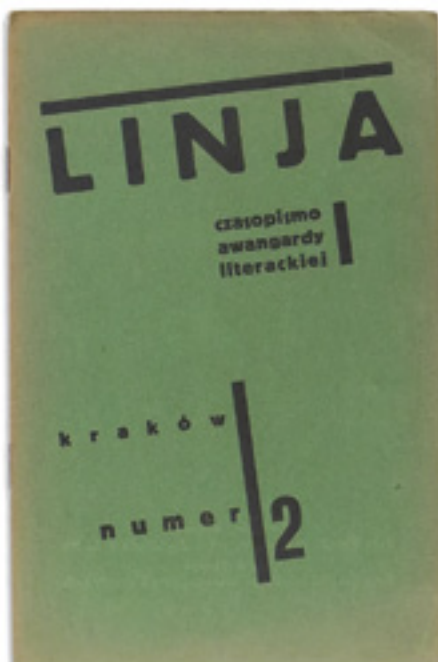
poz. 225



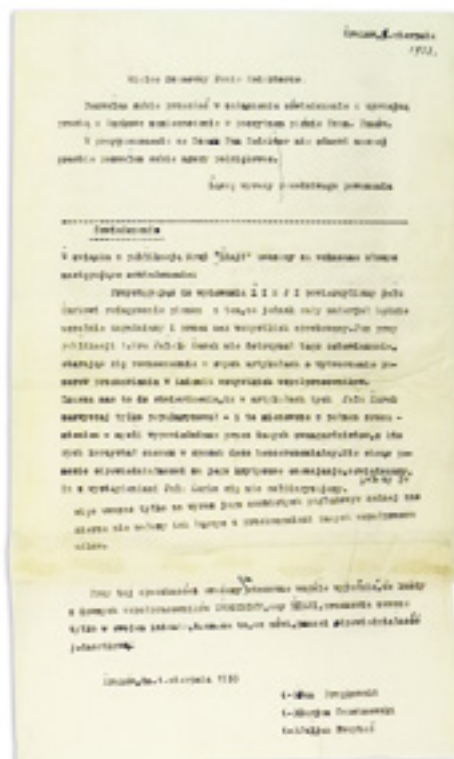
poz. 226



poz. 228

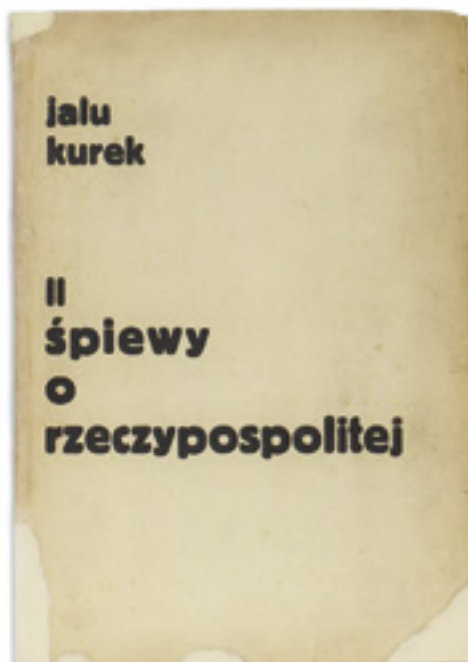


poz. 230

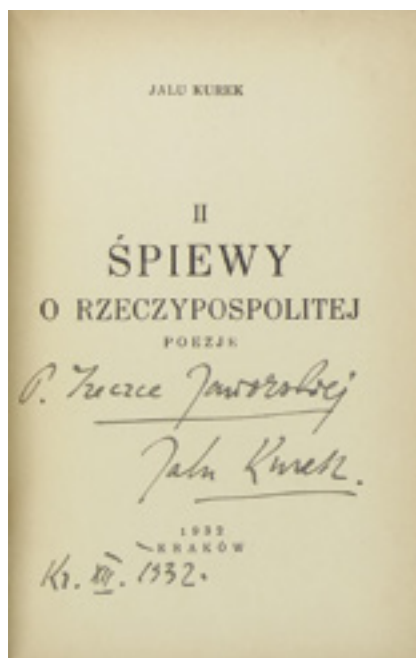


poz. 234

poz. 231



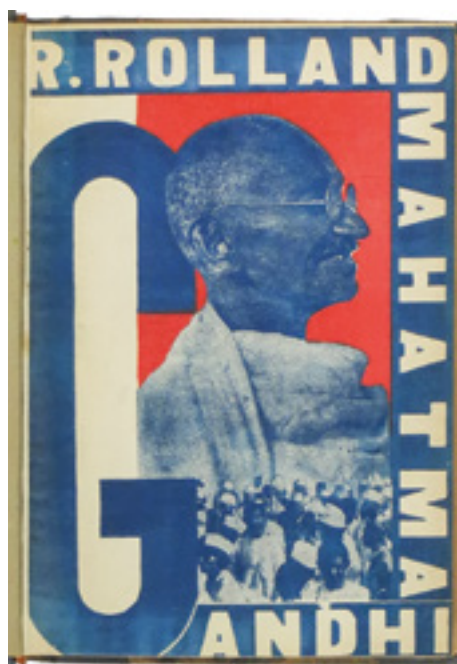
poz. 232



poz. 232



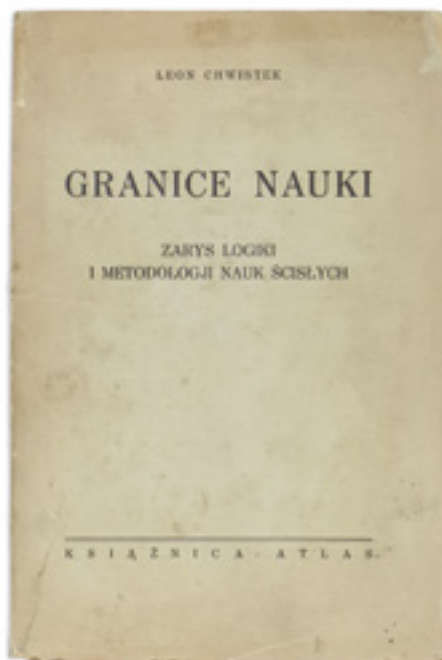
poz. 235



poz. 236



poz. 237



poz. 240



poz. 241



poz. 242



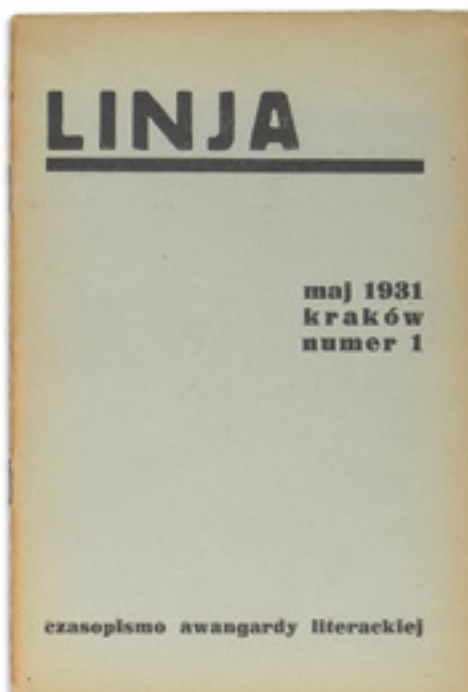
poz. 243



poz. 244



poz. 246



poz. 251



poz. 252



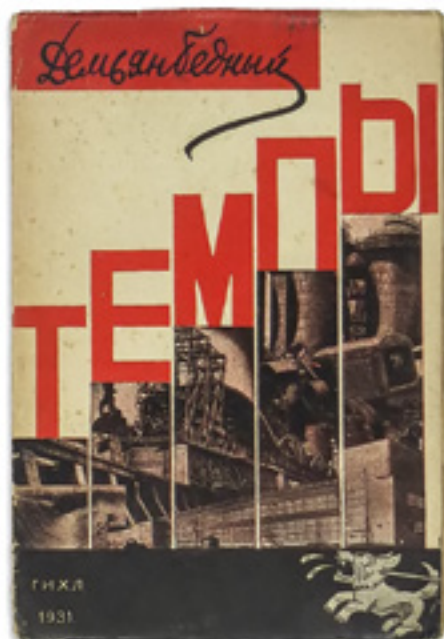
poz. 257



poz. 261



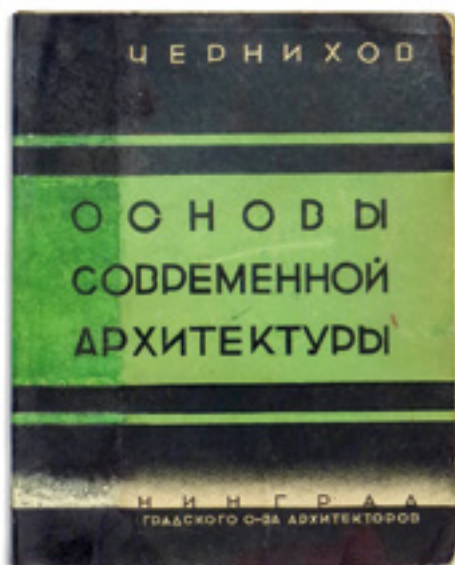
poz. 262



poz. 263



poz. 264



poz. 265



poz. 267



poz. 272



poz. 273



poz. 274



poz. 276



poz. 278



poz. 277



Założony w 1992 r.

SIEDZIBA FIRMY:
ul. Szpitalna 11, 31-024 Kraków
NIP: 676-000-05-69

TEL./FAX: +48 12 422 03 90
TEL.: +48 12 429 16 48
E-MAIL: raraavis@raraavis.krakow.pl
WWW: www.raraavis.krakow.pl

BANK: Bank PeKaO S.A., III O/Kraków
ul. Szpitalna 15, 31-024 Kraków
NR KONTA: 56 1240 2294 1111 0000 3708 8455
przelewy zagraniczne:
BIC (SWIFT KOD): PKOPPLPW
IBAN: PL56 1240 2294 1111 0000 3708 8455

