

# Hoża w kolorze. O zadomowieniu w awangardzie

Agnieszka Karpowicz

ORCID: 0000-0001-9593-2350

Biały, czarny, czerwony

Nawiązując do podtytułu plastycznego żartu Pawła Susida z 2005 roku, *Bez tytułu (kolory już wykorzystane przez artystów)*, można powiedzieć, że gama kolorystyczna ograniczona do kontrastu bieli i czerni dopełnionych dynamiczną czerwienią kojarzy się jednoznacznie. Zestaw barw nazywany plakatowym automatycznie odsyła do szeregu konstruktywistycznych kompozycji i projektów typograficznych pierwszych awangardystów: Aleksandra Rodczenki (któremu Susid przypisał m.in. właśnie czerwień) i El Lissitzky'ego, do inspirowanych rosyjskim konstruktywizmem polskich prac, takich jak na przykład okładka szóstego numeru „Zwrotnicy” z 1923 roku zaprojektowana przez Władysława Strzemińskiego albo prospekt Biura Reklama Mechano (1924) i plakat do pierwszej wystawy mechanofaktur Henryka Berlewiego (1924)<sup>1</sup>. Ten „już wykorzystany” zestaw barw został użyty prawie sto lat później przez Pawła Kłudkiewicza w logowizualnej – łączącej krótkie prozy i rysunki – opowieści *Hoża. Moja ulica*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> O typografii awangardowej i projektowaniu książek artystycznych zob. m.in. Bożena Lewandowska, „U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce”, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. Juliusz Starzyński (Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966); Piotr Rudziński, „Konstruktywistyczna typografia wobec poezji. Dwa przykłady”, *Biuletyn Historii Sztuki* 1 (1984); Piotr Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000); Piotr Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949* (Kraków: Karakter, 2011); Janusz Zagrodzki, „Władysław Strzemiński – obrazy słów”, *Sztuka Europy Wschodniej* 2 (2014); *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei Nowej Typografii*, red. Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015); Barbara Karasińska, „Główne idee polskiej typografii funkcjonalnej lat 20. XX wieku na wybranych przykładach”, *Toruńskie Studia Bibliologiczne* 2 (2017); Jacek Mrowczyk, Zdeno Kolesár, *Historia projektowania graficznego*, tłum. Joanna Goszczyńska (Kraków: Karakter, 2018); Anna Kałuża, „Szczuka, Strzemiński, Themersonowie i polska poezja XX wieku”, *Teksty Drugie* 1 (2022).

<sup>2</sup> Paweł Kłudkiewicz, *Hoża. Moja ulica / My street* (Warszawa: Schulewicz Publisher, 2022). Dalej w nawiasie skrót „H” i numer strony w teście głównym.

W przestrzeni drukowanej książki gra bieli, czerni i czerwieni jeszcze mocniej przywodzi na myśl awangardową tradycję. „Zestawienie dominujących w ówczesnej nowatorskiej sztuce kolorów (czern, biel, czerwień)”<sup>3</sup> kojarzy się nieuchronnie z międzywojenną książką artystyczną, na przykład z pracami Mieczysława Szczuki: okładką poematu *Ziemia na lewo* (1924) Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna, opracowaniem graficznym poematu *Europa* (1929) Anatola Sterna czy okładką tego utworu przygotowaną przez Teresę Żarnower.

Nawiązanie do międzywojennej estetyki łatwo wyjaśnić estetycznym wymiarem koncepcji książki Kłudkiewicza, łączącej słowo i obraz w nierozłączną całość. Tego rodzaju eksperyment sam w sobie ma źródła awangardowe<sup>4</sup>, przywołuje logowizualne eksperymenty, których twórcy wyciągali konsekwencje z tego, że drukowane „SŁOWA mają swą wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek, ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZESTRZNI. [...] główne wartości książki – to format i druk [...] dlatego poeta winien być zarazem zecerem i introligatorem swej książki [...]”<sup>5</sup>. Autorzy ustanawiali w ten sposób nową sztukę, nazywaną przez Strzemińskiego „poezjografią”, polegającą na „[i]ntegraln[ym] działani[u] pierwiastka literackiego i form graficznych”, a także na kontraście „malarstwa (przestrzeń) i poezji (czas)”<sup>6</sup>. Pomysł Kłudkiewicza, by książkę nie tylko napisać, ale i narysować, jest w tej tradycji głęboko zakorzeniony. Dobrze przybliża go charakterystyka awangardowej sztuki książki: „W przeciwieństwie do ilustracji tradycyjnej, grafika w książkach awangardowych tworzyła raczej równoległy plan estetyczny aniżeli ilustrowała”, „książka artystyczna, dzieło autonomiczne, powstaje jako samodzielna praca artystyczna”, ma „przełamywać podział na tekst (rozwijający się w czasie) i grafikę (oglądaną przestrzeni)”<sup>7</sup>.

Czy chodzi tu jedynie o pojemną logowizualną formę artystyczną? Czy też o awangardowe tropy, które Kłudkiewicz podsuwa nam w swojej autobiograficznej opowieści o jednej warszawskiej ulicy, mogą nas zaprowadzić dokądś jeszcze?

## Nowa *Europa*?

Plansza otwierająca książkę poświęconą Hożej przedstawia kontynent europejski w estetyce bliskiej jednej z grafik Szczuki zamieszczonych w poemacie *Europa* Sterna<sup>8</sup>. Na rysunku Kłudkiewicza, umieszczonym tuż obok karty tytułowej, z czarnego tła wyłaniają się białe plamy – najpierw jest to kontur Warszawy, potem Europy, następnie kuli ziemskiej, a na końcu wycinek kosmosu. Na każdym z obrysów zaznaczono czerwonym punktem położenie geograficzne ulicy Hożej. Jeśli potraktować poważnie skojarzenie z mapą Europy ilustrującą poemat Sterna, znaczące mogą się wydawać najważniejsze różnice: w awangardowym dziele czarny jest kontynent, a tło – białe, na przedstawieniu dominuje wielki, czerwony napis S.O.S., a znaczną część kontynentu zajmuje Ro-

<sup>3</sup> Aleksander Wójtowicz, „«Europy». O edycjach poematu Anatola Sterna”, *Teksty Drugie* 6 (2022): 168.

<sup>4</sup> O awangardowych relacjach słowa i obrazu zob. Beata Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939* (Kraków: Universitas, 2005).

<sup>5</sup> Anatol Stern, Aleksander Wat, „Prymitywiści do narodów świata i do Polski”, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, red. Zbigniew Jarosiński, Helena Zaworska (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978), 5–6 (pisownia oryginalna).

<sup>6</sup> Władysław Strzemiński, „Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie”, *Zwrotnica* 6 (1923): 193.

<sup>7</sup> Rypson, *Książki i strony*, 11.

<sup>8</sup> Anatol Stern, *Europa* (Warszawa: Księgarnia F. Hoesik 1929).

sja, której terytorium nie zmieściło się na mapce Kłudkiewicza. Czerń w pracy Szczuki odpowiada wizji „śmierci Europy”, „jej nieuchronnej zagłady”, adekwatnie do treści poematu: „Ostatecznie Europa ginie, pożarta przez dionizyjskie bachantki, a jej wszelkie bezcenne wartości, wśród nich także jej nowoczesność, zostają zakwestionowane”<sup>9</sup>. Białe plamy wyłaniające się z czarnego tła w książce Kłudkiewicza niosą odmienne znaczenia, kojarzą się z jasno oświetlonym przyjaznym miejscem, rozpoznawalnym i oswojonym, wydobytym z mroków niezróżnicowanej otchłani, a czerwony punkt oznaczający położenie tytułowej ulicy czyni ją centrum świata, jego bijącym sercem.

Te dwa przesunięcia – geograficzne i kolorystyczne – dowodzą, że książka Kłudkiewicza, choć na pewno nawiązuje do awangardowej estetyki, jest odległa od tamtej ideologii. Nie znajdziemy tu zagrzewania do rewolucji, afiszowego przesłania wyostrzonego prostotą wizualnych form graficznych, czerwień nie odsyła do utopii „nowego lepszego świata”, który wbija się klinem w ten stary, już murszejący, zobrazowany przez białe koło, jak na słynnym propagandowym plakacie El Lissitzky’ego *Czerwonym klinem bij białych*<sup>10</sup>. Jednak w konkursie Stowarzyszenia Twórców Grafiki Użytkowej Projekt Roku 2021/22 książka *Hoża. Moja ulica* została wyróżniona właśnie w kategorii „Impakt społeczny”, a nie na przykład „Forma”, co sugeruje, że została odczytana/obejrzana przez pryzmat zaangażowania społecznego. Z nim właśnie zwykle się kojarzyły międzywojenne projekty (typo)graficzne, zwłaszcza te wykorzystujące plakatowe barwy, wyzyskujące skrajne – jak napięcia społeczne – kontrasty między nimi i dynamikę gorącej rewolucyjnej czerwieni.

Kłudkiewicz zauważa zresztą we wstępie, że lokalność i miejska codzienność, o których chce opowiedzieć i które rysuje w swojej książce, nie oznaczają ucieczki od polityczności: „[...] polityka, która i tak jest wszędzie – kupowanie pizzy jest aktem politycznym, kształty budynków i ulic są pochodną polityki” (H 10). To samo można też powiedzieć o kolorach: trójbarwny zestaw w sztuce książki odsyła wprost do lewicowego zaangażowania pierwszej awangardy wizualno-literackiej. Czerń i czerwień to z kolei – jak przekonuje Aleksander Wójtowicz – głęboko ugruntowane w wyobraźni artystycznej międzywojnia kolory kojarzone z masami ludowymi, robotnikami, niższymi warstwami społecznymi. „Bunt przeciwko generowanym przez kapitalizm nierównościami” to jeden z wymiarów „ikonografii lewicowej” odwołującej się „do podziałów klasowych oraz idei rewolucji”<sup>11</sup>, a jego wyrazem już w futurystycznej poezji polskiej, zapożyczonym po części u radzieckich zaangażowanych politycznie artystów, była „dominacja [a] czerwieni (której z upływem czasu było coraz więcej)”<sup>12</sup>. Skojarzenie konstruktywistycznego projektowania graficznego z ideą lewicową (i rewolucją radziecką)<sup>13</sup> było silne już w okresie międzywojnia. Za polityczne – a nie tylko formalne – uznawano i kolory, i rozpoznawalny układ typograficzny, który wydawnictwa lewicowe zaczęły wykorzystywać tak często, że umożliwiało to cenzurze konfiskowanie nakładów bez zapoznawania się z treścią publikacji<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Adam Dziadek, „Atopia – stadność i jednostkowość”, w: Wizerunki wspólnoty. Studia i szkice z literatury i antropologii porównawczej, red. Zbigniew Kadłubek, Tadeusz Sławek (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008), 174.

<sup>10</sup>Zob. Artur Kamczycki, „Czerwonym klinem bij białych. Rewolucyjno-mesjanistyczne znaczenia dzieła El Lissitzky’ego”, *Sztuka i Dokumentacja* 19 (2018).

<sup>11</sup>Aleksander Wójtowicz, „Czarne i czerwone. Masy ludzkie w poezji polskiego futuryzmu”, *Praktyka Teoretyczna* 3 (2019), 42.

<sup>12</sup>Wójtowicz, „Czarne i czerwone”, 41.

<sup>13</sup>Szerzej o polskim konstruktywizmie i jego związkach ze sztuką radziecką zob. Andrzej Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)* (Wrocław: Ossolineum, 1981).

<sup>14</sup>Andrzej Stawar, „Idee i działalność Mieczysława Szczuki”, w tegoż: *Szkice literackie* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957), 618–625. Mowa tu konkretnie o projektach Teresy Żarnower.

W książce Kłudkiewicza ślady epoki awangardowej są obecne nie tylko za sprawą wykorzystania trzech barw dominujących wtedy w nowoczesnym projektowaniu graficznym; jest ona również jednym z tematów opowieści o Hożej. „Na mojej ulicy przetrwało tylko kilka domów sprzed 1939 roku. Przedwojenne kamienice są w Warszawie na tyle rzadkie, że budzą sentyment” (H 23) – czytamy w rozdziale C. *Kilka starych domów*. Ich ozdobne bramy i oryginalność skojarzone zostały z czarem przedwojennego świata, w którego mitologię Kłudkiewicz jednak nie wierzy, nazywając go „rzekomo lepsz[ym]” (H 23). Z tym powątpiewaniem w magię międzywojennej Warszawy koresponduje czarny prostokąt umieszczony pod krótkim tekstem (w polskiej i angielskiej wersji językowej, jak we wszystkich rozdziałach opowieści). Z mrocznego tła wyłaniają się jedynie białe, oświetlone okna i fragment budynku, widziane z dołu, co wzmacnia wrażenie, że kamieniczne mieszkania są „wspaniałe, wysokie” (H 23), a jednocześnie wywołuje uczucie klaustrofobiczności i buduje nastrój niepokoju: linie budynków zbiegają się ku górze, tworząc trójkąt. Ku jego wierzchołkowi wznosi się dym, jak można postrzegać czerwoną formę na białym tle, które kojarzy się również z wycinkami chmur na tle czerwonego nieba, sygnalizując jasność (nieba lub nocnego oświetlenia). Dopiero dwie kolejne strony tego rozdziału wypełniają rysunki przedstawiające eleganckie zdobne kamienice, korespondujące z mitem przedwojennej Warszawy jako „Paryża Wschodu”. O dystansie autora wobec takiego kierunku rewitalizacji ulicy Hożej świadczy treść kolejnego rozdziału, *Ć. Kamienica za 50 zł*, i zamieszczony tam rysunek budynku z osypującą się cegłą.

Obrazy wzmacniają dwuperspektywiczność narracji, w której z jednej strony jest mowa o wykwintnych przedwojennych kamienicach i wspaniałych mieszkaniach, a z drugiej się podkreśla, że: „[...] właściwie dotyczy to głównie tych położonych od frontu – tymczasem studnie podwórka to przestrzenie zastygłe i ponure” (H 23). Te same podwórka-studnie, duszne, pozbawione światła i wentylacji – przypomnijmy – były głównym przedmiotem krytyki konstruktywistyczno-funkcjonalistycznych modernizatorów ówczesnych miast, czego przykładem może być projekt urbanistyczny Strzemińskiego:

Naturalną tendencją każdej parceli jest zabudowanie się dookoła jak najwyższymi domami, z pozostawieniem w środku podwórza-studni. Taka studnia, zamknięta ze wszystkich stron i pozbawiona przewiewu świeżego powietrza, staje się nigdy nie wentylowanym zbiornikiem wilgoci, bakterii gnilnych i zanieczyszczonego powietrza, wydobywającego się z poszczególnych mieszkań. Nie może być mowy, by w mieszkaniach wychodzących na takie podwórze mogło być stale odnawiane świeże i dobre powietrze. Nie może być również mowy, by do nich miało dostęp słońce z wyjątkiem paru mieszkań na najwyższych piętrach i mieszkań od ulicy, o ile nie wychodzą na północ<sup>15</sup>.

Choć epoka, która wytworzyła te okazałe kamienice, nazywana jest *belle époque*, jej piękno wydaje się względne: „Jeśli miało się kapitał, melonik na głowie i jechało się dorożką do lupanaru, wszystko dookoła mogło się podobać. Gorzej, jeśli było się zużytym ludzkim AGD tamtych lat, na przykład starą służącą” (H 23). Dla tej drugiej grupy był to czas ciężkiej pracy i doświadczenie miasta widzianego z perspektywy suterren, przytułków i bruku.

Na dwustronicowej planszy fragment Hożej do złudzenia przypomina elegancką paryską ulicę, ale następujący po niej tekst mówi o dzikiej reprzywatyzacji i bezprawnym wysiedlaniu ludzi, procederze

<sup>15</sup>Władysław Strzemiński, „Łódź sfunkcjonalizowana”, w tegoż: *Pisma, wyb.*, oprac. Zofia Baranowicz (Wrocław: Ossolineum, 1975), 324.



Współgra z nimi wiele wątków tematycznych opowieści o Hożej, obrazujących liczne wynaturzenia kapitalizmu, które odciskają się piętnem na materialnej tkance miasta. To apartamentowce wchłaniające pozostałości murów działających do niedawna fabryk (*Ś. Stare fabryki*): „Może nie od razu pojawiają się tu szklane windy, klimatyzacja i aromat syntetycznej wanili” (H 78). To także niszczone kamienice figurujące w Gminnej Ewidencji Zabytków Miasta Stołecznego Warszawy, które są wbrew zasadom wyburzane, jak ta z murałem przedstawiającym monetę jednozłotową i napisem „FREE HOMES / FOR / FREE PEOPLE”. (Il. 1) Codzienne trasy mieszkańców, na przykład staruszki z wózkiem na zakupy przedstawionej na rysunku w rozdziale *A. Przestrzały*, są rozregulowywane przez wciąż nowe grodzienia placów budowy. Kapitalistyczne prawo własności reprezentuje dziś teren deweloperski, podobnie jak kiedyś parcela: „podstawow[a] jednostk[a] wszelkich planów budowlanych”, „system[u] prywatnej własności w stosunku do terenów miejskich”<sup>16</sup>.

„[K]amienice miały przynosić zysk z każdego metra kwadratowego, [...]. Jednocześnie «baronowie przemysłu»<sup>17</sup> [...] ozdabiali swoje domostwa byle czym, byle tylko nosiło znamiona estetyczności, zamieniając mieszkania w kramy”<sup>18</sup> – tak jedna z badaczek rekonstruuje motywacje działalności artystycznej Szczuki. W książce Kłudkiewicza nową siłą napędową starych problemów okazuje się zaś przede wszystkim rewitalizacja prowadzona zgodnie z estetyką, której symbolem jest ozdobna, elegancka międzywojenna kamienica. Dzięki niej Hoża zyskuje aurę wielkomiejskiej uroczej uliczki w starym stylu, pełnej zacisznych ogródków restauracji, kawiarni i odwiedzających je turystów, ale to przez nią ulega postępującej gentryfikacji, która stała się już udziałem innych ulic warszawskiego Śródmieścia. Hoża widziana z perspektywy Kłudkiewicza jest przestrzenią podobnych miejskich kontrastów, problemów mieszkaniowych i nierówności społecznych, jak miasto w awangardowych poematach z lat 20. zeszłego stulecia:

Pomimo tych wszystkich śródmiejskich luksusów, restauracji, apartamentów i loftów nieraz minie my tu kogoś z listy stu najbiedniejszych Polaków. Robią się widoczni na wiosnę, to właśnie wtedy pojawiają się skądś zbieracze puszek, parkingowi stacze i panowie sępiący piwo. W tym oceanie nieszczęść, brudnych ciuchów, alkoholu, chorób i samotności niektórzy wydają się prawdziwymi ulicznymi osobowościami (H 88).

Różnica polega na tym, że autor książki *Hoża. Moja ulica*, w przeciwieństwie do międzywojennych artystów, już wie, że realizacje utopii urbanizacyjno-społecznych zrodzonych w tamtej epoce z idei awangardowych – takie jak nacjonalizacja nieruchomości po wojnie i modernistyczna odbudowa Warszawy – nie są w stanie rozwiązać nabrzmiałych problemów nowoczesności, a wręcz przeciwnie, generują nowe napięcia i niesprawiedliwości.

Autor obserwuje również, jak awangardowa, modernistyczna architektura przy ulicy Hożej ustępuje tendencji do ożywiania atmosfery *belle époque*, czasem poprzez powierzchowne operacje na architektonicznym dziedzictwie z lat 50. XX wieku, nad którym unosił się duch Le Corbusiera, Oscara Niemeyera i Waltera Gropiusa. Międzywojnie jest w ten sposób idealizowane, dominuje obraz widziany przez dżentelmena w meloniku jadącego dorożką do lupanaru:

<sup>16</sup>Strzemiński, „Łódź sfunkcjonalizowana”, 325.

<sup>17</sup>Mieczysław Szczuka, „Sztuka a rzeczywistość”, *Dźwignia* 4 (1927): 13.

<sup>18</sup>Aleksandra Więcek-Gigla, „Rewolucje Mieczysława Szczuki”, *Śląskie Studia Polonistyczne* 2 (2022): 4.



Jest tu kilka takich domów jak mój – to trochę Jednostki Marsylskie, a trochę kamienice. Na dole są sklepy, ale kształt bryły jest mocno, po modernistycznemu, wyeksponowany. Elewacja miała kiedyś coś z De Stijl, z gry płaszczyzn – niebieskich, białych i żółtych. Teraz blok jest pastelowo-słomkowy, udaje więc kamienicę już na dobre (H 29).

Istniejące do dziś modernistyczne osiedla „ze szkołą, przedszkolem i przychodnią”, „taniami i egalitarnymi” barami mlecznymi (H 90) dowodzą jednak, że czasem „hasła socjalizmu” architektonicznego – promowane przez międzywojenną awangardę – traktowano serio.



Il. 2.  
Paweł Khudkiewicz,  
*Hoża. Moja ulica /*  
*My street* (Warszawa:  
Schulewicz Publisher,  
2022), 89

## Zadomowienie

Osoby eksmitujące lokatorów w XXI wieku, „odcinając ludziom wodę i prąd, a potem nasyłając zbirów” (H 26), pojawiły się – jak podkreśla Kłudkiewicz – gdy do Polski wrócił kapitalizm. Znamienne, że wraz z nimi w polskiej przestrzeni publicznej znów, choć tym razem za sprawą *street artu*, stanowiącego zresztą jeden z tematów książki (*R. Street art*), zaczęły dominować trzy kolory: biały, czarny, czerwony. Konstruktivistyczna kolorystyka, którą wykorzystuje Kłudkiewicz, wydaje się zapośredniczona również przez odwołanie do prac grupy *Twożywo*, reagującej krytycznie na kapitalizm instalujący się w Polsce lat 90. XX wieku, ważnych w planie autobiograficznym książki o Hożej:

Z jednej strony niewątpliwe rozpasanie wygłodniałych „splendoru smaków zachodu” obywateli, całkowicie zrozumiałe, biorąc pod uwagę posępność i wymuszoną ascezę lat 80. Z drugiej pojawiające się pierwsze mleczne zęby nowego ładu, które może najlepiej zobrazują wszechobecne „szczęki bazarowe”, ostatecznie wyparte przez strzeliste wieżowce biurowców wgrzyzające się w niebo<sup>19</sup>.

Twórcy wprost przyznają się do wpływów „awangardy konstruktywistycznej, sowieckiej”<sup>20</sup> na ich sztukę, te inspiracje bywają bardzo bezpośrednie:

Poczesne miejsce w ich wizualnym słowniku zajmowały elementy grafiki o konstruktywistycznym rodowodzie – geometryczne kształty, czarno-biało-czerwona paleta [...]. Jak w słynnym plakacie El Lissitzkiego czerwony klin uderzał w biały okrąg, tak w jednym z murali *Twożywa* zderzały się dwie typograficzne figury – czerwone koło [...] i czarny kwadrat [...]. Artyści sięgali po język propagandowy z natury, by przy jego pomocy stworzyć przekaz antypropagandowy i niejednoznaczny. Jednocześnie wydawali się najlepiej realizować ideały radzieckiej awangardy, realnie działając w przestrzeni społecznej i nigdy nie zamieniając się w artystyczny Brand zamknięty w złotej klatce rynku sztuki<sup>21</sup>.

Takie awangardowo-streetartowe punkty odniesienia sugerują również, że ulica Hoża znajduje się znów – jak Europa w katastroficznej wizji Sterna czy miasto w czasie polskiej transformacji ustrojowej będące przedmiotem działań *Twożywa* – w okresie przejściowym, momencie przesilenia i kolejnej zmiany. Kłudkiewicz wiąże ją z czasem pandemii, przeczuwając, że to, co opisuje i rysuje, w momencie publikacji będzie już w dużej mierze „fragmentem starego świata” (H 9).

Widać więc, że trwałość awangardowej estetyki w sztuce wynika nie tyle (nie tylko) z jej walorów estetycznych, ile (lecz także) funkcji, do jakich została powołana: sygnalizowania narzeczanych problemów społecznych. W ten sposób można też rozumieć symbolikę awangardowej czerwieni – to kolor ostrzegawczy, przykuwający uwagę, ale i sygnalizujący: „uwaga!”, jak na znakach drogowych. Skojarzenie go w międzywojniu z klasami ludowymi wskazywało na

<sup>19</sup>Mariusz Libel, „Nie ma jednej odpowiedzi – z Mariuszem Libelem rozmawiają Konrad Kubala oraz Przemysław Pluciński”, *Władza* Sądzenia 19 (2020): 204.

<sup>20</sup>Libel, 207.

<sup>21</sup>Karol Sienkiewicz, *Twożywo*, <https://culture.pl/pl/tworca/twozywo>, dostęp 10.12.2023. Zob. także Mariusz Libel, Krzysztof Sidorek, Katarzyna Tórz, *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*, red. Katarzyna Tórz (Warszawa: Osman Djajadisastra, 2020); Magdalena Lachman, „Dynamika reaktywacji: Uwie(r)zyć na słowo... grupie *Twożywo*?” *Acta Universitatis Lodzianensis* 41 (2022).



punkt zapalny ówczesnego ładu. Jeśli w XXI wieku awangardowa kolorystyka wciąż okazuje się nośna i potrzebna, to może właśnie dlatego, że po stuleciu tamte problemy są wciąż aktualne.

W książce Kłudkiewicza czerwień nie ma jednak symboliki klasowej, ale rządzi nią inna prawidłowość. Jest to powtarzający się na większości plansz kolor nieba i drzew. Te ostatnie są ważnym elementem miejskiego pejzażu, o „tunelu z gałęzi” jako symbolu Hożej opowiada jeden z początkowych rozdziałów książki, pod tekstem Kłudkiewicza naszkicował zaś chodnik, na którym leżą liście, a ze szczelin wystają rośliny. Ten obraz znów przypomina słowa z poematu Europa: „Ten zielony kiel trawki / ściśniętej dwiema płytami trotuaru”<sup>22</sup>. Czerwone korony drzew łączące się z nieboskłonem niepokoją, wydają się sygnalizować niebezpieczeństwo, ostrzegać i skupiać na sobie uwagę. Czerwony to także kolor symbolizujący uciążliwy hałas, na przykład dźwięki wydawane przez karetki pogotowia (H 51–52).

W ten sposób w warstwę wizualną wpisany został wątek ekologicznych niepokojów, z rzadka wyrażanych wprost: „Wśród gałęzi latarni powiewają foliowe torebki – śmieci, które produkujemy, są piekielnie trwałe” (H 81). Odnoszą się do niego również samochody stanowiące nieodłączny element miejskich pejzaży rysowanych przez Kłudkiewicza: „I samochody – są uciążliwe, jest ich za dużo, trąbią i robią dużo chamskiego hałasu. Może kiedyś znikną? Tak jak nie ma już przecież w miastach odoru nawozu i umęczonych miejskich koni” (H 32).

Zanieczyszczenie, o którym Kłudkiewicz pisze w rozdziale *T. New pollution*, dotyczy również szaty informacyjnej, miejskiego środowiska komunikacyjnego. (II. 3) Przywodzi ono na myśl Sternowskie „życie miasta / o wszelkiej porze / koncert polifoniczny / drutów / stuków / „Pacyfik” / rur kanalizacyjnych<sup>23</sup>:

Na całym świecie, a więc także na ulicy Hożej, trwa nieskończony przyrost infrastruktury. Trudno wyobrazić sobie miasto bez śmieciowego ekosystemu z tabliczek, lian-rur i metalowych drzew-słupów. Ulice wciąż obrastają kolejnymi znakami, sygnalizatorami, tabliczkami i odsyłaczami. Na dachach domów niczym syreny na dziobach okrętów przeją się konstrukcje telefonicznych masztów. [...] Sploty rur wentylacyjnych na tyłach restauracji to żywe obrazy H. R. Gigera (H 81).

Pisarz-rysownik wykorzystuje kolejne litery alfabetu do porządkowania rozdziałów, co może wprost odsyłać do pierwszego wersu awangardowej *Europy*, składającego się z trzech znaków: A, B, C. W opowieści o Hożej porządek alfabetyczny jest równie arbitralny i niezdolny objąć swoją logiką życia miasta, skoro między literą a przyporządkowanym jej tytułem rozdziału nie ma bezpośredniego związku: A. *Przestrzały*, D. *Mój blok*, O. *Początek ulicy* (poza jednym wyjątkiem, który podkreśla tę przypadkowość: P. *Parę osób na Hożej*). W obu utworach chodzi zarówno o sytuację, w której obserwowana nowoczesność nie poddaje się łatwo logicznemu uporządkowaniu, jak i o to, że opowiedzieć o współczesnym mieście – choć są to przestrzenie oddalone od siebie w czasie o prawie sto lat – nie da się jedynie słowami: „ja tego nie mogę / ja tego nie chcę wyrazić słowami”<sup>24</sup>. Bardziej funkcjonalna okazuje się zaś forma integrująca język i obraz, zapis i rysunek: „I kiedyś właśnie wracając z hałasu ulicy w ciszę klatki schodowej, zacząłem się

<sup>22</sup>Anatol Stern, „Europa”, Reflektor 3 (1925): 100.

<sup>23</sup>Stern, 99.

<sup>24</sup>Stern, 100.



Il. 3.  
Paweł Kłudkiewicz, *Hoża*.  
*Moja ulica / My street*  
(Warszawa: Schulewicz  
Publisher, 2022), 73

zastanawiać: jak podzielić się tym moim doświadczeniem okolicy? Jasne, niech będą fakty i historie, ale przede wszystkim niech pojawi się smak, wrażenia – tej ulicy i tego miasta” (H 10).

Miejska nowoczesna ikonosfera jako komunikacyjny zgiełk, chaos nowoczesnej płątaniny znaków, szyldów, haseł, polifonia hałasów i ogłuszający nadmiar informacji wydaje się bardzo trwałym toposem meblującym zbiorową wyobraźnię od czasów awangardy. To właśnie poemat *Europa*, a także jego filmowa adaptacja autorstwa Franciszki i Stefana Themersonów (1928) symbolizują międzywojenny przełom w imaginariu polskiej sztuki awangardowej, moment, w którym miasto nowoczesne przestaje być obiektem zachwyty i nadziei na lepsze

jutro, a staje się przedmiotem krytyki. „Nie ma już podwórek z ciszą, nie ma własnych kluczy do miejsc, gdzie możliwe jest przemyślanie, ignorujące zgiełk ziszczonego koszmaru społeczeństwa spektaklu, w którym logorea słowoobrazów nie pozwala zasnąć, a wszelki sens gubi się w zwielokrotnionych przekazach”<sup>25</sup> – pisał jeden z badaczy o kontekście, w jakim należy interpretować sztukę ulicy grupy Twożywo u progu tego stulecia. Jednak o tej właśnie logorei, tak kapitalistycznej, jak i politycznej, opowiadała już *Europa* Sterna. Zanurzona w nowoczesnej wyobraźni miejskiej twórczość Twożywa, ale i Kłudkiewicza, odwołująca się do estetyki szyldu i plakatu, wydaje się sposobem odzyskiwania „własnych kluczy” do tej rzeczywistości.

*Hoża. Moja ulica* to książka autorska, pisana i rysowana przez jedną osobę, a nie tworzona przez kolektyw plastyczno-literacki, co było cechą charakterystyczną wielu logowizualnych prac awangardowej sztuki książki. We fragmencie wstępu, w którym Kłudkiewicz przywołuje swoje inspiracje artystyczne, nie znajdziemy *Europy*; są za to obrazy Nowego Jorku z okładek „New Yorkera”, wizerunki Paryża, Rzymu czy Stambułu z czeskiej książki dla dzieci lub Brooklyn z filmu *Rób, co należy* Spike’a Lee. Podobnie jak w *Europie* z lat 20. XX wieku<sup>26</sup>, w warstwie wizualnej znajdziemy wielość gatunków logowizualnych charakterystycznych dla nowoczesnej ikonosfery, zwłaszcza miejskiej, ale nie tylko: mapki, plakaty, afisze, szyldy, logotypy, komiksy, plany przestrzenne, *picture book*, kadry z filmów (np. z filmu Andrzeja Barańskiego *Parę osób, mały czas*, poświęconego relacji Jadwigi Stańczakowej, mieszkającej przy Hożej, i Mirona Białoszewskiego). Jednak Kłudkiewicz konsekwentnie rysuje odręcznie, nie stosuje montażu czy fotokolażu. Podkreśla to również we wstępie, wspominając „maniakaln[e] sesj[e] temperowania ołówka” (H 9) podczas procesu twórczego. Oryginalna kreska, ślady ręki autora kontrastują z komputerową czarną i czerwoną czcionką krótkich tekstów o Hożej, utrzymanych w poetyce lirycznego reportażu. Dzięki tej odręczności miejska rzeczywistość, „architektoniczny patchwork” (H 14), jakim stała się Hoża za sprawą wojennych zniszczeń, różnych (nie)zrealizowanych lub niedokończonych projektów modernizacyjnych (takich jak „[p]lac, którego nie ma”, utrzymany w estetyce „stalinowskiego baroku” [H 38]), wydają się przestrzenią intymną, zamieszkaną, zindywidualizowaną.

Choć modernistyczne osiedla powstawały na planie prostokątów i kwadratów (co widać wyraźnie również na rysunkach Kłudkiewicza), podporządkowane były symbolowi modernizmu, linii prostej, prowadzącej najkrótszą drogą do celu<sup>27</sup>, po Hożej, jak pisze autor, można chodzić skrótami, krążyć, kluczyć po okręgach: „Strukturze tej bliżej do kształtu ameby niż kwadratu” (H 18). Odrapane ściany i ruiny kamienic mogą stać się miejscem twórczego fermentu, siedliskiem festiwalu ulicy, siedzibą galerii i wydawnictw (H 58), siłą opowieści można wywołać duchy twórczych jednostek związanych na różne sposoby z ulicą: od Witkacego, przez Białoszewskiego, po Zadie Smith. Zamiast utopii czy rewolucji autor *Hożej* proponuje więc zadowolenie się w świecie modernistycznej architektury i jej reliktyw, a jednocześnie czerpanie z zasobów wyobraźni umeblowanej przez awangardę. Zagospodarowanie i przekształcanie świata po swojemu to nie burzenie i budowanie na nowo, lecz wykorzystywanie luk, prześwitów i „przestrzałów” (H 18).

<sup>25</sup>Wojciech Burszta, „W ruinach sensu”, w: Libel, Sidorek, Tórz, 52.

<sup>26</sup>Kałuża, 13.

<sup>27</sup>Tim Ingold, *Lines. A Brief History* (New York: Routledge, 2007), 167.

## Bibliografia

- Dziadek, Adam. „Atopia – stadność i jednostkowość”. W: *Wizerunki wspólnoty. Studia i szkice z literatury i antropologii porównawczej*, red. Zbigniew Kadłubek, Tadeusz Sławek, 167–175. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008.
- Ingold, Tim. *Lines. A Brief History*. New York: Routledge, 2007.
- Kałuża, Anna. „Szczuka, Strzemiński, Themersonowie i polska poezja XX wieku”. *Teksty Drugie* 1 (2022): 12–27.
- Kamczycki, Artur. „Czerwonym klinem bij białych. Rewolucyjno-mesjanistyczne znaczenia dzieła El Lissitzky’ego”. *Sztuka i Dokumentacja* 19 (2018): 17–25.
- Karasińska, Barbara. „Główne idee polskiej typografii funkcjonalnej lat 20. XX wieku na wybranych przykładach”. *Toruńskie Studia Bibliologiczne* 2 (2017): 9–29.
- Kłudkiewicz, Paweł. *Hoża. Moja ulica / My street*. Warszawa: Schulewicz Publisher, 2022.
- Kolesár, Zdeno, Jacek Mrowczyk. *Historia projektowania graficznego*. Tłum. Joanna Goszczyńska. Kraków: Karakter, 2018.
- Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei Nowej Typografii*. Red. Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015.
- Lachman, Magdalena. „Dynamika reaktywacji: Uwie(r)zyć na słowo... grupie Twożywo?”. *Acta Universitatis Lodzianensis* 41 (2022): 107–130.
- Lewandowska, Bożena. „U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce”. W: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. Juliusz Starzyński, 192–283. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966.
- Libel, Mariusz. „Nie ma jednej odpowiedzi – z Mariuszem Libelem rozmawiają Konrad Kubala oraz Przemysław Pluciński”. *Władza Sądzenia* 19 (2020): 203–217.
- Libel, Mariusz, Krzysztof Sidorek, Kasia Tórz. *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*. Red. Katarzyna Tórz. Warszawa: Osman Djajadisastra, 2020.
- Rudziński, Piotr. „Konstruktywistyczna typografia wobec poezji. Dwa przykłady”. *Biuletyn Historii Sztuki* 1 (1984): 43–51.
- Rypson, Piotr. *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000.
- – –. *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*. Kraków: Karakter, 2011.
- Sienkiewicz, Karol. *Twożywo*. <https://culture.pl/pl/tworca/twozywo>. Dostęp 10.12.2023.
- Stawar, Andrzej. „Idee i działalność Mieczysława Szczuki”. W tegoż: *Szkice literackie*, 618–625. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.
- Stern, Anatol. „Europa”. *Reflektor* 3 (1925): 99–101.
- Stern, Anatol, Aleksander Wat. „Prymitywiści do narodów świata i do Polski”. W: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, red. Zbigniew Jarosiński, Helena Zaworska, 3–6. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978.
- Strzemiński, Władysław. „Łódź sfunkcjonalizowana”. W tegoż: *Pisma*, red. Zofia Baranowicz, 324–354. Wrocław: Ossolineum, 1975.
- – –. „Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie”. *Zwrotnica* 6 (1923): 193.
- Szczuka, Mieczysław. „Sztuka a rzeczywistość”. *Dźwignia* 4 (1927): 12–18.
- Śniecikowska, Beata. *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kraków: Universitas, 2005.
- Turowski, Andrzej. *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*. Wrocław: Ossolineum, 1981.
- Więcek-Gigła, Aleksandra. „Rewolucje Mieczysława Szczuki”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 2 (2022): 1–10.
- Wójtowicz, Aleksander. „«Europy». O edycjach poematu Anatola Sterna”. *Teksty Drugie* 6 (2022): 161–175.
- – –. „Czarne i czerwone. Masy ludzkie w poezji polskiego futuryzmu”. *Praktyka Teoretyczna* 3 (2019): 29–44.
- Zagrodzki, Janusz. „Władysław Strzemiński – obrazy słów”. *Sztuka Europy Wschodniej* 2 (2014): 81–91.

# SŁOWA KLUCZOWE:

Paweł Kłudkiewicz

*Hoża. Moja ulica*

KONSTRUKTYWIZM

międzywojnie

**ABSTRAKT:**

W artykule prześlędzono awangardowe inspiracje książki Pawła Kłudkiewicza *Hoża. Moja ulica* / *Hoża. My Street* (2022). Zwrócono uwagę na rolę logowizualności w kontekście miejskim, a także na funkcję zestawu kolorów: czerni, czerwieni i bieli, odsyłającego do konstruktywistycznych, zaangażowanych społecznie projektów pierwszej awangardy. Wskazano także na bezpośrednie odwołania do poematu *Europa* Anatola Sterna, Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnower i odniesienia do estetyki grupy *Twożywo*, czerpiącej wprost ze sztuki konstruktywistycznej. Wskazano, że taka estetyka jest w książce Kłudkiewicza nośnikiem znaczeń społeczno-politycznych (nierówności społeczne, wynaturzenia kapitalizmu i nowoczesnego urbanizmu, widoczne w materialnej tkance współczesnego i międzywojennego miasta).

*Europa*

LOGOWIZUALNOŚĆ

miasto

CZERWIEŃ

**NOTA O AUTORCE:**

Agnieszka Karpowicz – dr hab., prof. Uniwersytetu Warszawskiego. Literaturoznawczyni, kulturoznawczyni, pracuje w Instytucie Kultury Polskiej UW, członkini zespołu Pracowni Studiów Miejskich IKP, współpracownica Ośrodka Badań nad Awangardą Uniwersytetu Jagiellońskiego i członkini grupy badawczej Modernitas przy Université Libre w Brukseli. Autorka książek *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson – Buczkowski – Białoszewski* (2007), *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski – Stachura – Anderman – Redliński – Schubert)* (2012), *Białoszewski temporalny (czerwiec 1975 – czerwiec 1976)* (2023).