
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XLII

SECTIO FF

1-2024

ISSN: 0239-426X • e-ISSN: 2449-853X • Licence: CC-BY 4.0 • DOI: 10.17951/ff.2024.42.1.57-72

Zapach papieru. Inaczej o *Dymach nad miastem*
Władysława Broniewskiego*

The Smell of Paper. *Dymy nad miastem* by Władysław
Broniewski in a Different Manner

ALEKSANDRA WIĘCEK

Uniwersytet Łódzki, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7662-1549>

e-mail: aleksandra.wiecek@filologia.uni.lodz.pl

Abstract. This article constitutes a record of the reading of the poetry book *Dymy nad miastem* written by Władysław Broniewski in 1926. This article is based on the book materiality. The analysis covers the entirety of the book – poetry, the cover, the fonts, type of paper, even the biography of individual copies. The cover was designed by Mieczysław Szczuka and this fact sets the tone for the interpretation. The photomontage on the cover provokes reflection on socio-political situation of Poland in the interwar period as well as on the place of this poetry book in the discussion on Polish revolutionary poetry in the 20th century.

Keywords: Władysław Broniewski, photomontage, revolution, book materiality, Mieczysław Szczuka

* Publikację tomu sfinansowano ze środków Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teleadresowe autora: Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury Uniwersytetu Łódzkiego, ul. Pomorska 171/173, pok. 3.08, 90-236 Łódź, Polska; tel.: (+48) 42 665 51 33.

Abstrakt. Artykuł stanowi zapis lektury tomu *Dymy nad miastem* Władysława Broniewskiego (1926) z perspektywy materialności książki. Analizie podlega całokształt tomu, poezja, okładka, czcionki, rodzaj papieru, a także biografia poszczególnych egzemplarzy. Okładkę zaprojektował Mieczysław Szczuka i to ona nadaje ton interpretacji. Fotomontaż znajdujący się na okładce prowokuje refleksję na temat sytuacji społeczno-politycznej Polski w międzywojniu, a także nad miejscem tomu w dyskusji o polskiej poezji rewolucyjnej XX wieku.

Słowa kluczowe: Władysław Broniewski, fotomontaż, rewolucja, materialność książki, Mieczysław Szczuka

1. „OKŁADKA NIEZMIERNIE EFEKTOWNA I RZUCAJĄCA SIĘ W OCZY”



Makieta okładki tomu *Dymy nad miastem*, źródło: <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/3>
(dostęp: 29.12.2023)

W 1927 roku na rynku wydawniczym pojawił się kolejny po *Wiatrakach* i zbiorowych *Trzech salwach* tom poetycki Władysława Broniewskiego. *Dymy nad miastem*, bo o nich mowa, wyposażone zostały w okładkę, której projektem zajął się Mieczysław Szczuka, polski awangardowy grafik i piewca konstruktywizmu. Przytoczone w tytule pierwszej części zdanie Andrzeja Stawara (1927, s. 37) sugeruje, że jest to praca zgoła inna niż oprawa „biuletynu poetyckiego” Władysława Broniewskiego, Stanisława Ryszarda Standego i Witolda Wandurskiego. Oto ten

twórca, który w tomie z 1925 roku wyszedł przed szereg przy tworzeniu pierwszego tomu polskiej literatury proletariackiej¹, który naruszył kolektyw i wyróżnił się na tle współtowarzyszy, wydał kolejny zbiór. Zdobi go okładka „piękna”, „znacząca”, lecz czy to właściwe? Czy tak wydany może być tom poety-rewolucjonisty?

Szczuka postawił na fotomontaż. Makieta okładki zdeponowana jest w Muzeum Sztuki w Łodzi i już samo to wskazuje, że uznana została za dzieło warte zachowania. Praca mierzy 40 cm wysokości i 31 cm szerokości (bez ramy), zaś w ramie odpowiednio 74 cm i 51 cm (witryna Muzeum Sztuki w Łodzi, <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/3>). W zbiorach łódzkiego muzeum znalazła się za sprawą darowizny, przekazała ją grupa a. r. w 1938 roku. Jak dowiedziałam się w Muzeum Sztuki, makietę okładki grupie a. r. przekazała Teresa Żarnower, która zapewne przejęła pracę bezpośrednio od Szczuki, dając jej szansę na właściwe potraktowanie². Fotomontaż datowany jest na 1926 rok, co może dowodzić, że kształt okładki został przez artystę pieczołowicie zaplanowany, a prace nad ostateczną wersją zakończyły się co najmniej na kilka miesięcy przed premierą tomu³. Dla porządku opowiem najpierw o projekcie, a potem o finalnie zaprezentowanej okładce, nie są one bowiem tożsame.

Makieta utrzymana jest w sepia oraz czerni i bieli – górną i dolną krawędź wyznaczają szerokie, niemalże czarne linie. Tytuł zapisano blokową czcionką. Litery Szczuka malował odręcznie – nawet niewprawione oko dostrzeże naniesione ołówkiem linie-granice, w których zmieścić się miały poszczególne tuszowe znaki. Tło projektu jest niebarwione, w kolorze jasnej tektury, więc czerń tuszu i sepia fotografii mocno z nim kontrastują. Każdy wyraz tytułu znajduje się w jednej linii, na makiecie widnieją wyłącznie kapitaliki. Znaki są kanciaste i przypominają pismo techniczne. Wyróżnia się litera „A”, która powstała poprzez odwrócenie litery „V” – brak jej krótkiej, poprzecznej kreseczki. Przywodzi na myśl grot strzały, może też być wywróceniem do góry nogami symbolu zwycięstwa. Makieta opatrzona jest cienkim, kilkumilimetrowym marginesem z każdej strony. Tuszem też namalował grafik dwa elementy przedzielające na pół słowo „dymy”, być może jest to prostokąt, którego znaczna część została zasłonięta przez wycięty fragment fotografii. Wielkość liter ulega gradacji: najmniejsze jest słowo „dymy”, średniej wielkości

¹ Jestem świadoma istnienia zbioru Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna *Ziemia na lewo*, który chronologicznie wyprzedził zarówno *Trzy salwy*, jak i *Dymy nad miastem*, jednakże z uwagi na przeprowadzone przeze mnie badania nie uważam (wbrew deklaracji twórców) tej książki za pierwszy tom polskiej poezji rewolucyjnej.

² Szczuka bardzo niefrasobliwie traktował swoje prace, czego skutkiem jest ich niewielka liczba, która przetrwała do dziś.

³ Datując czas publikacji *Dymów nad miastem*, opieram się na korespondencji Stanisława Wygodzkiego do Władysława Broniewskiego.

słowo „nad”, a największe znaki tworzą wyraz „miastem”. W projekcie Szczuki zauważyć można matematyczną precyzję i symetrię. Kompozycja poza tytułem składa się także z sześciu elementów fotograficznych – trzy z nich są w sepii, trzy w czerni i bieli. Dwa symetrycznie umieszczone po bokach pracy fragmenty zdjęć przywodzą na myśl kolumny, na których spoczywa łuk z czarno-białej fotografii. „Kolumny” albo pochodzą z jednego zdjęcia, albo z dwóch dokumentujących to samo wydarzenie. Prawy urywek przedstawia coś w rodzaju defilady czy parady wojskowej. Pojazdy ustawione są w szyku, żołnierze w najbliższym dolnej krawędzi zdjęcia samochodzie są w pełnym umundurowaniu. Dookoła widać tłum, najpewniej ludność miejską, kobiety noszą suknie, mężczyźni kapelusze. Dostrzec także można starannie przystrzyżone rośliny w doniczkach, ustawione na deptaku/ulicy. Lewy skrawek zdjęcia znowu przedstawia wojskowych siedzących w samochodzie oraz jeszcze większą ilość cywilnej ludności w kapeluszach i paltach. Ponadto w oczy rzuca się gromada dwudziestu jeden rowerzystów, których jednoślady ustawione są obok siebie w sztywnym porządku. Wzrok większości twarzy skierowany jest w lewo. Oba te wycinki z całą pewnością nie pochodzą z fotografii zrobionych w Polsce – wojskowe pojazdy mają kierownicę z prawej strony, sądzę więc, że chodzi o jakąś scenę na Wyspach Brytyjskich⁴. W oczy rzucają się też nierówności w krawędziach obu „kolumn” – podejrzewam, że powstały one na skutek rwania (oddarcia fragmentów), a gdyby zestawić ze sobą lewą i prawą fotografię (układając lewą po stronie prawej), można by otrzymać całość⁵. Jednak zaproponowany przez autora *Drogi do Damaszku* układ wzmaga odczucie, jak gdyby prezentowane sceny działy się nad przepaścią, na szczycie stromego klifu. Można odnieść wrażenie, że uporządkowana scena uchwycona przez fotografa została uwieczniona niebezpiecznie blisko katastrofy. „Fale” powstałe wskutek rozerwania spowodowały nierówność krawędzi obu wycinków. Aby optycznie je wyrównać, artysta zamalował tło brązową farbą tak, by obie „kolumny” wyglądały na prostokątne. Tym, co umownie nazwałam „łukiem”, jest fragment charakterystycznie zrobionego czarno-białego zdjęcia – ramą dla sceny, którą widzimy, jest jakiś metalowy, owalny element, zapewne fragment infrastruktury fabrycznej, przez który – jak przez okno – widz podgląda scenę. Jest to widok na robotników w zakładzie – produkują duże elementy, być może turbiny, dostrzec można

⁴ Nie analizuję możliwości manipulacji obrazem w postprodukcji – zaprezentowana w fotomontażu fotografia prezentuje pojazdy z kierownicami po prawej stronie, odsyła więc (podobnie jak żołnierz w kilcie) na Wyspy Brytyjskie.

⁵ Tak jest w istocie – w programie do obróbki zdjęć zestawiłam ze sobą oba fragmenty i okazało się, że jest to jedna fotografia, przecięta lub starannie oderwana falistą linią. W kompozycji Szczuki są one jednak rozdzielone i zamienione stronami, zatem fakt pochodzenia ich z jednego zdjęcia traktuję wyłącznie jako ciekawostkę.

wątlność ludzi w zestawieniu z potężnymi maszynami. Wycinek został zrobiony tak, by zachować „ramę”, doprowadzając do zamknięcia i ograniczenia kompozycji. W centrum projektu widać dwie ludzkie dłonie, a konkretnie palce, których układ i subtelne domknięcie przywodzą na myśl osobę trzymającą precyzyjne instrumenty, muzyczne lub chirurgiczne, sztuce lub operującą marionetką. Palce wycięte są z czarno-białych fotografii. Między tymi dłońmi przechodzi nieproporcjonalnie mały, jakby zabawkowy, ołowiany czy kukielkowy, wycięty z innej fotografii, żołnierz. Jest elementem zdjęcia wykonanego w sepii, wyróżnia się na tle jasnej faktury i bladych olbrzymich rąk. Wojak jest w hełmie i szkockim kilcie, na ramieniu trzyma karabin maszynowy, lufa skierowana jest za jego plecy. Wykorzystanie wizerunku obcych wojsk w projekcie automatycznie wzmacnia neutralność – każdy inny żołnierz: niemiecki, radziecki czy polski legionista, konotowałyby znaczenia. Tomasz Burek (1975, s. 466–467) w *Prozatorskim obrazie i bilansie wojny* pisał:

Odrębność polskiego przeżycia wojennego zyskała więc z czasem nowy akcent. Kiedy bowiem inne narody, już wyczerpane działaniami wojennymi [...] zaczynały odczuwać niechęć do dalszego prowadzenia wojny, kiedy zrywały się bunt w armiach, kiedy żołnierze rosyjscy masowo rzucali broń, lub kierowali ją przeciw własnym dowódcom, kiedy narastał rewolucyjny protest antyimperialistyczny i antywojenny, a literackie utwory o wojnie przedstawiały ją jako koszmar i absurd, w życiu polskim, na odwrót, wzmożyły się procesy psychologiczne, prowadzące do usprawiedliwienia wojny światowej i odnajdywania w niej sensu. Tamę tendencjom pacyfistycznym, rozlewającym się po całej Europie, stawał wzrost dążeń niepodległościowych w społeczeństwie polskim, odbieranie broni okupantom w dni listopadowe, euforia wolności, później konieczność zbrojnego utrwalania granic i związana z tym wszystkim heroizacja różnych epizodów polskiego czynu żołnierskiego w bieżących i minionych latach. Przede wszystkim uwznioślenie i heroizacja rozdziałów „epopei legionowej”.

Widać zatem, że żołnierz na okładce nie mógł być w mundurze rosyjskim, austriackim, niemieckim ani żadnym, który spotkać można było na ziemiach polskich, ponieważ wówczas stawałby się elementem legendy, wpisywał się w *imaginarium* wojennej słuszności. W wersji zaproponowanej przez Szczukę żołnierz może pozostać żołnierzem, nie musi być bojownikiem o niepodległość czy pomagierem okupanta, nie jest ani nobilitowany, ani przeklinany. Przez akt wycięcia zostaje wyekstypowany z narracji, która umieszczałaby go w legendzie legionowej, wykracza poza epopeję. Człowiek ze zdjęcia nie jest członkiem wojsk uwiecznionych na bocznych fotografiach – niby do nich pasuje, też jest wojskowym, ale jednak wyróżnia się. Nie dość, że wyodrębnia się spośród tłumu zunifikowanych żołnierzy, to został wybrany przez Szczukę – wycięty z fotografii i wyeksponowany. Skupia na sobie uwagę, jest osobny, autonomiczny. Żołnierz przechodzi w lewą stronę, z jednej dłoni na drugą, jak nad przepaścią nicości. Przechodzi też nad słowem

„nad”, a konkretniej nad ostrzem grotu litery „A”, co potęguje wrażenie niebezpieczeństwa w razie upadku.

Muzeum Sztuki w Łodzi w opisie projektu skierowanym do osób z zaburzeniami ze spektrum autyzmu podaje, że żołnierz „przypomina marionetkę, którą ktoś steruje”, zaś w audiodeskrypcji, że „wielkie dłonie trzymają drobną postać człowieka, żołnierza – który staje się bezwolną marionetką wykonującą rozkazy” (Witryna Muzeum Sztuki w Łodzi, <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/3>). Nie widzę niczego takiego. Gdyby palce faktycznie należały do lalkarza, a żołnierz byłby marionetką, zwiślałby na sznurkach poniżej dłoni. Ja natomiast widzę żołnierza zbuntowanego – wyzwalającego się spod władzy olbrzymich palców, deptającego je i podążającego w wybranym przez siebie kierunku, czyli w lewo. Wycięta postać żołnierza wklejona jest na makiecie na palcach domniemanego lalkarza, to jasno pokazuje, kto jest „góram” – on nie jest w niczyich rękach. Wojak deptąc dużo większe i potężniejsze od siebie dłonie, jednocześnie wyzwala się spod ich władzy, spod rządów silnej ręki. Wypowiada posłuszeństwo i jako wolny maszeruje w lewą stronę. Interesujący jest sposób, w jaki Szczuka uzyskał dynamikę jego marszu. Na makiecie wycinek z żołnierzem jest przyklejony tylko „za nogi”, tułów postaci jest lekko odchylony od tła kompozycji, zauważalny jest cień, jaki piechur rzuca na tekturową podstawę pracy. Takie zamontowanie żołnierza potęguje wrażenie jego realnego ruchu, cień jest jakby powidokiem wcześniejszej pozycji. Nie miałyby sensu prezentacja marionetki na okładce takiego tomu, jak *Dymy nad miastem*, czy nawet jakiegokolwiek zbioru Broniewskiego. U niego nie ma bezwolnych żołnierzy – są wyłącznie buntownicy. Jedyne tom *Bagnet na broń* (1943) ukazuje wojskowych jako wykonawców rozkazów, bo i sytuacja społeczno-polityczna się zmieniła. Wojenny zbiór podkreśla konieczność zawieszenia rewolucji i skupienia się na pokonaniu napastnika. Jednakże zdecydowanie przeważa w jego twórczości wizerunek buntownika, nawet jego działalność translatorska oscyluje wokół tego tematu (przekład *Pugaczowa* Sergiusza Jasienina). Nie należy zapominać o przeszłości Broniewskiego w Legionach Polskich. W poświęconej *Dymom nad miastem* recenzji pióra Andrzeja Stawara nazwał on Legiony „dziwacznym skądinąd zbiorowiskiem ludzi” (1927, s. 37), ale przede wszystkim byli to ochotnicy, buntownicy, „republikańskie” czy też „obywatelskie” wojsko (Tramer, 2013, s. 27), nieskorzy do bezmyślnego wypełniania rozkazów, zorganizowani w licznych radach żołnierskich. Żołnierz Broniewskiego (i Broniewski jako żołnierz) nie jest sterowalny. Nie jest ani marionetką, ani żadną inną figurą z teatru lalkarskiego. Znamienny jest też czas powstawania tomu – rodzi się on w atmosferze przewrotu majowego, którego Broniewski był początkowo entuzjastą – dostrzegał w nim początek rewolucji. Wydarzenia majowe dokonały się za sprawą żołnierzy, był to przewrót wojskowy! Stąd też uporczywe powtarzanie tezy o obecności marionetki na okładce wydaje mi się nieuzasadnione i bezcelowe.

Krok, jaki robi żołnierz, nie jest krokiem defiladowym, ale dalekim „wykrokiem”. Bliżej temu bohaterowi z okładki do „wykroczenia” niż musztry.

Projekt nosi wszelkie znamiona nowoczesności. Technika fotomontażowa była *signum temporis* dwudziestolecia międzywojennego – odpowiadała na potrzeby rosnącego tempa życia, idącego w parze z rozwojem technologicznym. Szczuka wykorzystał sznur samochodów, bardzo powszechny motyw w montażach fotograficznych, hołdujący postępowi i industrializacji. Ukazał wojsko jako zmechanizowane – zrezygnował z piechoty czy kawalerii, mimo że oddziały konne i piesze stanowiły większość zasobów wszystkich ówczesnych armii, a liczba samochodów przypadających w Polsce na tysiąc mieszkańców była najniższa w Europie (Kamiński, 1989, s. 52). Uwiecznił w pracy także masę – ludność miejską, której liczba wzrastała gwałtownie wskutek rozwijania się miast i – do pewnego stopnia – gwarancji zatrudnienia w zakładach fabrycznych⁶. Ukazanie ludzi przy pracy podczas obsługi maszyn również jest odzwierciedleniem nie tylko nowoczesności, ale i myślenia Szczuki. Logika maszyn była tym, co grafik postulował w pracy artysty, bez zbędnych czynności, ozdobników i bezcelowych aktywności. Maszyny w ujęciu awangardowym umożliwiały przekroczenie człowieczeństwa – multiplikowały moc człowieka, czyniły z niego herosa:

Niech nas zamieni w ludzką potęgę
ramię stalowe ludzkiej maszyny! (Broniewski, 1964, s. 131).

2. FOTODEMONTAŻ

Zatrzymam się na chwilę, nim przejdę do omówienia faktycznej okładki tomu. Postać żołnierza uchwycona w wyroku stanowi coś na kształt Barthesowskiego *punctum* (Barthes, 2011, s. 78–80). Pozycja z jednej strony kabaretowa, z drugiej ekshibicjonistyczna – wszak tradycyjnie pod kiltem nie przystoi nosić bielizny. Jest jednak coś więcej, swoiste rozerwanie, jakby poza żołnierza wymuszona była pęknięciem świata. Owo wy-kroczenie zdaje się tutaj kluczowe. Fotomontaż Szczuki stanowi portal – ułożona kompozycja została rozsunięta, rozepchnięta, rozerwana. Słowo „nad” zdaje się klinować między dwoma urywkami zdjęć, tworząc przestrzeń i niejako otwierając obraz świata. Portal umożliwia przejście, wyjście, przekroczenie, jest łącznikiem między tym, co w środku i tym, co na zewnątrz. Otwiera zatem drogę do rewolucji. Przewrót jest niemożliwy w zamknięciu, ponieważ wówczas

⁶ Powielam wyobrażenia i przekonania, które towarzyszyły artystom tego okresu, szczególnie konstruktywistom, nie zajmując mnie w tym miejscu realna stopa bezrobocia, ubóstwa itp.

bardzo szybko wyczerpią się zasoby i płomień rewolty zgaśnie. W 2018 roku pisałam o tym w kontekście *Szewców* Witkacego (Więcek, 2018, s. 74–81). Didaskalia dramatu podają: „Niewielka przestrzeń, kotara wiśniowego koloru, szara ściana, okrągłe okienko” (Witkiewicz, 1998, s. 87), a omawiający twórczość Witkiewicza Daniel Charles Gerould (Gerould, 1981, s. 430) dopowiada:

Świat *Szewców*, zdemistyfikowany, stał się zamknięty i jałowy. Żaden z dramatów Witkacego nie jest tak przygniatający ani nie wywołuje tak przygnębiającego poczucia zamknięcia. Nie ma żadnej drogi wyjścia przez tajne drzwi, wykluczona jest podróż do miasta czy obcych krajów. Każda droga ucieczki jest zamknięta, a proces odnowienia już nie działa.

Z tego powodu w *Szewcach* dokonuje się obrót, nie przewrót. Każda z trzech przedstawionych rewolucji kończy się fiaskiem i stanowi przyczynek kolejnej. Obserwujemy nie tyle *revolution*, ile *rotatione* (łac.), czyli „obrót”, lub *circonvolution* (franc.), co znaczy: „obrócić się i powrócić w to samo miejsce” (Więcek, 2018, s. 78). W przestrzeni zamkniętej przewrót jest niemożliwy, a ciągle „obracanie” czy też: odwracanie porządków, szybko doprowadzi do wyczerpania.

Natomiast w projekcie *Szczuki* jest inaczej – poprzez rozerwanie dokonuje się otwarcie, możliwe jest wykroczenie, a więc zmiana i postęp, bez fatalnego powracania do punktu wyjścia. „Wykroczenie” ma też drugie, równie ważne znaczenie – *Słownik Języka Polskiego* definiuje je tak: ‘dopuszczenie się jakiegoś występku, przewinienia, naruszenie obowiązujących praw, zasad, reguł’, a także: ‘czyn społecznie niebezpieczny, nie będący jeszcze przestępstwem’ (*Słownik Języka Polskiego*, <https://sjp.pl/wykroczenie>). Żołnierz na okładce właśnie takiego wykroczenia dokonuje – wyswabadza się, wypowiada posłuszeństwo i wychodzi poza ramy. Zarówno poza ramy projektu, widzimy go wszak w chwili zawieszenia między dwoma brzegami, w tym krótkim i ulotnym momencie, nim obie stopy postawi po lewej stronie, jak i poza ramy służby wojskowej, silnie zhierarchizowanej i opartej na podporządkowywaniu się. Dokonuje rewolucji, już nie obrotu, a przewrotu, niosącego konkretne konsekwencje. Przejście w lewo jest jednoznaczne z odrzuceniem prawa – trudno o bardziej rewolucyjne działanie. Prawo zastane jest opresyjne, ograniczające, ma za zadanie konserwowanie ustaleń – na drodze rewolucji należy je obalić. Prawo nie emancypuje – w zhierarchizowanym społeczeństwie jego nadrzędnym zadaniem jest ochrona hierarchii. Żołnierz jest w ruchu, koresponduje z otwierającym (nie licząc motta) *Dymy nad miastem* czasownikiem „Idziemy”. Maciej Tramer w *Brudnopisie in blanco* zwrócił uwagę na to, że trzy kolejne wystąpienia poetyckie Broniewski rozpoczyna „chodzeniem” – w *Wiatrakach*: „Szły na wschód bataliony, szwadrony i pułki”, w *Trzech salwach*: „Ty przychodzisz jak noc majowa”, zaś w *Dymach*: „Idziemy pod mur Cytadeli”

(Tramer, 2010, s. 133). Dynamika marszu, „ruszenie się z miejsca” czy też przejęcie inicjatywy i wyruszenie w drogę noszą znamiona działania rewolucyjnego – rozruchu, wy-kroczenia, przejścia. Maria Janion (*Polska poezja rewolucyjna 1878–1945*, 1966, s. 242) istoty rewolucji upatruje w drugiej zwrotce *Międzynarodówki*:

Nie nam wyglądać zmiłowania
Z wyroków bożych, z carskich praw
Z własnego prawo bierz nadania
I z własnej woli sam się zbaw!

Fragment ten ustanawia nową kondycję człowieka – Bóg przestał być konieczny do zbawienia. Odrzucenie Boga doprowadziło do skupienia się człowieka na nim samym jako wyłącznym celu działań. „Szło nie o Boga, szło o człowieka, o prawa człowieka” (*Polska poezja rewolucyjna 1878–1945*, 1966, s. 242). Zatem burzenie obowiązującego prawa jest początkiem rewolucji i dopiero z gruzów starego porządku, zdegradowanego jedynie do budulca, można konstruować nowy, sprawiedliwy świat. Akt destrukcji i unicestwienia jest właśnie wspomnianym wykroczeniem – sprzeciwieniem się prawu. Za takie działania idzie się do więzienia i rewolucjoniści o tym wiedzą. Tramer w szkicu *Jednorazowa historia. O ośmiu (dziewięciu) wierszach Władysława Broniewskiego* (Tramer, 2021, s. 7–27) opisał mechanizm „wychodzenia do więzienia”, jako aktywności nieustannie podejmowanej przez działaczy rewolucyjnych. Nie podlegają oni bowiem resocjalizacji:

Zamiast ponoszenia konsekwencji za czyny, więzienie staje się miejscem zderzenia niekonsekwencji. [...] Więzień jest i pozostanie nieresocjalizowalny – uodporniony na konsekwencje. „Rewolucyjny poeta”, tak jak każdy rewolucjonista, nie ma przecież zmieniać siebie, lecz resocjalizować rzeczywistość (Tramer, 2021, s. 24).

Zatem, skoro rzeczywistość jest poza prawem, kiedy panuje wyzysk, przemoc, rewolucja ma ją zresocjalizować, na powrót uczynić „ludzką” czy też „dla ludzi”. A najprościej, prawo nie ma resocjalizować ludzi, lecz ludzie mają zresocjalizować prawo w taki sposób, żeby stało się ludzkie, to znaczy było „prawami człowieka”. W związku z tym więzienie jako konsekwencja działań wywrotowych nie zdaje egzaminu – skazany wyczekuje tylko momentu zwolnienia, by powrócić do działań rewolucyjnych, ze świadomością, że zaprowadzą go one nie gdzie indziej, jak do zakładu penitencjarnego właśnie – „(Na kryminala zaraz za bramą / zasłużymy sobie od nowa)” (Broniewski, 1926, za: Tramer, 2021, s. 23). Zatem w każdym „wyjściu z więzienia” kryje się pewność rychłego powrotu doń. Obecne u Tramera „wyjście do więzienia” oddaje zarówno nieuchronność recydywy, jak i niemożność

zaprzestania dokonywania rewolucji, dopóki się jej nie przeprowadzi skutecznie. Recydywa jest zaprzeczeniem resocjalizacji – do zakładu powrócą ci, których nie udało się podporządkować prawu. Cóż jednak wówczas, gdy społeczeństwo wymaga resocjalizacji? Wtedy mechanizmy winy i kary przestają działać, proces resocjalizacji nie może się udać, stąd uporczywa recydywa. „Żadne więzienie nie może wpłynąć na wyrzeczenie się ideałów” – wyznał Broniewski w wywiadzie w 1943 roku (1943, za: Tramer, 2021, s. 24). Wy-kroczenie u autora *Krzyku ostatecznego* jest wykroczeniem ze społeczeństwa, ale nie przeciw niemu. Jest wykroczeniem dla społeczeństwa, jest krokiem w stronę resocjalizacji rzeczywistości. Broniewski nie widzi potrzeby rozbudzania świadomości społeczeństwa – tym mierzi m.in. Wandurskiego – uważa, że proletariusz ma wszystko, by żyć w sprawiedliwym świecie, nie trzeba mu niczego ofiarowywać. Tym, czego potrzebuje, jest zniesienie podziałów, nierówności i niesprawiedliwości (Tramer, 2010, s. 150).

Aby tego dokonać, potrzebne jest nowe prawo. Powstanie z bezprawia, na tym ma polegać *samozbawienie* – człowiek sam stworzy sobie odpowiednie do życia warunki, „jasny dom niech zbudują bezdomni” (Broniewski, 1927, s. 8). Broniewski opowiada się po stronie burzenia i rozdarcia. Jego sposób widzenia rewolucji jest inny niż patrzenie poetów „bardziej” proletariackich, jak chociażby Wandurskiego czy Standego. Jego „My” nie jest bezwarunkowe, na okładce wyłania się poprzez podział na zgłoski słowa „Dymy”. Kolektyw powstaje u Broniewskiego z rozdarcia świata, rodzi się z rewolucji. Ta zaś powstaje z rozdzielenia. Rośnie w siłę wraz z tym, jak bardzo jest podzielona. Mnoży się przez dzielenie.

Mając to wszystko na uwadze, powrócę do makiety projektu. Nie jest ona fotomontażem, który powinien być ułożony, zmontowany i do pewnego stopnia zautomatyzowany. Szczuka na makiecie pozostawił ślady „odręczności” – nakreślone przy pomocy ołówka i linijki linie-granice, naniesione pędzlem i farbą litery, luźno zamontowanego żołnierza w centralnej części. Układ skrawków fotografii wygląda, jakby go w ostatniej chwili rozsunięto ruchem dłoni – „nad” wpycha się pomiędzy elementy zdjęć. Szkot pozostał w rozkroku wobec świata, który się nagle rozstał. Szczuka zaproponował Broniewskiemu „fotodemontaż” – poszedł o krok dalej niż współcześni mu „majstrzy fotomontażu” (Berman, 1965, s. 71). Ułożył kompozycję, lecz jej finalny kształt powstał poprzez rozmontowanie uprzednio pieczołowicie zmontowanego obrazu. Występuje tu arytmetyczny paradoks: Szczuka tnąc, rwąc, targając fotografie, zmniejsza je, ogranicza, ujmuje im wyrazu i nadanego przez fotografa znaczenia, jednocześnie dodając nowego. Z tego odejmowania wychodzi suma, ponieważ w fotomontażu dodaje się poprzez odejmowanie. Ta technika z definicji zakłada denominację – elementom odbiera się pierwotne znaczenie, dokonuje się na nich dekonstrukcji i reinterpretacji, nadaje im się nową formę i zamyka w nich nowe treści.

3. TECHNIKA NIESZLACHETNA



Okladka tomu *Dymy nad miastem*, fotografia wykonana przeze mnie w Czytelni Czasopism Biblioteki Śląskiej

Jak zrealizowano projekt Szuczki na okładce *Dymów nad miastem*? W przeciwieństwie do *Trzech salw* tom Broniewskiego z 1927 roku nie doczekał się wznowienia, a wiersze przedrukowywano później jedynie w opracowaniach zbiorowych (Lichodziejewska, 1973, s. 111). Biorąc to pod uwagę nie dziwi fakt, że poszukiwania tomiku rozpoczęłam w Polsce. Jest tam zdigitalizowany egzemplarz, jednak mnie wciąż brakowało materii, więc wybrałam się do Biblioteki Śląskiej, gdzie pod sygnaturą I 370316 skatalogowany jest ten tom – dostępny dla czytelników wyłącznie do wglądu na miejscu. Dopisek w rubryce „stan fizyczny” brzmi: „nowa”, co mnie jednocześnie rozbawiło i zaintrygowało. W czytelni czasopism (!), gdzie doręczono chronioną książkę, moim oczom ukazało się tekturowe, niewielkiej kubatury pudełeczko, zamknięte, schludne i czyste. W środku umieszczony był zbiór poezji, bardzo dobrze zachowany, więc może to skłoniło pracownika do umieszczenia takiej charakterystyki fizycznego stanu, choć przeczyło to prawom logiki. Książka ma 96 lat, a adnotacja „nowa” sugerować może, że katalog biblioteczny nie przewidział jej „używania”, zatem czas się dla niej zatrzymał! Książka jest niewielka, ma wymiary

13,4 cm na 16,9 cm, liczy 68 stron (na pierwszy rzut oka), a wydrukowano ją na matowym tekturowym papierze. Zauważalne jest znaczne zmniejszenie projektu Szczuki, a także jego przycięcie: zrezygnowano z marginesów, a górną i dolną krawędź okładki wyznaczają grube linie. Te same linie widnieją na rewersie okładki, co wzmaga spójność wydawnictwa. Wyskalowanie odbyło się kosztem projektu – przycięto nie tylko marginesy, ale i boki pracy, najbardziej widoczne jest to w wygłosowym „m” w słowie „miastem”, a także w uciętych fragmentach fotografii tworzących „kolumny”. Dodano także nazwisko poety, drukowane wersalikami, blokową grubą czcionką, która różni się od liter wykonanych przez Szczukę. Słowo „Broniewski” jest ułożone ukośnie, wznosi się od lewej do prawej. Napis umieszczono w taki sposób, że pierwsza sylaba naniesiona jest na lewy fragment zdjęcia z wojskowymi, zaś część „-niewsk-” rzuca się w oczy na jasnej tekturze podłoża. „I” znowu wchodzi na fotografię, tym razem prawą. Z imienia w ogóle zrezygnowano. Takie wydrukowanie nazwiska twórcy sprawia, że bardzo rzuca się w oczy stanowcze „NIE”. Nie sposób nie zauważyć najistotniejszej zmiany okładki względem projektu – mowa o barwie. Okładka jest niebieska. Wszystkie jej elementy (z wyjątkiem tła) są w kolorze chabrowym; napisy i graniczne linie w intensywniejszym odcieniu, fotomontażowa kompozycja w jaśniejszym.

Skąd ten pomysł? Z pomocą przychodzi historia fotografii. W 1842 roku John Herschel wynalazł cyjanotypię (*Historia fotografii*, 2014, s. 20). Technika ta charakteryzuje się specyficznym niebieskim kolorem zdjęć, za który odpowiada użyte w substancji światłoczułej żelazo. Choć wykorzystanie soli żelaza w miejsce soli srebra było pomysłem Herschela, nazwę tej metodzie nadał Richard T. Rosenthal (Janczaruk, 2012, s. 139). Cyjanotypia była tania i powszechnie stosowana, zwłaszcza że od lat siedemdziesiątych XIX wieku zaczęto sprzedawać gotowy, światłoczuły papier do odbitek w „pruskim błękitie”⁷. Umożliwiała też powstawanie wielu kopii prac, przez co zaczęto ją wykorzystywać w budownictwie i architekturze, tworząc *blueprints*, czyli – dosłownie – „niebieskie odbitki” rysunków technicznych (Janczaruk, 2012, s. 140). Łatwość i dostępność cyjanotypii sprawiła, że była odrzucana przez zawodowych fotografików, którzy krytykowali ją, ponieważ „natarczywa niebieskość przytłacza sam temat zdjęć” (Warner Marien, 2012, s. 31). Nieraz wykorzystywali ją tylko do odbitek roboczych, które następnie wykonywano w bardziej szlachetnej technice. Obrazy w cyjanotypii można było także osiągać bez użycia aparatu, układając przedmioty na światłoczułym papierze. Po I wojnie światowej tego typu działania wykonywali Man Ray i László Moholy-Nagy (Hoy, 2006, s. 61). W latach sześćdziesiątych XX wieku metoda przeżyła renesans, włączono ją do technik szlachetnych, a za jej wykorzystywaniem stały wybór, fanaberia czy chęć wyróżnienia się.

⁷ Tak nazywa się uzyskiwany w cyjanotypii odcień niebieskiego.

Nie sędzę, aby okładka rzeczywiście powstała tą metodą, a raczej, że kolor miał jedynie nawiązywać do cyjanotypii. Wydrukowanie okładki *Dymów nad miastem* w pruskim błękitcie mogło zostać zaakceptowane, o ile w ogóle nie zostało zaplanowane przez Szczukę. Konotowanie techniki taniej, umożliwiającej wykonywanie wielu kopii, powszechnie dostępnej, byłoby oddaniem tego, co bliskie sercu warszawskiego artysty. Z tych samych źródeł wypływa wszak idea fotomontażu – przetwarzanie w kompozycje elementów dostępnych, tanich, znanych odbiorcy, które łatwo można powielić. Także zamiłowanie Szczuki do architektury mogło się zrealizować w użyciu (czy raczej: w nawiązaniu do) metody, którą upodobali sobie inżynierowie i budowniczcy. A jeśli przypomnimy niepokorny charakter grafika, jego chęć demontowania elitarności działań (np. w taternictwie), wybranie cyjanotypii, metody wzgardzanej przez twórców mianujących się „artystami”, wydaje się oczywiste.

Okładka *Dymów nad miastem* zdaje się realizować założenia awangardystów całkowicie. Wybór nowoczesnego medium, jakim bez wątpienia był fotomontaż, oddanie w kompozycji dynamiki rozwoju ludzkości, fabryk i aglomeracji, a także zaproponowanie cyjanotypicznej kolorystyki – wszystko to odpowiadało na palące potrzeby człowieka z dwudziestolecia. Ponadto projekt Szczuki stanowi niejako podwojoną rewolucję – z jednej strony wpisuje się w nowatorskie, wywrotowe działania piewców Nowej Sztuki, mającej być narzędziem Nowego Człowieka; z drugiej zaś przedstawia bunt jednostki wobec ucisku. Żołnierz wyswobadza się i przechodzi na lewą, rewolucyjną i robotniczą stronę.

4. MONTAŻ

W liście do Janiny (Kunig) Broniewskiej autor *Wiatraków* pisał o powstającym tomie w 1926 roku:

Napisałem również trochę innych rzeczy – liryki, trzeba uzupełnić ten mój tom. Waham się przy wyborze tytułu; *Śpiewnik obląkanych* podoba mi się, ale ten tytuł nie pasuje do niektórych wierszy. Mógłbym te „pasujące” wiersze dać na początku, w pierwszej części, a w drugiej „nie pasujące” (*Janina i Władysław Broniewscy...*, 2014, s. 87).

Finalnie zamiast *Śpiewnika obląkanych* ukazały się *Dymy nad miastem*, jednak dwudzielna konstrukcja tomu pozostała, sugerując, że mimo zmiany tytułu, część wierszy pasowała bardziej, część mniej. Co ciekawe, tych „nie pasujących” jest więcej. Wiersze opublikowane w zbiorze częściowo ukazały się wcześniej – czy to w *Trzech salwach*, czy na łamach „Dźwigni”, „Robociarza”, „Skamandra” i „Wiadomości Literackich” (*Janina i Władysław Broniewscy...*, 2014, s. 87).

Dwadzieścia sześć wierszy ukazało się w tomie (jeden usunęła cenzura). W okresie pomiędzy listem do Janiny a oddaniem *Dymów nad miastem* do druku powstało pięć kolejnych utworów, które włączono do zbioru (Tramer, 2021, s. 16). Maciej Tramer podaje, że wiersze te wmontowano w tom nie obok siebie, a jako siódmy, czternasty, dwudziesty drugi, dwudziesty trzeci i dwudziesty piąty wiersz (Tramer, 2021, s. 16). Świadczy to, jak zresztą zauważa katowicki badacz, że w przypadku Broniewskiego wiersze powstające w zbliżonym czasie nie są w żadnym razie pomyślane jako bliskie sobie czy też do siebie „pasujące”. Układ poezji w tomach autora *Krzyku ostatecznego* nie bywa przypadkowy, choć nigdy nie respektuje chronologicznego porządku. Zachowana w Muzeum Władysława Broniewskiego makieta *Dymów nad miastem* także potwierdza, że montaż został skrupulatnie przemyślany. Tramer pisze:

Zgromadzone w starannie przygotowanym i autoryzowanym przez Broniewskiego układzie wiersze rozmawiają ze sobą. I to rozmawiają różnym głosem: czasem kontynuują wątek czy motyw, czasem dopowiadają lub rozwijają w mikrocyklu, ale równie często polemizują ze sobą, narzekają na siebie, kłócą się a nawet zaprzeczają (Tramer, 2021, s. 17).

Stąd podział pozornie kulawy na wiersze „pasujące” i „nie pasujące” staje się najtrafniejszym i najodpowiedniejszym – buntownik targany namiętnościami i pasją tworzy utwory „tak odmiennie, jak gdyby kto inny był ich autorem” (Tramer, 2021, s. 17). Taki montaż *implicite* przekazuje też komunistyczny wydźwięk tomu. Jean-Luc Nancy w *Rozdzielonej wspólnocie* pochyla się nad zagadnieniem bycia-wspólnie. „Wspólnota oznacza, że bycie jest zawsze byciem-wspólnie, że nie ma jednostkowego bytu bez innego jednostkowego bytu” (Nancy, 2010, s. 40). Jak to rozumieć? O wspólnocie mówimy wtedy, gdy bycie-wspólnie jest dzielone (fr. *partage*) przez każdy byt. Określa się nowy, specyficzny rodzaj bycia, odmienny od bycia-jednostkowego, tym nowym rodzajem jest właśnie bycie-wspólnie. Wspólnota to zbiór jednostek, które nie odrzucają bycia-jednostkowego, lecz decydują się na nowy sposób, na bycie-we-wspólnocie. „Byty nie dzielą żadnej wspólnej substancji, lecz jedynie samo oddzielenie i dzielenie, czyli decydowanie o kształcie bycia-wspólnie” (Nancy, 2010, s. 23) – taki rodzaj bycia ze sobą, we wspólnocie, zdaje się realizować w układzie wierszy Władysław Broniewski – Tramer pisze, że schemat *Dymów nad miastem* „nie dzielił, lecz zbierał wiersze” (Tramer, 2021, s. 17). Owo „pasowanie” lub „niepasowanie” nie służy podziałowi na „odpowiedniejsze” i „mniej odpowiednie”, „lepsze” i „gorsze”, lecz jest zbiorem – prezentacją jednostek, utworów, które z zachowaniem odrębności tworzą komunę, wspólnotę, są byciem-wspólnie. Warto podkreślić, że we wspólnocie pomyślanej przez Broniewskiego nie panuje związek zgody, jak czytał go Stanisław Barańczak (Barańczak, 1983, s. 69), lecz jest to

plaszczyna konfliktów, debat i rozmów. Wszak warto spierać się wyłącznie z przyjaciółmi, wroga można co najwyżej pokonać. Kłótnia z antagonistą nie ma sensu, ponieważ nie ma płaszczyny porozumienia, inne sprawy zajmują dyskutantów. Spór wynika z troski o sprawę. W kłótni zawiera się wspólnota, podobnie jak w rozdzieleniu. Nawet wiersze „pasujące” i „nie pasujące” podkreślają wspólnotę, konstytuują ją.

Trudno o bardziej rewolucyjny montaż tomu. *Dymy nad miastem* można uznać za tom będący przemontowaniem opublikowanych wcześniej wierszy, a ich okładka jest nieodzownym jego elementem. Obaj (Szczuka i Broniewski) przesiąknięci byli ideą konstrukcji – pierwszy konstruował z elementów świata codziennego, z prasy, drugi rewolucję międzywojenną budował z elementów przejętych z rewolucji 1905 roku. Pierwszy działał na skrawkach, wycinkach zdjęć, drugi – na rekwizytach, które traktował jakby były wycinkami. Znakomicie opowiedział o tym Tramer na przykładzie bagnetu i noża, gdzie pierwszy jest bronią żołnierza, a drugi stanowi wyposażenie buntownika i spiskowca:

Rycerz z bagnetem to rewolucjonista, który śni o szpadzie, ale ma do dyspozycji sztylet. Przekształcenie będzie nieuchronne. W tym celu Broniewski wykorzysta różnicę, jednak nie zatrze podziału, ale wymiesza przeciwstawne znaki. Zakładając na karabin nóż, zrobi z karabinu broń, która strzela wyjątkowo rzadko. „Sen o szpadzie” podszyty jest przeciwieństwem rycerskim marzeniem Don Kichota z kapitulum XXXVIII, w którym przedziwny Hidalgo rozpaczal nad piekielnym, nierycerskim – jego zdaniem – wynalazkiem broni palnej. „Dzięki niemu niegodne i tchórzliwe ramię może odjąć życie dzielnemu i znamienitemu rycerzowi”. Bagnet, który przystosowuje karabin do walki wręcz, przekreśla jego wcześniejszy status – przekwalifikowuje, „przekształca” go w broń białą. No i jak w przekształceniu, gdzie „to samo” nie będzie już „takie samo”, zdjęty z karabinu nóż nie stanie się na powrót nożem, pozostanie byłym bagnetem (Tramer, 2010 s. 330).

Broniewski dokonuje denominacji (de-nominacji), przekształcenia. Szczuka w fotomontażu czyni podobnie, wybrane przez niego elementy pozostają „tymi samymi”, lecz już nie „takimi samymi”.

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Barańczak, Stanisław. (1983). *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Paryż: Libella.
- Barthes, Roland. (2011). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Warszawa: Aletheia.
- Berman, Mieczysław. (1965). Pionierzy fotomontażu w Polsce. W: Mieczysław Berman, Anatol Stern (red.), *Mieczysław Szczuka* (s. 70–109). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Bojda, Wioletta (oprac.). (2014). *Janina i Władysław Broniewscy. Miłość jest nieprzyjemna. Listy ze wspólnego życia*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

- Broniewski, Władysław. (1927). *Dymy nad miastem*. Warszawa: Książka.
- Broniewski, Władysław. (1964). *Wiersze i poematy*. Warszawa: PIW.
- Burek, Tadeusz. (1975). Prozatorski obraz i bilans wojny: od notatnika z przeżyć do epickiego ujęcia tematu. W: Anna Brodzka, Hanna Zamorska, Stanisław Żółkiewski (red.), *Literatura polska 1918–1975* (s. 460–478). Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Forssman, Friedrich, Willberg, Hans Peter. (2015). *Pierwsza pomoc w typografii*. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- Gerould, Daniel C. (1981). *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Warszawa: PIW.
- Górski, Janusz. (2020). *Dosłownie. Liternicze i typograficzne okładki polskich książek 1944–2019*. Warszawa: Karakter.
- Hacking, Juliet (red.). (2014). *Historia fotografii*. Warszawa: Arkady.
- Houston, Keith. (2020). *Ciemne typki. Sekretne życie znaków typograficznych*. Warszawa: Karakter.
- Hoy, Anne, H. (2006). *Wielka Księga Fotografii*. Warszawa: G+J RBA.
- Janczaruk, Paweł. (2012). *Retrofotografia, czyli dawne techniki fotograficzne*. Zielona Góra: Lubuskie Towarzystwo Fotograficzne w Zielonej Górze.
- Kamiński, Ireneusz, J. (1989). *Trudny romans z awangardą*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Lechowicz, Lech. (2012). *Historia fotografii 1839–1939*. Łódź: PWSFTviT.
- Mogilnicki, Patryk. (2021). *Książka po okładce. O współczesnym polskim projektowaniu okładek książkowych*. Warszawa: Karakter.
- Muzeum Sztuki w Łodzi, <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/3> (dostęp: 14.01.2023).
- Nancy, Jean-Luc. (2010). *Rozdzielona wspólnota*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Nowakowska-Sito, Katarzyna. (2023). *Sztuka dwudziestolecia. Formy i konteksty*. Warszawa: NCK.
- Pottier, Eugène. (1966). Międzynarodówka (II wariant). W: Stefan Klonowski (oprac.), *Polska poezja rewolucyjna 1878–1945* (s. 242). Warszawa: PIW.
- Słownik Języka Polskiego, <https://sjp.pl/wykroczenie> (dostęp: 3.02.2023).
- Stawar, Andrzej. (1927). Poezje Broniewskiego. *Dźwignia*, 4, s. 37.
- Tramer, Maciej. (2010). *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Tramer, Maciej. (2013). Wstęp do lektury. W: Maciej Tramer (oprac.), *Pamiętnik* (s. 5–33). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Tramer, Maciej. (2021). Jednorazowa historia. O ośmiu (dziewięciu) wierszach Władysława Broniewskiego. W: tegoż. „*Wszystko zmienne*”. *Pięć szkiców o Władysławie Broniewskim* (s. 7–27). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Warner, Marien, Mary. (2012). *100 idei, które zmieniły fotografię*. Raszyn: TMC Art.
- Więcek, Aleksandra. (2018). Myśl o rewolucji – Naukowa sztuka „ze śpiewakami” w trzech aktach. *Opcje*, 4, s. 74–81.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy. (1998). Szewcy. W: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *W małym dworku, Szewcy* (s. 85–157). Warszawa: PIW.

Data zgłoszenia artykułu: 31.12.2023

Data zakwalifikowania do druku: 17.07.2024