

SPIS TREŚCI

WSTĘP 11

DOROTA MONKIEWICZ

ANARCHIŚCI, KOMUNIŚCI, PATRIOCI. STOSUNEK ARTYSTÓW AWANGARDY DO PAŃSTWA W OKRESIE II RZECZYPOSPOLITEJ I PRL-U 25

LIDIA GŁUCHOWSKA

KOSMO-PATRIOCI? INTERNACJONALIZM I PATRIOTYZM W ŚWIADOMOŚCI KLASYCZNEJ AWANGARDY. PRZYPADEK STANISŁAWA KUBICKIEGO (1889–1942?) 141

ANDRIJ BOJAROV

PROMOWA.
AWANGARDA I PROJEKTOWANIE
PAŃSTWA UKRAIŃSKIEGO
163

VIKTORAS LIUTKUS

WYBORY ARTYSTY AWANGARDY.
PRZYPADEK
VYTAUTASA KAIRIŪKŠTISA
(WITOLDA KAJRUKSZTISA)
(1890–1961)
177

WOJCIECH SZYMAŃSKI

INNY DWUDZIESTOLECIA.
ARTYŚCI LUDOWI
I ARTYŚCI Z LUDU WOBEC
PAŃSTWA I JEGO INSTYTUCJI
193

IZABELA MOŚCICKA

KONDYCJA
MATERIALNA ARTYSTÓW POLSKICH
W DWUDZIESTOLECIU
MIĘDZYWOJENNYM
209

ANNA MARKOWSKA

DADASOFIŚCI W KAKAKOSMOSIE.
WOKÓŁ NIEPRZEŚNIONEJ REWOLUCJI
219

JOANNA KORDJAK

GDZIE JEST TWOJA FRANCJA?
MIGRACJE ARTYSTYCZNE
W OKRESIE ZIMNEJ WOJNY
233

AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA

AWANGARDA NA CZAS
„ODWILŻY” – WYSTAWA
PRÉCURSEURS DE L'ART ABSTRAIT
EN POLOGNE
249

PAVLÍNA MORGANOVÁ

AWANGARDA I PAŃSTWO.
TABUIZACJA SZTUKI
ABSTRAKCYJNEJ
W SOCJALISTYCZNEJ
CZECHOSŁOWACJI LAT 50. I 60.
259

SYLWIA SERAFINOWICZ

SZTUKA, KTÓRA EDUKUJE
I POZWALA NA RELAKS: I BIENNALE
FORM PRZESTRZENNYCH
W ELBLĄGU
279

VIKTÓRIA POPOVICS

“WHEREOF | IL N'EST PAS POSSIBLE
| SPRECHEN | ARRÓL | TRZEBA
MILCZEĆ”. WĘGIERSKIE WYSTAWY
W POLSCE W PIERWSZEJ
POŁOWIE LAT 70.
293

JAKUB BANASIAK

PRZEŚNIONA DEKADA.
PRÓBY MODERNIZACJI
PAŃSTWOWEGO SYSTEMU SZTUKI
1971–1980
311

WYBRANA BIBLIOGRAFIA
329

SPIS OBIEKTÓW
335

w powojennej Europie miało stanowisko prezydenta Stanów Zjednoczonych Woodrowa Wilsona, przedstawione w orędziu do Kongresu 8 stycznia 1918 roku i zawierające tzw. program pokojowy w czternastu punktach. Odmienne poglądy w kwestii państw narodowych prezentowała Róża Luksemburg, urodzona w Zamościu czołowa działaczka ruchu komunistycznego, według której propagowanie idei narodowej stanowiło przeszkodę dla masowej rewolucji i emancypacji politycznej klasy robotniczej. Na proces tworzenia się nowych państw, tak palący dla Polaków, Czechów i Słowaków oraz krajów nadbałtyckich, nakłada się wrzenie rewolucyjne nie tylko w Rosji, ale także w Niemczech, gdzie wpływy zdobywały idee pacyfistyczne, anarchistyczne, radykalnie lewicowe i internacjonalistyczne. Na niemieckiej lewicy ważną rolę odgrywają Polacy – członkowie Socjaldemokracji Królestwa Polskiego i Litwy (SDKPiL): Róża Luksemburg, Julian Marchlewski, Leon Jogiches, zaangażowani w berlińskie Powstanie Listopadowe i Powstanie Spartakusa, a także współzałożyciele Komunistycznej Partii Robotniczej Polski (KPRP), w grudniu 1918 roku, i Komunistycznej Partii Niemiec w styczniu 1919. W 1920 roku na II zjeździe Międzynarodówki Komunistycznej (Kominternu) poszczególne organizacje podporządkowują się partii rosyjskich bolszewików zarządzającej pierwszym na świecie państwem dyktatury proletariackiej.

Państwo jako hipoteza

Śledzenie osobistych i twórczych relacji pomiędzy artystami awangardy uświadamia, jak bardzo nieoczywisty był kształt terytorialny przywróconego w 1918 roku państwa polskiego, będący wynikiem splotu różnych czynników – od zasięgu osiedlenia ludności polskiej w drugiej dekadzie XX wieku, przez wygrane i przegrane działania polityczne i militarne, po rezonowanie pretensji do historycznych granic Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Obrazuje to *Mapa rozsielenia ludności polskiej: z uwzględnieniem spisów władz okupacyjnych w 1916 r.* Lucjusza Dury, biorąca za punkt wyjścia granice Rzeczypospolitej z 1772 roku². W trwającym ponad wiek okresie utraty niepodległości przedstawione tam terytoria stały się częścią organizmów państw zaborczych, połączone z nimi nie tylko silnymi więzami gospodarczymi, ale także kulturowymi. Działalność grupy Bunt może służyć za ilustrację tego procesu. Powstała jeszcze w wilhelmińskich Niemczech, manifestując swoje istnienie wystawą otwartą w Poznaniu 1 kwietnia 1918 roku. Plakat wystawy wydrukowany po polsku i po niemiecku wskazywał, że młodzi artyści są zorientowani na niemiecką scenę artystyczną. Czasopismo kulturalno-artystyczne „Zdrój”, założone przez Jerzego Hulewicza, związane z Buntem od momentu pojawienia się grupy, zmienia szatę graficzną, upodabniając się do berlińskiego „Die Aktion” Franza Pfemferta. W stowarzyszeniu Bunt znaleźli się artyści o deklarowanych poglądach rewolucyjnych, nieznajdujący swojego odpowiednika w in-

2

L. Dura, *Mapa rozsielenia ludności polskiej: z uwzględnieniem spisów władz okupacyjnych w 1916 r.*, Warszawa [po 1918].

nych polskich środowiskach artystycznych aktywnych na terenie zaborów. Sztuka członków Stowarzyszenia, takich jak Stanisław i Margarete Kubiccy, Jan Wroniecki, Władysław Skotarek czy Stefan Szmał, wpisywała się w te same nastroje, które oświadczyły społeczeństwu niemieckim po wybuchu Rewolucji Październikowej na Wschodzie i okropnościach przegranej przez Cesarstwo wojny na Zachodzie. Sztuka artystów Buntu odnosiła się do tematów moralnego zniszczenia spowodowanego wojną i wyrażała tęsknotę za nowym przebudzeniem ludzkości, przedstawianą za pośrednictwem ikonografii chrześcijańskiej, którą wówczas posługiwali się m.in. anarchiści³. W światopoglądzie ekspresjonistów były wszakże punkty styczne z bardziej narodowo usposobionym Hulewiczem, propagującym ideę odnowy państwa polskiego poprzez odnowę ducha. Rok 1918 to okres intensywnej współpracy z „Die Aktion”. W galerii prowadzonej przez pismo odbyła się wystawa Buntu, a Franz Pfemfert poświęcił artystom z Poznania dwa numery swojego magazynu, w czerwcu i wrześniu tego samego roku⁴. Do zerwania przez Hulewicza współpracy doszło dopiero w lipcu 1920 roku, gdy armia Tuchaczewskiego ruszyła na Warszawę, a „Die Aktion” poparło bolszewików, zgodnie z ustaleniami II Kongresu Kominternu, w nadziei na połączenie rewolucji rosyjskiej z niemiecką.

Polacy byli rozproszeni na wielkich obszarach Imperium Rosyjskiego, podróżując za pracą, na wyższe uczelnie, a także ukarani zsyłką bądź przesiedleniem z powodów politycznych. Na przykład w Kijowie w okresie I wojny światowej ludność polska stanowiła, według Dury, blisko 10 % ogółu mieszkańców. Stamtąd powraca do Łodzi w 1921 roku Karol Hiller, który od grudnia 1917 studiował w Ukraińskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ukraińcy pragną wykorzystać upadek caratu do stworzenia własnego, niepodległego państwa. Podczas pobytu w Kijowie Hiller musi być świadkiem proklamowania powstania Ukraińskiej Republiki Ludowej (listopad 1917), zdobycia Kijowa przez bolszewików (luty 1918), niemieckiej okupacji miasta i restauracji URL (marzec 1918), rządów atamana Pawła Skoropadskiego (kwiecień–listopad 1918), dyktatoratu Symona Petlury (grudzień 1918–luty 1919), zdobycia Kijowa przez bolszewików (luty 1919), a następnie przez białogwardystów Denikina (sierpień 1919) i znowu przez bolszewików (grudzień 1919), zdobycia Kijowa przez Polaków i ukraińską armię Petlury (maj–czerwiec 1920) oraz ponownego objęcia władzy przez bolszewików. Ostatecznie już po wyjeździe Hillera Ukraina Radziecka Republika Socjalistyczna (wschodnia część Ukrainy) wchodzi w skład Związku Radzieckiego na zasadach autonomii i ukrajinizacji. Zamożny, czerpiący zyski z cukrownictwa Kijów był ożywionym centrum kultury w pierwszej ćwierci XX wieku. W Kijowskiej Szkole Artystycznej studiowali rzeźbiarze Aleksander Archipenko i Nathan Pevzner (Antoine Pevsner), malarze Aleksandra Ekster i Oleksandr Bohomazow. Wszyscy oni, poza Bohomazowem, wyjeżdżali przed I wojną światową do Paryża. Interesowali się kubizmem i futuryzmem. W Kijowie odbyły się dwie ważne wystawy, pobudzające tamtejsze środowisko sztuki: zorganizowane przez Ekster *Zwono* (Ogniwo, 1908) oraz *Koltso* (Krąg, 1914). Karol Hiller nie utrzymywał kontaktów ani z kolonią polską, ani z awangardowymi artystami Kijowa. Studiował u charyzmatycznego malarza, Mychajła Bojczuka, którego celem było odrodzenie kultury ukraińskiej poprzez nawiązywanie do wzorów Rusi Kijowskiej i Bizancjum. Bojczuk miał także związki z Polakami, zarówno dzięki studiom we Lwowie i w Krakowie oraz wyprawom taterniczym z polskimi towarzyszami, jak i przez małżeństwo

3

Por. znaczący tytuł czasopisma „Kain”, wydawanego przez Ericha Mühsama w latach 1911–1914, o orientacji anarcho-komunistycznej.

4

„Die Aktion”, nr 21–22 (numer nt. Buntu) i 35–36 (numer z ilustracjami Jerzego Hulewicza), 1918.

wpływ na kierunki przepływów idei i kontakty międzynarodowej awangardy. Litewska historyczka sztuki Jolita Mulevičiūtė w publikacji *W kierunku modernizmu. Życie artystyczne w Republice Litewskiej*, rozważając międzywojenne wysiłki stworzenia od podstaw nowoczesnej kultury litewskiej, wskazuje nie tylko na chęć odróżnienia się od neoklasycznych i romantycznych tendencji sztuki polskiego Wilna, ale także na odrzucenie konstrukttywizmu kojarzącego się z bolszewickim agresorem³⁰. Polityczne zerwanie więzi z Polską, Rosją i Niemcami kierowało artystów litewskich do Paryża, Włoch, Czechosłowacji i krajów skandynawskich. Na podobnej zasadzie Paryż i sztuka francuska stały się ważne dla nowo utworzonego państwa Czechosłowacji, które miało swoje zadawnione porachunki z Węgry i Niemcami oraz zatarg graniczny z Polską. Kontakty artystów awangardy przebiegały w poprzek tych podziałów. W stosunkach polsko-litewskich miała znaczenie nie tylko bliska znajomość Strzeмиńskiego z Kajruksztisem, ale także uczestnictwo Henryka Stażewskiego w środowisku czasopisma litewskiej awangardy „MU-BA” w Paryżu (1928). Viktoras Liutkus pisze, że stworzone rok później pismo „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna” Wandy Chodasiewicz i Jana Brzękowskiego było uznawane za kontynuację litewskiej publikacji³¹. Należy przypuszczać, że w latach 30. te stosunki się skomplikowały. W 1932 roku Kajruksztis, działacz Litewskiego Towarzystwa Oświatowego, przeniósł się z Polski do Republiki Litewskiej (najpierw do Poniewieża, a potem do Kowna). Jego uczeń w studium rysunkowym Vladas Drėma (Władysław Dremo) studiował w latach 1931–1936 na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie pod kierunkiem m.in. profesora Stanisława Lorentza. Podobnie jak Kajruksztis należał do niewielkiej, dwuprocentowej populacji litewskiej w mieście o profilu mocno patriotycznym, którego fundamentem było zamknięte przez polskie władze w 1927 roku litewskie gimnazjum Witolda Wielkiego. Kształcił się w nim i Kajruksztis, i Drėma. Ten ostatni publikował w piśmie „Żagary”, mieszkał w jednym domu z Miłosem, był gościem w salonie Krystyny Wróblewskiej, graficzki, żony rektora Uniwersytetu i matki Andrzeja, przyszłego malarza. Po zakończeniu nauki u Kajruksztisa Drėma porzucił ćwiczenia z konstrukttywizmu i zaczął tworzyć grafiki o doraźnym znaczeniu politycznym. Działał w Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej (ZNMS), rozwiązany przez władze państwowe w 1938 roku³².

Oficjalne stosunki II Rzeczypospolitej z Republiką Litwy były trudne przede wszystkim ze względu na kwestię historycznej stolicy – Wilna. Nie dotyczyło to zasadniczo problemów mniejszości litewskiej, gdyż zarówno w mieście, jak i w przyległych powiatach grodzieńskim, lidzkim, oszmiańskim i święciańskim oraz w pasie na południe od Dyneburga, osoby deklarujące się jako Polacy stanowiły większość bezwzględna lub względną (więcej niż połowa mieszkańców lub największa grupa narodowa). Inaczej sytuacja przedstawiała się na Białorusi i Ukrainie, gdzie poza Lwowem ten stosunek przedstawiał się w granicach 10% na Białorusi, około 30% na Ukrainie Zachodniej i 10–20% na Podolu. Polityka polskiej administracji wobec większości ukraińskiej na tych terenach była zmienna, ale nieodmiennie zderzała się z silnym dążeniem Ukraińców do stworzenia własnego państwa. W latach 20. Ukraina radziecka mogła być ofertą do rozważenia ze względu na politykę ukraińizacji republiki rad oraz szeroki zakres autonomii w ramach ZSRR. To dlatego Malewicz w latach 1928–1930 upatrywał możliwość dalszego twórczego działania we współpracy z Ukraińską Akademią Sztuk Pięknych w Kijowie i mógł nadal publikować swoje teksty w czasopiśmie „Nowa Generacja”, co nie było już możliwe

31

V. Liutkus, *Herold Litewskiej awangardy...*, dz. cyt., s. 76.

32

J. Kotłowski, *Vladas Drėma (1910–1995). Twórczość artystyczna i działalność naukowa*, Toruń 1999.

30

J. Mulevičiūtė, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje*, 1918–1940, Kaunas 2001.

w Leningradzie. Wydawnictwo o międzynarodowym profilu i interdyscyplinarnym charakterze, wychodzące w latach 1927–1930 w Charkowie, zamieściło m.in. materiał o architekturze funkcjonalnej Szymona Syrkusa³³. Z czasopismem współpracował też Pawło Kowżun, ukraiński artysta działający we Lwowie, dobry druh założyciela pisma, Mychajła Semenki, z czasów futurystycznej młodości w Kijowie.

Na II Zjeździe KPRP w 1923 roku w Moskwie przyjęto uchwałę o prawie do samostanowienia mniejszości narodowych aż do ich oderwania się od Polski. Podjęto także decyzję o utworzeniu w ramach struktury KPRP autonomicznej Komunistycznej Partii Zachodniej Ukrainy (KPZU) oraz Komunistycznej Partii Zachodniej Białorusi (KPZU) z intencją przyszłego połączenia odpowiednich terytoriów z republikami w ZSRR. W latach 30. doniesienia o Wielkim Głodzie (1932–1933) oraz o prześladowaniach ukraińskiej inteligencji zakończonych jej fizyczną likwidacją (1937) w istotny sposób wpłynęły na kierunek działalności ukraińskich ugrupowań politycznych w II Rzeczypospolitej. W życiu kulturalnym polskiego państwa brała udział nie tylko międzynarodowa diaspora żydowska, o której była mowa wcześniej, ale także bardzo liczna diaspora ukraińska z głównymi ośrodkami w Pradze, Berlinie i oczywiście Paryżu. Wielu rozsianych po świecie artystów uczestniczyło w wystawach ANUM-u (Zrzeszenia Niezależnych Artystów Ukraińskich), założonego przy współudziale Pawła Kowżuna w 1931 roku we Lwowie. Prace przysyłali również artyści z radzieckiej Ukrainy.

Kryzys państwa

Kiedy do Polski docierają skutki Wielkiego Kryzysu (1930–1935) – bezrobocie, spadek produkcji i wzrost cen towarów przemysłowych, a przede wszystkim zubożenie społeczeństwa i państwa, odpowiedzią artystów jest rozwój ruchu związkowego. Co najmniej od 1932 roku uczestniczy w nim Władysław Strzeмиński, najpierw jako członek łódzkiego ZAP-u (Związku Artystów Plastyków), a następnie ogólnopolskiego ZZPAP-u (Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków). Na tej płaszczyźnie nawiązuje kontakty z młodymi artystami Grupy Krakowskiej i lwowskiej grupy Artes. Strzeмиński staje się osobą publiczną, jest laureatem Nagrody miasta Łodzi, co ma związek ze współtworzoną przez niego kolekcją „a.r.” dla Muzeum Miejskiego. Zaangażowanie związkowe łączy z aktywnością polemiczną w prasie, dzięki czemu dowiadujemy się więcej o jego przekonaniach. W 1934 roku Strzeмиński stawia diagnozę sytuacji kultury w wyniku Wielkiego Kryzysu, odpowiadając na artykuł Tadeusza Cieślewskiego (Syna) wzywającego do tworzenia sztuki narodowej³⁴. W *Blokadzie sztuki* Strzeмиński pisze, że w wyniku „spustoszenia kryzysu ekonomicznego, odżyły złoza pojęć, niedostatecznie niegdyś

33

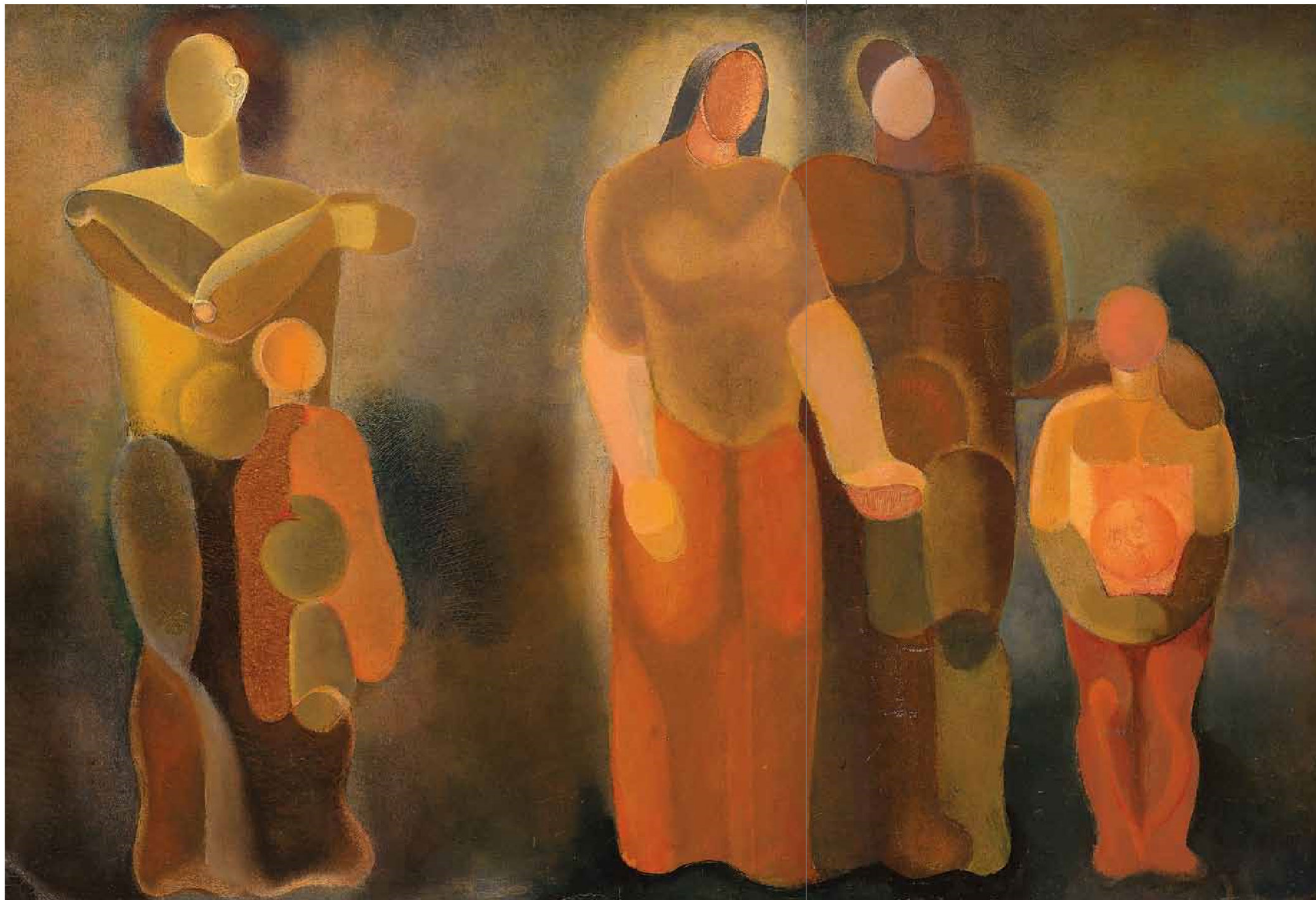
„Nowa Generacja”, nr 11–12/1930. Por. O. Kaszuba-Wołwacz, *Mistecki storinki „Nowoj Generacji” 1927–1930*, Kijów 2016.

34

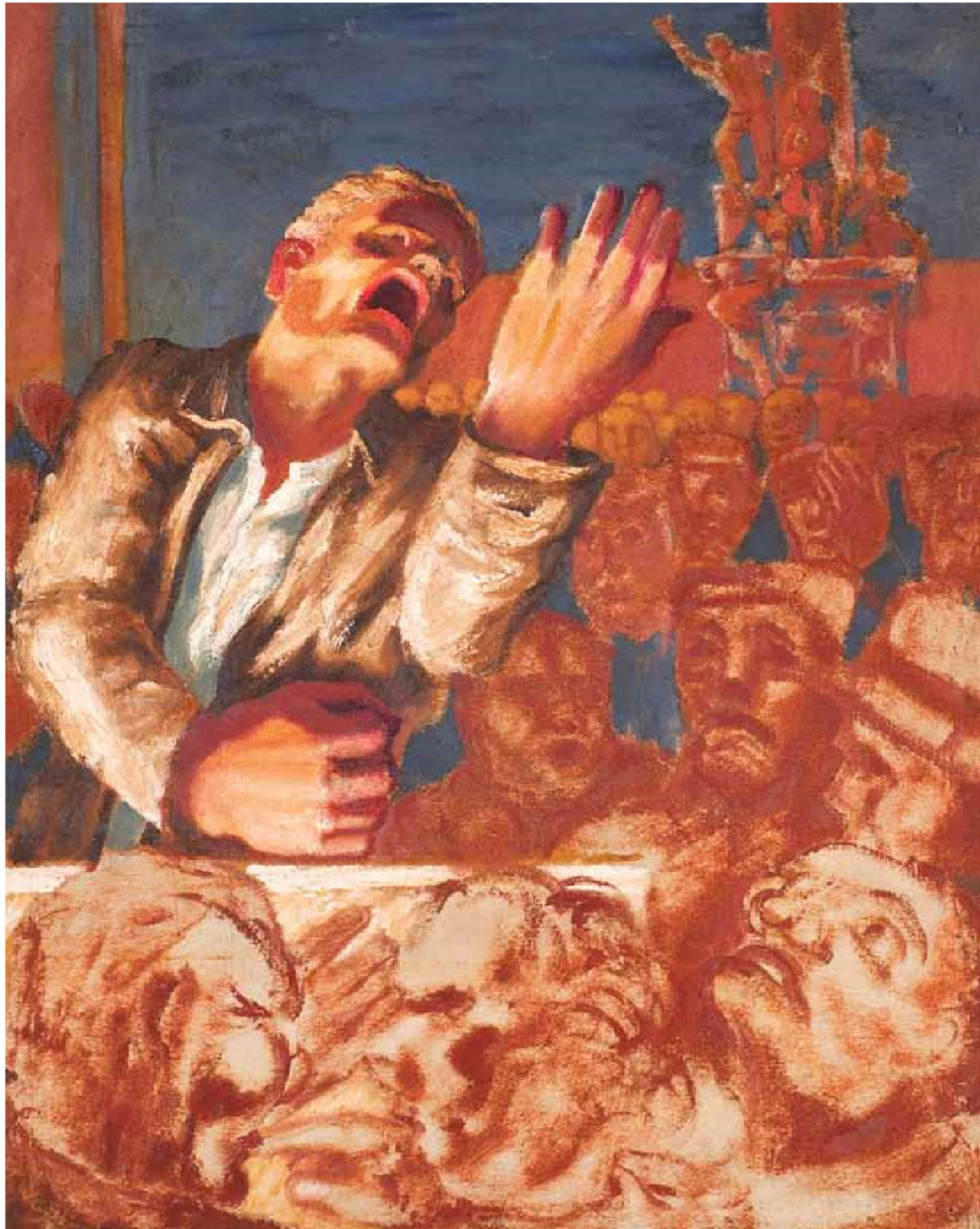
W. Strzeмиński, *Blokada sztuki*, „Gazeta Artystów. Tygodnik artystyczno-społeczny”, R. 1, 1934 nr 3 (15 IX), s. 1, 2.

il. 59
Leon Chwistek,
*Karuzela. Przemarsz wojsk
przez park*, 1936
Muzeum Sztuki w Łodzi





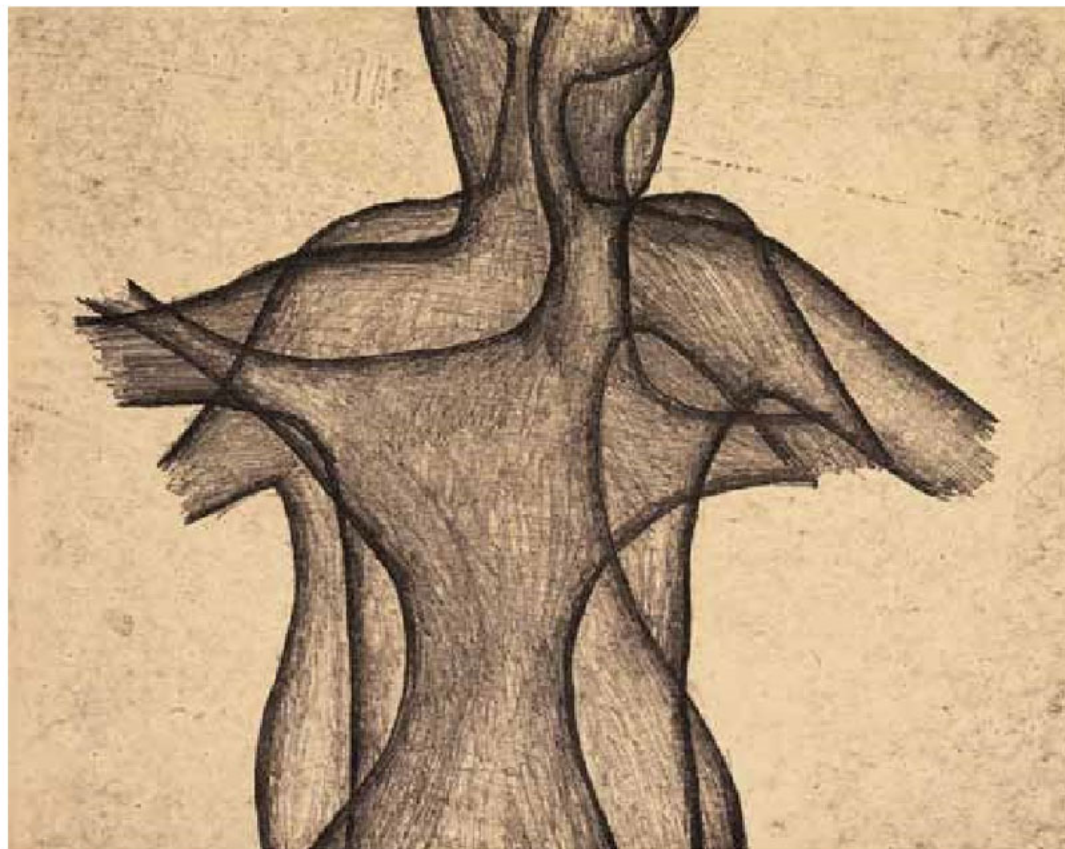
il. 60
Karol Hiller,
Robotnicy, ok. 1938–1939
Muzeum Sztuki w Łodzi



il. 67
Tadeusz Wojciechowski,
Mówca, 1935
Muzeum Sztuki w Łodzi

il. 68
Karol Hiller,
Na krze, 1938–1939
Muzeum Sztuki w Łodzi





il. 78
Maria Jarema,
Rysunek-Akty, 1953
Muzeum Sztuki w Łodzi



il. 79
Jonasz Stern,
Kompozycja, 1953
Muzeum Sztuki w Łodzi

Rzeczowości typowej dla Gruppe progressiver Künstler, w której program wpisuje się zaledwie kilka jego na wpół figuratywnych prac w duchu krytyki społecznej z serii *Madonna stoi na rogu każdej ulicy* (1929) czy *Matka z martwym dzieckiem* (ok. 1928). Współpracował z nią jednak jako anarchosyndykalista, pośrednicząc w jej kontaktach z teoretykiem suprematyzmu Kazimierzem Malewiczem. Osobiście poznał go w domu swego przyjaciela, Hansa von Riesenena, późniejszego tłumacza książki *Świat bezprzedmiotowy*. Następnie opublikował w „a bis z” artykuł *proletarische kunst*, będący konkluzją jego dyskusji z Malewiczem na temat sytuacji artystycznej w porewolucyjnej Rosji. W polemicznej, otwartej korespondencji z Seiwertem uznał sztukę proletariacką za „contradictio in adiecto”³⁵. *Notabene* Malewicz, podobnie jak Kubicki, jest przykładem *multiple identity*, co wyraził podczas wystawy w moskiewskiej galerii Lemercier (1916), uczestnicząc w sekcji polskiej i formułując w języku polskim odezwę do młodych artystów³⁶.

Choć anarchistyczne sympatie Kubickiego dokumentują jeszcze do 1925 roku jego kontakty z poznanym w Düsseldorfie Tristanem Rémy z grupy Le Tournesol i przedstawicielami belgijskiej grupy La Lumière oraz, od 1927 – na berlińskim osiedlu Hufeisensiedlung [Podkowa] – z Erichem Mühsamem i Heinrichem Vogelerem, jego internacjonalistyczne zaangażowanie stopniowo gasło. Intensywniej poświęcał się pasjom naturoznawczym, które realizował już w trakcie studiów w Berlinie (1909–1911), a także eksperymentom fotograficznym prowadzonym wraz z Hausmannem, który uwiecznił go przed wspomnianym obrazem *Święty i zwierzęta* w jego atelier. Podejmując intertekstualny dialog z dorobkiem przyjaciela, ex-dadaista za pomocą efektów światłocieniowych odtworzył jego linorytniczy autoportret z 1918 roku – posępną prymitywizującą maskę, ekspresjonistyczne *memento mori*. Z kolei nadworny fotograf Gruppe progressiver Künstler, August Sander, na zdjęciu ze słynnej serii *Ludzie XX wieku* [*Menschen des 20. Jahrhunderts*] – manifeście Nowej Rzeczowości i panoramie nowoczesnego społeczeństwa (1929) – ukazał Kubickiego na ogrodowych schodach jego berlińskiego domu, zaprojektowanego przez Brunona Tautę. Znamienne, że wygląda tu raczej jak arystokrata niż anarchista, „najradykałniejszy z buntowców”³⁷ – lewacki agitator – jak przez lata charakteryzowano go w polskich opracowaniach, i tak odmiennie niż sfotografowany z jego inicjatywy w identycznej pozie przed budynkiem na sąsiedniej ulicy przyjaciel, Erich Mühsam, w otoczeniu dwóch innych *Rewolucjonistów* z Monachijskiej Republiki Rad³⁸.

35

S. Kubicki, *proletarische kunst*, „a bis z”, nr 12, 1931, s. 66 (tu również odpowiedź Seiwerta, s. 67, 68); tłum. L. Głuchowska, jako: *sztuka proletariacka*, [w:] tejsze: Roger Loewig – Stanisław Kubicki. *Wyspy człowieczeństwa*, Berlin 2003, s. 93, 94.

36

A. Turowski, *Malewicz w Warszawie: rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2004, s. 214, 229, 396; L. Głuchowska, *Station Warsaw. Malevich, Lissitzky and the two traces of cultural transfer between „East” and „West”*, „Centropa” R. 13 (2013), nr 3, s. 241–257, tu: 245.

37

J. Ratajczak, *Zagasty „brzask epoki”*. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój” 1917–1922, Poznań 1980, s. 214.

38

II. [w:] *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda...*, dz. cyt., s. 154.

Estetyka nie jest neutralna. Tożsamość artystyczna a narodowe historiografie sztuki

Estetyka nie jest neutralna. Kojarzona z określoną polityczną czy narodową orientacją, zwykle decyduje o akceptacji lub odrzuceniu artystów, grup czy całych formacji stylistyczno-ideowych. Także tożsamość twórcy określają tyleż jego samoświadomość i strategię autokreacji, co kontekst interpretacyjny jego dokonań, warunkujący nobilitację bądź wykluczenie. Polifoniczna opowieść o biografii artysty, filtrowana przez determinanty polityczne i subiektywną wizję znawców, z czasem wtapia się w na pozór obiektywny konstrukt – kanon narodowej historii sztuki. Ta zaś, zwłaszcza w syntezach, często zawiera czarno-białe obrazy, niwelujące ambiwalencję postaw wielu twórców. Charakterystycznym tego przykładem w kontekście polskiej krytyki i historiografii sztuki są losy rodzimej awangardy, a w szczególności jedynej programowej grupy ekspresjonistów – poznańskiego Buntu. Najbardziej spektakularna jest tu fragmentaryczna recepcja dokonań stojącego na czele jego radykalnego skrzydła awangardowego „internacjonalisty” – Stanisława Kubickiego, który, paradoksalnie, o czym mało kto wie, był zarazem ukształtowanym przez patriotyczną tradycję kurierem polskiego ruchu oporu. Uznawany za pierwszego konsekwentnego abstrakcjonistę w sztuce polskiej, zaliczany jest również do najciekawszych przedstawicieli środkowoeuropejskiej awangardy³⁹. Choć twórczość Kubickiego bliższa jest francuskiemu *l’esprit* niż niemieckiej ekspresji, jego dorobek interpretuje się na ogół przez pryzmat dokonań grupy Bunt i jego linorytu-antymanifestu *Wieża Babel* (1917) – symbolu prometejskiej formacji awangardy⁴⁰ – z plakatu jej pierwszej wystawy, która odbyła się w kwietniu 1918 roku w Poznaniu (ciągle jeszcze okupowanym przez Niemców)⁴¹. Choć Kubickiemu nieobca była paradadaistyczna, groteskowa rewizja katastrofizmu, kulminacją jego dokonań stały się prace w duchu metafizycznego skrzydła Bauhausu⁴². Jako przedstawiciel pokolenia „budowniczych świata” pragnął zrewolucjonizować nie tylko obraz sztuki, lecz i społeczeństwa i – jak wszyscy oni – skazany był na bezwzględną konfrontację z systemami totalitarnymi XX wieku – komunizmem i faszyzmem.

39

J. Malinowski, *Co robić po kubizmie?*, Warszawa 1984, s. 136; *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation 1910–1930*, red. T.O. Benson, Cambridge, Massachusetts 2002, s. 319, 392.

40

Por. L. Głuchowska, *Stanisław Kubicki – in transitu...*, dz. cyt., s. 108–116, 120, 121.

41

A. Turowski, *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 9.

42

Por. L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe...*, dz. cyt., s. 209–214.

Tożsamość, totalitaryzm i zmierzch

152

Jak wcześniej stalinizm w Rosji Sowieckiej, tak i nazizm w Niemczech od 1933 roku sparaliżował impet awangardy, zmuszając do emigracji wielu przyjaciół Kubickiego, wśród nich Adlera i Hausmanna. On sam wyjechał do Polski jeszcze późnym latem 1934. Wówczas też zamilkł jako malarz. Jego ostatni obraz, *Mojżesz przed krzewem gorejącym* (1933–1934) – metafora związków sztuki, władzy i religii, pozostał nieukończony⁵³.

Wyjazd Kubickiego i przyjaźnie w radykalnych kręgach inteligencko-artystycznych stały się przyczyną rewizji przeprowadzanych przez SA i gestapo w jego berlińskim domu. *Modus vivendi* jego pozostałej w Niemczech żony na ponad dziesięć lat wyznaczyć miała wewnętrzna emigracja. Dzięki niej zdołała ocalić prace męża i wspólnych przyjaciół, m.in. członków Buntu i Jung Idysz, La Lumière czy Die Kommune, Hausmanna, Seiwerta, Chagalla, Dix’a, Felixmüllera, Čapka oraz innych twórców międzynarodowej awangardy. Wspierała też ukrywających się w sąsiednim domu polskich robotników przymusowych, a ci, wracając do ojczyzny, z wdzięczności podarowali jej worek cukru, który pozwolił jej i synowi przetrwać kilka lat powojennej nędzy⁵⁴.

Etos patriotyczny, strategie wykluczenia, arystokracja i awangarda

Kubicki – jak już wspomniano – powszechnie postrzegany głównie jako anarchistyczny internacjonalista, angażował się również jako romantyczny patriota. W czasach gimnazjalnych należał do tajnych polskich ugrupowań na terenie Niemiec, pisząc liczne utwory literackie o tematyce narodowej. Część z nich opublikował ok. 1910 roku w polskojęzycznych czasopiśmie, inne recytował np. na uroczystości ku czci Juliusza Słowackiego⁵⁵. Mimo to dotkliwie doświadczył wykluczenia ze strony polskich oficjalnych instytucji artystycznych jako twórca, „który «sztuki narodowej» nie reprezentuje”, o czym świadczy odmowny list Mieczysława Tretera z Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych do krytyka sztuki Eckarta von Sydowa, odrzucający sugestię uwzględnienia prac Kubickiego w ekspozycji

⁵³ Taż, *Avantgarde und Liebe...*, dz. cyt., s. 73, 155, 156, 198, 260, por. 445; taż, *Ostatni obraz. Mojżesz przed krzewem gorejącym Stanisława Kubickiego*, [w:] *Wielkie dzieła – wielkie interpretacje*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2007, s. 215–228.

⁵⁴ *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda...*, dz. cyt., s. 56.

⁵⁵ L. Głuchowska, *Stanisław Kubicki – in transitu...*, dz. cyt., s. 169–171.

153

sztuki polskiej w Berlinie (1930), czy recenzja Seiwerta z innego pokazu w tamtejszym Muzeum Rzemiosła (1925)⁵⁶. Tymczasem tuż po przyjeździe do Polski jesienią 1934 roku artysta włączył się aktywnie w życie kulturalne Poznania. Najbardziej spektakularnym gestem poświadczającym jego etos patriotyczny było wykonanie w posiadłości hrabiego Wojciecha Mycielskiego w Kobylempolu pod Poznaniem pomnika *Ku wiecznej pamięci* Józefa Piłsudskiego i legionistów-powstańców wielkopolskich (1935–1939) – jedynej jego klasycyzującej realizacji, a zarazem jedynej wykonanej na zamówienie (*notabene* po zarzuceniu bardziej interesującego, kubi-zującego projektu). Powstały w kontekście ogólnopolskiego konkursu, był on zarazem echem żywego już w czasach „Zdroju” kultu marszałka i publikowanych tam w latach 1917–1919 apeli przeciw tendencjom separatystycznym w Wielkopolsce. Jesienią 1937 roku w liście do żony, która pierwotnie wykonać miała do pomnika brązowy relief z wizerunkiem marszałka, Kubicki donosił, że w prasie warszawskiej, poznańskiej i krakowskiej ukazały się informacje na temat pomnika. Przesłał jej też ukazujące jego dzieło fotografie otrzymane z redakcji „Ilustrowanego Kuriera Krakowskiego”, na których nie widać jeszcze dodanej najpóźniej w 1939 inskrypcji „Ku wiecznej pamięci”⁵⁷.

W latach 1934–1939 Kubicki „obracał się wśród hrabiów”, zyskując miano „ostatniego prawdziwego cygana [...] w solidnym, po mieszczańsku stabilnym Poznaniu”⁵⁸. Współpracował z poznańską rozgłośnią radiową, prowadząc także amatorski Teatr Młodych w Poznaniu i angażując się w działalność Związku Zawodowego Literatów Polskich. Jednocześnie kontynuował pracę nad książką prezentującą jego koncepcję kosmologiczną, którą ilustrować miały fotografie Hausmanna. Jako *Reichsdeutsche* stale narażony był na ekstradycję z Polski, gdyż mimo wymuszonego przez politykę nazistowską rozvodu *pro forma*, o polskie obywatelstwo nie zabiegał, wierząc w załamanie się systemu faszystowskiego i możliwość powrotu do rodziny w Berlinie.

Spalone wiersze, konspiracja i „romantyczna śmierć”

W 1933 na placu Bebla w Berlinie faszysty spalili na stosie literaturę awangardy. W roku 1939, gdy dotarli do Polski, w wydawnictwie Stefana Dippa w Poznaniu ogień niemal doszczętnie pochłonął nakład polskojęzycznych *Poezji* Kubickiego⁵⁹. Fakt ten symbolicznie domyka jego życiorys należący do dziejów sztuki i kultury.

⁵⁶ F.W. Seiwert, *Zur Graphik-Ausstellung...*, dz. cyt., s. 59.

⁵⁷ L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe...*, dz. cyt., s. 80; tejże, *Der „fremde Krieg” und der „neue Staat”. Polnische Kunst 1914–1918*, [w:] *Totentanz. Der Erste Weltkrieg im Osten Europas*, red. M. Sapper, V. Wechsel, Berlin 2014, s. 312–316.; tejże, *Between „isms”, internationalism and patriotism. The case of Stanisław Kubicki*, [w:] *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014*, red. I. Kossowska, Toruń 2015, s. 243.

⁵⁸ Adam Bederski do Margarete Kubickiej, z Poznania, 1935, archiwum prywatne, Berlin; T. Kraszewski, *Jeszcze o cyganerii słów kilka...*, [w:] *Poznańskie wspominki z lat 1918–1939*, red. T. Światała, T. Kraszewski, Poznań 1973, s. 522–524.

⁵⁹ S. Kubicki, *Poezje*, Poznań 1939; por. L. Głuchowska, *Stanisław Kubicki – in transitu...*, dz. cyt., s. 170.