



## Artyści polscy w orbicie „Der Sturm”. Historia i historyzacje\*

Lidia Głuchowska



\* Obszerniejsze wersje niniejszego tekstu ukazały się dotychczas w innych językach. Zob. **L. Głuchowska**, *Polnische Künstler und „Der Sturm“: Enthusiasten und Polemiker. Nationale und transnationale Narrative des postkolonialen Avantgarde- und Modernediskurses*, [w:] „Der Sturm” – Zentrum der Avantgarde, red. **A. von Hülsen-Esch**, **G. Finckh**, Bd. 2, Wuppertal 2012; **idem**, *Polish and Polish-Jewish Modern and Avant-Garde artists in the „New World Capital of the United States of Europe”*, c. 1910–1930, „Centropa” 2012, no. 3, s. 216–233. Znajdzie się on też w artykule **L. Głuchowskiej**, „Der Sturm”, ero „польские” создатели и „оппоненты” Спорные моменты национальной и международной историографии классического авангарда, [w:] *Der Sturm*, red. **V. Koljazin**, Moskwa 2013, w druku).

<sup>1</sup> Zob. **P. Raabe**, **H. L. Greve**, *Expressionismus. Literatur und Kunst. 1910–1923*, Marbach a. N. 1960; **L. Reidemeister**, *Der Sturm – Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde 1912–1932*, Berlin 1961; por. **E. Roters**, *Avantgarde Ost-europa 1910–1930*, Berlin 1967.

<sup>2</sup> Zob. m.in. **V. Pirsich**, *Der Sturm. Eine Monographie*, Herzberg 1985; **G. Brühl**, *Herwarth Walden und Der Sturm*, Leipzig 1983; *Der Sturm*, red. **B. Alms**, **W. Steinmetz**, Bremea 2000; **R. Hodonyi**, *Herwarth Waldens „Sturm” und die Architektur*, Bielefeld 2010; **D. Brent BcBridge**, *A Critical Mass Form Modernism in Berlin: Der Sturm (1910–1932); Die Aktion (1911–1932) and Sturm-Bühne (1918–1919)*, [w:] *Modernist Magazines: A Critical and Cultural History*, vol. 3, part 2: *Euro-pe 1880–1940*, red. **P. Brooker** [et al.], Oxford 2013.

### „Der Sturm” i rewizje historiografii międzynarodowej awangardy

Od powstania czasopisma i galerii „Der Sturm” (1911 i 1912) i od I Niemieckiego Salonu Jesiennego (1913) w berlińskiej galerii Herwartha Waldena, jednej z najsłynniejszych wystaw awangardy, minęło właśnie 100 lat, od pierwszych powojennych retrospektywnych ekspozycji poświęconych ekspresjonizmowi i ustanawiających kanon jego interpretacji – ponad 50, a od upadku żelaznej kurtyny – ponad 20. Historii sztuki nie można już pisać w duchu narodowych mitów i ideologii czy z perspektywy „centrów”, marginalizującej dorobek „peryferiów”. (De)konstrukcji i rewizji wymaga także historiografia periodyku artystycznego „Der Sturm”, który stał się jednym z ważniejszych ośrodków tworzących transgraniczną sieć awangardy.

Od czasu jubileuszowych wystaw w Berlinie i w Marbachu<sup>1</sup> w początkach lat 60. XX w., pojawiło się wiele studiów ukazujących „Der Sturm” nie tylko jako apolityczną międzynarodową instytucję sztuki<sup>2</sup>, lecz również jako polityczne biuro prasowe o profilu narodowym<sup>3</sup>. Opracowania dotyczących osiągnięć artystów z „nowej Europy” nadal jednak brak w „sturmologii stosowanej”, zdominowanej przez rozważania na temat twórców z Rosji, Francji czy Włoch, wyznaczających profil periodyku i galerii „Der Sturm” zwłaszcza przed I wojną światową.

Dopiero jubileusz 50-lecia pierwszych powojennych wystaw niemieckiego ekspresjonizmu i awangardy przyniósł pierwsze analizy procesu historyzacji obu pojęć i odważniejsze rewindykacje zasług twórców z „peryferiów”, w rzeczywistości – paradoksalnie – często leżących w samym sercu Europy<sup>4</sup>. Niedawne i aktualne konferencje wnoszą częściową rewizję kanonu artystów i pisarzy tradycyjnie omawianych w kontekście „Der Sturm”, eksponując komponent „wschodnioeuropejski”<sup>5</sup>.


Niniejszy artykuł jest próbą zniuansowanej prezentacji dokonań polskich współtwórców imperium artystycznego „Der Sturm”, zarówno tych wpisujących się w kanoniczny wzorzec ideowo-artystyczny (pre)ekspresjonizmu (w znaczeniu synonimu nowej sztuki jako całości,





il. 1 M. Słodki, *W kabarecie*, linoryt („Original-Holzschnitt”), „Die Aktion”, 1915, Bd. 5, szp. 329–330

il. 2 P. Lindenfeld, *Głowa kobiety*, przed 1924, relief, brąz (pierwotnie gips), własność prywatna, Berlin. Fot. F. Paulsen

 <sup>3</sup> M. Gode, *Der Sturm de Herwarth Walden ou l'utopie d'un art autonome*, Nancy 1990; K. Winskell, *The Art of Propaganda: Herwarth Walden and „Der Sturm” 1914–1919*, „Art History” 1995, nr 3; H. van den Berg, *Der Sturm*, [w:] *idem*, W. Fährders, *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart 2010, s. 312–314.

<sup>4</sup> Konferencja „Expressionismus 1960: Die Konstituierung eines literaturgeschichtlichen Begriffs”, Deutsches Literaturarchiv, Marbach a. N., 23 I 2010. Por. „Mitteilungen des Deutschen Germanisten Verbandes” 2010, nr 2.

<sup>5</sup> Konferencje: „Der Sturm – Avantgarde der Kunst in Berlin” (Max Liebermann Haus, Berlin, 14–15 XI 2010); „Der Sturm – Netzwerk der Avantgarde” (Mathildenhöhe, Darmstadt, 28 I 2011); „Herwarth Walden und das Erbe des Deutschen Expressionismus” (Russische Forschungsgesellschaft für Moderne Kunst/Russische Brechtgesellschaft, Moskwa, 25–26 IV 2011); „Der Sturm in slovenska historična avantgarda” (Muzej in galerije mesta Ljubljane, Kulturni Center Tobačna 001, 18–19 V 2011); „Der Sturm – Literatur, Musik, Graphik und die Vernetzung in der Zeit des Expressionismus” (Institut für Kunstgeschichte, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 14–16 XI 2013). Podczas sympozjum „Der Aufbruch der Moderne. Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde” (Stuttgart, 26–27 XI 2010) kontekstu wschodnioeuropejskiego nie uwzględniano.

<sup>6</sup> Zob. L. Głuchowska, *The „New World” of the Avant-Garde and the „New States” in Central Europe. Perspectives of a Postnational and Postcolonial New Art History. Postface*, [w:] *Transnationality, Internationalism and Nationhood. European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*, red. H. van den Berg, L. Głuchowska, Leuven-Paris-Walpole, 2013.

a więc także kubizmu i futuryzmu), jak i tych, którzy traktowali go polemicznie, wnosząc do periodyku i do galerii ducha konstruktywizmu i przelamując paradygmat sztuki jako absolutu przez promocję produktywizmu, nowych mediów i funkcjonalnej typografii. To studium przypadku podejmowane z postnarodowej, posthistorycznej i postkolonialnej perspektywy, ma zarówno uzupełnić deficyty dokumentacyjne historiografii sztuki na podstawie najnowszych badań źródłowych, jak i wskazać na potrzebę dekonstrukcji tradycyjnych metod i pojęć w odniesieniu do sztuki z „peryferiów” nie tylko europejskich oraz z terenów intensywnej migracji<sup>6</sup>.



<sup>7</sup> Zob. L. Raidemeister, *op. cit.*, s. 78-79, 90-91, 102-103; E. Roters, *op. cit.*, s. 76-77, 120-121; J. Malinowski, *Polska awangarda w Niemczech 1900-1933*, [w:] *Między Polską a światem*, red. M. Morka, P. Paszkiewicz, Warszawa 1993; M. Dmitrieva, *Polnische Künstler und Der Sturm*, [w:] *Grenzüberschreitungen. Deutsche, Polen und Juden zwischen den Kulturen (1918-1939)*, red. M. Brandt, München 2006; L. Głuchowska, *Awangarda: Berlin - Poznań*, [w:] *My, berlińczycy! Wir Berliner! Historia polsko-niemieckiego sąsiedztwa*, red. R. Traba, Berlin-Leipzig 2009; *eadem*, *Avantgarde und Liebe*, Berlin 2007; M. Frankowska, A. Frankowski, Henryk Berlewi, Gdańsk 2009.

<sup>8</sup> J. Malinowski, *op. cit.*, s. 269; Z. Amishai-Maisels, *Jakob Steinhardt. Etchings and Lithographs*, Jerusalem-Tel Aviv 1981; F. Hagen, J. D. Kirszenbaum, Paris 1961; *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, red. P. Łukaszewicz, J. Malinowski, Wrocław 1980, s. 71; A. Wierzbicka, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004, s. 229; N. Nieszawer, *Peintres juifs à Paris, École de Paris 1905-1939*, Paris 2000, 179-180; I. Goudz, *Herwarth Walden und die jüdische Künstler der Avantgarde*, [w:] *Der Sturm...*, s. 509-513, 517-518. Informacja z książki M. Bartelika *Early Polish Modern Art. Unity in Multiplicity* (Manchester 2005, s. 120), że w „Der Sturm” publikowali też Jankiel Adler i Stanisław Skotarek, jest błędna. W latach 1911-1912 teksty swe drukował tam jedynie starszy od malarza Joseph Adler.

<sup>9</sup> „Der Sturm” 1927, nr 4/5.

<sup>10</sup> A. Turowski, „*Fin des Temps! L'histoire n'est plus. L'art polonais du 20<sup>e</sup> siècle*”, Toulon 2004, s. 35; *idem*, *The Phenomenon of Blurring*, [w:] *Central European Avant-Gardes. Exchange and Transformation, 1910-1930*, ed. T. O. Benson with curatorial assistance by M. Król, pref. P. Nadás, Los Angeles - Cambridge Mass. 2002; L. Głuchowska, *Polnische Künstler...*

## Współtwórcy pierwszych sukcesów „Der Sturm” 1911-1913

Mimo iż nieliczne nowsze studia dokumentują dokonania niektórych związanych z Polską twórców czynnych w Berlinie i w Niemczech, nadal brak gruntownego opracowania monograficznego nie tylko na ten – bardzo szeroki – temat, lecz i dotyczącego środowiska polskiej awangardy artystycznej w orbicie „Der Sturm”<sup>7</sup>. Tymczasem z periodykiem i z galerią Franza Pfemferta „Die Aktion” formacja ta współpracowała jedynie w roku 1911 i ponownie w latach 1915-1919, a w piśmie i galerii Waldena była obecna przez niemal całe ich istnienie. Już w numerze 1 „Der Sturm”, a potem często w pierwszych trzech jego rocznikach, publikował swe teksty literackie Tadeusz/Thaddäus Rittner. W pierwszej ekspozycji w galerii Waldena uczestniczył Franciszek/Franz Flaum, a na I Niemieckim Salonie Jesiennym dzieła swe pokazali Stanisław Stückgold i Ludwik Kazimierz Władysław Markus (Louis Marcoussis), który ponownie wystawiał tu w 1922 roku. Z galerią i czasopismem „Der Sturm” ściśle współpracowali artyści związani z Polską reprezentujący najróżniejsze stylistyki – od symbolicznego postimpresjonizmu, przez secesję i kubizm, po konstruktywizm. Oprócz wspomnianych już twórców byli to: Stanisław Kubicki na przełomie 1919 i 1920 r., Teresa Żarnower, Mieczysław Szczuka i zapewne Henryk Stażewski w 1923 oraz Henryk Berlewi w 1924. W 1926 r. Walden opublikował kubizujące scenografie Feliksa Krassowskiego, a w 1929 – *homage* ku czci „komunizującego produktywisty”, Szczuki, i (nieco później) po raz kolejny dzieło Marcoussisa. Wśród współpracowników „Der Sturm” kojarzonych z Polską wymienia się jeszcze Jakuba Steinhardta z Wielkopolski, który wystawiał tam swe dzieła w latach 1912 i 1913 oraz Jesechiela Dawida Kirschenbauma, pochodzącego z Galicji. Jednak o ile wiadomo, nie uczestniczyli oni w polskim życiu artystycznym<sup>8</sup>. Z kolei działający w Warszawie i w Krakowie Aleksander Wat, Szymon Syrkus czy Tadeusz Peiper, niewątpliwie związani z „Der Sturm”, nie współtworzyli ekspozycji i publikacji Waldena, a dzieła Kazimierza Malewicza (deklarującego polskie pochodzenie) prezentowano w piśmie jako przykłady sztuki radzieckiej<sup>9</sup>.

Uderzające jest to, że niemal wszystkich wspomnianych artystów z bliższej orbity „Der Sturm” (oprócz Szczuki) określić można jako indywidualności transgraniczne i multietniczne<sup>10</sup>. Ich wielonarodowa tożsamość była bądź polsko-niemiecka (Flaum, Kubicki), polsko-żydowska (Stückgold, Żarnower), polsko-francusko-żydowska (Markus/Marcoussis i Berlewi), bądź też polsko-austriacko-żydowska (Rittner). Z tego też względu w narodowej historii sztuki ich dokonania długo marginalizowano, a wynikię stąd deficyty dokumentacyjne sprawiły, że dopiero ostatnio odzyskują oni swe miejsce w międzynarodowej historiografii awangardy.

Międzynarodowa autoidentyfikacja wielu artystów „Der Sturm” nie jest przypadkiem. Potwierdza tylko fakt, iż klasyczna awangarda kształtowała się ponad granicami państw i narodowych partykularyzmów. Dynamikę jej rozwoju wyznaczały rytm publikacji periodyków i alma-



nachów artystycznych, wystaw i spotkań oraz transgraniczna sieć kontaktów twórców próbujących urzeczywistnić utopię międzynarodowej wspólnoty, uniwersalnego kodu sztuki i uniwersalnej *lingua franca*. Była to utopia „nowego człowieka” i „nowego świata” – domeny „wielkiej duchowości”, którą zwiastował w swych pismach Wasilij Kandinski. Jednocześnie w Europie Środkowej umacniała się idea tworzenia nowych państw. Tak było choćby w pozaborowej Polsce, ale i w innych częściach kontynentu<sup>11</sup>. Artyści awangardy, nie wpisujący się w nurt sztuki narodowej, zwykle mniej lub bardziej wyalienowani w „nowych państwach”, funkcjonowali eksterytorialnie, rzecz można – wirtualnie – w diasporze często tylko za pośrednictwem swych cyrkulujących w periodykach i na wystawach dzieł czy listów, jako współtwórcy międzynarodowych kongresów, ekspozycji i czasopism, wśród których jednym z istotniejszych był „Der Sturm”.

W XX w. w Berlinie działało ponad 70 artystów z Polski. Spośród przedstawicieli awangardy wymienić należy choćby Marcelego Słodkiego<sup>12</sup> [il. 1]), Szymona Syrkusa<sup>13</sup>, Polę Lindenfeld [il. 2] i Artura Nachta-Samborskiego [il. 4]. Dwoje ostatnich, tak jak Jankiel Adler [il. 3], zamieszkując czasowo w pracowni polsko-niemieckiej pary plastyków i poetów – Margarete i Stanisława Kubickich<sup>14</sup>, zetknęło się z pewnością z „Der Sturm”, podobnie jak członkowie grup „Bunt” z Poznania i „Jung Idysz” z Łodzi, wśród nich Jerzy Hulewicz<sup>15</sup>.

W historii literatury i sztuki niemal brak informacji o tym, że już w pierwszym roczniku „Der Sturm” publikował popularny zarówno w Polsce, jak i w Austrii Rittner<sup>16</sup> – choć w piśmie Waldena jego teksty i rekomendacje jego nowel (np. *Ich kenne Sie*) oraz relacji z życia artystycznego, takich jak *Wien und Leipzig*, pojawiały się często w latach 1910–1912. To, z jednej strony, typowy problem studiów nad awangardą, w których nadal brak gruntownych opracowań interdyscyplinarnych i komparatystycznych czy też monografii o „marginalnych” literaturach narodowych i sztuce, dostępnych w uniwersalnych językach. Z drugiej strony, Rittner, znany jako prozaik wczesnego modernizmu, nie mieści się w paradygmacie interpretacyjnym „Der Sturm”.

Nie bez przyczyny więc to nie Rittner, lecz inny polsko-niemiecki pisarz, nie stroniący od prowokacji, przez Niemców ochrzczony mianem „genialnego Polaka”, a przez Czechów – „polskiego Niemca”, Stanisław Przybyszewski, zasłynął jako nestor polskiej awangardy w Berlinie. Skupił on wokół siebie międzynarodową cyganerię stolicy Prus, sławiąc od Skandynawii po Bałkany dokonania norweskich artystów – Edvarda Muncha i Gustava Vigelanda<sup>17</sup>. Wpływy twórczości norweskiego rzeźbiarza dostrzec można w ekspresyjno-symbolicznych pracach Flauma, niekiedy znakomitych jako metafora seksualnych instynktów oraz egzystencjalnego lęku. Przybyszewski interpretował je w duchu mizoginistycznej metafizyki płci<sup>18</sup>. Erich Mühsam wspominał, że w pracowni Flauma przy Möckernbrücke, gdzie powstały inspirowane przez Augusta Rodina demoniczno-erotyczne dzieła, przebywali często, oprócz Przybyszewskiego, także redaktor pisma „Magazin für Literatur” – Carl Philipps, oraz wy-



<sup>11</sup> Zob. m.in. *Central European Avant-Gardes...; Der neue Staat. Polnische Kunst zwischen Experiment und Repräsentation von 1918 bis 1939*, red. R. Schuler, G. Gawlik, Ostfildern 2004.

<sup>12</sup> T. Majewski, Marcelego Słodkiego, [w:] *Polak – Żyd – Artysta. Tożsamość i awangarda*, red. M. Ludwisiak, J. Suchan, Łódź 2009, s. 26; L. Głuchowska, „Dadaland – Polen”, „Dada Polen”, „un dadaïsme polonais”? *Anmerkungen zu zwei genealogischen Linien der semidadaistischen Bewegung in Polen*, „Hugo-Ball-Almanach Studien und Texte zu Dada. Neue Folge” 2009, nr 1.

<sup>13</sup> A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 40.

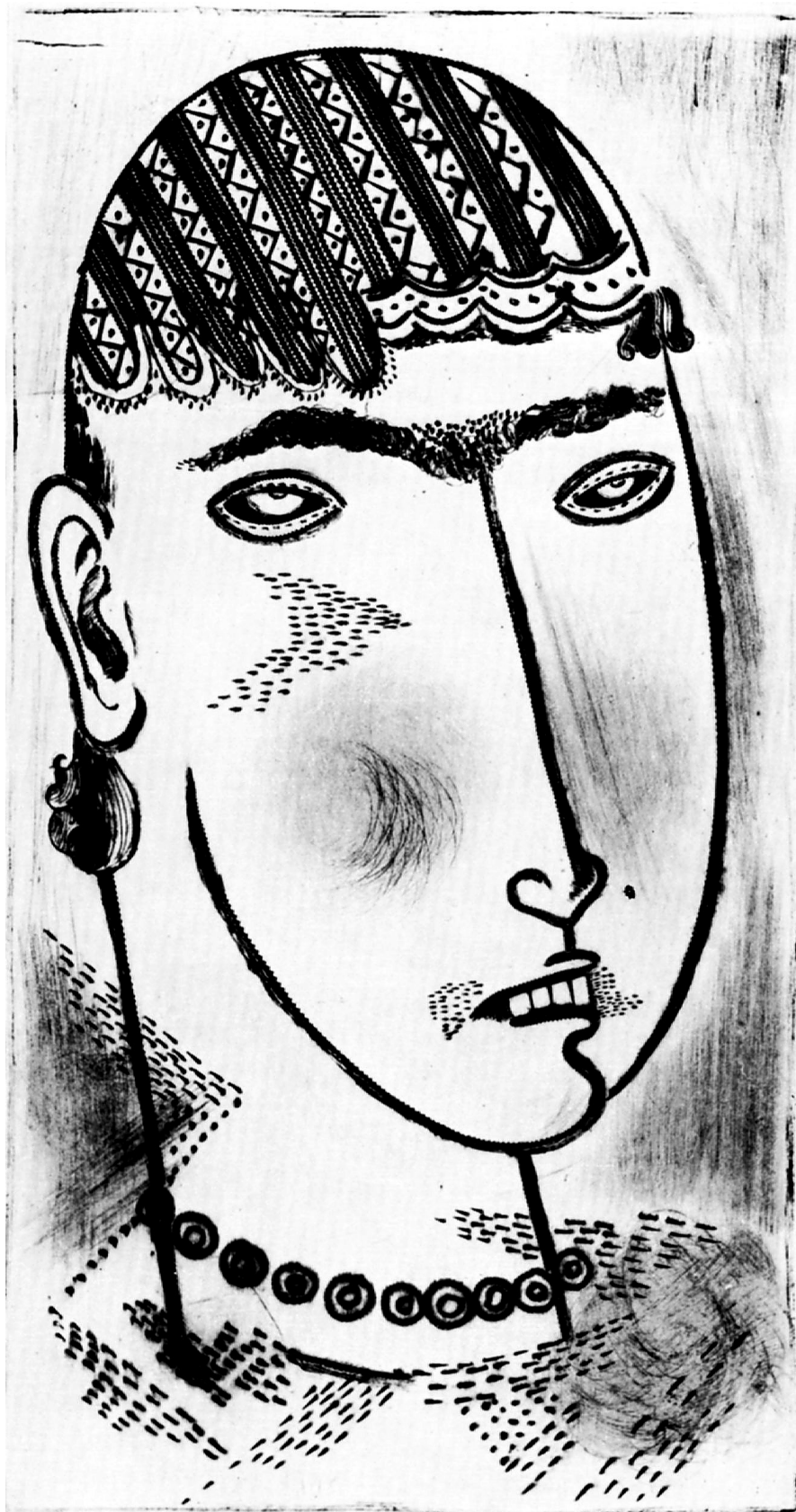
<sup>14</sup> L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe...*, s. 48.

<sup>15</sup> Zob. *eadem*, *Poznań and Łódź: National modernism and international avant-garde. Zdrój (1917–1922), Yung-Yidish (1919), and Tel-Awiv (1919–1921)*, [w:] *Modernist Magazines...*

<sup>16</sup> Zob. Th. Rittner, *Vegetation*, „Der Sturm” 1910, nr 3, s. 18; *Beachtenswerte Bücher: Thaddäus Rittner*, „Der Sturm”, 1912, nr 113/114, s. 73, nr 117/118, s. 98; por. A. Pales, *Tadeusz Rittner und die Wiener Moderne*, [w:] *Avantgarde in Ost und West: Literatur, Musik und Bildene Kunst*, red. H. Kircher, M. Kłańska, E. Kleinstadt, Köln 2002; A. Milanowski, *Der Zeitzuge Tadeusz Rittner und seine polnische Feuilletons*, [w:] *Wien 1897: kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres*, red. Ch. Glanz, Berlin 1999, s. 133–134.

<sup>17</sup> L. Głuchowska, „Requiem aeternam”, „Fryz życia” i „Piektło”. Przybyszewski, Munch, Vigeland i preekspresjonistyczna teoria sztuki, „Quart” 2010, nr 1; *eadem*, „Totenmesse”, „Lebensfries” und „Die Hölle”. Przybyszewski, Munch, Vigeland und die protoexpressionistische Kunsttheorie, „Deshima” 2009, nr 1; *eadem*, Munch, Przybyszewski and „The Scream”, „Kunst og Kultur” 2013, nr 4.

<sup>18</sup> S. Przybyszewski, *Franz Flaum*, [w:] *Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1897*, red. W. Arent, Wien 1896; *Franz Flaum. Fünf Essays von Rudolf von Delius, Emil Geyer, Cesary Jellenta, Samuel Lublinski, Stanislaw Przybyszewski*, Berlin 1904; *Der Sturm: Erste Ausstellung: Der Blaue Reiter, Franz Flaum, Oskar Koschka, Expressionisten*, Berlin 1912.



il. 3 J. Adler, *Dziewczyna*,  
piórko kreślarskie, ok. 1922  
(z dedykacją „für die Kubi-  
ckis”), własność prywatna,  
Berlin. Fot. F. Paulsen

znawca idei Georga Stirnera – Johannes Gaulke<sup>19</sup>. Prace takie jak choćby marmurowy *Obłok* (1900) – wyobrażenie smukłej kobiety opartej o przeskalowanego fallusa – swego czasu niewątpliwie szokowały publiczność, później zaś antycypowały (czy wręcz bezpośrednio inspirowały) inne popularne rzeźby, np. *Fiancée folle – Szaloną narzeczoną* (1971) Aliny Szapocznikow<sup>20</sup>. Wśród zachowanych dzieł Flauma są także *Fala* (*Poranek*, przed 1904), ukazująca kobietę o wijących się włosach – wizję erotycznej ekstazy, pod względem ikonograficznym przypominającą, podobnie jak *Coitus* Vigelanda (1897–1898), słynną *Madonnę* Muncha (1895)<sup>21</sup> czy para w uścisku, przywołująca na myśl walkę płci (*Na skale*, 1901). Z przekazów ikonograficznych znane są też inne prace, niekiedy wyraźnie inspirowane twórczością Vigelanda (np. *Chuć*, przed 1904 [il. 5]).

Flaum, zanim jeszcze w 1912 r. – obok Georges’a Braque’a, Oskara Kokoschki i Muncha oraz grup „Die Brücke” i „Der Blaue Reiter” – pokazał swe dzieła na pierwszej wystawie w galerii „Der Sturm”, w Berlinie prezentował je wielokrotnie – w 1901 r. we własnej pracowni, a w 1902 na Wielkiej Berlińskiej Wystawie Sztuki. W 1906 r., wraz z malarzem Ignacym Stryczyńskim, współtworzył zaś polski kabaret, świętujący triumfy w modnym berlińskim lokalu artystycznym – Café des Westens<sup>22</sup>.

Wśród pierwszych plastyków związanych z „Der Sturm” byli również Stücgold i Marcoussis. Ich prace Walden prezentował już na I Niemieckim Salonie Jesiennym w 1913 r.<sup>23</sup>, tuż po tym jak we Lwowie – jednym z centrów kultury polskiej – zorganizował słynną wystawę objazdową „Futuryści, Kubiści i Ekspresjoniści”<sup>24</sup>. Stücgold i Marcoussis, a przed nimi Flaum, współtworzyli sukces Waldena w pierwszej fazie istnienia jego galerii – przed I wojną światową. O Stücgoldzie – malarzu świetlistych pejzaży, kwiatów i zwierząt – współcześni pozostawili wiele pochlebnych opinii. André Salmon stwierdził: „Jego życzeniem było wynaleźć geometrię tonalną, by upewnić się o nieprzemijalności nietrwałych marzeń. [...] Świadom był zapewne pięknie w tej koncepcji [...]. Sztuką posługiwał się jako mistyk”<sup>25</sup>. Theodor Däubler w pochwałach posunął się jeszcze dalej, pisząc: „Gdyby wyznawcy gwiazdy [Dawida – L. G.] mieli już swą nową świątynię, musiałby ją udekorować Stücgold”<sup>26</sup>. W Polsce artysta ten jest dziś niemal nieznany. Tylko *Encyklopedia ekspresjonizmu* przybliżyła jego kontrowersyjny portret Else Lasker-Schüler, który jej samej nie przypadł do gustu [il. 6]<sup>27</sup>. Sigrid Bauschinger uznała ów wizerunek za niemal „nawo-dyletancką pracę”, twierdząc: „Poetka wygląda na nim raczej jak zmartwiona nauczycielka. Potem rzeczywiście wymazała nieprzyjemne wrażenie z pamięci. Spotkawszy przypadkiem Stücgolda w 1929 r. w Berlinie, opublikowała życzliwą charakterystykę malarza i jego sztuki”<sup>28</sup>. Jego reputacja jako portrecisty nie była chyba zresztą najgorsza, skoro pozowały mu tak wybitne osobistości jak Martin Buber, Albert Einstein czy Albert Steffen – po śmierci Rudolfa Steinera w 1925 r. przewodniczący Powszechnego Towarzystwa Antropozoficznego. Właśnie Steffen przyczynił się do „nawrócenia” Stücgolda na antropozofię, co w jego twórczości znalazło wyraz głównie w heraldycznych, przeszyconych błękitem przedstawieniach zwierząt<sup>29</sup>. Stücgold poznał



<sup>19</sup> E. Mühsam, *Ausgewählte Werke*, t. 2, Berlin 1978, s. 524–525.

<sup>20</sup> Zob. L. Głuchowska, *Gadżety, bibeloty i parada „kobiecości”. „Niegrabne przedmioty” Aliny Szapocznikow a „bab-skie rzemiosło” artystek Warsztatów Wiedeńskich*, [w:] „Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne”. *Kobiety i sztuka około 1960 roku*, red. E. Toniak, Warszawa 2011; Por. il. w: *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900*, red. A. Małodobry, T. Otte Bak Nielsen, Oslo–Kraków 2010, s. 73.

<sup>21</sup> Zob. il. w: *Na drogach duszy...*, s. 31.

<sup>22</sup> Zob. J. Malinowski, *op. cit.*, s. 261.

<sup>23</sup> *Erster Deutscher Herbstsalon* [kat. wystawy], Leit. H. Walden, Berlin 1913.

<sup>24</sup> Zob. A. Turowski, *Budowniczość świata...*, s. 12.

<sup>25</sup> A. Salmon, *Stanislaus Stücgold*, Paris 1954, s. 8n; cyt. za: A. Matile, *Stanislaus Stücgold*, <http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=954> (data dostępu: 10 X 2011).

<sup>26</sup> C. Weiler, *Stanislaus Stücgold*, Wiesbaden 1962; cyt. za: *ibidem*.

<sup>27</sup> Zob. *Encyklopedia ekspresjonizmu*, red. L. Richard, przeł. D. Górna, Warszawa 1996, s. 187; S. Bauschinger, *Else Lasker-Schüler. Biographie*, Göttingen 2004, s. 224.

<sup>28</sup> Zob. *ibidem*. Por. E. Lasker-Schüler, *Stanislaus Stücgold*, „Berliner Tageblatt” 1929, nr 58/69.



il. 4 A. Nacht-Samborski, *Portret Żyda czytającego gazetę*, ol. pł., kolaż, ok. 1921, własność prywatna: T. Lec, Warszawa. Fot. Archiwum T. Leca



↪ <sup>29</sup> A. Steffen, *Kleine Mythen*, Zürich 1923, s. 22n.

<sup>30</sup> Zob. A. Matile, *op. cit.*

Steffena zapewne w 1913 r., za sprawą historyka sztuki Trifona G. Trapeznikova, który opowiadał mu o Steinerze. Szukając ratunku dla sparaliżowanej córki, artysta wraz z rodziną przeniósł się do Monachium, gdzie nawiązał kontakt ze środowiskiem „Der Blaue Reiter”. Hans Goltz dzięki rekomendacji Marianne Werefkin włączył prace Stückgolda do zbiorowej ekspozycji w swej Galerie Neue Kunst w 1913 roku. Tuż potem, jak wspomniano, Stückgold wystawiał już w „Der Sturm” i otworzył własną szkołę malarską, którą (z roczną przerwą, wywołaną wybuchem wojny) prowadził do 1921 roku. Następnie wyjechał do Zürichu, a w 1923 r. w Paryżu założył kolejną szkołę, działającą do 1926 roku<sup>30</sup>.

Stückgold jest – w najbardziej dosłownym sensie – przykładem artysty-inżyniera. Sztukę jako ekspresję mistycznych poglądów praktykował dopiero od 38. roku życia. We wcześniej, po studiach chemii i filozofii w Warszawie, Zürichu i na Sorbonie, odnosił sukcesy jako inżynier i fabrykant w Warszawie, Berlinie, Düsseldorfie i Londynie<sup>31</sup>. Swój życiowy przełom oraz zarówno propolską, jak i prożydowską autoidentyfikację tak opisywał w liście do Paula Westheima z 1917 r.: „W latach 1905/06, walcząc przeciwko rosyjskiemu imperializmowi, znalazłem się w szeregach bojowników o wolność Polski i uciskanego Żydostwa. [...] Prześladowała mnie rosyjska tajna policja, więc szukałem schronienia u [...] polskiej arystokratki o przedziwnych, chciałoby się rzec, wizjonerskich zdolnościach. Ona to nakazała mi poniekąd poświęcić się sztuce”<sup>32</sup>. Po półrocznych studiach rzeźby w Warszawie Stückgold kształcił się w pracowni Simona Hollósyego w Monachium, będąc jednym z ok. 200 studiujących tam Polaków<sup>33</sup>. W 1908 r. przeniósł się do Paryża, gdzie działał najpierw jako rzeźbiarz, a potem przez rok był uczniem Henri Matisse’a. Władał ponoć 9 językami, więc szybko zaprzyjaźnił się choćby z Celnikiem Rousseau, z którym łączyło go „dziecięce” odczuwanie sztuki. W 1909 r. po raz pierwszy prezentował swe obrazy w ówczesnej stolicy sztuki, zyskując uznanie Salmona, Guillaume’a Apollinaire’a i Pabla Picassa<sup>34</sup>. W Niemczech współpracował m.in. z periodykiem „Das Kunstblatt”, a w 1917 r. wystawiał swe płótna wraz z Josefem Eberzem w galerii Kestner Gesellschaft<sup>35</sup>. Dziś jego dzieła znajdują się m.in. w zbiorach fundacji Steffena, Goetheanum oraz MoMA i są często pokazywane i licytowane na aukcjach internetowych<sup>36</sup>.

Spośród wywodzących się z Polski artystów na I Niemieckim Salonie Jesiennym swe obrazy prezentował także Markus/Marcoussis. Choć jego rodzina przeszła na katolicyzm, a i on raczej nie wspominał o swym pochodzeniu, w literaturze często określany jest mianem malarza żydowskiego<sup>37</sup>, jak wielu innych przedstawicieli École de Paris, z którą związany był tak jak Stückgold. W galerii Waldena ponownie pokazywał swe prace w październiku 1922 – były wśród nich akwarele, malarstwo olejne i obrazy na szkle. Projekt jednego z nich reprodukowano w „Der Sturm” [il. 6]<sup>38</sup>. Marcoussis, zanim poznał Waldena, w latach 1900–1902 studiował u Józefa Mehoffera i Jana Stanisławskiego na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a w 1903 r. u Jules’a Léfebvre’a na Académie Julian w Paryżu. Na paryskim Salonie Jesiennym po raz pierwszy wystawiał w 1905 r., po czym przez ćwierćwiecze z powodzeniem uczestniczył m.in. w Salonie Niezależnych i Salonie w Tuilleries. Pierwsza indywidualna ekspozycja jego prac w Paryżu odbyła się w 1925 roku. Ponoć to on namówił pochodzącego z Polski Wilhelma Apolliniego Kostrowickiego, by przyjął pseudonim Guillaume Apollinaire, a sam pod wpływem jego sugestii używał pseudonimu Marcoussis, zainspirowanego nazwą jednej z podparyskich miejscowości. Zarówno w Polsce, jak i w Paryżu na życie zarabiał, tworząc rysunki satyryczne. Apollinaire’a znał z Montmartre’u i Montparnasse’u, podobnie jak Braque’a, Picassa i Edgara Degas. W 1910 zarzucił impresjonizm, stając się jednym ze znanych przedstawicieli kubizmu, którym to stylem ponoć zabronił się posługiwać swej



il. 5. F. Flaum, *Płeć* (*Chuć* / *Das Geschlecht*), brąz, przed 1904, zaginiony; za: Franz Flaum. *Fünf Essays von Rudolf von Delius, Emil Geyer, Cesary Jellenta, Samuel Lublinski, Stanislaw Przybyszewski*. Berlin 1904, plansza 2



<sup>31</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>32</sup> Cyt. za: *ibidem*.

<sup>33</sup> Zob. *ibidem*; por. H. Stępień, *Die polnische Künstler in München*, [w:] *Wanderungen: Künstler – Kunstwerk – Motiv – Stifter*, red. M. Omilanowska, A. Straszewska, Warszawa 2005.

<sup>34</sup> Zob. A. Steffen, *Selbstgewähltes Schicksal*, Dornach 1961, t. 1, s. 277.

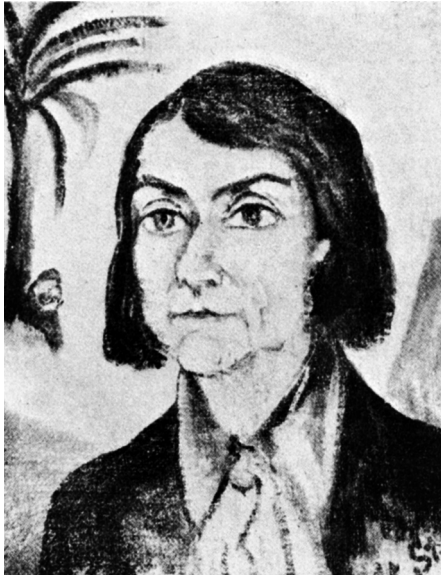
<sup>35</sup> Stanisław Stückgold, Josef Eberz – *Gemälde, Grafik* [kat. wystawy], Hannover 1917.

<sup>36</sup> Zob. *Bilderleidenschaft – Die Sammlung Frank Brabant – Museum Wiesbaden*, Wiesbaden 2010.

<sup>37</sup> Zob. Louis Marcoussis. *Catalogue raisonné de l'œuvre grave*, red. D. Vallier, Kopenhagen 1991.

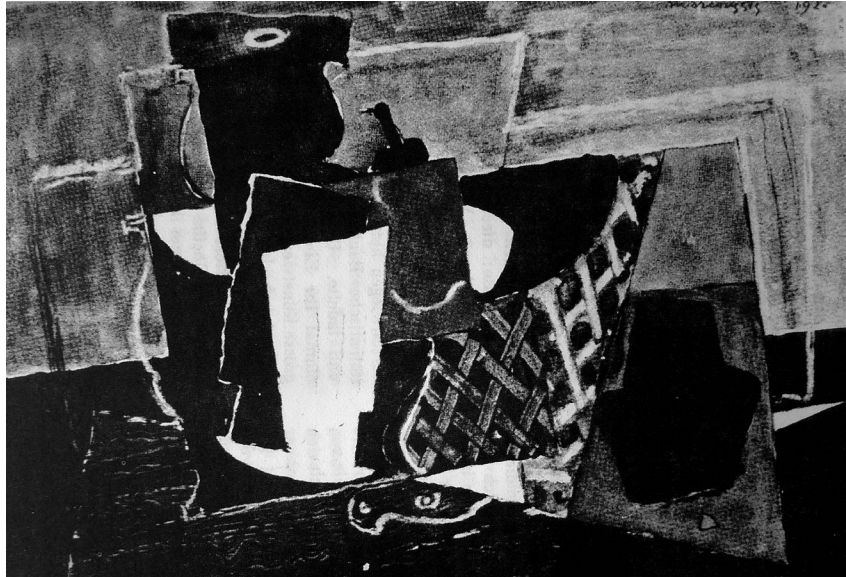
<sup>38</sup> Zob. 102. *Ausstellung: Louis Marcoussis – Gemälde, Aquarelle, Glasbilder; Sturm-Gesamtschau*, Berlin 1922; L. Marcoussis, *Stilleben*, „Der Sturm” 1921, nr 3, s. 53; por. T. Peiper (?), *W Gońcu*, „Zwrotnica” 1923, nr 5; zob. też W. Mahler, *List do redakcji*, „Kurjer Bloku” 1924, nr 6/7, s. [10].





il. 6 S. Stückgold, *Portret Else Lasker-Schüler*, ol. pł., Von der Heydt-Museum Wuppertal, za: L. Głuchowska, *Polnische Künstler und „Der Sturm“: Enthusiasten und Polemiker. Nationale und transnationale Narrative des postkolonialen Avantgarde- und Modernediskurses*, [w:] „Der Sturm” – *Zentrum der Avantgarde*, red. A. von Hülsen-Esch, G. Finckh, t. 2, Wuppertal 2012, s. 465

il. 7 L. Markus/Louis Marcoussis, *Martwa natura (Stilleben)*, litografia trójbarwna, studium do malowidła na szkle, niegdyś kolekcja Waléry, Paryż; za: „Der Sturm” 1921/1922, nr 3, s. 53



żonie – malarce Alicji Halickiej<sup>39</sup>. W latach 30. XX w. wyspecjalizował się w ilustracji książkowej, inspirowanej m.in. twórczością Apollinaire’a (*Alcool*), Tristana Tzary (*Indicateur des chemins de cœur*) czy Paula Éluarda (*Lingerie légères* i *Aurélia*). Pod koniec dekady współpracował z hiszpańskim surrealistą Joanem Miró, ucząc go technik trawionych. Potem poświęcił się podróżom po USA, a w 1933 r. otrzymał profesurę w zakresie grafiki na Académie Schlaefler w Paryżu. Związek z Polską podkreślał choćby przez wstąpienie do polskiej kompanii Francuskiego Legionu Cudzoziemskiego (1914–1919) oraz przez kontakty osobiste i zawodowe w okresie międzywojennym, nawet po otrzymaniu francuskiego obywatelstwa<sup>40</sup>.

Marcoussis łączy pierwszą fazę istnienia galerii Waldena z drugą – powojenną, zainicjowaną przez wystawę prac Kubickiego, który snobistyczny lokal Café des Westens, niegdyś miejsce występów kabaretu Flauma, zasadnie zwany „Café Großenwahn” (Megalomania) uczynił tłem swego obrazu *Wchodzący* (1919) [il. 8].

### „Der Sturm” i awangardowy internacjonalizm (1918–1919)

Najdłużej z polskich artystów związany z Berlinem był dwujęzyczny poeta, grafik i malarz, Stanisław Kubicki. Na krótko przed tym, jak jego własne prace znalazły się w galerii „Der Sturm”, stworzył on ambiwalentną wizualną metaforę współczesności – człowieka o indywidualności rozproszonej w nerwowym rytmie metropolii i w kawiarnianym gwarze. Stylistycznym i ideowym *pendant* obrazu *Wchodzący* jest rysunek *Do kąd?* – diagnoza kryzysu cywilizacyjnego w obliczu klęski rewolucji listo-



<sup>39</sup> Zob. E. Thormann, *Am Rande des Blickfeldes. Männerbilder von Künstlerinnen in Paris Anfang des 20. Jahrhunderts*, [w:] *Frauen-Bilder, Männer-Mythen*, red. I. Barta, Z. Breu, Berlin 1987, s. 416; L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe...*, s. 66.

<sup>40</sup> Zob. I. Kossowska, *Louis Marcoussis (Ludwik Kazimierz Markus)*, [www.culture.pl/baza-sztuki-pefna-tresc/-/eo-event\\_asset\\_publisher/eANS/content/louis-marcoussis-ludwik-kazimierz-markus](http://www.culture.pl/baza-sztuki-pefna-tresc/-/eo-event_asset_publisher/eANS/content/louis-marcoussis-ludwik-kazimierz-markus) (data dostępu: 21 VII 2013); [wikipedia.org/wiki/Louis\\_Marcoussis](http://wikipedia.org/wiki/Louis_Marcoussis) (data dostępu: 21 VII 2013); J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 180, 225, 282.





— il. 8 S. Kubicki, *Wchodzący III*, olej na tekturze naklejonej na sklejkę, 1919, własność prywatna, Berlin.  
Fot. F. Paulsen



<sup>41</sup> T. Tzara, *Note 18 sur l'art*, „Zdrój” („Zeszyt Stanisława Kubickiego”) 1919, nr 2, s. 51.

<sup>42</sup> Zob. A. Turowski, *Dada Polen*, [w:] *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Berlin 1977, s. 3, 100–102; *idem*, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 35–56; *idem*, *Dada context in Poland*, [w:] *The Eastern Dada orbit. Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe, and Japan*, red. G. Janeczek, T. Omuka, New York 1998.

<sup>43</sup> Zob. L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe...*, s. 39–40; L. Głuchowska, *Dadaland...*, s. 39–41.

<sup>44</sup> Zob. *ibidem*, s. 114, 378.

<sup>45</sup> Zob. *ibidem*, s. 39–41; S. K. Kubicki, „Zdrój” i „Die Aktion”. *Współpraca dwóch czasopism kulturalnych w okresie pierwszej wojny światowej*, [w:] *Bunt. Ekspresjonizm Poznański 1917–1925*, red. G. Hałasa, A. Salamon, Poznań 2003.

<sup>46</sup> L. Głuchowska, *Munch, Przybyszewski...*, s. 15.

<sup>47</sup> Zob. A. Turowski, *Budowniczości świata...*, s. 9, 340; L. Głuchowska, *Miejsca puste, czyli co nie dochodzi do głosu w obrazach. Tak zwany epizod dadaistyczny w twórczości Stanisława Kubickiego*, [w:] *Brak słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce*, red. M. Poprzeczka, Warszawa 2007.

padowej w Niemczech. Dezintegracji osobowości w pierwszej z prac odpowiada rozpad świata w drugiej. Obie w sposób modelowy określają dwa bieguny awangardowego uniwersum – ambicję autonomii sztuki oraz jej determinanty polityczne. Obie stanowią świadectwa eksperymentu dadaistycznego, zainspirowanego przez berlińskich przyjaciół Kubickiego – Raoula Hausmanna i Georga Grosza.

W historii sztuki i literatury do dziś ledwie dostrzeżono, iż w początkach 1919 r., niemal w momencie wybuchu antypruskiego powstania w Wielkopolsce, Kubicki próbował importować do Poznania dadaizm, publikując w tamtejszym czasopiśmie artystycznym „Zdrój” *Note 18 sur l'art* Tzary – wezwanie do ponadnarodowego sojuszu artystów i manifest „nowego człowieka”<sup>41</sup>. W Polsce, wciąż żyjącej duchem martyrologii romantycznej, pełnej patriotycznych nadziei po odzyskaniu niepodległości, dadaizm jako ludyczno-destrukcyjny i inicjacyjny impuls awangardy czy etykieta „nowej sztuki”, niemal nie zaistniał *expressis verbis*<sup>42</sup>. Jednak Kubickiemu, najradykałniejszemu spośród poznańskich twórców, ani zuryski, ani berliński dadaizm nie był bynajmniej obcy. Z „dadasofem” Hausmannem utrzymywał kontakty przez wiele lat, a „arcydadaista” Johannes Baader jego linoryt *Zamach* (1919) z okładki swej broszury *Das Geheimnis des Z. R. III.*, określił jako „uderzenie eksplodującej bomby stratosferycznej”<sup>43</sup>. Praca ta jest jednym z nielicznych ekspresjonistycznych dzieł Kubickiego, a mimo to właśnie z ekspresjonizmem, a nie z kubizmem, najczęściej się go utożsamia. Niesłusznie, gdyż bliższy niż „niemiecka” ekspresja był mu „francuski” *esprit* i zdyscyplinowana, matematyczna forma<sup>44</sup>. O takim właśnie utożsamianiu decydują zapewne postromantyczny patos i katastrofizm wizji Kubickiego, lecz jeszcze bardziej jego związki z poznańską grupą „Bunt”, która w 1918 r., dzięki jego żonie, Margarete, podjęła współpracę z konkurencyjnym wobec „Der Sturm” artystycznym periodykiem Franza Pfemferta – „Die Aktion”<sup>45</sup>. Na wystawie w redakcji tego pisma pokazano m.in. słynny linoryt Kubickiego *Wieża Babel*, który zdobył wcześniej plakat pierwszej ekspozycji „Buntu” w Poznaniu. Ikonografia tego dzieła, przywołując kompozycje *Krzyk* i *Strach* Muncha<sup>46</sup>, wydobywa fundamentalną sprzeczność występującą w progresywnym toposie konstrukcji i *clivages* (pęknięcia) systemu awangardy, pragnącej zrewolucjonizować nie tylko sztukę, lecz i społeczeństwo<sup>47</sup>.

W Polsce także ekspresjonizm (a więc i „Der Sturm” oraz „Die Aktion”, z którymi go kojarzono) postrzegany był w sposób ambiwalentny. Z jednej strony, fascynował artystów „Buntu”, którzy upodobnili szatę graficzną i strukturę organizacyjną „Zdroju” do wypracowanych wcześniej przez „Der Sturm” i „Die Aktion”. Podobnie jak w przypadku instytucji Waldena i Pfemferta, składały się na nią wydawnictwo, periodyk, wystawy, odczyty i serie pocztówek. Spektrum ideowe „Zdroju” stanowiło jednak karkołomny szpagat między perspektywą międzynarodową a patriotyczną, gdyż w obliczu odrodzenia Polski, a potem wojny polsko-sowieckiej, usiłowano zachować kompromis między ideami „nowego świata” i „nowego państwa”. Poza Poznaniem – zarówno w Krakowie, jak



i w Warszawie – ekspresjonizm, nie tyle ze względu na swą „niemiecką” proveniencję, ile na konotacje z aktywizmem i na amorfizm formy, wyparty został z rodzimej, mistyfikowanej genealogii awangardy najpierw przez Formistów (którzy zarzucili swą pierwotną nazwę „ekspresjoniści polscy”), a później przez konstruktywistów<sup>48</sup>.

Jerzy Hulewicz, wydawca „Zdroju”, uważanego za polskie forum ekspresjonizmu, znał z autopsji i cenił nie tylko periodyk, lecz i galerie Waldena i Pfemferta. Pierwszą z nich przynajmniej raz odwiedził, co potwierdza jego imienny wpis w księdze gości, w drugiej dwukrotnie wystawiał swe prace w 1918 roku. Przybyszewski, współredagujący „Zdrój” w początkowym okresie jego istnienia, przestrzegał jednak Hulewicza przed groźbą identyfikacji z radykalnym „niemieckim” ekspresjonizmem:

Mocno się lękam, że „Zdrój” się zaprzepaści, jeżeli się go odda całkiem w ręce młodych [...]. Inna rzecz jest z „Aktion” lub „Sturm” – pisma, które feniga swoim współpracownikom nie płacą, przeciwnie, tylko ich groszem żyją, i wśród społeczeństwa, które wynosi 64 miliony, na wszystko pozwalać sobie mogą, a inna rzecz jest ze „Zdrojem”, który musi służyć potrzebom zaledwie trzechmilionowego społeczeństwa. Na 64 miliony znajdzie się 300 abonentów, którzy prenumerują „Aktion”, na 3 miliony, choćby i 5, nie znajdzie się 30-tu, którzy by prenumerowali „Zdrój”, gdyby zechciał stać się czymś w rodzaju „Aktion”<sup>49</sup>.

Przybyszewski, znając *genius loci* ówczesnej pruskiej prowincji, gdzie polsko-niemiecki antagonizm narodowy był bardzo silny, argumentował następująco: „nie połąpałem się [...], w jakim stopniu mógłby »Zdrojowi« zaszkodzić specjalny numer poświęcony tak zwanemu „ekspresjonizmowi” [...]. Krzykną jednogłośnie: »Zdrój« to filia berlińsko-żydowskiej »Aktion« – i »Zdrój« przepadł”<sup>50</sup>. W początkach marca 1918 Przybyszewski z naciskiem doradzał więc Hulewiczowi: „Ekspresjonizmu szukaj Pan w sobie, a nie w »Sturmach« i »Die Aktion« – szukaj go Pan w gotyku – w sztuce starochrześcijańskiej – w cudach romanizmu, a ten Bóg, o którym Eckahrt tak pięknie mówi, czuwający u wrót Duszy Pańskiej, sam do niej wstąpi”<sup>51</sup>. Pod koniec marca stwierdził ponadto: „Gdyby »Zdrój« mógł odegrać tę rolę, jaką odgrywa »Aktion« lub »Sturm«, to owszem [...], ale »Zdrój« w Polsce z tym wybitnym kierunkiem ekspresjonistycznym w dziale artystycznym stanowczo się nie utrzyma”<sup>52</sup>. Już wkrótce przystąpił też do polonizowania ekspresjonizmu w duchu rodzimej tradycji romantycznej, publikując w „Zdroju” artykuły *Powrotna fala naokoło ekspresjonizmu* oraz *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”*<sup>53</sup>. Hulewicz zerwał oficjalnie kontakty z „Die Aktion”, gdy w połowie października 1918 pismo to opowiedziało się po stronie rewolucji sowieckiej, podczas rewolucji listopadowej stając się wręcz organem radykalnie lewicowym. Mimo to krytyka ze strony konserwatywnych kręgów w Poznaniu nie ustała. Częściowo dlatego, że mimo braku kontaktów personalnych na łamach „Zdroju” nadal publikowano tłumaczenia i grafiki z niemieckich (i innych zagranicznych) periodyków.



<sup>48</sup> Zob. A. Turowski, *Budowniczość świata...*, s. 15, 25.

<sup>49</sup> S. Przybyszewski, list do J. Hulewicza, Monachium, przed 10 II 1918, [w:] S. Przybyszewski, *Listy III*, red. S. Helsztyński, Wrocław 1954.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 34; por. *idem* list do J. Hulewicza, Monachium, 6 III 1918, [w:] *ibidem*, s. 42.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 44, 45.

<sup>52</sup> *idem*, list do J. Hulewicza, Kościanki, koniec marca 1918, [w:] *ibidem*, s. 53.

<sup>53</sup> *idem*, *Powrotna fala naokoło ekspresjonizmu*, „Zdrój” 1918, nr 6; *idem*, *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”*, „Zdrój” 1918, nr 4n.





<sup>54</sup> Zob. **P. Strożek**, *Cracow and Warsaw: Toward the avant-garde*. Rydwan (first series 1912–1914), *Maski* (1918–1919), *Wianki* (1919–1922), *Formiści* (1919–1921), *Nowa Sztuka* (1921–1922), *Zwrotnica* (1922–1923), *Blok* (1924–1926), [w:] *Modernist Magazines...*, zwł. s. 1192–1195.

<sup>55</sup> Zob. **L. Głuchowska**, *Avantgarde und Liebe...*, s. 49, 118, 396–397.

<sup>56</sup> „Der Sturm” 1919, nr 11, s. 152, 155; **P. Landau**, *Aus den Kunstausstellungen*, „Berliner-Börsenzeitung” 1920, z 18 II; **J. S.**, *Kubistische Malerei*, „Vorwärts” 1920, nr z 21 II; **G. Brühl**, op. cit., s. 293.

<sup>57</sup> Zob. **L. Głuchowska**, *Avantgarde und Liebe...*, s. 130–131, 163, 238; **eadem**, *Okkultismus, Esoterik, Mystik und die Ikonographie des Unsichtbaren. Das Bei-spiel der Posener Gruppe „Bunt” und des Bauhaus-Professors Lothar Schreyer*, [w:] *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, red. **S. Bru**, **J. Baetens**, **B. Hjartarson** [et al.], Berlin 2009; **eadem**, *Ezoteryka i polityka w grafice wczesnej polskiej awangardy – Formistów, Buntu i Jung Idysz*, [w:] *Wielość w jedności: drzeworyt polski po 1900 roku*, red. **J. Baziak**, Bydgoszcz 2009.

<sup>58</sup> **S. Kubicki**, *Urformen der Kunst*, „A bis Z” 1919, nr 3; **idem**, *Das Verhältnis des Menschen zur Schöpfung*, „A bis Z” 1931, nr 21; **idem**, *Zum Thema proletarische Kunst*, „A bis Z” 1931, nr 12, s. 66.

<sup>59</sup> Zob. **A. von Riesen**, *Malewitsch in Berlin*, [w:] **L. Reidemeister**, *Avantgarde Osteuropa*, s. 22–25; **A. Turowski**, *Malewicz w Warszawie*, Kraków 2002, s. 211, 213–214, 217; **L. Głuchowska**, *Avantgarde und Liebe...*, s. 66, 73; **eadem**, *Worek cukru, czyli o awangardzie i nie tylko artystycznych cudach współpracy polsko-niemieckiej*, „Pro Libris” 2009, nr 3.

<sup>60</sup> Zob. **T. Peiper**, *Malewicz w Polsce*, „Zwrotnica” 1927, nr 11; **W. Strzeмиński**, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, zwł. s. 82 i nr 4; **A. Turowski**, *Malewicz w Warszawie...*, s. 128–139; **L. Głuchowska**, *Station Warsaw. Malevich, Lissitzky and the two traces of cultural transfer between „East” and „West”*, „Centropa” 2013, nr 3, s. 9.

<sup>61</sup> „Der Sturm” 1927, nr 4/5.

Jeśli chodzi o „Der Sturm”, to przychylniejszym traktowaniem cieszył się on choćby w powstałym na terenach nie okupowanych wcześniej przez Prusy i bardziej otwartym na eksperymenty warszawskim piśmie lewicowym „Nowa Sztuka” (1921–1922), wydawanym przez przedstawiciela futurudadaizmu, przyjaciela Berlewiego i Wata – Anatola Sterna<sup>54</sup>.

Spośród artystów związanych z Poznaniem w galerii Waldena prace swe wystawiał jedynie *spiritus rector* „Buntu” – Kubicki (najpewniej w lutym 1920, wraz z Paulem Klee, Johannesem Molzahnem, Oswaldem Herzogiem, Heinrichem von Boddienem, Paulem Bunsem i Hillą von Rebay). Sprzedał wówczas swe obrazy *Wioślarz*, *Pokora* i *Tancerka*, których ikonografia znana jest dziś tylko z zachowanych wersji graficznych bądź z opisów, a także akwarelę *Waza z kwiatami*. Z pewnością pokazał też *Wieżę kościelną na tle wschodzącego słońca* oraz *Ekstazę*, przechowywane obecnie w zbiorach Berlinische Galerie. Drugi z tych obrazów nadal opatrzony jest etykietą ekspozycyjną „Der Sturm”<sup>55</sup>. Ponadto w listopadzie 1919 w periodyku Waldena zamieszczono reprodukcje linorytów Kubickiego *Ekstaza i Kontrabasista*<sup>56</sup>. Większość prezentowanych prac stanowiły wczesnokonstruktivistyczne kompozycje stworzone z wiązek równoległych linii o dynamicznym układzie, z lat 1918–1919. Zapowiadały one dojrzały styl Kubickiego, którego uznaje się za pierwszego konsenkwentnego przedstawiciela abstrakcji geometrycznej w Polsce. W swych nowatorskich dziełach podjął on dialog z wielkimi systemami metafizycznymi XX w. – Malewiczowskim suprematyzmem i Mondrianowskim neoplastycyzmem. Charakter jego twórczości z okresu późniejszej współpracy z kolońską „Grupą Artystów Postępowych” (1923–1933) określiły nie tylko konstruktivism i Nowa Rzeczowość, lecz również naturoznawczo-ekologiczna pasja, wyrastająca zapewne i z teozofii, która sprawiła, iż stojący na czele grupy Franz Wilhelm Seiwert nazywał go „kosmicznym komunistą”<sup>57</sup>. W wydawanym przez Seiwerta piśmie „A bis Z” (1928–1933) Kubicki opublikował nie tylko potwierdzające tę postawę artykuły *Praformy sztuki* (1929) oraz *Stosunek człowieka do stworzenia* (1931) i prace plastyczne, lecz również tekst *Sztuka proletariacka* (1931), w którym jednoznacznie zakwestionował związek sztuki i polityki<sup>58</sup>. Odwołał się w nim do swych rozmów z Kazimierzem Malewiczem w berlińskim domu Hansa von Riesena (późniejszego tłumacza książki twórcy suprematyzmu *Świat bezprzedmiotowy*) w marcu 1927<sup>59</sup>. Wcześniej Malewicz, rozczarowany kierunkiem społeczno-artystycznych przemian w Związku Radzieckim, mimo wsparcia środowiska artystycznego Warszawy, bezskutecznie zabiegał o polskie obywatelstwo<sup>60</sup>. Jak pisał Władysław Strzeмиński, nie był on pierwszym uznanym Polakiem w sztuce rosyjskiej (po Aleksandrze Orłowskim i Michale Wróblu). Fakt, że niemal w tym samym czasie w „Der Sturm” zaprezentowano go, obok Dawida Szterenberga, jako przedstawiciela sztuki radzieckiej, potwierdza tylko wielonarodową (auto)identyfikację awangardowych twórców<sup>61</sup>.

Problem rozdarcia między narodową a międzynarodową tożsamością i sztuką dotyczył niejednego z prezentowanych tu artystów. Kubicki, który jeszcze ok. 1910 r. pisał po polsku partyotyczne poezje, w latach

1918–1921, za sprawą swej żony, tworzył – już nie tylko po polsku, lecz i po niemiecku – rewolucyjne apele i religijne parabole, praktycznie realizując program awangardowego internacjonalizmu<sup>62</sup>. W duchu tym utrzymane były też jego wystąpienia w środowisku międzynarodowej awangardy w Niemczech. Jako anarchosyndykalista oponował przeciw oficjalnym ugrupowaniom, takim jak „Arbeitsrat für Kunst” czy „Novembergruppe”, do której nie przystąpił, w przeciwieństwie do bliskich mu przedstawicieli awangardy – Hausmanna, Adlera czy Berlewiego. Zapewne to właśnie anarchistyczne poglądy Kubickiego i krytycyzm wobec wszelkich prób monopolizacji rynku sztuki sprawiły, że jego związek z „Der Sturm” ograniczył się do jednej tylko publikacji i wystawy.

W maju 1922, na Kongresie Międzynarodowej Unii Artystów Postępowych w Düsseldorfie, wraz z takimi twórcami jak Lasker-Schüler, Kandinsky, Romain Rolland, Kokoschka czy Enrico Prampolini, podpisał Kubicki akt założycielski Unii, postulując konieczność przełamywania stereotypów myślowych i intensyfikacji międzynarodowej wymiany artystycznej<sup>63</sup>. Z polskich ludzi sztuki sygnatariuszami byli jeszcze członkowie „Jung Idysz” – Jankiel Adler i Marek Szwarc. Przedstawiciele „Die Kommune” – Kubicycy, Otto Freundlich, Hausmann i Seiwert – zarzucili organizatorom ambicję monopolizacji życia artystycznego w Niemczech oraz fałszywe rozumienie międzynarodowości, wyrażające się w tworzeniu narodowych sekcji, po czym opuścili obrady. Dołączyła do nich Międzynarodowa Frakcja Konstruktywistów – Theo van Doesburg, El Lissitzky, Hans Richter, Ruggero Vasari i Hannah Höch<sup>64</sup>. Separatyści uwiecznili się w dadaistycznym geście, pozując pod szyldem z ironicznym napisem „Na wystawę o oczyszczaniu miasta i środkach komunikacji, 28 maja – 11 czerwca”.

W opozycji do „merkantylnej” Wielkiej Wystawy Sztuki w Düsseldorfie „Die Kommune” zorganizowała w robotniczej dzielnicy Berlina, Prenzlauer Berg, Międzynarodową Wystawę Artystów Rewolucyjnych [il. 8] skupiająca reprezentantów grup anarchistycznych z wielu państw. Oprócz Kubickich wzięli w niej udział członkowie „Buntu” – Władysław Skotarek i Stefan Szmań, a także Adler, w Łodzi związany z „Jung Idysz”, a w Niemczech – z „Novembergruppe” i „Das Junge Rheinland”<sup>65</sup>. Jako jedyny z uczestników wystawy wcześniej pokazał on swe prace w Düsseldorfie. Oprócz Adlera, wspólnie z Berlewim reprezentującego żydowską Kultur-Ligę na Europę Wschodnią, w *Wielkiej Wystawie* brali udział także inni „polscy” artyści kojarzeni z „Der Sturm”, wśród nich Stückgold i Marcoussis – pierwszy w sekcji rosyjskiej, drugi we francuskiej<sup>66</sup>.

### **Polemika i innowacje: „Der Sturm”, nowe media i „teatr absolutu” (1923–1929)**

Po 1918 r. z „Der Sturm” związanych było jeszcze sześciu twórców z Polski, w tym trzech, a może czterech – brak dokumentacji, która rozwiałyby tę wątpliwość – przez wystawy i/lub publikacje. Pod koniec roku



<sup>62</sup> Stanisław Kubicki. *Ein Poet übersetzt sich selbst*, red. L. Głuchowska, P. Mantis, Berlin 2003.

<sup>63</sup> *Gründungsaufwurf der Union internationaler fortschrittlicher Künstler*, [ulotka], Düsseldorf 1922; przedruk m.in. w: S. von Wiese, *Ein Meilenstein auf dem Weg in den Internationalismus. Die 1. Internationale Kunstausstellung und der Kongreß der Union fortschrittlicher internationaler Künstler 1922 in Düsseldorf*, [w:] *Am Anfang: Das Junge Rheinland: zur Kunst und Zeitgeschichte einer Region 1918–1945*, red. U. Krepel, Düsseldorf 1985, s. 57. Na kongresie posród 61 twórców z 11 państw znalazło się 6 przedstawicieli Polski: S. i M. Kubicycy, J. Adler, M. Szwarc, P. Lindenfeldówna i H. Berlewi. Pozostali artyści z Polski należeli do innych sekcji narodowych. Por. J. Malinowski, *Polska awangarda...*, s. 266.

<sup>64</sup> Zob. S. von Wiese, *op. cit.*

<sup>65</sup> *Jankel Adler. 1895–1949*, ed. U. Krepel, K. Thomas, Köln 1985; Por. M. Stolarska-Fronia, *Adler Jankiel*, [w:] *Żydzki polscy. Historie niezwykłe*, red. M. Prokopowicz, Warszawa 2010.

<sup>66</sup> W ekspozycji uczestniczyli (jako przedstawiciele Polski) członkowie „Jung Idysz” – J. Adler, H. Barciński, P. Lindenfeldówna i M. Szwarc, oraz artyści przebywający w Paryżu – H. Hayden, J. Hecht, M. Kissling, Maryan, Sz. Mondschnajn (Mondzajn), J. Rubczak, S. Stückgold i W. Zawadowski. W sekcji rosyjskiej wystąpili L. Segall i A. Weinbaum. Por. J. Malinowski, *Polska awangarda...*, s. 266.

il. 9 Zaproszenie na Międzynarodową Wystawę Artystów Rewolucyjnych w Berlinie (22 X – 30 XI 1922, Arbeiter Kunst-Ausstellung, Prenzlauer Berg, Petersburgerstr. 30) z motywem z lino-rytu S. Kubickiego *Samotnik* (ok. 1919, wł. prywatna, Berlin). Fot. F. Paulsen



<sup>67</sup> „Der Sturm” 1923, nr 6; *Ze sztuki*, „Nasz Przegląd” 1923, nr 75, s. 3; Por. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba...*, s. 224.

<sup>68</sup> Zob. A. Turowski, *Budownicowie świata...*, s. 61–63, 386.

<sup>69</sup> Spis prac w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN. Por. J. Sosnowska, *Glossa do rozważań o awangardzie*, „*Twórczość*” 1995, nr 5, s. 86. Wniosek Szczuki i Żarnowerówny z 12 II 1923 i zezwolenie z 24 III 1923. Por. M. Król, *Collaboration and Compromise: Women Artists in Polish-German Avant-garde Circles, 1910–1930*, [w:] *Central-European Avant-Gardes...*, s. 356; A. Turowski, *Budownicowie świata...*, s. 63.

<sup>70</sup> Zob. M. Dmitrieva, *op. cit.*, s. 56.

<sup>71</sup> Zob. M. Frankowska, A. Frankowski, *Bezkompromisowi konstruktywiści. Mieczysław Szczuka (1898–1927) i Teresa Żarnower (1895–1950)*, „*2+3D*” 2009, nr 31, s. 40.

<sup>72</sup> T. Żarnower, *Architektur-Plastik*, „*Der Sturm*” 1923, nr 6, s. 87.

1923 w galerii „Der Sturm” prezentowano twórczość Teresy Żarnowerówny i Mieczysława Szczuki<sup>67</sup>, a niewykluczone, że i Henryka Stażewskiego z warszawskiej grupy konstruktywistycznej „Blok”. Wcześniej, w maju, wszyscy oni pokazywali swe eksperymentalne prace na Wystawie Nowej Sztuki w Wilnie<sup>68</sup>. Reprodukacje dzieł Szczuki i Żarnower w „Der Sturm” i w pierwszym numerze „Blok” (1924) są jedyną dokumentacją tych zaginionych prac. W galerii Waldena zaprezentowali oni najpewniej 57 rysunków i akwarel oraz 6 rzeźb i projektów przestrzennych, a Stażewski – prawdopodobnie 3 obrazy suprematystyczne; wszystko to miało zostać przesłane do Berlina<sup>69</sup>. W tej samej wystawie uczestniczyli też najpewniej Aurél Bernáth i Lothar Schreyer<sup>70</sup>.

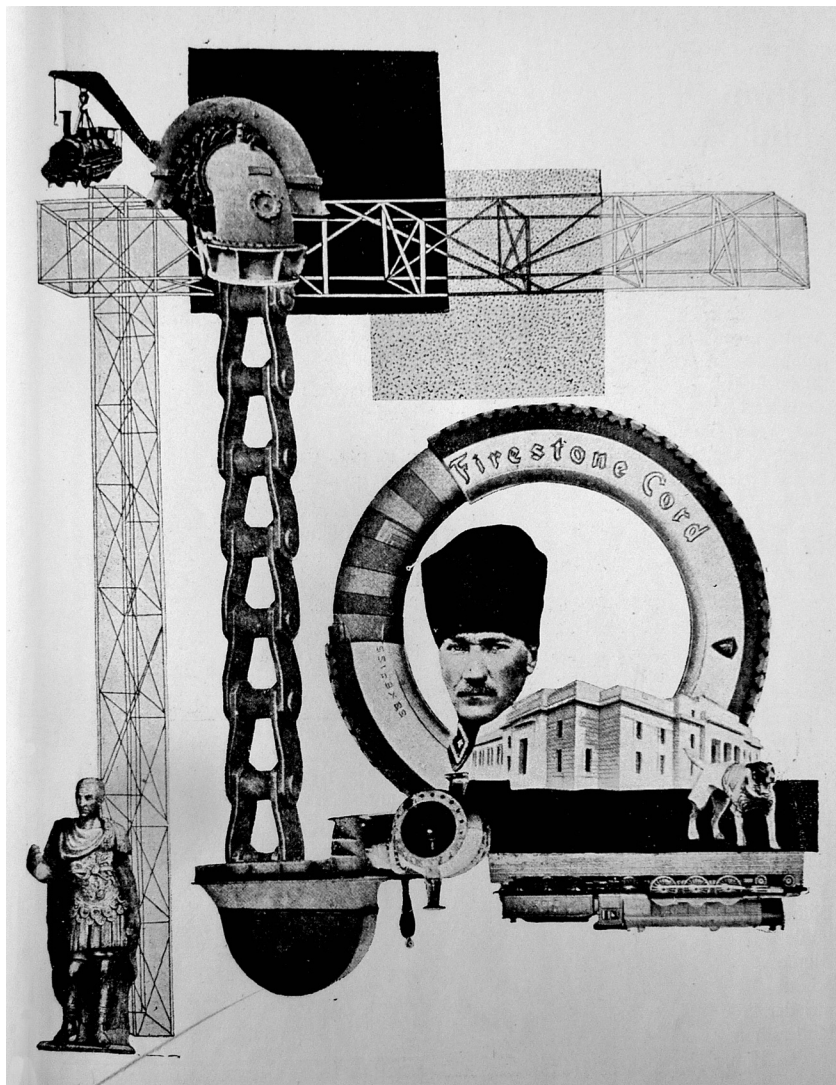
W latach 20. XX w. Żarnowerówna wypracowała klarowny i rozpoznawalny system typograficzny, charakterystyczny nie tylko dla czasopism „Blok” czy „Dźwignia”, lecz również dla publikacji książkowych o profilu lewicowym. Stał się on nieomylnym sygnałem dla nieprzychylniej im cenzury<sup>71</sup>. Tworzyła też projekty architektoniczne i rzeźby. W „Der Sturm” Walden reprodukował tylko jedną z nich – masywną, o organicznym kształcie, nieco przypominającą dzieła Aleksandra Archipenki [il. 10]<sup>72</sup>. Z kolei z „Blok” znane są jej projekty graficzne i rzeźby, których na pozór abstrakcyjne formy kryją przedstawienia aktów i scen erotycznych, symptomatycznie ilustrując problem wyparcia z awangardowej twórczości ciała, tematyki osobistej i refleksji emancypacyjnej. Przy całej postępowości niekiedy utopijnych idei społecznych rozpatrywanych w skali makro, w skali mikro – w odniesieniu do relacji partnerskich – awangardiści traktowali je jako niemal absolutne *tabu*. Do dziś tylko sporadycznie przełamuje się je w publikacjach, nawet w odniesieniu do par artystycznych pojawiających się choćby w orbicie „Der Sturm”, takich jak Halicka i Marcoussis, Żarnower i Szczuka czy Kubicki.





— il. 10 T. Żarnower, Rzeźba architektoniczna (Architektur-Plastik), za: „Der Sturm” 1923, nr 6, s. 87

il. 11 M. Szczuka, *Kemal Pasha. Kemals Constructive Program*, fotomontaż, il. z: „Der Sturm”, 1928/1929, nr 1, s. 193



<sup>73</sup> Zob. M. Król, *op. cit.*, s. 338-356; L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe...*; M. Frankowska, A. Frankowski, *Bez-kompromisowi...*, s. 34-41.

Na marginesie uwag o formalnych aspektach prezentowanych prac – uwzględniając perspektywę postkolonialną (zbyt rzadko przywoływaną w kontekście polskim), w tym postulaty z zakresu *gender studies* – wspomnieć należy, iż prezentacje niedochodowych zwykle dzieł wyalienowanych społecznie nowatorów artystycznych na wystawach czy na łamach czasopism często możliwe były tylko dzięki ofiarności i kompromisom ich partnerek, niemal z zasady pozostających w ich cieniu i rzadziej honorowanych w historii sztuki, nawet jeśli były twórczyniami podobnej rangi<sup>73</sup>. Szczuka, przyznający Żarnowerównie autorstwo idei powołania „Bloku”, należy tu do chlubnych wyjątków.

On sam uchodzi za prekursora fotomontażu w Polsce. W galerii „Der Sturm” pokazał trzy prace reprezentujące to nowe medium. Ponadto wystawiał niefiguratywne projekty pomników Ludwika Zamenhoffa, Karla Liebknechta i Fiodora Dostojewskiego, pod względem stylistycz-

nym przypominające szkice niemimetycznych pomników Maxa Stirnera i poległych za wolność, reprodukowane w „Dźwigni” w 1923 roku<sup>74</sup>. Nawiązał w nich do wzorca nieco wcześniej zastosowanego w *Projekcie Pomnika Trzeciej Międzynarodówki* Władimira Tatlina, który tuż potem naśladował też m.in. László Péri. Niewykluczone, że Szczuka inspirował się tekstem *Rzeźba* (1922), opublikowanym w języku jidysz przez Josifa Czajkowa w warszawskim czasopiśmie „Chaliastre”<sup>75</sup>. Inna praca Szczuki, w „Der Sturm” reprodukowana jako *Konstrukcja przestrzenna – Rzeźba*, dziś znana z fotografii oraz repliki zatytułowanej *Pomnik rewolucjonisty* (1922)<sup>76</sup>, powstała zaledwie 2 lata po *Autoportrecie z paletą* – hybrydycznej kontaminacji awangardowej kubokonstruktywistycznej formy i konwencjonalnej ikonografii. Unaocznia to ogromne tempo stylistycznej i ideowej ewolucji „romantycznego konstruktywisty” Szczuki, który – podobnie jak Kubicki – tworzył wcześniej ekspresjonistyczne prace o tematyce religijnej<sup>77</sup>.

Szczuka uchodzi też za autora pierwszych polskich mobili – asambliży wystawianych w Warszawie w 1921 r. – w których krytyka dostrzegła wpływy tatlinizmu i dadaizmu<sup>78</sup>. Berlewi twierdził, że Szczuka nie był typowym konstruktywistą, lecz „wielopłaszczyznowym zwierciadłem, w którym odbijała się nowoczesność. Stąd jego predylekcja do »montażów«: typomontażów i fotomontażów, a nawet i kinomontażów”<sup>79</sup>. Podobnie jak artyści czeskiej grupy „Devětsil”, Szczuka traktował fotomontaż jako „poezoplastykę”. Jego prace opublikowane w „Der Sturm”, takie jak *Kemal Pasha. Kemal's Constructive Program* (1924) [il. 11], są przykładem sztuki zaangażowanej, apoteozy nowoczesności i maszynizmu. Widoczny w nich podziw dla taylorizmu wyrażał się w estetyce ekonomii opartej na prawach geometrii<sup>80</sup>. Jednak mimo iż w fotomontażach tych sztuka zbliża się do publicystyki, zawierają one i nutę lirycznego humoru, zachwycając lotnością wizualnych skojarzeń i skrótów myślowych. W fotomontażu *Kemal Pasha* figura antycznego wodza pośród symboli techniki to kondensacja komunikatu, że oto dawna prowincja grecka staje się źródłem postępu<sup>81</sup>.

Szczuka i Żarnower reklamowali „Der Sturm” (i inne periodyki awangardy) na łamach „Kuriera Bloku”, potwierdzając tym samym swój akces do międzynarodowej nowoczesności (np. 1924, nr 8/9). Warszawskie pismo konstruktywistów miało swe przedstawicielstwo także w Berlinie i zamieszczało relacje z tamtejszych ekspozycji. Z kolei obecność Szczuki w „Der Sturm” w 1923 r. wydawać się może o tyle niezwykła, że produktywistyczny charakter jego twórczości obcy był estetyce i ideologii Waldena. Jednak już 6 lat później, *post factum*, z powodzeniem legitymizowała ona stosunkowo wczesny akces Waldena do nowoczesności, wskazując, iż promował on nowe media, gdy jeszcze z trudem torowały sobie one drogę nawet w periodykach konstruktywistycznych. Czy była to zasadna legitymizacja, czy też – przynajmniej częściowo – tworzenie postępowej genealogii na prawach mistyfikacji? Trudno dziś jednoznacznie rozstrzygnąć. Niewątpliwie wszakże na przełomie 1928 i 1929 r. w tekście *posthume* dedykowanym Szczuce, który zginął w wypadku w 1927, Walden z dumą



<sup>74</sup> Zob. H. Walden, *Mieczysław Szczuka* (Mietschislaw Stschuka), „Der Sturm” 1928/1929, nr 1, s. 185; A. Turowski, *Budownicowie świata...*, s. 271.

<sup>75</sup> J. Czajkow, *Skulptur*, „Chaliastre” 1922, nr 1, s. 50–52; przekład w: *Warszawska awangarda jidysz*, red. K. Szymaniak, Gdańsk 2005; Por. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba...*, s. 216, 223.

<sup>76</sup> M. Szczuka, *Raumkonstruktion – Plastik*, „Der Sturm” 1924, nr 6, s. 89.

<sup>77</sup> Zob. A. Turowski, *Budownicowie świata...*, s. 37, 39, 56.

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 21, 56–57.

<sup>79</sup> H. Berlewi, *Konstruktywista*, [w:] *Mieczysław Szczuka*, red. A. Stern, M. Berman, Warszawa 1965, s. 134.

<sup>80</sup> Zob. S. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000, s. 37, 55, 64.

<sup>81</sup> M. Szczuka, *Photomontage i Kemal Pasha*, „Der Sturm” 1928/1929, nr 1, s. 192, 193; Por. *idem*, *op. cit.*, s. 24, 67, 75; S. Czekalski, *Międzynarodówka Salonów samochodowych i hagiografia rewolucji. Mieczysław Szczuka na rozdwojach Nowej Sztuki*, „Artium Quaestiones” t. 10 (1998); M. Witkovsky, *Photo. Modernity in Central Europe*, Washington 2008, s. 39.





<sup>82</sup> H. Walden, op. cit.; M. Szczuka, *Ein architektonisches Projekt*, „Der Sturm” 1928/1929, nr 1, s. 193.

<sup>83</sup> Zob. A. Turowski, *Budowniczość świata...*, s. 67; L. Głuchowska, *From Abstract Film to Op Art and Kinetic Art? Henryk Berlewi's Mechano-Facture as a Transmedial Adaptation of the Experimental Films by Viking Eggeling*, [w:] *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, red. D. Ayers, S. Bru, B. Hjartarson [et al.], Berlin-New York.

<sup>84</sup> H. Berlewi, *Międzynarodowa wystawa sztuki w Düsseldorfie*, „Nasz Kurier” 1922, nr 209, s. 2; *idem*, *Plastyka za granicą*, rkps; przekład: *The Arts Abroad (1922-1923)*, [w:] *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, red. T. O. Benson, É. Forgács, Cambridge, Mass. – London 2002, s. 472.

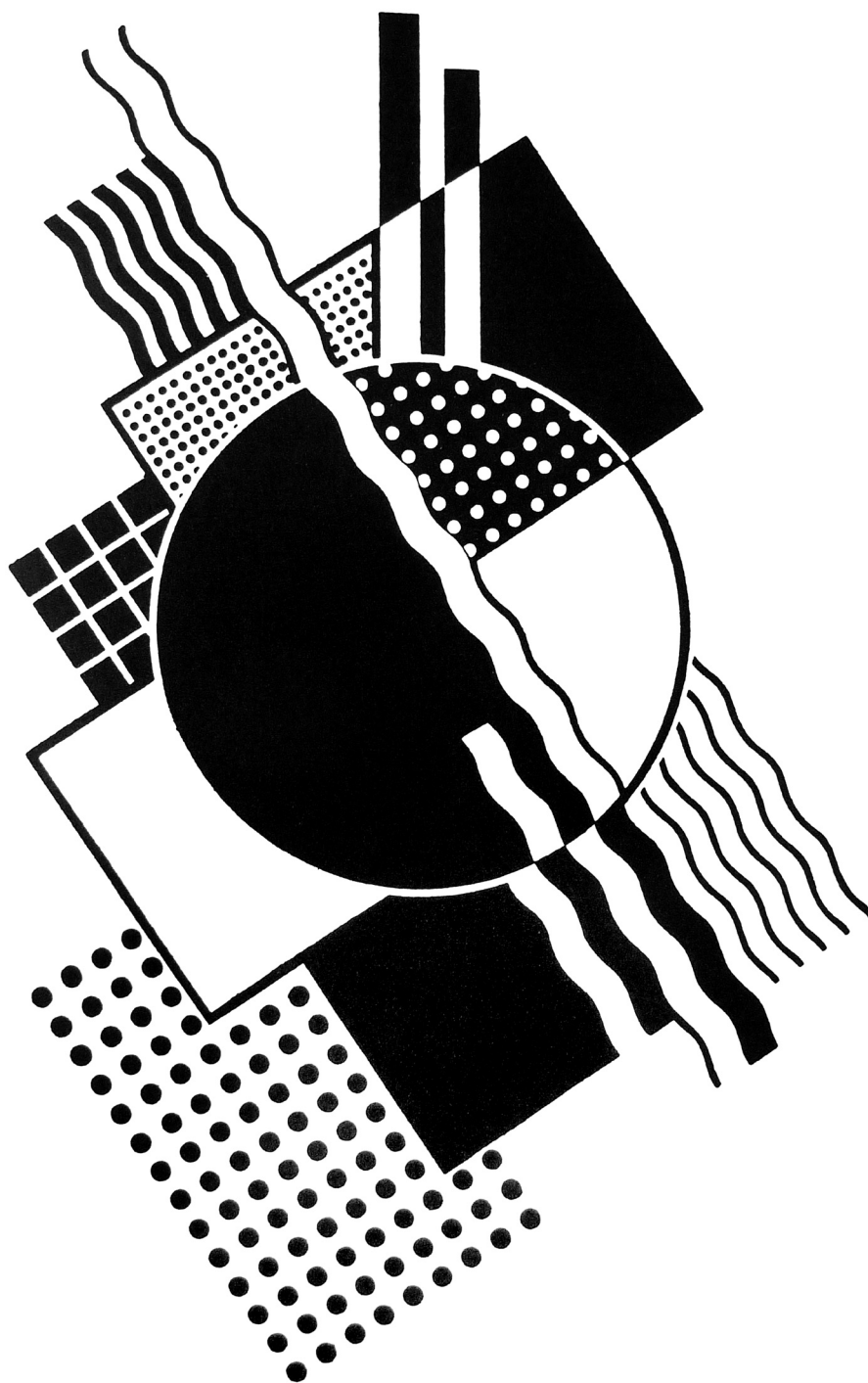
<sup>85</sup> *Idem*, *Mechano-Faktur*, „Der Sturm” 1924, nr. 6; *idem*, *Mechanofaktura*, Warszawa 1924.

przypominał o wystawie jego scenograficznych i typograficznych projektów oraz fragmentów filmu abstrakcyjnego, reprodukując tłumaczenie jego artykułu *Projekt architektoniczny*, 4 ilustrujące go szkice urbanistyczne, projekt wnętrza neoplastycznego oraz 2 fotomontaże, których forma w 1929 r. była już oswojona, lecz w 1923 r. jeszcze radykalna<sup>82</sup>.

Artystą związanym z „Der Sturm” wcześniej i dłużej niż Szczuka, bardziej nawet niż on kontrowersyjnym był Henryk Berlewi. Początkowo obaj ci wybitni twórcy z powodzeniem współpracowali, czego efektem stała się Międzynarodowa Wystawa Sztuki Młodej w Łodzi w grudniu 1923 (na której spotkali się reprezentanci łódzkiego środowiska „Jung Idysz” i konstruktywistów warszawscy), a w konsekwencji – powstanie grupy „Blok” w 1924 roku. Niebawem jednak kooperacja ta przerodziła się w konkurencję o prymat w kręgu polskiej awangardy. Jej wyrazem był spektakularny gest Berlewiego, który otwarciem pierwszej oficjalnej wystawy grupy w salonie Laurin-Klement wyprzedził o jeden dzień, otwierając indywidualną ekspozycję w salonie Austro-Daimlera 14 III 1924. Przy współpracy Wata i Stanisława Brucza przygotował też pierwszy numer konkurencyjnego wobec „Bloku” czasopisma „Jazz”<sup>83</sup>.

Kontrowersyjna postawa Berlewiego i jego skłonność do przejściowych sojuszy zorientowanych na autopromocję wyraziła się także w jego stosunku wobec Waldena, gdyż w swych relacjach pozostawił on dwuznaczną ocenę profilu „Der Sturm”. Uczestnicząc w Kongresie Międzynarodowej Unii Artystów Postępowych w 1922 r., wraz z Adlerem poruszył na obradach w Düsseldorfie problem definicji artysty postępowego. Potem w opublikowanej po polsku w żydowskim piśmie „Nasz Kurier” recenzji z towarzyszącej kongresowi Wielkiej Międzynarodowej Wystawy Sztuki zachwalał wprawdzie sekcję „Der Sturm” jako istotną zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym, jednak w innym jej miejscu zauważył krytycznie: „w Niemczech pokutuje ekspresjonizm”, a w swych niewydanych za życia notatkach *Plastyka za granicą* głosił bankructwo ideologii „Der Sturm”<sup>84</sup>. Czy publikowane komplementy były tylko taktycznym wybiegiem, przepustką do galerii Waldena, a prywatne notatki – świadectwem owej hipokryzji? A może ambiwalencja ocen wynikała z rzeczywistej przepaści między teorią a praktyką artystyczną „Der Sturm”?

Mimo dwuznacznych opinii na temat imperium Waldena Berlewi wystawiał swe prace w jego galerii w sierpniu 1924 wraz artystą z Siedmiogrodu, Aurélem Bernáthem. We wrześniu w „Der Sturm” ukazał się jego tekst programowy *Mechano-Faktur* oraz ilustrująca go reprodukcja [il. 12]<sup>85</sup>. W dziełach Berlewiego wielowarstwowe układy homogenicznych płaszczyzn przypominały sitodruk czy sieć równoległych linii uzupełnionych przez kola, kwadraty i inne proste formy. Specyficzne nawiązanie do zasad typografii „De Stijl” wyrażało się tu także w stosowaniu zwykle tylko dwóch-trzech kolorów – czerni, bieli i czerwieni, rzadziej szarości i błękitu. Redukcji geometrycznej i chromatycznej towarzyszyła zasada seryjności analogicznych form w zmiennych układach, wywołujących wrażenie pulsowania. Stąd też „mechanofakturę” powszechnie uznaje się



— il. 12 H. Berlewi, *Mechanofaktura*, gwasz, 1923, Musée nationale d'Art Moderne, Paris, za: „Der Sturm” 1924, nr 3, s. 157



<sup>86</sup> J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba...*, s. 222.

<sup>87</sup> Por. Henryk Berlewi *Temoinages*, Paris 1965, przekład w: Henryk Berlewi, *Zielona Góra 1967*; K. Passuth, *Treffpunkte der Avantgarden Ostmitteleuropa 1907-1930*, Budapest – Dresden 2003, s. 212.

<sup>88</sup> H. Berlewi, *Mechanofaktura i unizm*, [w:] Henryk Berlewi [kat. wystawy], *Związek Polskich Artystów Plastyków, Okręg Łódzki*, Łódź 1966, s. 6.

<sup>89</sup> L. Hilberseimer, *Bildende Kunst. Polen*, „Sozialistische Monatshefte” 1924, nr 9; L. Głuchowska, *From Abstract Film...*, op. cit., s. 44, 49–51.

<sup>90</sup> R. Wischnitzer–Bernstein, *Mechanofaktur*. Henryk Berlewis *Ausstellung im „Sturm”*, „Jüdische Rundschau” 1924, nr z 8 VIII; por. I. Goudz, *Herwarth Walden und die jüdischen Künstler der Avantgarde*, [w:] *Der Sturm – Zentrum der Avantgarde*, s. 53.

<sup>91</sup> Zob. H. Berlewi, *Nieco o dawnej awangardzie*, „Życie Literackie” 1957, nr 27, s. 5; *idem*, *El Lissitzky in Warschau*, [w:] *El Lissitzky*, red. J. Leering, W. Schmied, Eindhoven–Basel–Hannover 1965, s. 60–61.

<sup>92</sup> *Idem*, *In Kampf für der najer forem*, „Ringel” 1921, nr 1/4, przekład w: *Warszawska awangarda jidysz...*

<sup>93</sup> H. Berlewi, *Jidische kinstler in der hojntiger rusischer kunst. Zu der rusischer Kunst-ojsszstelung in Berlin 1922*, „Milgroim” 1923, nr 3; por. L. Głuchowska, *From Transfer to Transgression. The Yiddish Avant-Garde – a Network within the Universal Network of the International Movement or a Complementary One?*, „Cahiers de la Nouvelle Europe” 2012, poza serią (=Transfers, appropriations et fonctions de l'avantgarde dans Europe intermédiaire et du Nord, red. H. Veivo, Paryż 2012), s. 158–160; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba...*, s. 118–119; M. Dmitrieva, op. cit., s. 55.

<sup>94</sup> Zob. H. Berlewi, *Viking Eggeling und zajn abstrakt-dinamiszer film*, „Albatros” 1922, nr 1; przekład w: *Warszawska awangarda...*; por. L. Głuchowska, *From Abstract Film...*

<sup>95</sup> Zob. A. Turowski, *Budownicowie świata...*, s. 39–40, 69; S. Brucz, *Mechanofaktura (i wystawa prac) Henryka Berlewiego*, „Almanach Nowej Sztuki” 1923, nr 2; A. Słonimski, *Mechano-bzdura*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 13; H. Berlewi, *Nieco o dawnej awangardzie...*, s. 5.

za antycypację op artu, a Berlewiego – obok László Moholy-Nagya i Josefa Albersa – za prekursora sztuki kinetycznej<sup>86</sup>. W latach 60. XX w. pogląden upowszechnili m.in. Ré Soupault Niemayer i Waldemar George, którzy pisał wręcz o długu Victora Vassarely’ego wobec twórcy mechanofaktury<sup>87</sup>. Sam Berlewi *post factum* w 1966 r. tak (re)konstruował jej sens: „Mechanofaktura wkracza w czas [...], przez wibrację kinetyczną struktur dwuwymiarowych robi skok z dwuwymiarowości w czwarty wymiar”<sup>88</sup>. Nie bez znaczenia jest przy tym fakt, że jeszcze Ludwig Hilberseimer (którego prace reprodukowano *nota bene* w „Bloku”), recenzując jego wystawę w „Der Sturm”, podkreślał: „Berlewi przy minimum środków próbuje osiągnąć maksimum rozwoju energii”<sup>89</sup>. Z kolei Rahel Wischnitzer ze zdziwieniem odnotowała w „Jüdische Kunstschau” antyindywidualizm najnowszych dzieł Berlewiego, jako że wcześniej, współpracując z „Jung Idysz”, zasłynął on z grafik utrzymanych w duchu żydowskiego ekspresjonizmu folklorystycznego<sup>90</sup>.

Przemiana stylu Berlewiego dokonała się – jak sam wspominał – za sprawą Lissitzky’ego, który na zaproszenie Kultur-Ligi przybył do Warszawy w 1921 roku. W pracowni przyszłego twórcy mechanofaktury przy ul. Senatorskiej uczestniczył on w dyskusjach z polskimi artystami, być może m.in. ze Szczuką i z Żarnowerówną<sup>91</sup>. Berlewi podsumował je jeszcze w tym samym roku w opublikowanym w jidysz artykule *Walka o nowa formę*<sup>92</sup>. Później, podczas półtorarocznego pobytu w Berlinie w latach 1922–1923, jego poglądy i styl krystalizowały się pod wpływem Vilinga Eggelinga, Moholy-Nagya, Hansa Richtera i Miesa van der Rohego, a także uczestnictwa m.in. w dwóch ekspozycjach „Novembergruppe”, w tym w jej dziale na Wielkiej Berlińskiej Wystawie Sztuki w 1923 roku. Już z perspektywy kontaktów z międzynarodową awangardą konstruktywistyczną, relacjonując wspomnianą wystawę sztuki rosyjskiej w Berlinie w 1922 r., pisał Berlewi syntezę jej tendencji rozwojowych, w której suprematyzm uznał za przykład *l’art pour l’art*, a w konsekwencji – za samobójstwo sztuki<sup>93</sup>. Dużo bardziej fascynowały go wtedy eksperymenty filmowe Eggelinga, Richtera i Vilmosa Huszára<sup>94</sup>. Zastosowana tam transformacja dynamiczna, wzbogacona o pierwiastek utylitaryzmu, stała się podstawą jego własnej koncepcji artystycznej. *Nota bene* w Polsce wywołała ona wiele kontrowersji. Niektórzy – jak Antoni Słonimski, który nazwał ją „mechano-bzdurą” – krytykowali ją jako wtórny refleks zagranicznej sztuki i przerost utylitaryzmu, inni – jak Brucz, zaprzeczający z Berlewim – podkreślali jej nowatorstwo, wskazując, że porządkuje ona poglądy o psychologicznym oddziaływaniu form. Legendą obrósł z kolei anachroniczny gest Szczuki, który w obronie honoru Berlewiego i radykalnej awangardy odniósł rany w pojedynku ze Słonimskim<sup>95</sup>.

Zarówno Berlewi, jak i Żarnowerówna czy Szczuka – wszyscy czerpali inspiracje z międzynarodowej teorii i praktyki filmowej swoich czasów. Wszyscy też publikowali związane z nimi koncepcje<sup>96</sup>. Mechanofaktura Berlewiego była w pewnym stopniu adaptacją kaskadowego rytmu trójkątów i kwadratów z abstrakcyjnych filmów Eggelinga, które jako jeden z pierwszych, obok van Doesburga, komentował Berlewi w swoim



artykule z 1922 roku<sup>97</sup>. Wpływów Eggelinga dopatrzeć się można również w zachowanym fragmencie abstrakcyjnego filmu *Szczuki*<sup>98</sup>. Nawet jego telegraficzny, składający się z 9 krótkich zdań, manifest *Fotomontaż* jest prezentacją tej techniki jako środka pozwalającego osiągnąć efekt 3 wymiarów i wrażenie symultaneczności. Fotomontaż staje się w nim niejako synonimem filmu eksperymentalnego<sup>99</sup>. Żarnowerówna z kolei antycypowała kinoteatralny charakter nowej sztuki jeszcze w katalogu wystawy w Wilnie z 1923 roku<sup>100</sup>. Obecność tych trojga twórców w „Der Sturm” wpłynąć powinna przynajmniej częściowo na rewizję negatywnych sądów o tym periodyku po połowie lat 20. XX wieku. Opinię Volkera Pirsicha, że nie wystawiał tam już wtedy żaden artysta istotnej rangi<sup>101</sup>, automatycznie projektuje się także na Waldena. Tymczasem na łamach pisma i w galerii nadal ujawniała się wówczas jego otwartość na nowinki technologiczne i na koncepcje nowej formy, nawet wbrew jego zapewne negatywnemu stosunkowi do utylitaryzmu pewnych koncepcji – choćby romansów *Szczuki* i *Żarnowerówny* z polityką, a Berlewiego z reklamą, których kulminacją było stworzenie przez niego, wraz z Watem i Bruzczem, agencji „Mechano-Reklama”, podobnej do tych, jakie zainicjowali Aleksander Rodczenko i Władimir Majakowski<sup>102</sup>. W typografii wszyscy oni stosowali zasadę ekonomii i perswazyjności, tworząc blokowe układy liternicze oparte na krzyżujących się prostopadle osiach, z tym że w reklamie Berlewiego miały one formę diagonalni, a w fotomontażach *Szczuki* sprawiały wręcz wrażenie wirowania. *Szczuka*, *Żarnowerówna* i Berlewi okazali się prekursorami nowoczesnej typografii i designu, a Walden, promując ich twórczość, dowiódł znakomitej intuicji<sup>103</sup>. Wbrew ogólnikowym opiniom późniejsze roczniki „Der Sturm”, poświęcone typografii, reklamie czy teatrowi, potwierdzają orientację redaktora w zakresie nowych mediów oraz to, że najpewniej zdawał on sobie sprawę z ich rangi.

O przenikliwości i rozeznanii twórcy „Der Sturm” w najnowszych tendencjach w sztuce użytkowej, także Europy Środkowo-Wschodniej, świadczy choćby jego obszerny, bogato ilustrowany artykuł „Teatr” z 1926 roku<sup>104</sup>. Zawiera on prezentację awangardowej scenografii Adolfa Kūthego, figuryn Sandro Malmquista do sztuki *Dziecko* i figuryny *Paw* Michaiła Łarionowa, dwóch ilustracji do tradycyjnego teatru żydowskiego, dekoracji teatralnej Carla Wiederholda oraz dwóch fotografii *Sceny narastającej* Feliksa Krassowskiego – scenografii do *Dziadów* Adama Mickiewicza [il. 13]. Te ostatnie stają się tu przykładem „teatru absolutu”, promowanego w „Der Sturm” m.in. przez Lothara Schreyera<sup>105</sup>.

Krassowski, który przez historyków teatru polskiego, obok Andrzeja Pronaszki i Iwona Galla, zaliczany jest do „wielkiej trójki” polskich scenografów współczesnych<sup>106</sup>, swą edukację plastyczną zaczynał od malarstwa. Studiował najpierw w Warszawie, od 1914 r. specjalizując się w pracowni Warszawskich Teatrów Rządowych jako asystent Wincentego Drabika. W 1915 r., po ewakuacji do Kijowa, kontynuował naukę w Szkole Sztuk Pięknych u Konrada Krzyżanowskiego, wystawiając z malarzami polskimi, rosyjskimi i ukraińskimi. Po I wojnie światowej współpracował z teatrami w całej Polsce, w tym w latach 1924–1926 z Teatrem im.



<sup>96</sup> Zob. M. Witkovsky, *op. cit.*, s. 41; L. Głuchowska, *From Abstract Film...*, s. 51–54.

<sup>97</sup> Zob. El Lissitzky, *Das gojwejr zajn di kunst*, „Ringel” 1922, nr 10; przekład w: *Warszawska awangarda...*, s. 110–121; H. Berlewi, *Viking Eggeling...*

<sup>98</sup> Zob. K. Passuth, *op. cit.*, s. 194.

<sup>99</sup> M. Szczuka, *Fotomontaż*, „Blok & Kurier Bloku” 1924, nr 8/9, s. [6].

<sup>100</sup> T. Żarnower, *Chęć zbadania niezbadanego*, [w:] *Katalog Wystawy Nowej Sztuki*, Wilno 1923. Por. A. Turowski, *Budowniczość świata...*, s. 272.

<sup>101</sup> Zob. M. Dmitrieva, *op. cit.*, s. 50.

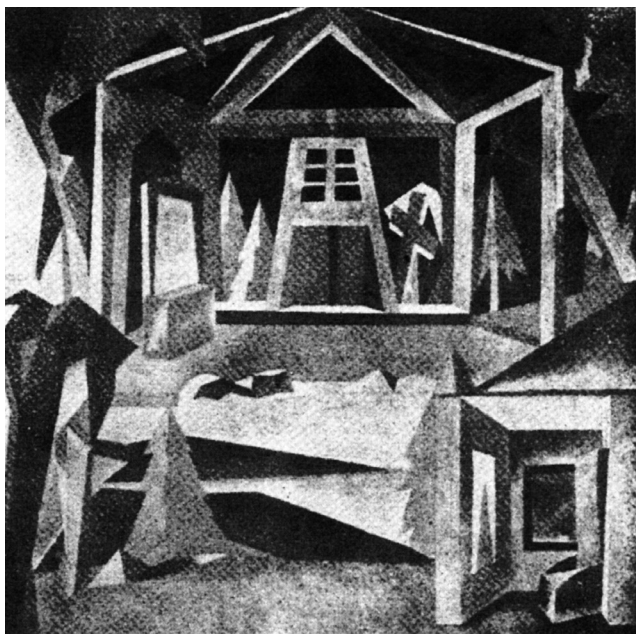
<sup>102</sup> Zob. K. Passuth, *op. cit.*, s. 213; M. Giżycki, *Mieczysław Szczuka – 5 Moments of an Abstract Film*, <http://www.artmuseum.pl/filmoteka/?id=1289&l=1>, (data dostępu: 30 IV 2013).

<sup>103</sup> A. Turowski, *Budowniczość świata...*, s. 64–65.

<sup>104</sup> H. Walden, *Theater*, „Der Sturm”, R. 17 (1926), s. 33–44.

<sup>105</sup> Por. L. Głuchowska, *Okkultismus, Esoterik, Mystik...*, s. 306–311; G. Köhler, *Zum Raum wird hier der Schmerz. Das Expressionistische Theater als Gesamtkunstwerk*, [w:] *Gesamtkunstwerk Expressionismus*, red. R. Beil, C. Dilmann, Darmstadt 2010; S. Brandes, *Der Sturm und die Gesamtkunstwerksidee im Theater der Moderne*, [w:] *Der Sturm – Zentrum der Avantgarde...*, G. Berghaus, *Die Bühnenkunst des Expressionismus*, [w:] *ibidem*.

<sup>106</sup> Zob. I. Rusiniak, *Nauczyciel zdziwionej publiczności*, <http://www.artbiznes.pl/jsp/artbiznes/artysci.jsp?Typ=detal&IdArtysty=107994> (data dostępu: 20 III 2012).



il. 13 F. Krassowski, Projekty scenograficzne *Scena narastająca* (*Wachsende Szene*), 1926, za: „Der Sturm” 1926, nr 3, s. 44, 45

Juliusza Słowackiego w Krakowie. Tam związał się ze środowiskiem czasopisma „Zwrotnica”, wydawanego przez „papieża polskiej awangardy”, autora słynnego manifestu *Miasto, Masa, Maszyna*<sup>107</sup> – Tadeusza Peipera, utrzymującego kontakty nie tylko z reprezentującymi skrajne bieguny polskiego konstrukttywizmu: produktywistą Szczuką i unistą Władysławem Strzemińskim, lecz również z awangardą francuską, włoską, niemiecką i holenderską. To w kierowanym przez niego wydawnictwie w 1926 r., tuż po tym jak artysta ten uczestniczył w ekspozycji grupy artystów „Jednoróg”, wystawiając swe projekty scenograficzne, ukazała się broszura Krassowskiego *Scena narastająca*. W tej zwartej, zaledwie dwu-stonicowej publikacji, ilustrowanej przykładami własnych realizacji scenicznych autora, postulował on oszczędne stosowanie dekoracji, uzupełnianych w miarę rozwoju akcji danej sztuki. Budowle sceniczne raz ukazane miały nie znikać w kolejnych scenach, lecz trwać, wiążąc się z następnymi konstrukcjami w organiczną całość<sup>108</sup>. Zważywszy, że Walden koncepcję tę prezentował w „Der Sturm” jeszcze w tym samym roku, stwierdzić należy, iż wyjątkowo szybko reagował on na współczesną teorię i praktykę artystyczną. Krassowskiego poznał być może za sprawą Peipera, który towarzyszył Malewiczowi w przygotowywanej przez kilka miesięcy wyprawie do Berlina<sup>109</sup>. Tuż po publikacji fotografii scenografii symultanicznej w „Der Sturm”, w latach 1926–1927 Krassowski zasłynął z kubistycznych i ekspresjonistycznych dekoracji dla Teatru „Reduta” w Wilnie i w Grodnie. W 1927 r. stworzył też dekoracje do przedstawienia *Śnieg* Przybyszewskiego w Teatrze Nowym w Poznaniu, a jego tamtejszą scenografię do *Masek* Fernanda Crommelyncka uznaje się za najkonsekwentniejszą ekspozycję „sceny narastającej”<sup>110</sup>.

<sup>107</sup> T. Peiper, *Miasto, Masa, Maszyna*, „Zwrotnica” 1922, nr 2.

<sup>108</sup> F. Krassowski, *Scena narastająca: zasady i projekty*, Kraków 1926; cyt. za: Z. Hierowski, *O Feliksie Krassowskim*, [w:] *Państwowy Teatr w Bielsku-Białej. Program 1948/49*, Bielsko-Biała 1948/1949, nr 10, s. [4–5].

<sup>109</sup> Zob. przyp. 59.

<sup>110</sup> Zob. *Myśl teatralna polskiej awangardy*, red. K. Puzyna, Warszawa 1973.



Dla malarstwa Krassowskiego analogii trudno szukać w sztuce polskiej. Jego obrazy, przesycone duchem orfizmu, pod względem formy i ikonografii najbardziej przypominają dzieła Freundlicha i przestawiciele drugiego pokolenia ekspresjonistów niemieckich i rosyjskich. Najbliższe są im może prace Leona Chwistka i późne, inspirowane teozofią, płótna Bolesława Biegasa czy Karola Hillera o opływowych, organicznych kształtach<sup>111</sup>. Niektóre z tektonicznych scenografii Krassowskiego pokrewne są natomiast czeskiej architekturze kubistycznej, a w omawianym kontekście – dziełom Hulewicza i Kubickich (a także Andrzeja Pronaszki, nie współpracującego z „Der Sturm”).

Publikacja fotografii ze scenografią Krassowskiego w 1926 r. była jedną z ostatnich w „Der Sturm” odnoszących się do sztuki polskiej. Później – jak wspomniano – Walden napisał jeszcze tylko obszerny *hommage* ku czci Szczuki (1928/1929), a w innej próbie retrospektywnej prezentacji dorobku swego periodyku i galerii – *Nowe Malarstwo* („Der Sturm” 1929/1930) – reprodukował obraz *Etiuda* Marcoussisa<sup>112</sup>.

### Epilog: Polscy artyści w „Der Sturm” – historia i historiografia

Omówionych tu fragmentów dziejów „Der Sturm”, podobnie jak 30-letniego etapu działalności polskiej awangardy w międzywojennej „stolicy Stanów Zjednoczonych Europy”<sup>113</sup>, z nielicznymi wyjątkami<sup>114</sup>, nie akcentuje się dotąd w polskiej historiografii sztuki. Międzynarodowa idea „nowego świata” i narodowa koncepcja „nowego państwa” stanowiły bowiem projekty konkurencyjne, a ceną, którą przynajmniej części z nich przyszło zapłacić za internacjonalne (i lewicowe) zaangażowanie, okazało się długotrwałe milczenie na temat ich dokonań w rodzimym kontekście. Wkrótce potem panowanie faszystów przyniosło kres istnienia awangardy w Niemczech. Po przejściu władzy przez Adolfa Hitlera wielu artystów udało się na emigrację. Był wśród nich Adler, którego obrazy trafiły na wystawę „Entartete Kunst”. Kubicki po rewizjach SA w jego berlińskim domu wyjechał do Polski, zarzucając jednocześnie twórczość malarską. Jego ostatni obraz – *Mojżesz przed krzewem gorejącym* (1933/1934) – pozostał nieukończony. Dzieło to, podobnie jak przedtem *Wieża Babel* (1917), symbolicznie odnosi się do utopii „nowego człowieka”, tym razem jednak określa nie apogeum, lecz kres „epoki wielkiej duchowości”. Podczas II wojny światowej Kubicki związał się z polskim ruchem oporu i zginął z rąk gestapo jako kurier do ambasad państw neutralnych w Berlinie<sup>115</sup>. Flaum zmarł w Poznaniu w jeszcze w 1917 r., Stückgold w Paryżu w 1933, a Marcoussis w 1941, w okolicach Vichy, gdzie wraz z Halicką schronił się po wkroczeniu wojsk niemieckich do Francji. Szczuka, jak wspomniano, zginął tragicznie podczas górskiej wędrowki jeszcze w 1927 roku. Żarnowerówna samotnie kontynuowała jego dzieło, od 1937 r. żyjąc na emigracji, a 1950 r. popełniła samobójstwo w Nowym Jorku<sup>116</sup>. Krassowski i Berlewi kultywowali idee sztuki awangardowej do 1967, a Stażewski aż do 1988 roku.



<sup>111</sup> Zob. S. Barron, *Expressionismus. Die zweite Generation 1915–1925*, München 1989; Karol Hiller 1891–1939. *Nowe widzenie*, red. Z. Karnicka, J. Ładnowska, Łódź 2001; X. Deryng, *Bolesław Biegas*, Paryż 2011.

<sup>112</sup> Zob. *Der „Sturm” (Die neue Malerei)*, red. H. Walden, Berlin 1929, s. 17/18.

<sup>113</sup> Zob. L. Głuchowska, *Polish and Polish-Jewish Modern and Avant-Garde artists...*, s. 216.

<sup>114</sup> Zob. I. Luba, *Berlin. Szalone lata dwudzieste, nocne życie i sztuka*, Warszawa 2013.

<sup>115</sup> Zob. L. Głuchowska, *Wspomnienie i historia – sztuka i polityka. O wojennych losach kuriera polskiego podziemia – artyści – Stanisława Kubickiego*, „Zeszyty Historyczne” 2009, nr 168.

<sup>116</sup> Zob. M. Król, *op. cit.*, s. 354, 356.



<sup>117</sup> Zob. P. Piotrowski, *Modernity and Nationalism. Avant-garde and Polish Independence, 1912-1922*, [w:] *Central European Avant-Gardes...*; D. Folga-Januszewska, *Avantgarde und Traditionalismus in der polnischen Kunst der Zwischenkriegszeit*, [w:] *Der neue Staat*, s. 208-214.

<sup>118</sup> Zob. M. Bartelik, *op. cit.*

<sup>119</sup> Por. A. Turowski, *Fin de temps...*, s. 35; *Polak - Żyd - Artysta...*

<sup>120</sup> A. Wat, *Śmierć starego Bolszewika (wspomnienie o Stiektowie)*, „Kultura / La Culture” 1964, nr 1/2; S. Walden, *Nachricht über meinen Vater*, „Europäische Ideen” 1976, nr 14/15.

Polska awangarda z najbliższego kręgu „Der Sturm” to 10 artystów, a wśród nich tylko jedna kobieta. Znamienne jest to, że nikt z nich nie reprezentował sztuki oficjalnej, choć Marcoussis od 1920 r. współpracował z krakowskim pismem „Formiści”, w którym stworzono załączki tzw. polskiego stylu narodowego<sup>117</sup>. Wśród „polskich” / „reprezentujących Polskę” / „pochodzących z ziem polskich” artystów związanych z „Der Sturm” (o nieprecyzyjności tych pojęć była już mowa) znaleźli się: mityk płci – Flaum, wyznawca kubistycznego czwartego wymiaru – Marcoussis, inżynier i antropozof Stückgold – „kosmiczny komunista”, jeden z prekursorów nurtu ekologicznego w sztuce – Kubicki, inżynierowie wyobraźni – Szczuka, Żarnowerówna (oraz zapewne Stażewski) i Berlewi, a także malarz-scenograf – Krassowski. Jako *pars pro toto* międzynarodowej awangardy w galerii i w czasopiśmie „Der Sturm”, wyznaczają oni ideowe i stylistyczne spektrum sztuki, promowanej tam niekiedy wbrew osobistym preferencjom Waldena i antycypującej rozwój jego własnych upodobań artystycznych. Ich biografie egemplarycznie potwierdzają nie tylko wkład twórców z Europy Wschodniej w rozwój imperium „Der Sturm” w pierwszej przedwojennej fazie jego istnienia, lecz również reorientację ideowo-stylistyczną jego instytucji w drugiej fazie – po I wojnie światowej, i w trzeciej – po połowie lat 20. XX wieku. Unaocniają, z jednej strony, delikatną kwestię narodowej historiografii, która tuszowała fakt, że choćby w Polsce po stworzeniu w 1918 r. „nowego państwa” sztuka w istocie miała charakter multientniczny i wielokulturowy<sup>118</sup>. Z drugiej zaś strony – egemplarycznie dokumentują często wielonarodową autoidentyfikację działających wtedy (nie tylko w Europie) twórców<sup>119</sup>.

Artyści związani z Polską towarzyszyli Waldenowi nie tylko w czasach jego sukcesów. Wat, wraz z Berlewim i Bruczem współzałożyciel wspomnianej już agencji „Reklama Mechano”, a przedtem, wraz ze Sternem, warszawski futurodadaista – był ostatnim, który pozostawił świadectwo o „ojcu” „Der Sturm”. Wraz z nim, po ewakuacji więzienia na Lublżance w czerwcu 1941, przybył, w łącie apokaliptycznych warunkach, pociągiem do Saratowa. Maszerując z dworca, Wat i Walden komunikowali się za pomocą gestów. Później, w więziennym lazarecie, pisarz dowiedział się od sprzątajacej kobiety, iż redaktor zmarł na dyzenterię w sąsiedniej celi. Jego wczesną śmierć (31 VI 1941) uznał poeta za szczęście, gdyż Saratow był jeszcze najbardziej ludzkim z miejsc, które sam miał poznać w ciągu kolejnych 7 lat<sup>120</sup>.

Czasy faszyzmu (i stalinizmu), oprócz Berlewiego, Krassowskiego i Stażewskiego, mimo licznych represji, przeżyła w Niemczech żona Kubickiego – Margarete, która zdołała uchronić część prac męża i jego przyjaciół przed zaginięciem lub zniszczeniem przez SA i SS. W latach 50. XX w., po trzech dekadach, w domu Lis i Hansa von Riesenów w Bremie ponownie spotkała Berlewiego i Marca Chagalla. Z twórcą mechanofaktury widziała się jeszcze w 1962 r., podczas wernisażu II Niemieckiego Salonu Jesiennego – wystawy »Der Sturm«, Herwarth Walden i Europejska Awangarda w Berlinie 1912-1932”, na której zawisły także obrazy Kubickiego [il. 14].





il. 14 Margarete Kubicka, S. Karol Kubicki, Sina Walden i Henryk Berlewi ze swą matką Hel Enri. Fotografia z werniszażu II Niemieckiego Salonu Jesiennego – wystawy „»Der Sturm«, Herwarth Walden i Europejska Awangarda w Berlinie 1912–1932”, Nationalgalerie–Orangerie, Schloss Charlottenburg 1962, własność prywatna, Berlin

Berlewi, i w latach 20. XX w., i po II wojnie światowej okazał się mistrzem autopromocji. Podobnie jak Hausmann i Schreyer, na nowo odkrywał i nobilitował swe awangardowe dokonania, zarzucone na kilka dziesięcioleci dla nieco naiwnej sztuki portretowej. Schreyera poznał najpóźniej podczas berlińskiej retrospektywy „Der Sturm” (choć może też w trakcie wystawy Szczuki i Żarnowerówny), a ten gościł w swym domu jego i jego matkę – prymitywizującą malarkę Hel Enri<sup>121</sup>. Prócz wspomnień łączyła ich pasja dokumentacji i rehabilitacji awangardy także w wymiarze szerszym niż tylko egocentryczny. Gdy Schreyer wraz z Nell Walden kreowali selektywny obraz imperium „Der Sturm”<sup>122</sup>, Berlewi, angażując m.in. Hausmanna i Ninę Kandinsky, tworzył w Paryżu *Les Archives de l'art abstrait et de l'avant-garde internationale*, podobnie jak Stażewski zabiegając o rehabilitację awangardy polskiej i o wyznaczenie kanonów jej powojennej recepcji<sup>123</sup>. Już choćby tych kilka przykładów wskazuje, iż nie tylko narodowa, lecz i międzynarodowa historiografia kultury jest zawsze czyjąś świadomą konstrukcją, akcentującą bądź re-tuszującą wybrane fakty i perspektywy interpretacyjne. Należy o tym pamiętać, pisząc nową historię awangardy i modernizmu.

#### dr Lidia Głuchowska

Adiunkt w Instytucie Kultury Wizualnej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Otworzyła przewód habilitacyjny na Uniwersytecie w Bambergu. Kuratorka kilku międzynarodowych wystaw, m.in. w Berlinie i we Wrocławiu. Członek Munch Research Project. Autorka 4 książek i ponad 80 artykułów, wydawca 3 antologii, w tym Berlin as a Center of international Modernism and a Turnstile of the Avant-Garde (*Centropa 2012/3*), a także Transnationality, Internationalism and Nationhood. European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century (*Paris/Leuven 2013*). Jej książki Stanisław Kubicki – Kunst und Theorie (*Berlin 2001, II: 2003*) oraz Avantgarde und Liebe. Margarete und Stanislaw Kubicki 1910–1945 (*Berlin 2007*) zostały nagrodzone przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki.



<sup>121</sup> Zob. L. Schreyer, list do H. Berlewi-go, 17 VI 1962, rkps, Nachlaß Schreyer: 1990: 3/8. Niemieckiemu Archiwum Literatury (DLA Marbach) dziękuję za stypendium badawcze, a Friedrichowi Pfläflinowi i Jochenowi Meyerowi za pomoc w odczytaniu listu.

<sup>122</sup> »Der Sturm«. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis, red. N. Walden, L. Schreyer, Baden-Baden 1954; L. Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956; M. Frankowska, A. Frankowski, *Henryk Berlewi...*, s. 113.

<sup>123</sup> H. Berlewi, *Funktionelle Grafik der zwanziger Jahre in Polen*, „Neue Grafik” 1962, nr 9, s. 26.

## Summary

### LIDIA GŁUCHOWSKA/ Polish artists in the orbit of “Der Sturm”. History and historicisations

Polish avant-garde from the closest circle of “Der Sturm” comprises ten artists including one woman only. None of them represented official art, what comes as a characteristic feature of the group. Admittedly, since 1920 Marcoussis collaborated with the “Formiści” magazine, in which Polish national style was established. Among “Der Sturm” co-workers connected with Poland were: a mystic of a sex – Flaum, a believer in Cubist fourth dimension – Marcoussis, an engineer and anthroposopher – Stückgold, “a cosmic Communist” and one of the pioneers of ecological stream in art – Kubicki, imagination engineers – Szczuka, Żarnower (and most certainly Stażewski) together with Berlewi, as well as a painter-scenographer – Krassowski. As a *pars pro toto* of the international avant-garde in “Der Sturm” gallery and magazine, they indicate ideological and stylistic art spectrum, promoted occasionally against personal preferences of Herwarth Walden and anticipating development of his artistic likes.

What is striking about nearly all of the mentioned above artists (except for Szczuka) that they can be described as “transfrontaliers” or “of multiethnic identity”. Their multinational identity was either Polish-German (Flaum and Kubicki), or Polish-Jewish (Stückgold and Żarnower), or Polish-French-Jewish (Markus/Marcoussis and Berlewi), or Polish-Austrian-Jewish (Rittner). This was the reason for their achievements having been long enough marginalised in the national art history what resulted in shortcomings in documentary. Only recently they have been gaining back their place in the international avant-garde historiography.

Their biographies confirm with these examples the Eastern European artists contribution to the development of “Der Sturm” empire in the first, before-war period of its existence, but also the ideological-artistic re-orienting of this institution in the second period – after the WW1, and in the third one – after the mid 1920s. They demonstrate on the one hand a delicate question of national historiography, which retouched the fact that art, even in Poland after creating “a new state” in 1918, was actually multiethnic and multicultural. On the other hand they document representatively multinational identification of the artists active at that time (not only in Europe).

The following case study, written from the post national, post historic and post colonial perspective, is aimed not only at completing shortcomings in documentation of national and above national art historiography thanks to the latest source research, but also at accentuating the need of deconstruction of traditional methods and research concepts in reference to the art of not solely European “outskirts” and the areas of intensive migration.