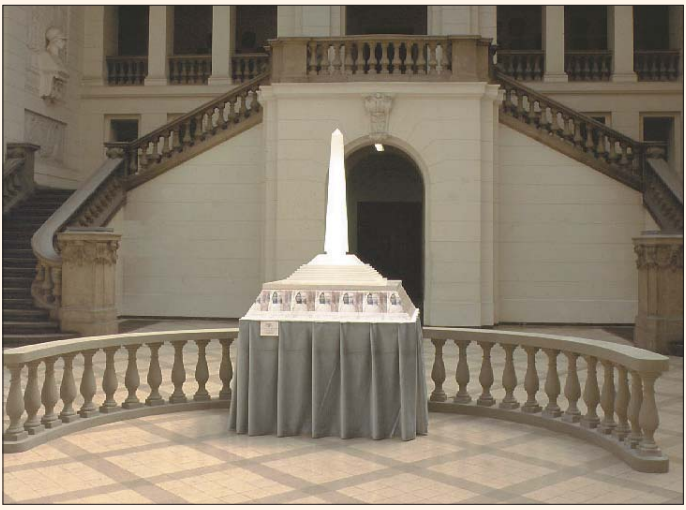


PIOTR PIOTROWSKI

SZTUKA WEDŁUG POLITYKI

OD *MELANCHOLII* DO *PASJI*

ARS VETUS ET NOVA

universitas

SZTUKA WEDŁUG POLITYKI

INSTYTUT HISTORII SZTUKI
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

ARS VETUS ET NOVA

REDAKTOR SERII
Wojciech Bałus

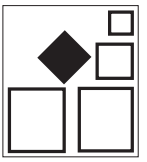
TOM XXVII

PIOTR PIOTROWSKI

◆

SZTUKA WEDŁUG POLITYKI

OD *MELANCHOLII* DO *PASJI*



Kraków

© Copyright by Piotr Piotrowski and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007

ISBN 97883-242-1052-7
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor
JOLANTA STAL

Projekt okładki
STUDIO U

Na okładce:
ZOFIA KULIK, *I dom, i muzeum*, 1999, Muzeum Narodowe w Poznaniu (praca zdemontowana przed otwarciem monograficznej wystawy artystki *Od Syberii do Cyberii*).
Fot. Ryszard Rau

Spis treści

Słowo wstępne 7

I. Od *Melancholii* do *Żniwiarek* 11

II. Drang nach Westen 51

III. Sztuka w czasie końca utopii 71

IV. Nagroda Rembrandta 91

V. Między koloryzmem i modernizmem. W stronę estetyki recepcji malarstwa Piotra Potworowskiego 107

VI. Auschwitz *versus* Auschwitz 123

VII. Krzyż na placu Stalina 139

VIII. Od Syberii do Cyberii 155

IX. Sztuka według polityki 181

X. Szabla Sarmaty i pamięć historyczna 209

XI. Agorafobia po komunizmie 225

Spis ilustracji 245

Indeks nazwisk 251

Summary 257

świadomości, że oto niemal nagle wojnę przegrali wszyscy zaborcy – z mapy Europy znikły wszystkie trzy okupujące terytorium Polski cesarstwa[6]. Nowe państwo więc do pewnego stopnia zostało jakby dane Polakom i tutejszym mniejszościom narodowym przez zbieg szczęśliwych okoliczności historycznych, zaczęło funkcjonować w zupełnie innych warunkach niż te, które sobie wyobrażano w czasach walki o niepodległość w XIX wieku. Zmienić się też musiały ramy „kwestii narodowej". Nacjonalizm nie jest bowiem, jak pisze Rogers Brubaker, substancją, immanentnie istniejącym elementem narodowej świadomości, lecz praktyką, w jakiej naród działa. Jest konstrukcją każdorazowo powoływaną, strategią osiągania celu. Jego badacz więc winien się koncentrować na analizie sposobów funkcjonowania nacjonalizmu, instytucjach i praktykach, w jakich się on przejawia, powinien pytać, „jak" on istnieje, pytać o jego polityczne, ekonomiczne i kulturalne konstrukcje[7]. Odzyskanie niepodległości przez Polskę w 1918 roku przemodelowało potrzebę samoidentyfikacji narodu, wymusiło zmianę strategii budowania tożsamości, stawiając przed tego rodzaju polityką i praktyką dyskursywną konkretne, ale też inne niż wcześniej cele. Kraj był podzielony. Poszczególne dzielnice nowego państwa, tereny dawnych zaborów, miały rozmaite doświadczenia polityczne, ekonomiczne i kulturalne. Funkcjonowały też w oparciu o rozmaite systemy prawne. Inaczej kształtowała się mentalność Polaków żyjących pod rządami Rosjan, inaczej w sektorze niemieckim, jeszcze inaczej austriackim, gdyż – po prostu – inne były strategie „wynarodowienia" Polaków przez państwa okupujące terytorium dawnej Rzeczypospolitej. Ideologia narodowa wszelkich odcieni pomagała więc scalić kraj. Pozwalała odwołać się do wspólnych wartości, stosunkowo prostych i przekonywujących, dających możliwość przekroczenia dzielnicowych podziałów. Dawała możliwość odnalezienia tożsamości. Ponadto, na arenie międzynarodowej nowe państwo także nie czuło się zbyt pewnie. Granice były kwestionowane, a pozycja dyplomatyczna kraju bardzo słaba. Ideologia narodowa także i w tym kontekście okazywała się przydatna; potwierdzała konieczność utrzymania i utrwalania niepodległego państwa. Nie wchodząc w zróżnicowanie nacjonalistycznych koncepcji formułowanych przez rozmaite obozy polityczne

---

[6] Por. H. Wereszycki, *Historia polityczna Polski, 1864–1918*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990.

[7] R. Brubaker, *Nationalism reframed. Nationhood and the national question in the New Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

tamtego czasu, podkreślmy jedynie, że jej funkcja była zgoła inna niż w poprzednim wieku: służyła innym celom, wpisywała się w inne strategie i taktyki polityczne oraz – mimo podobnej nieraz (czasami wręcz identycznej) retoryki – formułowana była w innych praktykach dyskursywnych. Pytanie, jakie należy zadać, to pytanie o jej związek ze sztuką nowoczesną, o to, jak przejawiała się ona w sztuce nowoczesnej.

Zanim zaczniemy analizować tę kwestię, sformułuję kilka uwag natury historiograficznej, dotyczących rozumienia problemu polskiego modernizmu i sztuki nowoczesnej. Przyjmuję tu bowiem pewnego rodzaju wymienność pojęcia modernizm i nowoczesność, po części wbrew polskiej praktyce badawczej, w której często pierwsze z wymienionych pojęć, zarówno na gruncie badań historyczno-artystycznych, jak literackich, kojarzone jest z twórczością symbolizmu i wczesnego ekspresjonizmu. W tym artykule zakładam niejako perspektywę odwrotną: modernizm, względnie sztuka nowoczesna, albo „nowa sztuka", wyrastał z krytycznej dyskusji z tradycją polskiego symbolizmu – debata ta, najogólniej rzecz biorąc, sprowadzała się do odrzucenia „literackich" elementów dzieła sztuki i podkreślania jego wartości *par excellence* plastycznych, w których dostrzegano esencję twórczości artystycznej. Przyjmując takie założenie, naturalnie pojawia się pytanie o datę graniczną polskiego modernizmu, historyczną cezurę, swoistego rodzaju początek historii polskiej sztuki nowoczesnej. Na ten temat istnieją już gotowe sugestie. Na przykład: początek nowoczesności w polskiej sztuce Piotr Łukaszewicz i Jerzy Malinowski widzą w roku 1912, kiedy w twórczości Zbigniewa Pronaszki i Tytusa Czyżewskiego widoczne są pierwsze „indywidualne" interpretacje kubizmu[8]. W istocie rzeczy, analizując ten – w dużej mierze słabo zachowany – materiał, możemy powiedzieć, że w tej sztuce następują zmiany świadczące o wyraźnym wpływie nowoczesnego sposobu przedstawiania, opartego na swoistego rodzaju kuboekspresjonistycznej redakcji obrazu, którą z kolei Andrzej Turowski podkreśla jako zasadniczą dla kształtowania się polskiej sztuki nowoczesnej, choć pełniejsze oddziaływanie kubizmu dostrzega on „dopiero" w rysunkach Tytusa Czyżewskiego z 1915 roku[9]. Przywołując jednak wcześniejszą cezurę, wymieńmy projekt ołtarza kościoła oo. Misjonarzy Zbigniewa Pronaszki (1912),

---

[8] *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, red. P. Łukaszewicz, J. Malinowski, Wrocław: Muzeum Narodowe, 1980, s. 8.

[9] A. Turowski, *Czym był kubizm w Polsce*, w: *idem*, *Awangardowe marginesy*, Warszawa: Instytut Kultury, 1998, s. 62.

rysunki Tymona Niesiołowskiego, Zygmunta Waliszewskiego oraz
il. I.2 *Madonnę* Tytusa Czyżewskiego z 1913 roku (której jednak takie datowanie nie jest pewne), a także – wspominane przez Turowskiego – nieco późniejsze realizacje artysty, w tym obrazy wielopłaszczyznowe, oraz pochodzące mniej więcej z tego samego czasu rysunki Gustawa Gwozdeckiego. Aby z kolei poszukać jakiegoś istotnego i jednocześnie bardziej spektakularnego, czy też przynajmniej wyraźnego wydarzenia, które mogłoby świadczyć o pojawieniu się w Polsce sztuki nowoczesnej, zwłaszcza w skali międzynarodowej, wskazałbym na pokazywane jeszcze przed wojną wystawy sztuki modernistycznej, w tym przede wszystkim wystawę *Futurystów, kubistów i ekspresjonistów* we Lwowie w 1913 roku, zorganizowaną we współpracy z berlińską galerią Der Sturm (A. Jawlensky, W. Kandinsky, O. Kokoschka, B. Kubišta i in.). Przyjmuję zatem, w ślad za powoływanymi wyżej historykami polskiej sztuki, iż w przededniu I wojny światowej rozpoczyna się historia polskiego modernizmu, rozumianego jako krytyczna polemika z tradycją twórczości symbolistycznej, zwłaszcza jej literackimi wartościami. Z kolei wydaje się, że koniec tej fazy „klasycznego" polskiego modernizmu – co zostanie podkreślone w końcowej części niniejszego artykułu – przypada na rok 1950, wieńczący przygotowania władz PRL do wprowadzenia realizmu socjalistycznego i eliminacji z polskiego życia artystycznego tradycji awangardy, czego z kolei spektakularnym przykładem może być likwidacja opracowanej przez Władysława Strzemińskiego w łódzkim Muzeum Sztuki tzw. „sali neoplastycznej". Pojawiająca się z kolei w czasie odwilży sztuka nowoczesna to już zupełnie inna formuła modernizmu, uwolnionego z dyskutowanego w tym tekście napięcia między nacjonalizacją i socjalizacją formy. W istocie rzeczy więc ramy tej „klasycznej" (w odróżnieniu od „odwilżowej" i „poodwilżowej") formuły polskiego modernizmu wyznaczałyby okolice dat: rok 1913 z jednej strony oraz 1950 z drugiej[10]. W konsekwencji więc analizowany na początku tego artykułu obraz Jacka Malczewskiego powiązany by został z formułą sztuki przedmodernistycznej, podobnie jak wyrażany przez niego rodzaj nacjonalizmu, w rozumieniu przywołanej na wstępie terminologii Anthony'ego Smitha.

---

[10] Por. E. Grabska, *Lata 1914–18 i 1939–49. Z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestoleciem*, w: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. T. S. Jaroszewski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.

Wracając do problemu relacji zachodzącej między sztuką nowoczesną a potrzebą narodowej ekspresji, sformułujmy na początku uwagę natury bardzo ogólnej: sztuka zawsze stanowiła jeden z przejawów wyrazu uczuć narodowych, albo też – mówiąc inaczej – zawsze stanowiła obszar, w którym te uczucia mogły (choć nie musiały) się ujawniać. Kreowane były one zarówno w intencjach artystów, jak też w strategiach interpretacyjnych. Dotyczy to obu wyróżnionych wyżej formuł nacjonalizmu: zarówno tego tworzonego poza strukturami państwa, jak w jego ramach[11]. *Melancholia* Jacka Malczewskiego ukazuje ich XIX-wieczne oblicze, etniczno-kulturalne. Jednak w okolicach roku 1918, w okresie tworzenia nowoczesnego państwa, ta konstrukcja wydawała się dość anachroniczna i bezużyteczna. Ideologia narodowa w zmienionej sytuacji historycznej musiała pojawić się inaczej; miast rozdrapywania otwartej rany obolałej tożsamości narodu musiała uwzględnić zupełnie inne cele – budowę nowoczesnego państwa w nowoczesnej Europie. Nowoczesność, wola budowy tego, co nowe, raczej aktywność nastawiona na życie niż zaduma nad znaczeniem śmierci – to nowe wartości narodowe. Przejawiały się one, rzecz jasna, w sztuce, ale na innej zasadzie niż dotychczas. Artysta–melancholik, romantyczny misjonarz głoszący odrodzenie życia po klęsce i śmierci, okazał się mało przydatnym modelem twórcy. Choć nie wszyscy ideolodzy nacjonalizmu tamtego czasu sobie to uświadamiali, w istocie rzeczy nowe państwo potrzebowało innej ekspresji ideologicznej – bardziej nowoczesnej. Mimo więc, że spora część rzeczników ideologii narodowej wspierała raczej sztukę nienowoczesną, czasami wręcz anachroniczną, wyprowadzaną z konserwatywnej twórczości XIX wieku, niemniej bardziej dynamiczne oraz skuteczne konstrukcje wyrazu ambicji narodowych rodziły się w tym czasie na gruncie sztuki modernistycznej, odsłaniając jednocześnie zupełnie inną praktykę funkcjonowania pojęcia narodu, związaną z organizacją państwa, a więc modernistyczną, a nie – jak w wieku XIX – z uczuciami związanymi z pamięcią, kulturą, językiem, funkcjonującymi poza strukturami administracyjnymi.

Odpowiedzi na tego rodzaju nowe zapotrzebowanie, zapotrzebowanie nowej, czy wręcz nowoczesnej formuły sztuki narodowej, udzieliła m.in. grupa Formistów. Chociaż niektórzy artyści tego środowiska,

---

[11] Takie dwa typy nacjonalizmu, zarówno w sensie teoretycznym, jak historycznym, uwzględniającym różnice w rozwoju społecznym Europy Zachodniej i Wschodniej, analizuje Eric Hobsbawm: E. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Por. też: A. D. Smith, *op. cit*., s. 121 n.

zwłaszcza Tytus Czyżewski i Zbigniew Pronaszko, zaczęli przejawiać zainteresowanie nowoczesną formą w przededniu I wojny światowej, a w czasie jej trwania w Zakopanem zorganizowana została wystawa często określana mianem swoistego rodzaju „prapremiery" Formistów, to faktycznym początkiem działalności środowiska (które nigdy nie przyjęło formuły sformalizowanej grupy) była I Wystawa Ekspresjonistów Polskich w listopadzie 1917 roku w Krakowie. Dla stawianej w tym artykule problematyki symptomatyczne są dyskusje toczone w latach 1917–1919 wokół nazwy grupy. Otóż istotne wydaje się to, że wówczas, tzn. w końcu 1917 roku, grupa występowała pod szyldem „ekspresjonistów polskich". Przy czym należy podkreślić oba człony tej nazwy. „Ekspresjonizm" jako sygnał przynależności do szeroko i ogólnie rozumianej nowoczesności artystycznej oraz „polski" jako wskazówka narodowego charakteru ugrupowania. Nazwa ta jednak niosła w sobie pewną sprzeczność, napięcie między czynnikiem ogólnym (kosmopolitycznym) i lokalnym, narodowym. Sprzeczność tę rozwiązano, przesuwając punkt ciężkości na stronę „polską". W 1918 roku zaczęto więc rezygnować z pojęcia „ekspresjonizm" na rzecz dość symptomatycznego neologizmu: „formizm". Późniejsze wystawy, przede wszystkim już te w 1919 roku, a więc po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, odbywały się pod nazwą „Formistów". Podkreślanie w licznych publikacjach problematyki formy (przedtem ekspresji) miało zaznaczać łączność z europejską nowoczesnością, ale przyjęcie nowej nazwy („formizmu"), nie mającej wszak swojego odniesienia w języku ówczesnej krytyki artystycznej innych krajów europejskich, sygnalizowało oryginalny i narodowy charakter tej nowoczesnej formacji. Joanna Pollakówna twierdzi, że oddalenie nazwy „ekspresjoniści" na rzecz „formiści" dyktowane było wolą odcięcia się od grupy poznańskiej Bunt, w pewnym sensie *par excellence* ekspresjonistycznej[12]. Irena Jakimowicz idzie jeszcze dalej i sugeruje, że chodziło tu o „zaznaczenie narodowej odrębności od ruchu wyraźnie niemieckiego"[13]. Niezależnie od tego, którą z tej wersji przyjąć (raczej pierwszą, gdyż w Krakowie, skąd wywodziła się grupa, nie było tak silnych jak w Poznaniu nastrojów antyniemieckich), trzeba to odnotować z dużą uwagą; artystom chodziło mianowicie o polski ruch nowoczesny – sztukę jedno-

[12] J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972, s. 71.

[13] *Formiści*, red. I. Jakimowicz, Warszawa: Muzeum Narodowe, 1989, s. 9.

cześnie polską i nowoczesną. Była to więc droga w stronę nacjonalizacji nowoczesności.

W polskiej literaturze historyczno-artystycznej panuje mniej więcej zgoda, że krakowskim artystom wyraźnie zależało na manifestowaniu polskiej tożsamości w sztuce współczesnej, choć większość z członków tego środowiska nie wypowiadała się na ten temat wprost lub w ogóle się nie wypowiadała. Niemniej już pierwsza ich wystawa (podówczas jeszcze „ekspresjonistów") gromadziła nie tylko własne prace, ale też ludowe obrazy malowane na szkle. Odwołanie się do folkloru znaczyło tu – zgodnie z tradycją rozumienia sztuki ludowej w poprzednich dziesięcioleciach – odwołanie się do polskości. Ikonografia zaczerpnięta z kręgu podhalańskiej kultury ludowej, a więc z okolic Krakowa, często pojawia się w twórczości niektórych członków tego kręgu. Liczne *Madonny* Tytusa Czyżewskiego oraz jego słynnego *Zbójnika* (1917–18) (nawiązujący do ludowej legendy o szlachetnym rozbójniku Janosiku, który w pobliskich górach okradał bogatych i rozdawał ich majątek biednym) można interpretować w tej perspektywie. Irena Jakimowicz pisze wręcz, że jest to „świadectwo polskości formizmu"[14]. Sądzę jednak, że w procesie nacjonalizacji nowoczesności ważna jest nie tyle ludowa ikonografia oparta często na tematyce religijnych „świątków" (w gruncie rzeczy w twórczości innych artystów – z wyjątkiem Andrzeja Pronaszki – raczej nieeksponowana), nie tylko powołanie sztuki ludowej pojmowanej jako „skarbiec" narodowej kultury, co przede wszystkim to, że sztuka ludowa operowała formami, które nie zostały „skażone" cywilizacją (którą z kolei utożsamiano z klasyczną tradycją obrazowania artystycznego), były „prymitywne", a więc jednocześnie „prawdziwie polskie" i „nowoczesne". Krakowscy artyści szukali w „prymitywie" inspiracji nowoczesnego kształtowania formy i jednocześnie manifestowali przez to pozaartystyczne wartości, z drugiej jednak strony poszukiwali wyrazu o charakterze narodowym, szukali narodowej ekspresji. Co więcej, jak sugeruje Pollakówna, chodziło im wręcz o odnalezienie w góralskim folklorze źródeł nowoczesnego stylu narodowego[15]. Jeden z recenzentów pierwszej wystawy formistów („ekspresjonistów polskich") napisał: „formizm polski wyrosły na rodzimej glebie i kontrolowany przez wyłącznie polskie prymitywy staje się zagadnieniem sztuki narodowej (...) po raz pierwszy w dziejach my-

il. I.3

[14] *Ibidem*, s. 6.
[15] J. Pollakówna, *op. cit*., s. 45.

śli artystycznej w Polsce zjawia się kierunek, który okazuje chęci do wyodrębnienia się w samodzielny styl polski”[16].

Zauważmy, że ten proces nacjonalizacji nowoczesności, a dokładniej: nacjonalizacji formy nowoczesnej, jest postawą charakterystyczną dla środowiska krakowskiego, dla kultury miasta, które przed wojną należało do imperium Austro-Węgier. W Poznaniu, który przed uzyskaniem niepodległości z kolei był stolicą prowincji pruskiej, relacje między sztuką nowoczesną, a więc nowoczesną formą i problematyką narodową, rozwijały się zupełnie inaczej. Widać to na przykładzie grupy Bunt, jedynego w gruncie rzeczy awangardowego środowiska artystycznego w tym mieście, jednocześnie jednak o znacznie bardziej międzynarodowym zasięgu niż krakowscy Formiści. Bunt powstał w początku 1918 roku przy założonym rok wcześniej przez Jerzego Hulewicza czasopiśmie „Zdrój”. Przeważająca większość artystów wchodzących w jej skład miała bardzo silne kontakty z Niemcami. Stanisław Kubicki, najwybitniejsza postać tego środowiska, urodził się i wykształcił w Niemczech. Zresztą w Poznaniu przebywał bardzo krótko: między rokiem 1917, kiedy zdezerterował z niemieckiej armii, a 1919, kiedy z kolei powrócił do Berlina. Przyjeżdżał, co prawda, później do Polski, lecz jedynie okazjonalnie, bez jakichkolwiek reperkusji artystycznych. Jego żona, Margarete, była Niemką. W Niemczech przebywali też Adam Boderski, Stefan Szmaj, Jerzy Wroniecki oraz August Zamoyski. Znacznie krócej znajdował się tam Władysław Skotarek. Także animator całego tego literacko-artystycznego środowiska, Jerzy Hulewicz (podobnie jak jego brat Bohdan), również jakiś czas przybywał w Niemczech. Co więcej, już w momencie zawiązania się w Poznaniu grupy utrzymywano bardzo silne kontakty z berlińskim czasopismem „Die Aktion”, które z okazji rozmaitych „polskich” wystaw wydało dwa specjalne, poświęcone Buntowi zeszyty. Utrzymywano również stosunki z galerią Der Sturm, która z kolei eksponowała szereg „poznańskich” prac, m.in. Stanisława Kubickiego. Te niemieckie powiązania wyraźnie określały pozycję Buntu. Z drugiej jednak strony większość jego twórców była uprzednio związana (zarówno w Polsce, jak w Niemczech) z narodowymi i patriotycznymi organizacjami, mniej czy bardziej tajnymi[17].

il. I.4

il. I.5

---

[16] Cyt. za: H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa: Arkady, 1972, s. 127–128.

[17] Na temat ugrupowania, jego historii, ideologii oraz twórczości artystycznej por. J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów „Bunt”, 1917–1922*, Wro-

Mimo wielu występujących między członkami poznańskiego środowiska podobieństw artystyczno-ideowych w sensie politycznym i ideologicznym Bunt nie był grupą jednolitą. Ścierały się tu bowiem, najogólniej rzecz biorąc, dwie postawy. Z jednej strony wykazywano sympatię dla działalności Józefa Piłsudskiego, niewątpliwie charyzmatycznego przywódcy wybijającej się na niepodległość Polski, jednak w Wielkopolsce niepopularnego. Ta postawa to opcja zbrojnego powstania i budowa jednolitego państwa polskiego, obejmującego ziemie wszystkich trzech zaborów, państwa wielonarodowościowego, a w dalszej perspektywie odbudowa „federacji Jagiellońskiej", a przynajmniej odbudowa jej mitu. Jerzy Hulewicz, rzecznik takiego poglądu, był głęboko zaangażowany w organizowanie w Wielkopolsce poparcia dla marszałka Piłsudskiego, wypowiadając się wielokrotnie za szybkim zjednoczeniem Polski. Organizując zresztą Wydawnictwo Ostoja oraz wspomniane pismo „Zdrój" we współpracy z goszczącym u niego (przybyłym również z Niemiec) Stanisławem Przybyszewskim, myślał o utworzeniu w Poznaniu ogólnopolskiego ośrodka kultury narodowej. Z drugiej zaś strony w środowisku Buntu formułowano utopię powszechnej rewolucji socjalistycznej, w wyniku której powstałaby pozbawiona konfliktów narodowych i społecznych wielka wspólnota. Część artystów prezentowała taki sposób myślenia od początku założenia grupy, a jego ostatnim akordem, a zarazem momentem funkcjonowania Buntu jako ugrupowania artystycznego, był udział Kubickich, Skotarka i Szmaja w berlińskiej Międzynarodowej Wystawie Artystów Rewolucyjnych w październiku 1922 roku. Dla Kubickiego, czołowej postaci tej orientacji, najbliższą tradycją – jak pisze referowany tu Jerzy Malinowski – była tradycja anarchizmu, a dokładnie: anarchosyndykalizmu, oraz koncepcje polityczne formułowane w kręgu „Spartakusa": Róży Luksemburg i Karola Liebknechta[18]. Jego lewicowe poglądy ujawniły się bardzo wyraźnie w czasie pobytu w Poznaniu, a przejawem tego są publikowane w „Zdroju" teksty artysty, w tym jego swoistego rodzaju manifest *Tamtym coś niecoś*[19]. Jego sztuka i poglądy na temat twórczości miały antyestetyczny charakter. Kubicki podkre-

---

cław: Wiedza o Kulturze, 1990. Zamieszczona tu rekonstrukcja funkcjonowania grupy oparta jest na tej monografii.

[18] *Ibidem*, s. 118.

[19] S. Kubicki, *Tamtym coś nie coś*, „Zdrój" 1919, nr 2, s. 34–36; przedruk: S. Kubicki, *Tamtym coś niecoś*, w: *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, oprac. J. Ratajczak, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1987, s. 81–84.