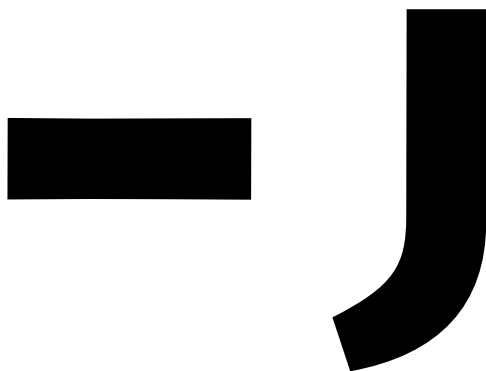




AGNIESZKA SALAMON -
-RADECKA



**Początki sztuki
abstrakcyjnej
w Polsce na
przykładzie
twórczości
ekspresjonistów
poznkańskich
związanych
z czasopismem
„Zdrój” (1917–1922)**



— *Jeśli treść utajona ma być czytana, trzeba jej formy – słyszysz?*
— *Formy! Znaki składają się na nią: kreski, zygzaki, kółka, elipse...*
Te ustosunkowane wzajemnie a posłuszne tajemnicy...

J. Hulewicz, *Wiano. Bajka dramatyczna*, Poznań 1920

W 2015 roku w polskiej przestrzeni muzealnej będzie mieć miejsce niecodzienne wydarzenie: syn polsko-niemieckiej pary artystycznej: Margarete i Stanisława Kubickich – mieszkający w Berlinie emerytowany profesor neurologii i współzałożyciel berlińskiego Wolnego Uniwersytetu, Stanisław K. Kubicki¹ – postanowił przekazać dwóm polskim instytucjom publicznym: Muzeum Narodowemu w Poznaniu oraz Muzeum Narodowemu we Wrocławiu blisko sto prac na papierze. Dar obejmuje rysunki i grafiki artystów zaprzyjaźnionych z jego rodzicami, związanych w latach 1917–1922 z wydawanym w Poznaniu czasopismem „Zdrój”, będących jednocześnie

członkami plastycznego ugrupowania Bunt, postrzeganego jako najbardziej radykalna ekspresjonistyczna polska formacja artystyczna okresu pierwszej wojny światowej. Poza dziełami Kubickich, wspomniane muzea otrzymają także prace pozostałych członków Buntu: Jerzego Hulewicza, Władysława Skotarka, Stefana Szmaja, Jana J. Wronieckiego oraz Jana Panieńskiego, związanego z grupą od 1919 roku². Aktowi darowizny towarzyszyć będzie wystawa, po raz ostatni być może (a możliwe, że i pierwszy w jej prawie stuletniej historii) prezentująca całą przechowaną przez lata kolekcję³.

Dar, którego wartość dla polskiej historii sztuki jest nieoceniona, stać się może impulsem do zintensyfikowania badań nad twórczością artystów związanych z poznańskim „Zdrojem”. Zwłaszcza, że zbliża się powoli, acz nieuchronnie, setna rocznica pierwszej wystawy Buntu (kwiecień 1918), w literaturze przedmiotu uchodzącej za pierwsze w historii polskiej sztuki tak radykalne opowiadanie się za formułą nowoczesnej twórczości zasadniczo inspirującej się ekspresjonizmem niemieckim.

Mimo iż fenomen poznańskiego ekspresjonizmu znajduje się od dłuższego już czasu w orbicie zainteresowania zarówno literaturoznawców, jak i historyków sztuki, ciągle jeszcze wiele aspektów działalności wielkopolskich artystów wymaga dokładniejszego poznania⁴. Takim zagadnieniem związanym z ich plastyczną twórczością jest wkład w początki i rozwój sztuki abstrakcyjnej w Polsce.

W październiku 1917 roku poznańskie światło dzienne ujrzało wyjątkowe, jak na wielkopolskie warunki schyłku Wielkiej Wojny, przedsięwzięcie, którym był *dwutygodnik poświęcony sztuce i kulturze umysłowej*, zatytułowany „Zdrój”. Pierwotnie pismo miało pomóc w nawiązaniu kontaktu artystycznego z zaborcem rosyjskim i austriackim w celu nadrobienia zaległości w młodopolskiej estetyce, jakie w obszarze życia kulturalnego wytykano zaborowi pruskiemu. W rzeczywistości zaś wydawany przez Hulewicza periodyk stał się forum prezentacji najnowszych tendencji w szeroko pojętej europejskiej sztuce, obejmującej zarówno twórczość literacką, jak i – dzięki przyjętej formule wizualnej wzorującej się najpierw na młodopolskim „Życiu” Przybyszewskiego i Wyspiańskiego, a potem na dwu organach ekspresjonizmu niemieckiego: „Die Aktion” Franza Pfemeferta oraz „Der Sturm” Herwartha Waldena – także sztuki plastyczne. Jednakże wiosną 1918 okazało się, że taka prezentacja jest już niewystarczająca i siedmioosobowa grupa plastyków, pierwotnie

związanych z pismem, na czele z Kubickim i Hulewiczem, określająca się mianem Buntu, zorganizowała pierwszą publiczną wystawę swojej twórczości. Ekspozycji towarzyszył skandal, co przysporzyło jej niemałej popularności u nieco zdezorientowanej publiczności, nie przygotowanej do odbioru tego, z czym musiała zmierzyć się na wystawie. Od tego momentu też rozpoczął się niezmiernie dynamiczny okres w historii wielkopolskiego życia artystycznego, zakończony w 1926 roku sprzedażą *mekki ekspresjonizmu polskiego* – należących do Hulewicza Kościanek, co miało bezpośredni wpływ na ostateczne rozproszenie środowiska poznańskich ekspresjonistów.

Jako pierwszy tendencje abstrakcyjne w twórczości Buntu dostrzegł T. Dobrowolski, ale jego obserwacje dotyczyły tylko prac Kubickiego i Swinarskiego⁵. Tropem tym podążyli następnie P. Łukaszewicz i J. Malinowski, by we wstępie do katalogu zorganizowanej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w 1980 roku wystawy *Ekspresjonizm w sztuce polskiej* skonstatować: *Jeśli przypomnimy, że pojęcie abstrakcji nie oznaczało pierwotnie (np. u Kandinsky'ego) sztuki bezprzedmiotowej, że raczej odnosiło się do procesu abstrahowania od rzeczy, to znaczy jej odrealnienia czy syntetyzowania, to taki właśnie proces można obserwować w pracach Zamoyskiego, przede wszystkim jednak w twórczości Hulewicza i Kubickiego. Tak więc – i trzeba to podkreślić – artyści Buntu jako pierwsi w Polsce podjęli problematykę sztuki abstrakcyjnej*⁶.

Do zagadnienia powrócił kilkakrotnie – w jedynej, jak dotąd, monografii Buntu – J. Malinowski⁷, by ostatecznie uznać przy innej okazji Hulewicza i Kubickiego za pierwszych w sztuce polskiej malarzy-abstrakcjonistów⁸. To właśnie Malinowski, śledząc dokonania poznańskich ekspresjonistów, jak dotąd najwięcej uwagi poświęcił problematyce abstrakcji, wyznaczając tym samym podstawowe tropy badawcze. Jednakże, na obecnym poziomie badań, można już poszerzyć spostrzeżenia pierwszego monografisty grupy. Problem sztuki abstrakcyjnej w twórczości Kubickich bardzo szczegółowo omówiła w swoim doktoracie Lidia Głuchowska⁹.

Podobne próby w odniesieniu do Hulewicza w ciągu ostatnich paru lat podjęła autorka niniejszego eseju. Z jednej strony, odnosząc się polemicznie do stwierdzenia Malinowskiego, że Hulewicz po 1920 roku nie podjął już dalej idących eksperymentów związanych z abstrakcją geometryczną, którą badacz ograniczył zasadniczo do jego drzeworytów¹⁰, przedstawiłam problem geometryzacji

w wąskim wycinku spuścizny graficznej artysty, jaką stanowią jego akwaforty. Jest to równocześnie przykład przeniesienia eksperymentów formalnych zmierzających do abstrakcji na płaszczyznę technik graficznych trawionych – co nie tylko w skali polskiej, ale i europejskiej tego czasu było ewenementem¹¹. Osobne zaś studium poświęciłam analizie przygotowanego przez Hulewicza wytwornego wydania utworu Juliusza Słowackiego *Genezis z Ducha* (Poznań 1919), w którym edytor dokonał fuzji poezji romantycznej z nowoczesną oprawą wizualną, inspirowaną publikacjami Kandinsky'ego, definiując w ten sposób podstawowe źródła ekspresjonizmu poznańskiego¹².

Niniejszy zaś tekst chciałabym poświęcić kilku spostrzeżeniom polemicznym z tezami wyrażonymi przez Malinowskiego we wspominanej monografii, co, mam nadzieję, nieco uporządkuje, ale i wzbogaci wizerunek poznańskich ekspresjonistów w aspekcie ich stosunku do sztuki abstrakcyjnej.

Mimo iż twórczość artystów Buntu nie ograniczała się jedynie do twórczości graficznej – na potrzeby niniejszego tekstu obszar obserwacji badawczej ograniczony został do linorytów opublikowanych na łamach „Zdroju”, które chciałabym „zderzyć” z paroma tekstami. Jest to o tyle uzasadnione, że z wyjątkiem prac malarskich Kubickich, obrazy Hulewicza czy Panieńskiego, w przeciwieństwie do obfitości grafik wydrukowanych w periodyku, zachowały się w nikłym stopniu¹³. Jednocześnie na ich podstawie można wysnuć wnioski, że to właśnie grafika była swoistym laboratorium nowatorskich rozwiązań formalnych, dopiero później podejmowanych w innych dziedzinach działalności twórczej. Nie sposób oczywiście omówić tutaj wszystkich ilustracji ze „Zdroju”, w których zaobserwować da się stopniowe odrealnianie przedstawienia, dlatego też przeanalizowane zostaną tylko wybrane.

Malinowski uznał za pierwsze polskie prace abstrakcyjne dwie winiety autorstwa Hulewicza, opublikowane w drugim tomie „Zdroju” (w lutym i marcu 1918 roku), a więc przed przełomowym tomem trzecim, który otwierał zeszyt towarzyszący pierwszej wystawie Buntu¹⁴. Jest to z pewnością nowatorski tom, wyraźnie przechodzący od stylistyki secesyjnej do ekspresjonistycznej. Jednocześnie już w tym tomie można zauważyć kilka tendencji charakteryzujących dojrzałą oprawę plastyczną „Zdroju”. Z jednej strony pojawiają się na łamach pisma uproszczone – niekiedy doprowadzone już do skrajności poprzez swoją bezprzedmiotowość, niekiedy jednoznacznie

geometryczne, innym razem amorficzne i obłe – winiety autorstwa Hulewicza i Kubickiego; następnie Wronieckiego, a także Skotarka. Te ilustracje, ocierające się o ornamentalność, wymuszoną chociażby poprzez pełnioną przez nie funkcję przerywników w tekście, reprezentować będą najbardziej skrajne rozwiązania formalne, niekiedy prawie całkowicie zrywające z jakimkolwiek odwzorowaniem rzeczywistości.

Na pewno w przypadku Hulewicza wyraźnie da się wskazać na źródło inspiracji – ilustracje Kandinsky'ego zamieszczone w jego tomiku wierszy *Klänge* (München 1912)¹⁵. W tym samym czasie (początek 1918 roku) Hulewicz intensywnie pracował nad wspomnianą już ozdobną edycją *Genezis z Duchą*¹⁶, którą zilustrował pozostając pod przemożnym wpływem monachijskiego ekspresjonisty, nie może więc dziwić fakt, że poszczególne winiety z wymienianego wydawnictwa zawitały też na łamy pisma¹⁷.

Ilustracje te stanowią *punkt zerowy* w doświadczeniu z abstrakcją niegeometryczną samego Hulewicza, ale i pozostałych ekspresjonistów poznańskich. Zasadniczo w orbicie ich zainteresowań znajdować się będą przedstawienia mniej lub bardziej geometryzujące, w mniejszym lub większym stopniu abstrahujące od realnej rzeczywistości – nigdy jednak nie zrywające w sposób definitywny skojarzeń z otaczającym światem¹⁸. Jednocześnie, co warto podkreślić, w początkowym okresie do końca 1918 roku, nowoczesnym próbom plastycznym podejmowanym przez artystów na łamach „Zdroju” nie towarzyszyła żadna refleksja programowa teoretyczna¹⁹. Przyczyny takiego stanu rzeczy znajdują swoje wytłumaczenie w dalszej części artykułu.

Natomiast, jeżeli rozumiemy sztukę abstrakcyjną jako stopniowe odchodzenie od przedmiotowości przedstawienia w kierunku jego odrealnienia, ale i syntetyzacji formy – czemu często towarzyszy jej uproszczenie i geometryzacja – to pierwszą zamieszczoną na łamach pisma, wyraźnie zmierzającą poprzez geometryzację do abstrakcji pracą będzie *Autoportret* autorstwa Kubickiego²⁰. Artysta przedstawił siebie w pozie myśliciela, podpierającego lewą ręką stroskane czoło, przez które przebiega podłużna, głęboka bruzda. Wizerunek zbudowany został poprzez kontrast czarnych i białych geometrycznych form. Dodatkowo grafik skontrastował trapezowate oczodoły z liniami konstruującymi dół twarzy – nos, usta i podbródek – oraz jej górę – zarys czoła i wspomnianą, przebiegającą przez nie poziomą

bruzdę. Zarys dłoni prawie całkowicie zlewa się z przedstawieniem twarzy – co być może należy interpretować jako jednoznaczne wskazanie priorytetów Kubickiego, definiującego siebie najpierw poprzez intelekt, a dopiero potem poprzez dzieła swoich rąk. Narzucająca się nieodparcie analogia ze schematem przedstawiania czaszki ludzkiej potęguje ekspresję tej syntetycznej kompozycji – jednocześnie niesłychanie przestrzennej, prawie rzeźbiarskiej – i każe dopatrywać się w niej wątków wanitatywnych.

Do omawianego linorytu nawiąże zapewne Hulewicz w *Portrecie Małgorzaty Kubickiej*²¹. Portret jest przykładem zgeometryzowanej, syntetycznej formy, pozbawionej zbędnych szczegółów, ale idealnie ujmującej *istotę* portretowanej postaci i jej charakter – surowość i prostotę, a nawet specyficzną drapieżność. Głębię psychologiczną przedstawienia osiągnął Hulewicz prostymi środkami – opierając się przede wszystkim na kontraście płaszczyzn czerni i bieli. Równie ciekawa jest praca autorstwa samej Kubickiej, stanowiąca graficzny zapis spotkania w Kościankach, zatytułowana: *M. Kubicka dla J. Hulewicza – Rozmowa*²². Przy umownie zaznaczonym stole artystka w mniej lub bardziej zsyntetyzowany sposób przedstawiła dyskutujących ze sobą Kubickich oraz Jerzego i Wandę Hulewiczów. Linie – proste, poziome lub łukowate – przeprowadzone w postaci wektorów łączących poszczególne postaci – symbolizować mają burzliwy przebieg rozmowy, jaki niejednokrotnie musiał mieć miejsce podczas wizyt Kubickich w Kościankach.

Towarzyszący pierwszej wystawie Buntu zeszyt z kwietnia 1918 – tzw. *Zeszyt Buntu* – stanowi już jednoznaczną wizualną deklarację grona artystów określanych mianem ekspresjonistów poznańskich. Dążenie do abstrakcji pojawia się już u wszystkich pozostałych członków grupy – różni ich jedynie stopień zaawansowania w odrealnianiu przedstawienia, a także mniejsza lub większa geometryzacja formy. Na uwagę zasługuje tutaj twórczość jednego z nich, trochę w dotychczasowych badaniach pomijana – mianowicie drzeworyty Wronieckiego. Jego śmiałe propozycje rozwiązań formalnych wydają się być na tle prac pozostałych grafików „Zdroju” jednymi z najbardziej radykalnych. Zamieszczone na łamach pisma drzeworyty, szczególnie te z trzeciego tomu „Zdroju”, nie są niczym innym jak odrealnioną płataniną kresek, niekiedy krzyżujących się, niekiedy biegnących równolegle czy promieniście odchodzących od środka kompozycji, która wiąże w sobie mniej lub bardziej zgeometryzowane kształty.

Trudno dla nich odnaleźć analogie w otaczającym świecie, tym bardziej, że nierzadko pozbawione są nawet konkretnego, odnoszącego się do rzeczywistości tytułu²³. Prace Wronieckiego są o tyle ciekawe, że o ile pozostali członkowie grupy w mniejszym lub większym stopniu inspirowali się nawzajem swoją twórczością, ale zasadniczy impuls czerpali z doświadczeń Kubickich – tak Wroniecki wydaje się jakby od początku kroczyć własną, indywidualną ścieżką. Jego wczesne drzeworyty nie przypominają ani prac Kubickich, ani Hulewicza. Być może znaczenie zasadnicze ma tu fakt, do tej pory jeszcze przez żadnego badacza dokładnie nie przeanalizowany, że Wroniecki jako stypendysta Józefa Kościelskiego, w latach 1907–1909 uczył się w pracowni propagatora nowoczesnego drzeworytu, czeskiego grafika Emila Orlika, na Wydziale Grafiki w Unterrichts Anstalt am Staatlichen Kunstgewerbenmuseum w Berlinie. Przebywając w tym czasie w stolicy Niemiec, musiał zetknąć się z awangardowymi tendencjami w sztuce niemieckiej²⁴. Możliwe, że należałoby prześledzić potencjalne możliwości inspiracji płynące właśnie z tego źródła, co pozwoliłoby ostatecznie ocenić oryginalność jego propozycji artystycznej²⁵.

Jak zauważył Malinowski, stopniowo w pracach publikowanych na łamach „Zdroju” dostrzec można, obok zdecydowanej geometryzacji, wyraźną dynamizację przedstawień o futurystycznej proweniencji. Jest to kolejny obszar inspiracji, obok Kandinsky’ego (Hulewicz), Malewicza i Mondriana (Kubiccy)²⁶, istotny dla poszukiwań formalnych „zdrojowców”, wart osobnej uwagi²⁷. Badacz pisał dalej, że połączenie tych dwu tendencji przerodziło się w tzw. abstrakcyjny ekspresjonizm, dostrzegalny już przed wojną w pracach F. Marca i W. Morgnera. Jego zdaniem, artyści poznańscy, przejmując ten typ twórczości zapewne za pośrednictwem twórców z kręgu „Der Sturm”, *po trafili z niego wyciągnąć dalsze konsekwencje*. Badacz stwierdził nawet, że: *prace te nie mają bliskich analogii w ówczesnej sztuce europejskiej*²⁸. Zwracając szczególną uwagę na Akt Skotarka²⁹, Zwiastowanie³⁰ i Genezis³¹ Swinarskiego oraz Pocałunek Judasza Hulewicza³², podkreślał, że budujące przedstawienie linie stały się w tym przypadku wektorami sił, bardziej symbolizującymi ruch, energię uchwyconych scen, niż próbującymi coś przedstawiać³³.

Jednak przy tej okazji należy wyraźnie zaznaczyć, że jakkolwiek geometryczne i syntetyczne kompozycje z łamów „Zdroju” stają się wyraźnie zdynamizowane, to ciągle nie osiągają absolutnego stanu

oderwania od rzeczywistości, czy to poprzez konkretne podobieństwo do otaczającego świata, czy choćby poprzez tytuł. Czasem nawet daje się zauważyć wyraźne złagodzenie tendencji odchodzenia od realności przedstawienia – jakby ten proces zatrzymał się w pewnym momencie, nie dochodząc ostatecznie do „martwego punktu” nieobcego każdemu radykalnemu abstrakcjonście.

Próba usystematyzowania całości materiału wizualnego, jakiego dostarcza „Zdrój”, musi zakończyć się fiaskiem. Nie da się w tym przypadku wykreślić jakiejś logicznej linii genetycznej, wyznaczającej kolejne etapy rozwoju tendencji abstrakcyjnych w publikowanych utworach – wszystko się tutaj miesza, kompozycje niegeometryczne sąsiadują z geometrycznymi o różnym stopniu zatracenia przedmiotowości. Już wydaje się, że któryś z artystów osiąga maksymalny stopień odrealnienia, by w kolejnej pracy opublikowanej na łamach pisma wracać jakby z do poprzedniego punktu – do śladów rzeczywistości, nawet jeśli miałyby się to zasadniczo ograniczać do tytułu, konkretyzującego temat przedstawienia. Sytuację tę Malinowski podsumowuje jednoznacznie jako „szczytowy moment twórczości” – szczególnie mając na myśli Hulewicza i Swinarskiego – *którego przekroczenie – przy ówczesnym stanie świadomości teoretycznej grupy – okazało się niemożliwe*³⁴. Owo przekroczenie miałyby zapewne oznaczać całkowite i jednoznaczne oderwanie się od jakichkolwiek skojarzeń z realnym światem, czy to w samej kompozycji, czy choćby w jej tytule. Jakkolwiek trudno się nie zgodzić z tą konstatacją, to po lekturze redakcyjnego tekstu *Czego chcemy*, jaki ukazał się w marcowym zeszycie „Zdroju” w 1920 roku, przyczyn takiego stanu rzeczy nie da się już tłumaczyć brakiem świadomości³⁵.

Ten niezmiernie istotny programowy artykuł – tłumaczący pozorny chaos rozwiązań wizualnych, jakie proponowali artyści „Zdroju” w początkach istnienia pisma oraz brak równoległej refleksji teoretycznej – z nie do końca zrozumiałych względów nie został uwzględniony w dotychczasowym stanie badań³⁶. Bardzo możliwe, że wynika to z błędnej interpretacji autorstwa tekstu, jakiej dokonał Józef Ratajczak w swoim pionierskim opracowaniu dotyczącym „Zdroju”. Badacz przypisał go bowiem Janowi Sturowi, automatycznie odnosząc wyrażone w nim poglądy jedynie do literackiej (ewentualnie filozoficznej) aktywności poznańskich ekspresjonistów, zupełnie pomijając ich działalność plastyczną³⁷. Zapewne, sugerując się interpretacją Ratajczaka, pominął artykuł i Malinowski. Tymczasem już na jego początku mowa jest ogólnie

o Sztuce, a dalej pojawiają się określenia typu: *siły twórcze poetów i plastyków*³⁸. Natomiast dokładna analiza tekstu, podejmującego na równi z literackimi także kwestie plastyczne oraz występowanie w nim takich sformułowań, jak np. *Utwory wzajem dopełniają się, w wyłączności swej silne a wyraźne*³⁹ – które brzmią prawie jak dosłowne cytaty z recenzji Hulewicza z pierwszej wystawy Buntu⁴⁰ – każą sądzić, że tekst miał co najmniej dwóch autorów: wspomnianego Stura, ale i Hulewicza. Refleksje dotyczące zaś pierwszej wojny światowej przywodzą na myśl teksty jeszcze innego „zdrojowca” – Bohdana Hulewicza⁴¹. Artykuł jest więc jak najbardziej dziełem zbiorowym – redakcyjnym, jak głosi podpis na jego końcu i dotyczy ogólnie obrazu twórczości poznańskich artystów – i plastycznej, i literackiej.

Waga omawianego tekstu polega między innymi na tym, że już we wstępie jego autorzy podejmują próbę uporządkowania linii rozwojowej „Zdroju”, wytyczając trzy okresy w dziejach pisma. W pierwszym okresie nastąpiło *przejście twórczej myśli z jednej generacji na drugą*⁴² – chodziło tu zapewne o czas poprzedzający pierwszą wystawę Buntu. Drugi, trwający od kwietnia 1918 do marca 1920 roku, był *odbiciem zmagającej się myśli młodych Sztuki adeptów*⁴³. Trzeci, określony jako: *krystalizacja kierunków*, zainicjowany został analizowanym tu zeszytem i omawianym tekstem, który w założeniu miał się stać zarysem programowym działalności grupy. Odtąd utwory plastyków i literatów na łamach „Zdroju” miały opierać się wyłącznie na tym programie.

W dalszej części tekstu sformułowane zostały podstawowe idee, jakie miały przyświecać działalności grupy. Autorzy dokładnie scharakteryzowali najdłuższy, jak się miało wkrótce okazać, okres w dziejach „Zdroju” i skupionych wokół niego twórców, tzw. „okres Buntu”⁴⁴. U jego początków legła konstatacja dokonana przez artystów jeszcze przed wojną, że: *dążenie danej epoki można wyrazić jeno przy pomocy takiej a nie innej, jej jeno odpowiadającej formy*⁴⁵, a co za tym idzie, stare formy wyrazu nie są w stanie sprostać wyzwaniom współczesności, co wywołało walkę. Aby można było *utorować drogę nowemu sposobowi tworzenia, należało wprzód zburzyć porządek dotychczasowy*⁴⁶, przez który rozumiano m.in. całą sztukę realistyczną, dążącą do jak najpełniejszego naśladownictwa przyrody, włącznie z impresjonizmem. Równolegle towarzyszył temu kryzys programowy, bowiem, jak stwierdzali autorzy tekstu: *Wiedzieli młodzi czego nie chcą, nie potrafili jednak powiedzieć sobie i światu, czego – chcą. Czyżby nie chcieli niczego?*⁴⁷.

Tak zdiagnozowana sytuacja tłumaczy brak tekstów programowych w początkowym okresie istnienia pisma. Pochodną kryzysu był chaos poszukiwań artystycznych. *Gubią się nowi twórcy* – można było dalej przeczytać w tekście – *rozpraszają się w teoriach, teoryjkach, kierunkach, kieruneczkach, w próbach i nastrojach, w końcu – w wynikającym z tego stanu rzeczy zniechęceniu, ukoronowanym – bezczynnością twórczą*⁴⁸. Paradoksalnie jednak, był to niezmiernie dynamiczny i kreatywny okres zadawania sobie wielu pytań i poszukiwań odpowiedniej dla nowych czasów formuły twórczej, a chaos wynikał właśnie z tych intensywnych poszukiwań. Jednym z najważniejszych pytań, jakie sobie wówczas zadawano było: *Jaka forma mogłaby w zupełności zadowolić [...] dążenia twórcze, co uczynić, by wyjść z błędnego koła [...] tak bezpłodnej, tak niepozytywnej negacji*⁴⁹. Poszukiwania utrudniały dodatkowo burzliwe czasy przełomu – także w sensie polityczno-społecznym – oraz wymuszony okolicznościami zewnętrznymi radykalizm postaw, co nie zawsze było uzasadnione i ostatecznie konieczne.

W tym miejscu padło niezmiernie ważne dla zrozumienia niejednorodności i niekonsekwencji formalnej prac Buntu stwierdzenie, że ostatecznie to nie forma właśnie jest istotna, ale treść wewnętrzna dzieła sztuki. Mimo że: *potąd zajmowano się u nas przeważnie tylko zewnętrzną, tylko formalną stroną tzw. ekspresjonizmu. Nie wnیکano w głąb. Nie starano się odpowiedzieć na następujące pytanie: wyrazem jakiej wewnętrznej, psychicznej dążności, jest ono dziwaczne, ekstrawaganckie rozbijanie dotychczasowych form w Sztuce*⁵⁰ – nastąpić miał okres skupienia się na treści dzieła sztuki. Ta treść to w dużej mierze odzwierciedlenie wewnętrznych przeżyć artysty, a skoro uczucia nasze są rzeczą najpierwszej wagi, musimy bezwarunkowo się starać – pisali autorzy tekstu – *by całe, nietknięte żadną stylizacją, żadnym przeinaczeniem niesfałszowane, nie tracąc swego zabarwienia, ni intensywności, przedostały się z wnętrza naszego do wnętrza osób, którym pragniemy je zakomunikować. Musimy się starać [...] o ile możliwości, nie kłamać, tzn. nie przystosowywać, nie przykrawywać uczuć do reguł tzw. piękna, ograniczającego wolny sposób wyrażania się, ale przystosowywać sposób wyrażania się do szukających wyrazu uczuć*⁵¹.

Pociągało to za sobą inne rozumienie idei piękna. Piękne stało się odtąd to, co przekazać potrafiło głęboką prawdę wewnętrzną, bowiem: *nie forma, ale treść jest istotą nowego prądu*⁵². Ponieważ zaś *dusza nasza [...] w ciele żywie*⁵³, to nie należy zrywać kategoriycznie

z przedmiotowością kompozycji. Naśladownictwo natury jest złe, ale żeby przekazać treść wewnętrzną dzieła i zostać zrozumianym, trzeba choćby w stopniu minimalnym posługiwać się realnymi kształtami. Kształty te, składające się na formę obraną w dziele sztuki, były jednak jak najbardziej służalcze w stosunku do jego treści. Bowiem: *Ekspresjonizm pragnie sprawę stosunku formy do treści rozwiązać w syntetyczny sposób. Chce, by dzieło wywierało wrażenie nie wskutek jak formy swojej, a bez względu na zamkniętą lub zgola nie zawartą w nim treść, lecz wskutek jak wypowiadającej się treści, które wypływa z niej niby forma postaci ludzkiej z działających we wnętrzu tej postaci sił.*

Na koniec autorzy wyrażali swój opór przeciwko idei sztuki dla sztuki i jej estetyzacji, która powoduje, że sztuka szuka tematów nadających się do literatury, dla której temat ten jest pretekstem, forma zaś wyczyszczona zasłuchanego w dźwięk artysty alfa i omega⁵⁴. Był to więc już programowy anty-estetyzm: *dostrzegamy, że na wyrażenie powagi życia i jego wesela, na ujęcie całej gamy problemów i wzruszeń [...] nie wystarcza forma – piękna [...] piękno samo nie zdoła ani w tysięcznej części oddać tego, co się w nas i poza nami dzieje, ani wywołać wrażenia, jakie by twórca ogarniający piekło i raj ludzkości, wywołać pragnął⁵⁵. A właśnie poznańscy ekspresjoniści chcieli uczucia swe i myśli [...] wypowiedzieć publicznie, a tak, by znalazły oddźwięk jak najgłośniejszy i jak najwierniejsze echo⁵⁶.*

Najprawdopodobniej powyższe konstatacje były także wynikiem doświadczeń z publicznością pierwszej wystawy Buntu, które pokazały poznańskim artystom, jak namacalne i bliskie jest niebezpieczeństwo utraty kontaktu z widzem, nieprzygotowanym na odbiór nowoczesnych środków wyrazu. Wytyczając sobie cel kształtowania nowego człowieka poprzez sztukę, wiedzieli oni, że tego kontaktu utracić nie mogą, bo oznaczać będzie to fiasko ich misji. Dlatego też, można założyć, że świadomie nigdy nie zbliżyli się do tego krytycznego momentu. Nieporozumienie, jakie stało się udziałem poznańskich ekspresjonistów, a które było doświadczeniem całego pokolenia artystów oddanych sztuce abstrakcyjnej, najlepiej ilustrują fragmenty recenzji, jakie ukazały się w prasie lokalnej tuż po otwarciu pierwszej wystawy Buntu w kwietniu 1918. Nieprzychylny, co chyba należy odnotować, ich działalności artystycznej krytyk Czesław Gąnowicz na łamach „Kuriera Poznańskiego” pisał o wystawionych pracach: *chaos poplątanych linii, gzygzaków, barwnych płaszczyzn, kleksów i masek; ale po bliższym przyjrzeniu się zaczynają wyłaniać się z tego*

nieskoordynowanego kłębu zarysy, kształty i linie zdające się w jakimś ściślejszym z nimi stać związku [...]. Artysta chce wyrazić w nich myśl in statu nascendi: subiektywne czy obiektywne wrażenie podrażnia w nim sferę uczuciową i zanim uwaga zdola je pochwycić i ubrać w kształt wyobrażenia, artysta chwyta je za kark i ciska z rozmachem na płótno. By dalej określić stronę formalną dzieł jako *taniec potępieńczych barw*⁵⁷. Publiczność nie była w stanie odnaleźć wartościowych treści w dziełach, które, jak można by założyć, prezentowały umiarkowaną wersję ekspresjonizmu, czyli nie zrywały radykalnie z przedmiotowością. Najlepiej ową konfuzję wyraziła na łamach „Gazety Narodowej” Maria Ruszczyńska: *wyduje mi się całkiem bezcelowym rzucanie na papier czy płótno barwnych kwadratów, trójkątów czy linii, które albo nie dają żadnego wrażenia, albo rewoltują przeciwko temu, co mają wyobrażać*⁵⁸.

Tekst *Czego chcemy* wywołał znaczne reperkusje w postaci korespondencji od czytelników, czego niestety jedynym śladem są zamieszczone w kolejnych zeszytach „Zdroju” *Odpowiedzi od redakcji*, dodatkowo objaśniające sporne kwestie. Siedmiopunktowe, przypominające swoją formą prawdziwy manifest artystyczny, streszczenie, ukazało się w zeszycie majowym z 1920 roku⁵⁹. W lipcu tego roku w rubryce *Odpowiedzi od Redakcji* można było przeczytać, m.in.: *Opór przeciwko naszemu wyznaniu wiary w artykule naczelnym Czego chcemy, bynajmniej nas nie zdziwił, żyjemy przecież w czasie największego zapoznania ducha i spraw jego [...] redakcja „Zdroju” poczuła się wreszcie na siłach sprecyzowania swoich dążeń i wyzbycia się resztek nieskontrolowanych znamion zbiornika wszystkiego co pod miano sztuki i kultury podciągnąć można. W bardziej też przystępny sposób sformułowano podstawowe założenia poznańskich artystów, pisząc: Sztuka jest w naszym pojęciu tylko najdoskonalszą formą uzmysłowienia ducha, dlatego też nie może być ostatecznym celem. Wypracowanie się ducha w człowieku jest nam ideałem przede wszystkim, a dalej dopiero uzewnętrznienie się ducha w najdoskonalszej formie – w Sztuce. I dalej: „Dzień dzisiejszy” nie jest nam probierzem twórczych aspiracji, dlatego też jego piewcami być nie chcemy; ideał formy również zależny jest od przywidzeń dnia, dlatego nam nie wystarcza. Chcemy dnia, który byłby uzgodniony z wiecznością, chcemy formy, która by była wyrazem treści. [...] – Jeżeli zaś o rzeczach ducha mówimy językiem niepotoczonym, ani ulicznym ani kabaretowym, to dowodzi to, iż formę podporządkować usiłujemy treści*⁶⁰.

Autorzy przywoływanego tekstu starali się uporządkować dotychczasową linię rozwojową artystów związanych ze „Zdrojem”

i w tym należy upatrywać zasadniczą wartość artykułu. W jego kontekście jak najbardziej rozumiały staję się chaos pierwszego okresu, związanego z intensywnymi poszukiwaniami. Głębokie uzasadnienie znajduje także pozorne zatrzymanie się owych poszukiwań i eksperymentów z formą, obserwowane już w trzecim okresie – od marca 1920. Nie chodziło bowiem o całkowite odejście od przedstawialności w sztuce, o czystą abstrakcję, a o stworzenie języka formalnego syntetyzującego przekaz wizualny adekwatny do wewnętrznych treści, jakie dzieło sztuki miało przekazywać. Uproszczenie formy, jej synteza, odejście od szczegółów, geometryzacja, ale też i wykorzystywanie form amorficznych genetycznie związanych z twórczością Kandinsky'ego (z dzisiejszej perspektywy ocierające się o plagiat) to wszystko było niczym innym jak dążenie do jak najpełniejszego zrealizowania założeń programowych, jakie zwerbalizowane zostały w przywoływanym tekście.

Jednakże należy tu poczynić jedną istotną uwagę: nie program był najpierw, ale ogólne dążenie, zdeterminowane pragnieniem odrzucenia ideałów sztuki poprzedniej epoki skompromitowanej gehenną wojny światowej. Dzieła graficzne tak obficie prezentowane na łamach „Zdroju”, stały się laboratorium owej nowej formuły sztuki, której istotę określało sformułowanie: synteza formy i treści. Patrząc na nie jeszcze z innej strony, warto zaznaczyć, że niebagatelne znaczenie mogły mieć także dwa elementy charakteryzujące *en globe* grafiki drukowane na łamach pisma – ich „bezbarwność” ograniczająca środki wyrazu przez pozbawienie koloru istotnego przecież w malarstwie oraz szeroka dostępność poprzez umieszczenie ich na łamach prasy. Jednocześnie można zaryzykować twierdzenie, że poznańskim ekspresjonistom udało się uniknąć (intuicyjnie, być może) pułapki tkwiącej w całkowitym odrzuceniu przedmiotowości w sztuce, jaką przerabiali wszyscy europejscy twórcy dochodzący do abstrakcji. Zdawali sobie mianowicie sprawę z tego, że zbyt radykalne odejście od kształtu realnego w sztuce (nie tylko plastycznej) spowoduje jej niezrozumienie i uniemożliwi odczytanie ukrytej, ale najistotniejszej według nich, treści dzieła sztuki. Stanie się formalną zabawą samą w sobie, typową dla ich krakowskich kolegów – formistów. Formistami zaś poznańscy artyści nie chcieli być.

Interesujące może wydawać się w tym miejscu odniesienie omówionego tekstu programowego, jak i ówczesnej drogi artystycznej plastyków związanych z Buntem i „Zdrojem”, do eseju autorstwa profesora

filozofii Uniwersytetu Poznańskiego – Michała Sobeskiego – zatytułowanego *Malarstwo doby ostatniej. (Ekspresjonizm i kubizm)*⁶¹. Tekst świadczyć może pośrednio o tym, że refleksja nad istotą sztuki ekspresjonistycznej nie była na gruncie poznańskim domeną „Zdroju”, a nawet, co można w nim wyczytać, toczyła się wokół tych zagadnień dyskusja. W opublikowanym w 1926 roku studium Sobeski dokonał druzgocącego obnażenia czystego i radykalnego ekspresjonizmu z jego ideą całkowitego zerwania z naśladownictwem w sztuce. Charakteryzując tę tendencję we współczesnej mu sztuce, pisał: *Czysty, skrajny ekspresjonizm [...] nie liczy się już z żadną rzeczywistością [...] nie posługuje się nawet już w ogóle żadnymi formami rzeczywistości, jeno linią i plamą, bezforemną, jako taką, i bezforemnym linią i plamą układem*⁶². Metodę pracy twórczej ekspresjonisty Sobeski opisywał w następujący sposób: *Rzuca on bezpośrednio na płótno linie i barwy tak, jak w danej chwili pojmuje czy odczuwa właśnie jako jedyny możliwy, czyli bezwzględnie konieczny wyraz dźwięku wewnętrznego lub wizji wewnętrznej*⁶³. Uzasadnienie takiej postawy twórczej zawierało się w następującej konstatacji, także niezmiernie istotnej dla poznańskich ekspresjonistów: *[...] zagadnienie formy [...] nie istnieje w ogóle dla ekspresjonisty. Forma powinna być tylko zewnętrznym wyrazem wewnętrznej treści. A rolę taką może spełnić w gruncie rzeczy każda forma, nie tylko skopiowana z rzeczywistości, realna [...] lecz także forma abstrakcyjna, ze związku rzeczywistego dowolnie wydarta lub samowolnie skomponowana. [...] linia czy plama, tworząca formę, nie mają oznaczać przedmiotu, lecz mają być same przedmiotem. A są nim, gdy tylko dorównanie wyrażają wewnętrzną treść. To zaś ma miejsce, gdy forma wyrasta z wewnętrznej konieczności. [...] Ponieważ zagadnienie formy jako takiej nie istnieje dla ekspresjonistów, nie należy go się w dziełach ich doszukiwać. Realne czy abstrakcyjne linie, plamy, płaszczyzny itp. jako takie nie są ani ważne, ani sensowne. Jednym i drugim stają się dopiero przez treść*⁶⁴.

Jednak zapewne doświadczenia aktywnego uczestnika życia artystycznego doprowadziły filozofa do kolejnej konstatacji, tym razem druzgocącej dla idei wyznawanych przez radykalnych ekspresjonistów. Autor eseju stwierdzał mianowicie: *Że ten barwny chaos linii i plam jest dla artysty koniecznym wyrazem pewnej duchowej treści, nie mamy ani powodu, ani prawa wątpić. Lecz, że dla widza nie wyraża on zgoła żadnej treści – chyba że samą chaotyczność poczytamy tutaj za treść – nie mamy również ani powodu, ani prawa zataić. Ekspresjonizm odpowie nam: gdzie czysty dźwięk wewnętrzny, gdzie jakoby czysta muzyczność jest treścią*

wyłączną, tam należy chłonać jeno ekspresyjność, czyli muzyczność linii i plamy jako takiej. Lecz – owej muzyczności właśnie w linii i plamie jako takiej nie ma....

Obrana przez ekspresjonistów postawa stała się pułapką, co wynikało z naturalnej odrębności i nieprzystawalności w gruncie rzeczy sztuk plastycznych i muzycznych. To, co odgrywa decydującą rolę w muzyce – rytmika, powtarzalność poszczególnych elementów – powoduje w sztukach plastycznych zdegradowanie przekazu do poziomu ornamentu. Ornamentu, który niesie w sobie wszak nie-rzadko i treść, ale na pewno nie była to ta treść, o jaką szło ekspresjonistom. Prawowity ekspresjonizm – jak stwierdzał Sobeski (i trudno odmówić mu racji) – zapędził się w ulicę ślepą, z wygodnym wejściem, lecz bez wyjścia. Ornamentem nie chce być, a muzyką być nie może⁶⁵. Radykalny ekspresjonizm stał się z olbrzymim nakładem pomysłowości i pracy przeprowadzonym eksperymentem, dowodzącym tego, czego sam najmniej udowodnić pragnął. Właśnie prawowite jego arcytwory wykazują naocznie, że malarstwo bezwzględnie nienaturalistyczne jest niemożliwe. Gdzie nie ma zgoła żadnej łączności ze światem przedmiotów, tam żadnej treści wyrazić nie można, choćby nią było coś tak abstrakcyjnego, jak dźwięk wewnętrzny lub wizja wewnętrzna. Linie i plamy, wyzbyte doszczętnie z wszelkich asocjacji przedmiotowych, albo nie są powiązane z sobą żadnym formalnym układem – a wtedy są tylko pustym chaosem. Albo też posiadają zwartą strukturę formalną – a wtedy są, jak widzieliśmy, najwyżej tylko ornamentem⁶⁶.

Sobeski docenił zaś ekspresyjną wartość deformacji form zaczerpniętych z realnej rzeczywistości, pisząc m.in.: Porozumienie [z widzem] natomiast ma miejsce, gdy ekspresjonista [...] nie przeprowadza programu maksymalnego, absolutnego, nie upiera się przy swojej wyrazowości linii i plam jako takiej, której ani jedna, ani druga nie posiada. Ekspresjoniści umiarkowani, którzy posługują się czynnikami przedmiotowymi, są zrozumiali, nawet gdy czynniki te w wysokiej mierze przemieniają. Za pomocą deformacji kształtów naturalnych można spotęwać wyraz, jak to z dawien dawna wiadomo⁶⁷.

Sobeski doszukiwał się genezy podjęcia problemu „malarstwa absolutnego” przez ekspresjonizm w doświadczeniach pierwszej wojny światowej, która w pył przewróciła świat dotychczasowych wartości. Ekspresjoniści, także poznańscy, chcieli ten świat zbudować od nowa i poszukiwali nowoczesnej, ale i uniwersalnej formuły sztuki, ale Malarstwo absolutne okazało się złudzeniem absolutnym⁶⁸. Wydaje się,

że poznańscy artyści, tak chętnie korzystający z doświadczeń swoich europejskich kolegów, uniknęli tego nieporozumienia, co jednak nie uchroniło ich od ostatecznej klęski niezrozumienia i odrzucenia przez publiczność. Niekwestionowaną ich zasługą jest na pewno przeszczepienie na grunt polski nowoczesnych poglądów na temat sztuki, co zdaniem Malinowskiego stworzyło *podstawy teoretyczne sztuki abstrakcyjnej, które znajdą kontynuację w manifestach awangardy konstruktywistycznej lat dwudziestych (grupy Blok)*⁶⁹.

1. Por. L. Głuchowska, *Worek cukru, czyli o awangardzie i nie tylko artystycznych cudach współpracy polsko-niemieckiej / Ein Sack Zucker. Über die Avantgarde und die nicht nur künstlerischen Wunder der deutsch-polnischen Zusammenarbeit.*, „Pro Libris” nr 3 (28) (2009), ss. 70–80.
2. W zbiorach Kubickiego brakuje jedynie prac na papierze należących również do grupy Augusta Zamoyskiego oraz Artura M. Swinarskiego, który dołączył do Buntu po pierwszej wystawie grupy, jaka odbyła się w kwietniu 1918 roku.
3. Część prac ze zbiorów rodzinnych prof. Kubickiego prezentowana była na pierwszej powojennej monograficznej wystawie Buntu, jaką zorganizowano na przełomie 2003/2004 w Muzeum Narodowym w Poznaniu, której autorka niniejszego artykułu miała przyjemność być współkuratorką. Wystawie towarzyszył katalog: *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917–1925*, G. Hałasa, A. Salamon (opr.), Poznań 2003, w którym oprócz esejów podejmujących problematykę związaną z fenomenem tzw. poznańskiego ekspresjonizmu znalazły się reprodukcje prezentowanych prac wraz z notami technicznymi, nierzadko opatrzone także krótkim komentarzem. W założeniu samego

darczyńcy, jak i współpracującej z nim dr Lidii Głuchowskiej, monografistki Kubickich i kuratorki planowanej wystawy, której roli w całym projekcie nie sposób przecenić, prezentacjom planowanym na 2015 rok towarzyszyć ma także katalog, w którym oprócz tekstów przybliżających historię zbioru zamieszczone zostaną reprodukcje wraz z notami technicznymi wszystkich znajdujących się pierwotnie w posiadaniu prof. Kubickiego prac polskich artystów, także tych, które w ciągu kilku ostatnich lat trafiły jako nabytki zarówno do zbiorów MNP, jak i uznanych polskich prywatnych kolekcji. W ten sposób potencjalni badacze spuścizny Buntu otrzymają kolejne cenne źródło wiedzy na temat kolekcji, która ostatecznie po zakończeniu prezentacji ulegnie, jakby nie było, rozproszению. Organizatorem planowanej wystawy jest Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, a całe przedsięwzięcie powstaje we współpracy z Muzeum Narodowym w Poznaniu, Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy, Galerie Mitte w Dreźnie, Käthe-Kollwitz-

- Haus w Moritzburgu i Dolnośląskim Centrum Fotografii „Domek Romański” we Wrocławiu.
- 4 Podstawowa literatura przedmiotu:
T. Dobrowolski, *Ekspresjonizm poznański i ugrupowanie Bunt*, [w:] tegoż, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. III, Wrocław – Warszawa – Kraków 1964, s. 133–142; J. Ratajczak, *Zagasy „brzask epoki”. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój” 1917–1922*, Poznań 1980; J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991; *Bunt. Ekspresjonizm poznański 191–1925* (tutaj obszerna bibliografia); M. Bartelik, *The Poznań Expressionists*, [w:] tegoż: *Early Polish modern art. Unity In multiplicity*, Manchester 2005, s. 92–124; L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe. Margarete und Stanislaw Kubicki 1910–1945*, Berlin 2007; A. Salamon-Radecka, A. Hüneke, S. Köller, *Bunt, Der Sturm, Die Aktion. Polscy i niemieccy ekspresjoniści. Polnische und deutsche Expressionisten*, katalog wystawy, Gniezno 2011.
 - 5 T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie...*, ss. 138, 141.
 - 6 *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, katalog wystawy, P. Łukaszewicz, J. Malinowski (oprac.), Wrocław 1980, s. 18.
 - 7 J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota...*, dz. cyt.
 - 8 *Encyklopedia ekspresjonizmu*, L. Richard (red.), Warszawa 1996, s. 76.
 - 9 L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe...*, dz. cyt.
 - 10 J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota...*, s. 68.
 - 11 A. Salamon-Radecka, *Ku abstrakcji geometrycznej – techniki metalowe w twórczości Jerzego Hulewicza (1886–1941)*, [w:] *Wielość w jedności. Techniki włóknołodu w Polsce po 1900 roku*, B. Chojnacka, M. Woźniak (red.), Bydgoszcz 2013, ss. 31–40.
 - 12 Ta zdumiewająca publikacja była tematem mojego referatu zatytułowanego *Romantyczny tekst w abstrakcyjnej szacie. Genезis z Ducha Słowackiego w wizualnej interpretacji Jerzego Hulewicza*, wygłoszonego na Międzynarodowej Konferencji *Literatura w obszarach innych sztuk. Problemy metodologiczne*. (4–5 grudnia 2013, UJK, MNKi, SHS, Kielce). Tekst artykułu został złożony do druku i oczekuje na publikację w tomie materiałów pokonferencyjnych.
 - 13 Malował także Swinarski – ale nie przetrwały do dzisiaj żadne jego obrazy. Natomiast zachowane lub też znane z fotografii prace malarskie Szmaja powstały w manierze realistycznej.
 - 14 Stwierdzenie to może wywołać swoistą konfuzję, bowiem badacz nie sprecyzował, o które konkretnie winiety mu chodzi, co jest o tyle istotne, że w omawianym tomie takich prac pojawia się więcej. (J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota...*, s. 67).
 - 15 Tropem takich poszukiwań formalnych przez krótki moment pójdzie też Panieński, co można zaobserwować m.in. w jego winietach drukowanych w „Zdroju” (np. t. XII (1920), ss. 44, 53). Natomiast na pewno inspiracje pracami Kandinsky’ego wyśledzić można w linorytach Kubickiej.
 - 16 Por. A. Salamon-Radecka, *Romantyczny tekst w abstrakcyjnej szacie...* dz. cyt., jeden z tekstów Kandinsky’ego składający się na wspomniany tomik, zatytułowany *Fagot*, w przekładzie K. Bukowskiego, drukowany był także na łamach „Zdroju” (t. XII (1920), s. 37). Ponadto w „Zdroju” opublikowano tekst Kandinsky’ego *Zagadnienia formy (Über die Formfrage)*, przetłumaczony przez Annę Leo („Zdrój” t. V (1918), ss. 132–140).
 - 17 Np. „Zdrój”, t. IV (1918), s. 2.
 - 18 W tym miejscu konieczne jest jedno dopowiedzenie – związku z Kandinsky’em da się wytropić w twórczości Hulewicza także w okresie późniejszym, ale dotyczyć będą one bardziej wykorzystania tak istotnego dla monachijczyka motywu jeźdźca na koniu – czego przykładem mogą być: drzeworyt *Amazonka* („Zdrój”, t. III (1918) s. 97) oraz akwaforta *Walka Amazonek* z 1921 roku (*Bunt. Ekspresjonizm*

- poznański... dz. cyt., poz. kat. 34). Ze źródeł wiadomo natomiast, że podobny motyw pojawił się także w redakcji malarskiej (J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota...* dz. cyt., s. 67).
- 19** Pierwszy tekst noszący znamiona wypowiedzi programowej, autorstwa Hulewicza, został opublikowany w grudniu 1918 roku (J.[erzy] H.[ulewicz], *My. (Panu St. S. w T. w odpowiedzi)*, „Zdrój”, t. V (1918), ss. 163–166).
- 20** „Zdrój”, t. II (1918), s. 8.
- 21** „Zdrój”, t. XI (1920), s. 90.
- 22** „Zdrój”, t. II (1918), s. 123.
- 23** „Zdrój”, t. III (1918), s. 8.
- 24** J. Mulczyński, *Słownik grafików Poznania i Wielkopolski XX wieku urodzonych do 1939 roku*, Poznań 1996, s. 477.
- 25** Interesująco w kontekście powyższych obserwacji brzmi opinia o twórczości Wronieckiego z okresu „zdrojowego” wyrażona przez Swinarskiego w 1936 roku: *Jedno go łączyło z tamtymi [pozostałymi „zdrojowcami”]: walka ze starymi formami w malarstwie, lecz podczas gdy jego koledzy druzgotali stare tablice nie stwarzając nowych, Wroniecki szukał nowych form, nowych dróg do kompozycji* (A.M. Swinarski, *Czy pamiętasz Janku?*, „Kurier Poznański” 31 (1936), nr 578, s. 15).
- 26** L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe...*, dz. cyt.
- 27** Związki ekspresjonizmu poznańskiego z futuryzmem są nie mniej frapujące jak początki polskiej sztuki abstrakcyjnej. Zainteresowanie poznańskich ekspresjonistów tym nurtem we włoskiej redakcji da się wyśledzić na łamach „Zdroju” m.in. w tekstach A. Kołtońskiego: *Na rozstajach sztuki włoskiej* („Zdrój”, t. IX (1919), ss. 99–103) oraz *O dzieł sztuki futurystycznym wartościowaniu* (tamże, s. 119). R. Krajewski natomiast poświęcił swoją uwagę temu zjawisku przeszczepionemu na grunt polski (*Futuryzm polski*, tamże., ss. 69–71). Wielokrotnie na łamach pisma pojawiały się reprodukcje prac włoskich futurystów, a rysunek U. Boccioniego *Ludzie odjeżdżający* zreprodukowano nawet dwukrotnie w 1919 roku: w maju (t. VII (1919), s. 58) oraz w grudniu (t. IX (1919), s. 98). Inspiracje wspomnianą pracą wyraźnie są w rysunku *Szarża* Hulewicza („Zdrój”, t. XII (1920), s. 89). Natomiast organizatorzy wystawy *Futurismo e futurismi*, jaka odbyła się w 1986 roku w Palazzo Grassi w Mediolanie, podobieństwo do futuryzmu dostrzegli w akwareli Hulewicza *Kompozycja z 1920 roku* (Por. *Futurismo e futurismi*, P. Hulten (ed.), Mediolan 1986, s. 357) włączając w ten sposób polskiego artystę w szeroko pojęty futuryzm europejski.
- 28** J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota...*, s. 68.
- 29** „Zdrój”, t. X (1920), s. 7.
- 30** „Zdrój”, t. XIII (1920), s. 95.
- 31** „Zdrój”, t. XIII (1920), s. 158.
- 32** „Zdrój”, t. XIII (1920), s. 111.
- 33** Można by do tego wyboru dorzucić jeszcze kilka podobnie skomponowanych prac, gdzie pojawia się wspomniana dynamizacja, niekiedy spowodowana wprost chęcią oddania ruchu przedstawianej postaci: np. *Taniec Mumii* Hulewicza („Zdrój”, t. X (1920), s. 1) czy też skrajnych emocji: *Kuszenie Chrystusa*, tego samego autora („Zdrój”, t. IX (1919) s. 59).
- 34** J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota...* dz. cyt., s. 68.
- 35** Redakcja, *Czego chcemy*, „Zdrój”, t. X (1920), ss. 57–65.
- 36** Malinowski poświęcił cały rozdział swojej monografii na omówienie programowych tekstów, jakie wyszły spod pióra artystów współpracujących ze „Zdrojem”, wśród nich nie znalazł się wspomniany redakcyjny tekst (J. Malinowski, *Rozdział II. Programy artystyczne*, [w:] *Sztuka i nowa wspólnota...* dz. cyt., ss. 83–94).
- 37** J. Ratajczak, *Zagaśły brząsk epoki...*, ss. 104, 120. Nigdzie jednak autor nie tłumaczy na jakiej podstawie tekst

- podpisany w „Zdroju” jako redakcyjny przypisał właśnie, niestety błędnie, Sturowi.
- 38** Redakcja, *Czego chcemy...*, s. 57.
- 39** Tamże, s. 57.
- 40** *Dzieła dopełniają się wzajem zakłętą dziwną harmonią* (Miscellanea. Zamach, „Zdrój”, t. III (1918) s. 57) czy: *Bez wzajemnego wpływu twórczego a jednak w wzajemnym dopełnieniu stworzyło grono to zwartą całość* (J.[erzy] H. [ulewicz], Miscellanea. Sztuki plastyczne – Wystawa „Buntu”, „Zdrój”, t. III (1918), s. 58).
- 41** Np. *O pełnię życia*, „Zdrój”, t. I (1917), ss. 97–99.
- 42** Redakcja, *Czego chcemy?, ..., s. 57.*
- 43** Tamże.
- 44** Formalnie i zgodnie z zawartą w artykule tezę okres Buntu trwał do wiosny 1920 roku, faktycznie zaś grupa istniała w pierwotnym składzie jedynie do końca 1918 r. – wtedy bowiem Kubiccy zdecydowali się na wyjazd do Berlina.
- 45** Tamże.
- 46** Tamże.
- 47** Tamże, s. 58.
- 48** Tamże.
- 49** Tamże.
- 50** Tamże.
- 51** Tamże, ss. 59–60.
- 52** Tamże, s. 61.
- 53** Tamże, s. 62.
- 54** Tamże, s. 64.
- 55** Tamże.
- 56** Tamże.
- 57** Cyt. za: *Po zamknięciu wystawy Buntu*, „Zdrój”, t. III (1918), s. 126.
- 58** Tamże.
- 59** *Odpowiedzi od Redakcji*, „Zdrój”, t. XI (1920), s. 148.
- 60** „Zdrój”, t. XII (1920), ss. 27–28.
- 61** Michał Sobeski (1877–1939), filozof poznański, w latach 1898–1902 odbył studia z zakresu nauk filozoficznych i przyrodniczych w uniwersytetach w Monachium, Lipsku, Getyndze, Berlinie i Wrocławiu, gdzie w 1903 obronił doktorat z filozofii na podstawie rozprawy z psychologii eksperymentalnej. Po studiach zagranicznych w Genewie, Florencji, Rzymie i Paryżu habilitował się w 1910 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od 1919 roku do wybuchu drugiej wojny światowej związany był zawodowo z nowo powstałym Uniwersytetem Poznańskim, którego był współorganizatorem. W orbicie zainteresowań Sobeskiego znajdowały się także estetyka i krytyka artystyczna, był autorem szeregu artykułów i studiów obejmujących te dziedziny, publikowanych także na łamach „Zdroju”. Na potrzeby niniejszego szkicu korzystałam z powojennego wydania zbiorowego artykułów Sobeskiego, jakie pod tytułem: *Myśl a marmur i inne szkice estetyczne* ukazało się w Warszawie w 1959 roku nakładem Państwowego Wydawnictwa Naukowego w wyborze i z wstępem Haliny Junghertz. Tekst *Malarstwo doby ostatniej. (Ekspresjonizm i kubizm)* zamieszczony został na stronach 278–313.
- 62** M. Sobeski, *Malarstwo doby ostatniej. (Ekspresjonizm i kubizmu)*, [w:] tegoż, *Myśl a marmur i inne szkice estetyczne*, Warszawa 1959, ss. 282–283.
- 63** Tamże, s. 292
- 64** Tamże, s. 284
- 65** Tamże, s. 288.
- 66** Tamże, s. 290.
- 67** Tamże, s. 293.
- 68** Tamże, s. 294.
- 69** J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota....*, s. 92.

Agnieszka Salamon-Radecka

The Origins of Abstract Art in Poland Based on the Work by the Poznań Expressionists Associated with the „Zdrój” Magazine (1917–1922)

Prof. S. Kubicki (living in Berlin), the son of Margarete and Stanisław Kubicki, Polish-German artists, will donate in 2015 to the National Museum in Poznań and the National Museum in Wrocław about a hundred of drawings and graphics on paper from 1917 to 1922 by the artists who published in the ‘Zdrój’ magazine (Poznań), and who were the members of the Bunt group, which was considered as the most radical Polish expressionist formation of the period of First World War. The collection includes, in addition to works by the Kubickis, also the works by the other members of the Bunt: J. Hulewicz, W. Skotarek, S. Szmał, J.J. Wroniecki and J. Pamiński (connected with the group from 1919). The act of donation will be accompanied by an exhibition presenting the entire collection. These projects are a great excuse to remind ourselves of the Poznań Expressionists phenomenon. The article analyses the origins of abstract art, which can be traced in the works by the artists cooperating with the ‘Zdrój’ magazine, includes the discussion on selected pieces of art, reveals the most important source of inspiration and finally compares the material with two texts: program article entitled *What do we want* published in the ‘Zdrój’ magazine and the study by Prof. M. Sobieski, a philosopher from the Adam Mickiewicz University, written shortly after the closing of the magazine in 1926.