

Bunt – motywy religijne a nowa forma

Awangardowa grupa *Bunt*, zrzeszająca artystów o programie ekspresjonistycznym, działała w Poznaniu w latach 1918-1922.¹ Związana była z redakcją poznańskiego dwutygodnika literacko – artystycznego “Zdrój”, którego redaktorem był teoretyk sztuki, grafik i malarz Jerzy Hulewicz. Pismo współredagował duchowy przywódca polskiego ekspresjonizmu, Stanisław Przybyszewski.² Do *Buntu* należeli malarze i graficy: Jerzy Hulewicz (założyciel grupy), Margaret i Stanisław Kubiccy, Stefan Najgrakowski, Jan Panieński, Władysław Skotarek, Stefan Szmał, Jan Jerzy Wroniecki, rzeźbiarz August Zamojski oraz główni teoretycy grupy: Adam Bederski i Jan Stur. Blisko związana była z działalnością grupy Stanisława Przybyszewskiego, córka Stanisława Przybyszewskiego. Artyści działali na styku dwóch kultur: polskiej i niemieckiej, współpracowali z awangardowymi środowiskami Berlina i Monachium, szczególnie z berlińską galerią *Die Aktion*³, grupami *Die Brücke*

i *Der Blaue Reiter* z Wassilim Kandynskim na czele. Program grupy był bliski założeniom polskich Formistów, dlatego zdarzało się, że wystawiali razem. Proponowali rewolucyjne zmiany w zakresie formy i teorii sztuki, do budowy obrazu stosowali zgeometryzowane linie i plamy, dali początek formom abstrakcyjnym (jako pierwsi w polskiej sztuce⁴). W emocjonalnej sztuce ekspresjonizmu znajdowali formę protestu przeciwko sztuce naturalistycznej i impresjonistycznej. Środkiem artystycznego wyrazu, jaki sobie upodobał obok malarstwa była, na wzór niemieckich ekspresjonistów, grafika, a zwłaszcza drzeworyt i linoryt. Ten pierwszy ze swoimi walorami warsztatowymi i specyfiką techniki szczególnie nadawał się do wydobywania kontrastem czerni i bieli brutalnej niekiedy techniki ekspresji kompozycji (np. *Uścisk* Władysława Skotarka). Zamieszczone w *Zdroju* grafiki z zakresu drzeworytu stanowią trwałą część dorobek nowoczesnej plastyki polskiej.

1. W historii ekspresjonizmu polskiego wyróżnia się w tych latach tzw. ekspresjonizm kreationistyczny, który główny nacisk kładzie na zagadnienie formy a nie treści (zob.: Z. Kucielska., J. Malinowski, *Ekspresjonizm w grafice polskiej; VI Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie; katalog wystawy*, Kraków 1976, s. 7.

2. Przybyszewski na początku stronił od popierania ekspresjonistów poznańskich (aby im nie zaszkodzić swoją reputacją) jednak starania Hulewicza i jego namowy ostatecznie przekonały modernistycznego artystę do popierania nowej koncepcji sztuki – na łamach dwutygodnika (do tego stopnia, że nazwał on całą swoją twórczość „ekspresjonistyczną”). Przybyszewski wciąż pouczał i ostrzegał nowych artystów, z kolei grupa nie potrafiła zaakceptować tradycji młodopolskiej (której przeciwstawił się np. Adam Bederski w wierszu *Czytelnik pobożny*, otwierającym *Zeszyt Buntu*, lub Stanisław Kubiccki, formułując wypowiedzi takie jak „Precz z hasłem: Sztuka dla sztuki” czy „Uchwycimy sprawę człowieka w ręce nasze”), Sympatii między członkami nowej grupy a Przybyszewskim trwała krótko, z czasem przedstawiciel cyganerii artystycznej zerwał kontakty ze „Zdrojem” (zob. J. Ratajczak, *Grupa Zdroju, czyli przypomnienie ekspresjonizmu*, „Współczesność” 1961, nr 13, s. 11–12).

3. Bezpośrednie kontakty zwłaszcza z lewicującą awangardą galerii i czasopisma „Die Aktion”, które pokazały wystawę grupy *Bunt* w Berlinie parę miesięcy od jej powstania, nie pozostawiają wątpliwości, że ruch „Buntowców” miał rangę daleko wykraczającą poza lokalną, poznańską rewoltę. Trzech członków grupy – Stanisław i Margaret Kubiccy oraz August Zamojski – po jej rozwiązaniu dalej rozwijało działalność artystyczną w kluczowych ośrodkach życia artystycznego: Kubiccy wystawiali w Berlinie, Chicago, Moskwie, Zamojski – w Paryżu (zob.: H. Stępień, *Bunt, w: Polskie życie artystyczne*, T II, cz. 2, pod red. A. Wojciechowskiego, Warszawa 1974, s. 568.).

4. Z. Kucielska., J. Malinowski, *Ekspresjonizm...*, s. 8.

Bunt z okazji swojej pierwszej wystawy w 1918 roku opublikował manifest, w którym stwierdzono m.in.: *Minęła era Matejki... Wielkie malarstwo polskie zamyka Stanisław Wyspiański...*⁵ Twórczość grupy rozpięta była pomiędzy romantyczno – narodową wizją Jerzego Hulewicza a kosmopolitycznymi poszukiwaniami Stanisława Kubickiego, którzy najsilniej zaważyli na dorobku artystycznym. Grupa rozpadła się wraz z upadkiem *Zdroju* w 1922 roku. Jedną z przyczyn jej krótkiego żywota była wielość stanowisk i wizji, silnie zarysowane indywidualności poszczególnych twórców.

Oprócz społeczno – rewolucyjnych zainteresowań grupy, znaczącą pozycję miały tematy religijne. Jednak wyobraźnia mistyczna, używając motywów religijnych po to, aby odnaleźć nowe treści i sens w świecie owładniętym kryzysem moralnym, nie była typową mistyczną wizją świata. W Poznaniu zainteresowanie tematyką religijno – biblijną, w najbardziej radykalnym okresie traktowaną prowokacyjnie (*Salome* czy *Św. Franciszek J. Hulewicza*), wynikało także z mesjanistycznej wizji niepodległościowej (zapoczątkowanej przez romantyzm), której *Zdrój* niemalże do końca był wierny.⁶

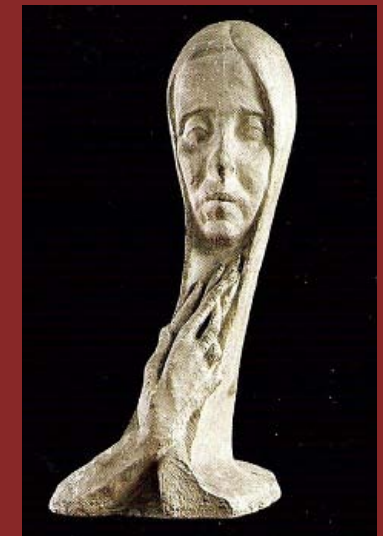


Mistycyzm i ekspresjonizm mistyczny miał załóżki już w symbolizmie modernistycznym, który wyodrębnił się poprzez spotęgowanie nastroju i nasilenie wyrazu w dziełach artystów początku XX w. Ten metafizyczny nurt, ideowo związany z działalnością Stanisława Przybyszewskiego, dotykał w swych dziełach tematów i treści bliskich literaturze. Trudno więc mówić o motywach religijnych w *Buncie* bez rozważenia wpływu Przybyszewskiego.

Ten patron *Zdroju* poszukiwał formuły dla nowej duchowości, zindywi-dualizowanej i budującej nowe relacje ze światem.⁷ Taki sposób pojmowania istoty religii był bardzo bliski myśleniu ekspresjonistów poznańskich.

Przydatnym do zrozumienia problemu religii w plastycznej twórczości grupy Bunt okazuje się przywołany przez Kazimierza Piotrowskiego termin „irreligia”.⁸ Pojęcie to funkcjonowało w europejskiej refleksji metareligijnej od dawna

i w pierwszym okresie swego istnienia było silnie nacechowane negatywnie jako pokrewne pojęciom herezji i apostazji. Jednak z czasem zyskało inne znaczenie. Irreligia zaczęła być rozumiana jako postawa, która podaje w wątpliwość dogmaty, ale niekoniecznie neguje istnienie przedmiotu



5. J. Hulewicz, *Po zamknięciu wystawy Bunt. „Zdrój”* 1928, t. III, z. 4.

6. G. Hałas, *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917 – 1925. Zamiast wprowadzenia*, w: *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917 – 1925. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu z listopada 2003 – stycznia 2004*, pod red. G. Hałas i A. Salomon, Poznań 2003, s. 9-22. Mistycyzm ekspresjonizmu poznańskiego, tym różnił się od ekspresjonizmu niemieckiego, że w Polsce poniesionym ofiarom i cierpieniom w trakcie wojny najpierw towarzyszyła nadzieja na odzyskanie niepodległości, a następnie radość jej ziszczenia, odwrotnie niż w środowisku niemieckim, w którym cierpienia wojenne i upokorzenia wiązały się z przegraną (zob.: tamże, s. 21).

7. S. Przybyszewski, *Powrotna fala. Naokoło Ekspresjonizmu*, „Zdrój” 1918, t. II, z. 6.

8. K. Piotrowski, *Irreligia BUNTU. Geneza i morfologia poznańskiej apostazji*, w: *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917 – 1925...*, s. 129-139.

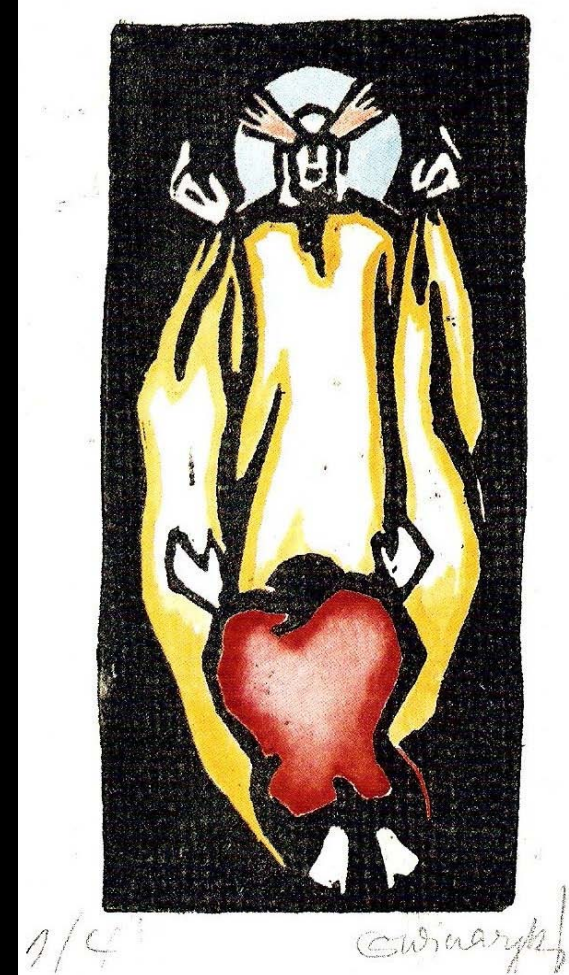
9. Zmiana w operowaniu tym terminem nastąpiła za sprawą francuskiego filozofa Jean'a Marie Guyau, autora rozprawy, w tytule której wykorzystane zostało interesujące mnie pojęcie: *L'irreligion de l'avenir* (1887). Zob.: Piotrowski K., *Irreligia BUNTU...* s. 129.

wiary.⁹ Kwestionowanie dogmatów religijnych i atak na religię zinstytucjonalizowaną były podstawą „symbolicznej agresji” wobec chrześcijaństwa nie tylko w dziełach plastycznych grupy *Bunt*, ale także w literackich utworach Zdrojowców (*Bóg zadał gwałt formie starej, a upodobawszy sobie Dziewicy Łono, tradycją grzechu nie skażone, Buntem zapłodnił i – ZBAWIŁ*¹⁰). Piotrowski zwraca uwagę, że mimo całej obrazoburczości graficznych przedstawień i niepraworządności literackich ujęć tematów religijnych w twórczości artystów związanych ze środowiskiem grupy *Bunt* i czasopisma *Zdrój*, bunt przeciwko dogmatom przenoszono „w domenę pozytywności”, ujmując go jako wyraz autentycznych, duchowych poszukiwań. Spostrzeżenie to w istotny sposób dopełnia obrazu „irreligii” poznańskich ekspresjonistów, dla których zjawiskiem fundamentalnym okazuje się „tęsknota”. Znamienne, że także Stanisław Przybyszewski używał tego właśnie pojęcia, gdy dokonując charakterystyki własnej twórczości w *Moich współczesnych* określał ją jako *bezbożny hymn nie ku Bogu, ale – o zgrozo! – ku Tęsknocie*.¹¹

Ludzkość od zawsze oddalała się od religii, po to by powrócić do źródeł prawdziwego *sacrum*: [...] czy zrywanie z nią [religią], choćby po to, aby zawiesić na chwilę przynależność religijną, nie jest od zawsze kolebką wiary najbardziej autentycznej czy sakralności najbardziej źródłowej?¹² Ta „wiara najbardziej autentyczna”

i „sakralność najbardziej źródłowa” nie ma oczywiście nic wspólnego z jakimkolwiek wyznaniem czy doktryną i z ich punktu widzenia nie jest lepsza od dowolnej herezji – to jej jednak szukali poznańscy ekspresjoniści. Sygnalizowana wyżej, istotna zmiana znaczenia pojęcia religii miała miejsce w procesie przemiany „dogmatów” w „duchową wrażliwość”. Jej przejawem były (wzajemnie się oświetlające i wyjaśniające) dzieła plastyczne i literackie artystów *Buntu* i *Zdroju*, jak choćby cykl graficzny Stefana Szmaja, przedstawiający bóstwa różnych czasów i kultur (*Astarte, Światowid, Zoroaster, Mzimu* i in.), czy słowa Jerzego Hulewicza o istocie religijnych przeświadczeń człowieka: *I choć mówimy o wielu religiach, to jednak w wyrażeniu tym rozumiemy jedynie pewne odmiany formy jedynej Prawdy [...]*.¹³

Właśnie owo przejście od religii rozumianej jako zbiór prawd (której to definicji towarzyszy przekonanie o wielości systemów religijnych) do religii jako spełnianiu się duchowych potrzeb człowieka (wówczas, jak pisze Hulewicz, istnieje „tylko jedna religia”), a także waga, jaką ekspresjoniści przywiązują do „tęsknoty”, pozwala zrozumieć fenomen określany jako „irreligia” ekspresjonistów.¹⁴ Zdrojowcy czerpali ze związanych z religią symboli i rytuałów przez wchodzenie z nimi w dyskusję i przy odrzuceniu ich dogmatycznego rozumienia, by na tej drodze odnaleźć odpowiedź na „gorącą, roznamiętowaną potrzebę wiary”.¹⁵ W tym sensie irreligia



10. J. Hulewicz, *Do Świętego Buntownika*, „Zdrój” 1918, t. III, z. 1.

11. S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, cz. I *Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 5.

12. J. Derrida, *Wiara i wiedza. Dwa źródła „religii” w obrębie samego rozumu*, przeł. P. Mrówczyński, w: *Religia*. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derride i Gianniego Vattimo, w którym udział wzięli Maurizio Ferraris, Hans-Georg Gadamer, Aldo Gargani, Eugenio Trias i Vincenzo Vitiello, przeł. M. Kowalska, E. Łukaszyk, P. Mrówczyński i in., KR, Warszawa 1999, s. 36, cyt. za: K. Szewczyk, *Rozpierznijęte partyzantki duchowe. O mitach ekspresjonistycznych*, w: „Podteksty” 2005, nr 2, s. 22.

13. J. Hulewicz, *Spiritus resurgens*, „Zdrój” 1920, t. XI, z. 9-10.

14. K. Piotrowski, *Irreligia BUNTU...*, s. 132.

15. S. Przybyszewski, *Moi...*, s. 7.

pozostaje w istocie środkiem, a nie celem, artystycznych działań ekspresjonistów i stanowi drogę spełnienia indywidualnych poszukiwań metafizycznych.

Można więc powiedzieć, że źródłem ikonografii dla *Buntu* była irreligia. Podczas gdy Kościół potępiał człowieka odstępującego od wiary, wyrządzającego szkodę pobożności (*pietas*), zajmującego się pracą nie budzącą szacunku, to Hulewicz i członkowie jego grupy uznali takiego człowieka za prefigurację awangardowej subkultury.¹⁶ To właśnie taki człowiek, a nie ksiądz, będzie przyczyną uwolnienia ludzi od smutku i narodzenia się nowej religii.¹⁷ Znamienne przy tym są odniesienia do wielkich indywidualności, które członkom grupy poznańskich artystów służyły jako „sztandary buntu” – buntu, który nie chciał „śmierci Boga”, ale religijnej perspektywy powrotu do niego poprzez samo objawienie człowieka, które paradoksalnie można osiągnąć dzięki irreligii (buntowi). Aby lepiej zrozumieć na czym polegał ów „bunt przeciwko religii” u Hulewicza i jego przyjaciół ekspresjonistów, trzeba przyjrzeć się bliżej ich dziełom, które charakteryzują się niekiedy postsymbolicznym i postkubistycznym simultaniem, narzucającym nową strategię percepcji, która z kolei wpływa na pojmowanie *sacrum*.¹⁸

Jerzy Hulewicz, św. Franciszek i Kain

Jerzy Hulewicz¹⁹, jeden z głównych animatorów poznańskiego środowiska artystycznego, był autorem

powieści, dramatów, zajmował się krytyką artystyczną. Malarstwo artysty w zgeometryzowanych formach przedstawiało akty, pejzaże, portrety, a także istoty fantastyczne. Zajmował się również ryciną, exlibrisem, ilustratorstwem. Szczególne miejsce zajmowały w jego dorobku obrazy o tematyce religijnej.

Św. Franciszek (1918) to postać człowieka pogrążonego w głębokim uniesieniu duchowym. Linoryt w formie stojącego prostokąta o wymiarach 22x14,5 cm przedstawia świętego od piersi w górę, w ujęciu $\frac{3}{4}$, ubranego w habit franciszkański, z głową otoczoną ośmiokątnym nimbem. Kontrasty bieli i czerni dzielą kompozycję obrazu na dwie części: lewy dolny róg zdominowany jest przez czerni habitu, prawy górny przez biel bijącą z aureoli. Ostre, diagonalne linie twarzy i głowy zdają się podkreślać ten kontrast. Uwagę przykuwają zwłaszcza lekko przymknięte oczy. Napięta szyja i wysoko uniesiona twarz dodają świętemu dostojeństwa, a dumnie uniesiona głowa może oznaczać bunt.

W życiorysie świętego Franciszka odnaleźć można elementy sprzeciwu – „biedaczyna z Asyżu” był nie tylko propagatorem ewangelicznej miłości i pokory, ale także buntownikiem przeciwko *status quo* swoich czasów, człowiekiem który odrzucił

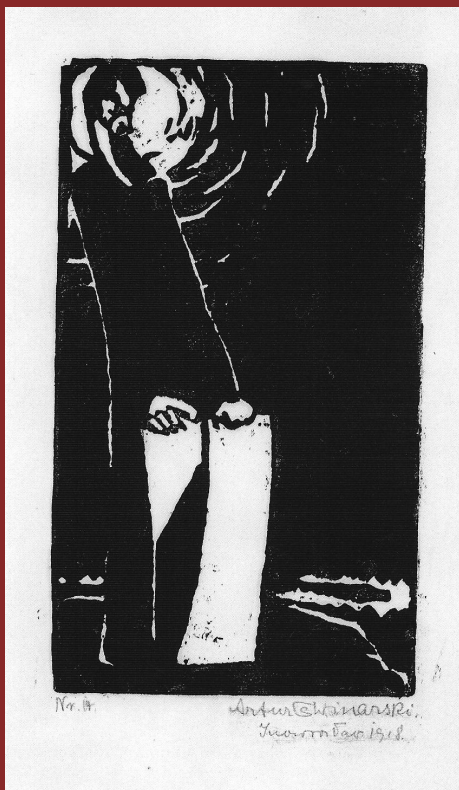
16. K. Piotrowski, *Irreligia BUNTU...*, s. 124.

17. S. Przybyszewski, *Powrotna fala*, „Zdrój”, t. I, październik – grudzień 1917, s. 10, cyt. za: K. Piotrowski, *Irreligia BUNTU...*, s. 125.

18. K. Piotrowski, *Irreligia BUNTU...*, s. 135.

19. Studiował początkowo w krakowskiej ASP (u Józefa Unierzyckiego), potem w Paryżu i Monachium. Osiadł na stałe w rodzinnym majątku Kościanki. Oprócz działalności w „Zdroju” i *Buncie* uczestniczył w tworzeniu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Poznaniu. Był członkiem Koła Artystów Wielkopolskich, ugrupowania *Bunt*, Związku Polskich Artystów Grafików. W roku 1925, po utracie własnego majątku, został administratorem dóbr Radziwiłłów w Pełży. Około 1937 roku, na stałe osiadł w Warszawie. Był stałym współpracownikiem Kuriera Porannego i *Zwierciadła*. Założył prywatną szkołę malarstwa im. Zygmunta Waliszewskiego. W czasie II wojny światowej zaangażowany był w wydawanie prasy podziemnej. Dorobek malarski i rękopisy Hulewicza przepadły w czasie Powstania Warszawskiego (zob. J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław 1972, s. 57).





bogactwo i mieszczański tryb życia, a wybrał dobrowolne ubóstwo i płynącą zeń dobroć.²⁰ Jako głosiciel odnowy związku ducha z naturą stał się bliski modernistom, którzy jego postawę przyjęli za wzór.

Franciszkanizm aprobujący afirmację życia, umiłowanie natury oraz zbratanie się z nią wyznaczył nowe trendy w literaturze Młodej Polski i w początkach XX wieku zyskał dużą popularność. Dla członków *Buntu*, których światopogląd był odrzucany przez endecko i klerykalnie nastawionych współobywateli, postawa Franciszka

stała się punktem odniesienia, a sam święty nabrał cech patrona grupy. Hulewicz w apelu *Do świętego Buntownika* opisuje życie prowadzące do rewolucji w świecie ducha²¹ – to dobra wykładnia tej nowej życiowej i artystycznej postawy.

Stanisława Przybyszewskiego otaczała sława satanistycznego burzyciela norm obyczajowych i estetycznych, kontrowersje narosły także wokół jego poglądów politycznych²². Do tej czarnej legendy nawiązywał Hulewicz przedstawiając pisarza jako św. Franciszka. Ten przewrotny portret łączy w sobie cechy postaci świętego buntownika, uosabiającego pozytywną rewolucję, oraz podobiznę Przybyszewskiego o wyraźnie diabolicznych rysach twarzy. Ten i inne portrety (*Stanisław Przybyszewski Szmaja* czy *Swinarskiego*) mają wydźwięk irreligijny, ponieważ pokazują osobowość człowieka, którego krytyka religii napiętnowała twórczym szaleństwem. Ponoć Przybyszewski był w dzieciństwie niezwykle pobożny, w młodości jednak zaczął okazywać swoje szaleńcze skłonności.²³ Z pewnością musiał wzbudzać sprzeciw tradycyjnego społeczeństwa poznańskiego, kiedy pisał, że sztuka współczesna jest najbliższa Ewangelii Chrystusa.²⁴ W umysłach narodowo – katolickich odbiorców było to bluźnierstwo, ale dla awangardowych poszukiwaczy swobody uzewnętrzniania chrześcijaństwa było triumfem elementarnej religii (wolnego tragicznego wyboru).

20. I. Maciejewska, *Franciszkanizm poezji Młodej Polski*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, Lublin 1993, s. 309.

21. J. Hulewicz, *Do Świętego Buntownika...*

22. Przybyszewski początkowo jawił się społeczeństwu polskiemu, jako krzewiciel proniemieckich poglądów.

23. A. Rogalski, *Przybyszewski filozof –moralizator*, Poznań 1946, s. 19.

24. K. Piotrowski, *Irreligia BUNTU...*, s. 134.

Jako teoretyk *Buntu* Hulewicz włączył do szeregu rewolucjonistów również biblijnego Kaina, który stał się częstym bohaterem obrazów i grafik Buntowców.

Biblijny Kain był oraczem, jego brat Abel – pasterzem owiec. Obaj bracia postanowili złożyć Bogu ofiarę stosowną do swoich zajęć: Kain ofiarował owoce i zboże, a Abel pierworodnych ze swojej trzody. Jednak Bóg przyjął tylko ofiarę Abła. Ofiarę Kaina odrzucił. Trudno powiedzieć dlaczego – *Biblia* nic o tym nie mówi.



W każdym razie Kain obraził się na Boga. Nie umiał pogodzić się z tym, że ten sam uczynek może w jednakowej mierze zasłużyć na pochwałę bądź na wzgardę. Pokłócił się zatem z Ablem, a gdy pewnego dnia byli w polu, rzucił się na brata i zabił go. Bóg napiętnował Kaina za ten haniebny uczynek, skazał go na wieczną tułaczkę i zabronił komukolwiek unieść przeciwko niemu rękę: *Ktokolwiek by zabił Kaina, siedmiokrotną pomstę poniesie*.²⁵ Tak można mniej więcej streścić opowieść biblijną, która stała się tematem wielu utworów literackich i rozmaitych interpretacji.²⁶

Hulewicz wykonał trzy ilustracje graficzne do własnego dramatu pt. *Kain*, będącego pierwszym i najważniejszym utworem literackim artysty podejmującym temat Kaina – burzyciela norm społecznych, personifikacji wiecznego rewolucjonisty. Po raz pierwszy dramat ukazał się na łamach *Zdroju*²⁷, a towarzysząca mu grafika dopowiadała tekst – bez niej, w opinii Zdrojowców, tekst był wybrakowany. Z drugiej strony grafiki z cyklem *Kaina* nie da się interpretować bez poznania treści dramatu. Wszystkie grafiki obecnie znajdują się w Muzeum Emila Zegałdowicza w Gorzeniu Górnym koło Wadowic.

Kain – zjawa pierwsza (*Akt, Kompozycja ze słońcem i księżycem*) to grafika wykonana techniką linorytu, o kształcie stojącego prostokąta (11x14), będąca ilustracją do pierwszego aktu dramatu. W obrazie dominuje czerń. Styl tej grafiki pokazuje wpływy grafików niemieckiego

25. Rdz 4, 15, w: *Biblia Tysiąclecia*, Poznań – Warszawa 1971, s. 25.

26. Do takich utworów należy m. in.: *Szlak Kaina* Stanisława Przybyszewskiego czy *Twór Kainowy* Witolda Hulewicza – w tym ostatnim doświadczenia wojny podyktowały Hulewiczowi prosty obraz Kaina-Szatana, zachłannego mordercy, który staje na równi z Bogiem (zob.: J. Ratajczak, *Zgasły „brząsk epoki”*, *Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój”*, 1917-1922, Poznań 1980, s. 258.)

27. Później ukazały się jeszcze dwa wydania książkowe. Hulewicz próbował wystawić go w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, niestety na skutek interwencji cenzury okazało się to niemożliwe.

ekspresjonizmu, w tym Kandinskiego. Przedstawione są tu dwie postaci: pierwsza, czarna, przypominająca zjawę, druga natomiast to człowiek klęczący u jego stóp z rękoma złożonymi do modlitwy. Duch z ramionami jakby postrzępionymi kieruje dłoń w stronę człowieka porażając go jasnym promieniem. W didaskaliach autor określił miejsce tego przedstawienia następująco: *Ziemia – krągły skraw ziemi, niebo, szary błękit – cisza tajemna.*²⁸

W tym dramacie postać Kaina jest cokolwiek „niekanoniczna”. Bohater nie chce się poddać rytuałowi składania ofiary Bogu, do której wzywa go Abel. Kain próbuje przekonać swojego brata, że każdy ma prawo składania ofiary wedle *umienia swego*²⁹, że kto modli się w duchu, nie musi swojej ofiary uzewnętrzniać. Abel jednak przekonuje brata, by złożyli obaj ofiarę. Jeśli dym ofiary wzniesie się do góry, będzie to znak łaski, jeśli zaś po ziemi będzie się czołgać, stanie się jasnym, że Bóg ofiary nie przyjmuje. Wtedy ten, którego ofiarą Bóg wzgardzi, pójdzie w niewolę do brata. Kain złożył ofiarę na wzgórzu – Abel w dolinie (już sam wybór miejsca wskazywał na przegraną Kaina). Kain jednak chce wygrać, ale zgodnie ze swoimi zasadami, dlatego błaga wszechświat, aby płomień narzuconej mu ofiary snuł się po ziemi, przysłaniając ludziom tajemnicę ofiary ducha, nie umacniając powierzchni formy. Bóg wysłuchuje jego próśb. Ukazuje się Cień–Duch i zostawia na czole Kaina znak Ognia. Na grafice wi-

dzimy przedstawione Słońce i Księżyc, ku którym zwraca się Kain. Jest też postać wzywane go przez niego Ducha. Zbliża się on do Kaina pokornego, zawieszono go w bezruchu i napełniono go ekstazą. Cień–Duch wyciąga ku niemu rękę i przesywa promieniem czoło kainowe, na którym rozbłyska nagle znak – znak wybrania, znak powołania. Natomiast Abel jest pewny, że to on zwyciężył. Dym ofiary Abela uniósł się ku niebiosom, zatem Kain staje się odtąd jego niewolnikiem. Piętno na jego czole Abel tłumaczy jako znak boskiej klątwy. Gdy on i gromada usiłują go pojmać, strumień ognia ze znaku na czole Kaina śmiertelnie przesywa brata. Kain zabija Abela. Motyw ognia, pojawiający się na czole Kaina, zasługuje na szczególną uwagę. Jest to zabójczy i zarazem boski płomień, ma niszczyć a także i oczyszczać.³⁰ Kain nie jest przecież faktycznym mordercą, nie chciał śmierci Abela. To tylko mord symboliczny – zwycięstwo Ducha (Kain) nad materią (Abel).

Kolejna grafika: *Kain – zjawa wtóra* (Kompozycja z pochylonymi głazami – kolumnami, *Przytłoczony*) to linoryt w kształcie leżącego prostokąta o wym. 11,4x12,4; jest ilustracją do drugiego aktu. Po prawej stronie obrazu dostrzegamy ukośnie ustawione i zarazem jakby zawieszono na niebie, wielkie skały, niby megality (kamienie symbolizujące stałość, niezmierność, upór), po lewej natomiast, mocno stojącego na ziemi,

28. Hulewicz J., *Kain*, Poznań 1920, s. 9.

29. Tamże, s. 9.

30. J. Ratajczak, Zgasły „brzask epoki”. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój”. 1917-1922, Poznań 1980, s. 264.



silnego człowieka. Mężczyzna ma podniesioną głowę, szeroko rozstawione nogi, wysuniętą do przodu klatkę piersiową, zaciśnięte pięści obu dłoni, jego mięśnie są silnie napięte – niewątpliwie jest buntownikiem. Jest Kainem, który niegdyś, po śmierci brata, został wygnany przez gromadę. Dowodem jest zamię jasnego światła, które Hulewicz ukazał za pomocą wiązki promieni bijących z jego oczu i dających wrażenie jeszcze większej siły kainowego ducha. Mimo tego, że został sam, nie poddaje się napierającej na niego materii (megalitom), czyli gromadzie, która go wyklęła. W drugim akcie dramatu Kain tuła się po świecie, aż w końcu pojawia się w środowisku bardziej współczesnym, spotyka się z dziećmi, które uczą się o nim w szkole, spotyka się z nauczycielem i z rodzicami. Próbuje znaleźć kogoś, komu będzie mógł powierzyć Prawdę. Znajduje Chłopca, w którym wyczuwa swego wyznawcę i następcę. Rozmowę z Chłopcem przerywa mu pewien Mąż i nauczyciel, oskarżając go o to, że buntuje dzieci przeciwko wierze ojców. Stara się ich przekonać, zwłaszcza nauczyciela, że jedynie rewolucja ducha może zapobiec rzezi. Nim udaje mu się ich przekonać, wchodzi Gromada i znów skazuje Kaina na potępienie. Kain jednak dobrze zna swój los i swoje powołanie, dlatego akceptuje to piętno. Tym razem także działa na opak: wcale nie próbuje zjednać sobie społeczności, ale obraca ją przeciwko sobie. Nie przejmuje się wrogimi okrzykami Gromady. Wie, że musi odejść, i wie również, że zostawia

uczni, swego następcę, Mściciela. Na końcu tego aktu zwraca się do matki Chłopca: „*A wtedy duch dziecka dopominać się będzie wyrównania! [...]. A wtedy przyjdę znowu do was błogosławiąc gruzom, krzesić umarłe – stworzyć Nowego Człowieka!*”.³¹ W tej części dramatu Kain niejako zaczyna przeobrażać się w Chłopca. *Najpierw mamy do czynienia z Kainem, wyzwolonym z ablowego ciała, z nowymi ustawami, głoszącymi światu doniosłą Nowinę, po czym uczestniczymy w swoistym duchowo-myślowym wcielaniu się Kaina w Chłopca.*³² Po tej specyficznej reinkarnacji miał powstać Nowy Człowiek, który jest wyższą, ale nadal przechodnią formą ludzkiej – boskiej osobowości (czymś na kształt nietzscheańskiego człowieka), który jest poza obrębem społeczności Kościoła, instytucji szkoły i instytucji państwa. Czy takiego człowieka widzimy na grafice Hulewicza?

Trzecia grafika ilustrująca trzeci akt dramatu to *Kain – zjawa trzecia (Miasto i człowiek)* w kształcie stojącego prostokąta o wym. 11x13cm. Scenerią i tłem w grafice dla trzeciej postaci jest tzw. „scena życia”.³³ W kubistycznych, geometrycznych formach wykonał Hulewicz miasto, rozdarte jak zasłona przez figurę bohatera, który energicznym, pełnym ekspresji gestem niszczy budynki jak pudełka. Jego bronią jest jednak przede wszystkim bijący z oczu ogień.

31. J. Hulewicz, *Kain*, Poznań 1920, s. 66.

32. J. Ratajczak, *Zgasły „brzask epoki”...*, s. 267.

33. Tak określił ją Hulewicz w didaskaliach dramatu.



Na początku tego aktu Hulewicz pozostawia swego bohatera w całkowitej samotności. Pojawia się Człowiek, który niegdyś był Chłopcem, który uwierzył Kainowi. Przeżywa załamanie, jest druzgocąco bezradny.³⁴ Naraz jednak człowiek zostaje otoczony przez cienie postaci w maskach, rozbieganych, będących w ciągłym tańcu życia. A gdy znów pozostaje sam, nagle w zaułku miasta zauważa rozpustne kobiety i pijanych mężczyzn. Zrozpaczony, pełen żalu, usiłuje odnaleźć choćby jednego człowieka. Tymczasem na scenie pojawiają się trzej zbrodniarze, którzy zabijają jednego pijanego przechodnia. Kain prosi ich, aby zemścili się, spalili miasto i odebrali mu broń, z której nikt nie potrafi właściwie skorzystać. Zamiast zabijać ciało – „miasto” zaczęło zabijać ducha. Jego rozmowa z nimi wyjaśnia sens hulewiczowskiego przesłania dramatu. *Człowiek-Kain, zjawiający się w przeżartym cywilizacją świecie, w otoczeniu rozpanoszonej wszechwładnej materii, dostrzega bowiem z całą oczywistością, iż to, co miało służyć wyzwoleniu się od zewnętrznej formy, od dominacji materii, a więc <znak kainowy>, użyte zostało przez ludzi do dławienia duszy, do uświęcenianajgorszej, boduchowejzbrodni, apotomkowieKaina wyrzuceni zostali poza margines społeczeństwa i zrównano ich z pospolitymi przestępcami. W ten sposób idea kainizmu uległa wypaczeniu. Prawdziwi zbrodniarze, zabójcy ducha, zażywają sławy, stali się apostołami rzekomego dobra i wybawienia przez materialne wytwory, a mordercy ciała,*

*niszczyciele zewnętrznej formy, działający w imię oswobodzenia duszy, są potępiani i wyklęci.*³⁵ Na zakończenie dramatu miasto ogarniają płomienie, wychodzą z niego ludzie wijący się z bólu i padają martwi u stóp Kaina, który woła: *Krew płacicie krwią! O miasto, zwracasz narzędzie zbrodni! Oto wasz chrzest z Ognia!*³⁶ Sztuka Hulewicza kończy się tak, jak to przedstawia grafika, Żywy Duch pozostaje sam na pogorzelsku, w centrum ginącej materii miasta.

Dla Hulewicza Kain był ucieleśnieniem wolnego Ducha-Buntownika, który zazwyczaj góruje nad tłumem nadając mu nowe prawa (co szczególnie zauważyć można w grafice „Kain” Artura Swinarskiego). Kain, wykreowany przez Hulewicza, przeciwstawia się bezmyślnej i poddanej bezwolnie zewnętrznej formie, gromadzie i społeczności, a ponadto jest przedstawicielem jedynej wartości wewnętrznych treści. Do jego Kaina niewątpliwie odnoszą się też słowa, które Hulewicz zawarł w *Zdroju* – w przemówieniu do „Świętego Buntownika”: *Iżeś bunt święty podniósł i sprzeciw uczynił przemożności zastygłego w jednej formie Ducha [...], iżeś Ducha wyniósł ponad świętość nadaną tradycji, a cisnął precz nauczoną doskonałość, duszy błąkać się kazał w poszukiwaniu nowej formy, rozdzwięk uczyniwszy z dniem, a łącznik z wiecznością, iżeś pokochał Życie, a formą martwą wzgardził – przeto błogosławiony bądź Święty Buntowniku!*³⁷

34. J. Ratajczak, Zgasły „brzask epoki”..., s. 270.

35. Tamże, s. 273.

36. Hulewicz J., *Kain*, Poznań 1920, s. 97.

37. J. Hulewicz, *Do Świętego Buntownika*, „Zdrój” 1918, t. III, z. 1, s. 17.

Można pokusić się o pełniejszą interpretację Kaina, feniksa powstającego z popiołów, przywołując popularny preromantyczny nurt Słowackiego i jego filozofię genezyjską. Kain dla artystów grupy był prefiguracją Wolnego Ducha.³⁸ Jako tragiczny zabójca Abla, który (wedle dramatu Hulewicza) próbuje narzucić bratobójcy swój ofiarniczy rytuał, Kain staje się także personifikacją irreligii, najgłębszej niechęci wolnych duchów wobec więzi narzucanej ludziom z góry przez panującą kastę kapłańską. Każda z możliwych interpretacji nieodmiennie prowadzi do wniosku, że Hulewicz i inni poznańscy ekspresjoniści poważnie podchodzili do spraw religii i jej znaczenia w ludzkim życiu. Próbowali nadać jej indywidualny, nowy, głębszy duchowy sens, łamiąc przy tym ustalone tradycyjne postrzeganie wiary.



38. Słowacki wniósł teorię upadek duchów w materię, spowodował, iż teraz nieustannie musi następować przejściowa hipostaza Ducha (forma musi być ciągle przełamywana). Zob.: J. Słowacki, *Genesis z Ducha*, Poznań 1918, s. 12.