

Katarzyna Kulpińska

Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej, Wydział Sztuk Pięknych UMK

## **Grafika artystyczna w twórczości polskich artystów awangardy lat 30. XX wieku**

**G**rafikę artystyczną uprawianą w latach 30. przez malarzy środowiska krakowskiego (Andrzeja Jurkiewicza, Leopolda Lewickiego, Stanisława Osostowicza, Eugeniusza Wańka, Jonasza Sterna, Aleksandra Winnickiego-Radziejewicza) i łódzkiego (Karola Hillera, Władysława Strzemińskiego, Anieli Menkesowej, Bolesława Hochlingera) można scharakteryzować jako specyficzne zjawisko w ramach tzw. drugiej awangardy, ale przede wszystkim należy określić jego miejsce w kontekście polskiej grafiki dwudziestolecia międzywojennego. Pokażna liczba grafik tworzonych w różnych technikach przez wybitnych malarzy tego czasu daje pojęcie o zakresie i znaczeniu nurtu umownie określonego jako „grafika malarzy”<sup>1</sup> w kalej-

---

<sup>1</sup> „Grafika malarzy” – to dość niezręczne określenie (stosowane w odróżnieniu od twórczości tzw. grafików „rasowych”) uzmysławia jednak zakres działań malarzy wychodzących poza swoją dyscyplinę i poszukujących nowych możliwości wypowiedzi w grafice warsztatowej. W niektórych przypadkach były to pojedyncze próby zmierzenia się z odmiennym warszta-tem i procesem uzyskania odbitki w różnych technikach, niekiedy okres poszukiwania odpowiednich środków wyrazu był intensywny lecz krótkotrwały. Liczna grupa artystów uprawiała równoległe malarstwo i grafikę jako równorzędne, harmonijnie dopełniające się dyscypliny pozwalające w pełni się wypowiedzieć. Pomijając artystów, którzy debiutowali w grafice w okresie Młodej Polski (Leon Wyczółkowski, Józef Pankiewicz, Józef Mehoffer, Wojciech Weiss i in- ni), malarzami uprawiającymi grafikę w dwudziestolecie byli formiści (Jan Hrynkowski, Wacław Wąsowicz, Władysław Roguski, Ludwik Lille), członkowie grupy Bunt, Rytm (Wacław Borowski, Zofia Stryjeńska), Pryzmat (Karol Larisch, Wacław Taranczewski), Zwornik (Emil

doskopię ówczesnych kierunków, tendencji, postaw. Radykalizacja środków wyrazu, poszukiwania formalne i warsztatowe artystów krakowskich i łódzkich uprawiających grafikę równoległe z malarstwem lub na marginesie malarskiej twórczości prowadziły do rozwiązań niespotykanych w swej spójności w innych środowiskach. W niniejszym artykule, traktowanym jako zarys zagadnienia omawiam pokrótce twórczość tych artystów, dla których obszar grafiki stał się z jednej strony swoistym laboratorium formy (w ramach którego zmagali się z odmiennymi niż na gruncie malarstwa problemami lub konfrontowali możliwości warsztatu graficznego z możliwościami palety w analogicznych kompozycjach), z drugiej zaś strony zwrócili się w kierunku szeroko pojętej ikonografii codzienności.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego grafika warsztatowa zyskała w Polsce niepodważalny status autonomicznej dziedziny sztuki, istotnej w panoramie zjawisk artystycznych na równi z malarstwem i rzeźbą. Przyczyniła się do tego w znacznej mierze twórczość, praca pedagogiczna i popularyzatorska Władysława Skoczylasa, pioniera nowoczesnego drzeworytu. Dominacja warszawskiego środowiska drzeworytników, któremu patronował Skoczylas zaznaczyła się silnie zwłaszcza w drugiej dekadzie<sup>2</sup> XX wieku. Twórczość graficzna niektórych członków Rytu (wśród których byli gorliwi strażnicy rasowości drzeworytu i autonomii graficznych środków wyrazu) zorientowana była na wirtuozeryjną, dyscyplinę *metiér* graficznego i dbałość o wydobycie efektów właściwych dla danej techniki<sup>3</sup>. Artyści sku-

---

Schinagel, Henryk Gotlib), Bractwa św. Łukasza (Jan Gotard, Bolesław Cybis, Bernard Frydrysiak, także członek grupy Czern i Biel), Czapki Frygijskiej (Franciszek S. Parecki, Kazimierz Gede, Jerachimil Tynowicki). Równoległe do malarstwa grafikę uprawiali: Konrad Szrednicki, Otto Axer, Ludwik Tyrowicz, Jerzy Hoppen, Michał Rouba, Leon Kosmulski, przedstawiciele École de Paris (m.in. Tadeusz Makowski, Louis Marcoussis, Józef Hecht). Lwowskie ugrupowanie Artes wydało tekę litografii (niezależnie od teki powstały litografie Romana Sielskiego), krakowski Jednoróg tekę drzeworytów; przykłady można by mnożyć.

<sup>2</sup> Chociaż w latach 30. zorganizowano w Warszawie jeszcze dwie Międzynarodowe Wystawy Drzeworytu (w 1933 i 1936 roku) cieszące się dużym zainteresowaniem grafików i wysoką frekwencją publiczności.

<sup>3</sup> Szczególnie znaczące na tym polu były poglądy Władysława Skoczylasa i Tadeusza Cieślewskiego syna. Pisałam o tym szerzej w artykule *Polska grafika artystyczna dwudziestolecia międzywojennego – spór o miejsce wśród sztuk plastycznych w ówczesnej teorii i krytyce*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. J. Talbierska, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa [w druku].

pieni wokół Skoczylasa czerpali inspiracje ze sztuki średniowiecznej, ludowej (szczególnie podhalańskiej); realizowali też postulaty sztuki narodowej. Środowiska Wilna i Lwowa<sup>4</sup> (pomijając działalność Artesu i kilku twórców niezrzeszonych) dalekie były od nowatorskich poszukiwań formalnych w zakresie grafiki artystycznej.

Eksperymenty zmierzające w stronę radykalizacji środków wyrazu, ekspresjonistycznej deformacji, syntezy formy, geometryzacji czy abstrakcji pozostawały na marginesie polskiej grafiki w latach 20.<sup>5</sup> dwudziestolecia międzywojennego. Dopiero w trzeciej dekadzie, kiedy środek ciężkości w zakresie grafiki (uprawianej jednak przez malarzy) przesunął się z Warszawy do Krakowa<sup>6</sup> i Łodzi zaobserwować można zmiany.

Poszukiwania odpowiedniej formuły artystycznej dla wyrażenia aktualnej problematyki społeczno-politycznej prowadzili w obszarze grafiki artyści Grupy Krakowskiej ale równolegle, intensywne próby w różnych technikach graficznych prowadził **Andrzej Jurkiewicz**, rówieśnik Lewickiego, Wańka, Osostowicza, Sterna i Winnickiego-Radziewicza. W zakresie grafiki był uczniem Jana Wojnarskiego, a krótko potem jego asystentem<sup>7</sup> w katedrze gra-

---

<sup>4</sup> Wileńska grafika, podobnie jak malarstwo nie oparło się tendencjom klasycyzującym, choć pojawiły się także próby odchodzenia od tradycyjnych tematów i alegorii w stronę tematyki współczesnej, głównie rodzajowej. We Lwowie brak szkolnictwa artystycznego w zakresie grafiki i twórcy o charyzmie Skoczylasa rekompensował w pewnym zakresie swoją działalnością artystyczno-pedagogiczną Ludwik Tyrowicz, grafik i krytyk sztuki prowadzący w latach 30. kursy grafiki artystycznej.

<sup>5</sup> Ekspresjonistyczny rozdział w grafice polskiej otworzyła twórczość artystów poznańskiej grupy Bunt, łódzkiej Jung Idysz i nieliczne grafiki formistów (Jana Hrynkowskiego). Linorytnicze próby Henryka Berlewiego z lat 20. miały podłoże konstruktywistyczne. Próby przełamania dominujących tendencji w zakresie grafiki podejmowali w latach 20. artyści różnych środowisk: warszawscy (m.in. Konstanty Sopoćko, Bronisław Wojciech Linke, Bolesław Surallo), krakowscy (Konrad Szrednicki, Otto Axer), lwowscy (Ludwik Tyrowicz), poznańscy poza grupą Bunt (Wacław Krajewski, Zdzisław Prusiewicz, Zdzisław Przebindowski, Marian Ziółkowski), wileńscy począwszy od 1930 roku (Leon Kosmulski, Józef Sękalski).

<sup>6</sup> W krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie kursy grafiki prowadzono już od 1909 roku żywa była nadal tradycja *peintres-graveurs* zapoczątkowana przez Józefa Pankiewicza, który przeszczepił z Francji na grunt polski warsztat technik metalowych. W 1914 r. Kursy Grafiki poprowadził po Józefie Pankiewiczu jego uczeń, Jan Wojnarski, znawca technik metalowych i litografii, który już jako profesor kierował (w latach 1929–1937) katedrą grafiki.

<sup>7</sup> Jurkiewicz był starszym asystentem przy katedrze grafiki krakowskiej ASP w latach 1932–1939.

fiki. Wprowadzał wówczas – członków Grupy Krakowskiej, jeszcze studentów, w tajniki warsztatu graficznego. Jurkiewicz, uprawiający równolegle i na zasadzie równorzędności<sup>8</sup> malarstwo i grafikę był jedynym chyba kontynuatorem idei Pankiewicza z młodszego pokolenia. Artysta ten wielokrotnie podkreślał, że jest malarzem, którzy również uprawia grafikę, ale negował autonomię<sup>9</sup> tej ostatniej dyscypliny. Podjął poszukiwania warsztatowe (przede wszystkim w technikach metalowych, rzadziej w litografii i drzeworycie) i formalne (w zakresie zwięzłego, celnego rozwiązania graficznego), których efektem są kompozycje rodzajowe z galerią charakterystycznych, podpatrzonych na ulicy postaci ukazanych w krzywym zwierciadle. Współczesne, zaczerpnięte z codzienności tematy Jurkiewicz ujmował często w sposób żartobliwy, ironiczny, nie pozbawiony jednak pewnego chłodnego dystansu. Artysta nie porzekał na raz określonym kształcie; opracowywana przez niego na metalowej płycie kompozycja podlegała licznym zmianom i retuszom. Giętkie, swobodne akwafortowe kreski różnej grubości, o zmiennym przebiegu, fakturowe bogactwo, nakładanie się czarno-białych form w specyficzny sposób uzewnętrzniały kolorystyczną wrażliwość artysty. Kompozycje Jurkiewicza – migawkowe obrazki z ulicy są wrażeniowe, lekkie, przesycone światłem. Twórczość artysty od czasów studenckich do podjęcia świadomej decyzji rezygnacji z tematu na rzecz czystej abstrakcji<sup>10</sup> przeszła ewolucję. Wczesne deformacje zastosowane w drzeworytach zdradzają formalne analogie z niemieckim ekspresjonizmem<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Chociaż uważał się przede wszystkim za malarza, jego dorobek graficzny jest większy, i znacznie bardziej interesujący od malarstwa kolorystycznego. Artysta mistrzowsko opanował warsztat graficzny większości technik. Jest autorem świetnego, polecanego do dziś studentom grafiki *Podręcznika metod grafiki artystycznej* zaopatrzonego w oryginalne tablice (z płyt opracowywanych i odbitek wykonywanych ręcznie). Tom pierwszy poświęcony technikom metalowym wydany został w 1938 r., drugi obejmujący techniki druku płaskiego w 1939 r. Trzeci tom, poświęcony drzeworytowi opracowany i poszerzony przez Romana Artymowskiego ukazał się dopiero w 1975 roku.

<sup>9</sup> Znajdowało to swój oddźwięk także w proteście przeciw rozdzielaniu pracowni graficznych od malarskich na uczelniach artystycznych. Postawa reprezentowana przez Jurkiewicza pozostawała w ostrej sprzeczności z poglądami warszawskiego środowiska grafików.

<sup>10</sup> Abstrakcje w grafice Jurkiewicza pojawiły się już po wojnie, chociaż temat przestał u niego odgrywać znaczącą rolę około 1937 roku. Na temat ewolucji w grafice artysty: M. Sitkowska, oprac. i teksty katalogu *Andrzej Jurkiewicz 1907–1967*, MNW, Warszawa 1980.

<sup>11</sup> Drzeworyty przypominają prace ekspresjonistów niemieckich z grupy Die Brücke, szczególnie Ernsta Ludwiga Kirchnera i Karla Schmidta-Rottlufa.

Charakter kreski z dojrzałego okresu twórczości przywodzi na myśl niektóre grafiki Maxa Beckmanna<sup>12</sup> Bernharda Kretzschmera<sup>13</sup> Waltera Gramatté<sup>14</sup> czy Heinricha Ehmsena<sup>15</sup> tworzone w okresie republiki weimarskiej. W przeciwieństwie do prac twórców niemieckich, akwaforty Jurkiewicza nie mają jednak żadnych akcentów satyry politycznej, krytyki społecznej czy ponurej groteski. Brak w nich także podtekstów erotycznych, nie cechuje ich brutalność przekazu, raczej ironiczny, ale dość chłodny stosunek do przedstawianych wycinków rzeczywistości. Natomiast po 1936 roku w grafikach krakowskiego artysty stały się widoczne wpływy francuskie i fascynacja twórczością graficzną osiadłego w Paryżu Tadeusza Makowskiego<sup>16</sup>. Indywidualna wystawa prac Jurkiewicza odbyła się w Warszawie, w Salonie Czesława Garlińskiego w październiku 1937 roku. Recenzje<sup>17</sup>, były bardzo pochlebne ale, rzecz znamienne, pozytywne oceny dotyczyły przede wszystkim grafik Jurkiewicza.

<sup>12</sup> Grafiki wykonane w technice suchej igły: *Kawiarnia muzyczna* (1918), *Czapka futrzana* (1923), *Dom wariatów*, (1918), *Ogółocony* (1918).

<sup>13</sup> *Aukcja* (1921), sucha igła, *Ziejąca ogniem* (1920), akwaforta.

<sup>14</sup> Suchoryt *Wyczekiwanie* (1918), plansze 1–4 z cyklu *Buntownik* (suchoryty z 1918 r.).

<sup>15</sup> Akwaforty: *Bar* (1925), *Brat Nathanael...* (1927), *Miłosne zaśnięcie* (nie datowana).

<sup>16</sup> W latach 1930–1931 Makowski posługując się syntetycznymi, zgeometryzowanymi formami i kształtami uproszczonymi do podstawowych figur geometrycznych stworzył szereg akwafort i cykl suchorytów (m.in. *Pijący*, *Pałacy fajki*, *Handlarz starzyzna*, *Karnawał*, *Posilek*, *Konspiratorzy*, *Dzieci*, *Dziatwa przy stole*, *Podwórko*, *Maski*, *Kominek*, *Oberża*, *Wnętrze*), które stanowiły swoiste dopowiedzenie, komentarz (wg I. Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997) jego twórczości malarskiej. Zdaniem Kazimierza Wyki (*Makowski*, Kraków 1963) grafiki z dojrzałego okresu twórczości Makowskiego uzyskały całkowitą samodzielność względem malarstwa, a nawet „przewyższają odpowiadające im chronologicznie zespoły olejne (...) technika suchej igły nadawała linii artysty, jego precyzyjnej obserwacji niebywałą subtelność.” (ibidem, s. 58–59.)

<sup>17</sup> Mieczysław Wallis odnotował: „obrazy (...) nie ujawniają jakichś wybitniejszych znamion indywidualnych. Natomiast akwaforty Jurkiewicza świadczą nie tylko o pewnym i swobodnym posługiwaniu się igłą, ale również zajmują świeżością tematyki i odrębnością ujęcia. Przeróżne postacie uliczne, muzykanci i *lejkarze*, przekupki i kwiaciarki, mamki i niańki, dalej taksówka i tramwaj, kiosk i kino, wystawa sklepowa i ławka w parku miejskim stają się tu przedmiotem bystrej i często złośliwej obserwacji.” (*Wystawy. Andrzej Jurkiewicz. Salon Garlińskiego*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 47, s. 7). Wacław Husarski, chwając Jurkiewicza za dobre opanowanie graficznego rzemiosła zwrócił uwagę na groteskowy, często ironiczny ton zaprezentowanych na wystawie akwafort, których tematem są “drobne zjawiska życia codziennego (...) szarzyzna codziennego życia miasta, obserwowana przez człowieka, który potrafi w tej codzienności wyczuć i komizm jej i smutek”. (*Wystawy warszawskie*, „Czas” 1937, z 14. XI, s. 8.) Z kolei anonimowy krytyk z “The War-



Akwaforty Jurkiewicza są zbliżone formalnie do graficznej twórczości członków Grupy Krakowskiej – i tylko formalnie, ponieważ dzieła te powstawały ze skrajnie różnych pobudek. Jurkiewicz i artyści grupy ujawniali reportażowe „ciągoty” w kompozycjach odnoszących się do współczesności. Jednak gdy ci ostatni czerpali tematy z ulicy nie pomijając problemów związanych z sytuacją polityczną rzutującą na życie zwykłych ludzi, zainteresowania Jurkiewicza pozostawały poza kręgiem tematów trudnych, obarczonych osobistymi doświadczeniami i realnymi represjami, które stały się udziałem Lewickiego, Osostowicza i innych artystów grupy. W przeciwieństwie do studentów zaangażowanych w działania Komunistycznej Partii Polski (i ponoszących wszelkie tego konsekwencje<sup>18</sup>), Jurkiewicz stronił od polityki. Zbieżność kręgu tematycznego w grafikach Jurkiewicza i członków Grupy Krakowskiej jest pozorna. Co prawda i w grafikach Jurkiewicza i artystów grupy dominuje ikonografia wielkomiejskiej ulicy, przedmieść, ludzi zaangażowanych w codzienne sprawy, ale rodzajowe sceny w optyce Jurkiewicza mają aspekt bardziej obiektywny; nie nawiązywał on do wydarzeń<sup>19</sup> tak żywo interesujących Grupę Krakowską. Tematy „miejskie” dla Jurkiewicza, poszukiwacza zwięzłej, syntetycznej formy były pretekstem do ciągłego „testowania” jakości kreski i sposobów tonowania płyty. Motywem grafik Jurkiewicza i artystów grupy jest ta sama ulica, ale oko Lewickiego, Wańka, czy Winnickiego „wylapywało” odmienne aspekty zastanej rzeczywistości.

---

saw Weekly” (*Art Exhibitions*, “The Warsaw Weekly” 1937, nr 44 z 30 października, s. 3) skoncentrował się na grafikach artysty pisząc: “grafiki są o wiele bardziej interesujące (...) są bezlitosnymi karykaturami ludzkich usiłowań. W łatwości, z jaką pokazuje jak jesteśmy śmiesznie okropni, artysta czasem prześciga sam siebie (...). Niektóre grafiki są bardzo dobre, szczególnie te, które zdają się mieć pewną dozę sympatii dla »ofiar«, np. kwiaciarki, pucybuta i węglarza”. [tłum. własne]

<sup>18</sup> Większość artystów Grupy zaangażowana była w działania społeczno-polityczno-artystyczne: przedstawienia *Szopki krakowskiej*, pochody pierwszomajowe, wiece antyfaszystowskie, nocne akcje rozklejania plakatów antysanacyjnych i rozprowadzanie ulotek. Dla Leopolda Lewickiego skończyło się to rewizjami w jego mieszkaniu, konfiskatą kilkunastu grafik, kilkakrotnym aresztowaniem „za zbrodnię stanu” (aż na sześć miesięcy) i zawieszeniem w prawach studenta.

<sup>19</sup> Na temat Krakowa lat 30. Zob. *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Warszawa 1964. W kontekście twórczości grupy w stwierdzenie „Sztuka rodzi się na skutek nacisku warunków życia na człowieka, który nieoderwany od historycznej ewolucji formy odpowiada bezpośrednio na plastyczne potrzeby społeczne” nie było tylko pustym frazesem.

Jurkiewicz, transponując na metalową płytę fragmenty wielkomiejskiej ulicy: kawiarnie, kina, wystawy sklepowe i stragany wyluskiwał także z tłumu ludzi zajętych pracą, rozmową, rozrywką; ludzi zaabsorbowanych codziennymi problemami. Przekładał na język grafiki wizerunki kobiet rozmawiających przez okno lub trzepiących dywany, sylwetki kwiaciarek, sprzedawczyń precelków, fotografów, listonosza, latarnika, zegarmistrza. Dość przytoczyć, zwięzłe, identyfikujące przedmiot kompozycji tytuły: *Fryzjer, Manicure, Kino, Łoża, Taxi, Tramwaj, Przeprowadzka, Orkiestra podwórkowa, Scena w kawiarni, Kobieta malująca usta*. W grafikach Lewickiego czy Osostowicza też nie brak postaci zajętych pracą, może trochę cięższą, ale obok ludzi pracujących (*Handlarz, Detalista, Rzemieślnik, Szwaczka, Praczeki, Palacze, Drwale, Węglarze, Nosiwoda, Roboty kolejowe*) pojawiają się mniej urokliwe sceny, których tytuły dopowiadają często ponury sens kompozycji: *Pogrzeb III klasy, Biuro pośrednictwa pracy, Kolejka po legitymację, Pożar, Cierpienie – więzienie, Przysłuchanie pioniera, Walki klasowe* (Lewicki), *Więźniowie na spacerze* (Winnicki), *Epopcja chłopska* (Osostowicz), *Miłośnicy pieniądza* (Stern), *Bezrobotny* (Lewicki, Stern, Waniek). „Scenki uliczne” Jurkiewicza od kompozycji Lewickiego, Sterna czy Osostowicza różnią się także liczbą portretów ludzi biernych: śpiących lub oczekujących w poczekalniach, bezrobotnych, uwięzionych, zrezygnowanych, żyjących na skraju ubóstwa, doświadczonych śmiercią bliskich. Ludźmi czynu są natomiast manifestanci, agitatorzy, bojownicy. W grafikach Lewickiego, Osostowicza, Sterna, Wańka, Winnickiego odnajdziemy wiele kompozycji poświęconych tematyce nierówności społecznej (Lewickiego *Smakosz, Z jednej miski, Bogaci i biedni*, Sterna *Wiec, Miłośnicy pieniądza*, Marczyńskiego *Gazeciarski*<sup>20</sup>) oraz walki chłopów i robotników o swe prawa (*Epopcja chłopska* Osostowicza, *Walki klasowe, Wiec, Demonstracja, Narada chłopów, Masówka pod fabryką, Pająk* Lewickiego). Wymienieni artyści byli wnikliwymi, inteligentnymi obserwatorami rzeczywistości, ale każdy z grafików grupy prezentował odmienne od Jurkiewicza spojrzenie na problematykę ówczesnej ulicy i sposób „odnotowania” tego graficznymi środkami.

Możemy jednak dostrzec pewien dialog w przypadku prac Jurkiewicza i jego rówieśników – „uczniów”: Lewickiego i Osostowicza. Jurkiewicz był

---

<sup>20</sup> *Gazeciarski* z kompozycji Adama Marczyńskiego pod tym samym tytułem (lata 30., sucha igła, akwatinta, gwasz) dostaje kopniaka w głowę.

wyrafinowanym wirtuozem technik metalowych i litografii, a prace Lewickiego (który pracował szybko, na niewielkich formatach blachy) uderzają lapidarnością czytelnej, choć niekiedy zbrutalizowanej i poddanej deformacji formy. Analogie w grafikach Jurkiewicza i Lewickiego odnajdziemy przede wszystkim w sposobie prowadzenia linii<sup>21</sup>, charakteryzowania sylwety, zainteresowania problemem ruchu<sup>22</sup>. Wystarczy porównać *Grajka* (ok. 1932) Jurkiewicza i *Sprzedawcę ulicznego* lub *Modły* Lewickiego (ok. 1932, akwaforty) oraz *Widok pracowni graficznej*<sup>23</sup> Jurkiewicza i *W malarskiej pracowni*<sup>24</sup> Lewickiego. Lewicki był mistrzem kreski i małego formatu; charakteryzował postać poprzez syntetyczny kontur, jednym ruchem narzędzia. Bardzo oszczędnymi środkami, kreską naiwną, pozornie nieporadną uzyskiwał bogactwo ekspresji, gamę skrajnych emocji. **Leopold Lewicki** poszukujący języka graficznej syntezy, wśród malarzy uprawiających grafikę w Grupie Krakowskiej proponował najciekawsze rozwiązania; stworzył też największą liczbę grafik. W pracach inspirowanych konstruktywizmem, futuryzmem, ekspresjonizmem lub zmierzających do abstrakcji wyróżnić można dwa nurty: reportażowy<sup>25</sup> (związany z codziennością i wydarzeniami politycznymi w Krakowie) i odzwierciedlający pasję konstruktorską artysty, a jednocześnie zainteresowanie problematyką „mechanizacji życia”<sup>26</sup>.

W kilkunastu grafikach poddanych rygorowi geometrycznej formy Lewicki dał wyraz uprzedmiotowieniu człowieka<sup>27</sup>, który upodobniony do ma-

<sup>21</sup> Jurkiewicz posługiwał się linią rozedrganą, falującą, zwielokrotnioną; cienką lub „wzmocnioną” szrafowaniem aż do czarności.

<sup>22</sup> W pracach obu dynamika ulicy przejawia się zarówno w jednostkowym wymiarze poszczególnych postaci (ich poza, gestykulacja, mimika) jak i ruchu tłumu (morze głów w graficznych „reportażach” z wieców i demonstracji Lewickiego, nagromadzenie sylwetek w *Deszczu* Jurkiewicza).

<sup>23</sup> Miedzioryt z około 1937–1938 roku.

<sup>24</sup> Akwaforta z około 1933 roku.

<sup>25</sup> Pisałam o tym szerzej w artykule: *Brzydota w graficznym reportażu miejskim Leopolda Lewickiego*, [w:] *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, Kraków 2011.

<sup>26</sup> Zainteresowanie Lewickiego tym zagadnieniem nie wynikało jednak z zachwyty techniki w rozumieniu Tadeusza Peipera czy Fernanda Légera.

<sup>27</sup> „Niejednokrotnie dochodzi Lewicki do dzieł bądź to zupełnie bezprzedmiotowych, bądź to do skojarzenia przedmiotów organicznych z elementami abstrakcyjnymi, co daje w rezultacie ciekawą syntezę człowieka i maszyny – symbol zmechanizowania wszystkich nieomal



szyny funkcjonuje jako jej mały trybik. Numerowane korpusy i głowy sprowadzone do figur geometrycznych wpisane w powtarzalność układu i rytm maszyny są integralną częścią kompozycji *Robotnicy w fabryce* (1932, akwaforta). Efekt jeszcze większego zespolenia człowieka z maszyną osiągnął artysta w akwafortach: *Przy warsztacie* (1932) zmierzającej już w kierunku abstrakcji i *Konstrukcji* (1931/32) w której następuje „umaszynowanie” robotników<sup>28</sup>. W najskrajniejszej formie uwidoczniło się to w *Kompozycjach*<sup>29</sup> z 1932 r. oraz *Kompozycji dużej* i *Kompozycji małej* (obie z 1933 r.) w których coraz bardziej redukowane elementy ludzkiej twarzy (głowy) sprowadzone są w końcu do zazębiających się figur geometrycznych lub zanikają w natłoku form. Trudno doszukiwać się tytułowego motywu w akwafortcie *Twarz* (1932–1933), która jest surową geometryczno-fakturową formą z motywami różnej wielkości kół, zespołu linii prostych i biegnących po łuku. Pozostaje już tylko gra figur geometrycznych, kratownic, szachownic, pól o zróżnicowanej fakturze, które zapowiadały abstrakcje malarskie Lewickiego powstałe już po 1945 roku.

W grafikach obrazujących codzienność Lewicki stosował te same zabiegi co Jurkiewicz – przenikanie płaszczyzn, symultaniczność scen, spiętrzenie kompozycji, jednak miało to zupełnie inny cel. W swych graficznych reportażach wzbogaconych o autorski komentarz Lewicki relacjonował (także z własnego, osobistego punktu widzenia i doświadczenia) codzienność „czasu pogardy wobec uboższych warstw społeczeństwa, zaognienia sytuacji politycznej po przewrocie majowym [...] ksenofobii i szowinizmu wobec narodowości mniejszościowych, braku tolerancji religijnej”<sup>30</sup>. Żywo gestykułujący *Agitator* (1932) gnę się w pasie, rozbalansowaną linią ciała (tak bliską linią określającą sylwetę w grafikach Jurkiewicza) zaprzecza prawom fizyki. Sceny wieców, strajków, manifestacji, przemówień agitatorów ukazane są w dużym skrócie – jako widziane z lotu ptaka prostokąty

---

funkcji współczesnego życia i idei wytwórczej nowej rzeczywistości.” (Arkin-Wohlfeldowa, *Stanisław Osostowicz i Leopold Lewicki*, „Nasza Opinia”, 1937, z dn. 26 stycznia, cyt. za: *Leopold Lewicki. I Grupa Krakowska (w latach 1932–1937)*, red. J. Chrobak, Kraków 1991, s. 24).

<sup>28</sup> W trójkątne i koliste formy maszyny Lewicki wtapia zgeometryzowane twarze ludzi sprowadzone do najprostszyc form.

<sup>29</sup> Kilka akwafort o tym samym tytule datowanych na 1932 rok.

<sup>30</sup> B. Kędziorek, *Leopold Lewicki. Wątki monograficzne*, „Zdanie”, 1983, nr 5, s. 55.

sztandarów wpisane między szereg kolistych form – głów manifestantów. Obserwacje życia ulicy i przedmieść: ludzi (handlarzy, robotników, chłopów, bezdomnych), wydarzeń (wieców, strajków, manifestacji) – przełożyły się na linearną, niekiedy subtelną, częściej szorstką, zwięzłą tkanę graficzną, wzbogaconą o poszukiwania fakturowe.

Do pewnego stopnia naśladowcą Leopolda Lewickiego w grafice (w zakresie rozwiązań formalnych i ikonograficznych) był **Eugeniusz Waniek**<sup>31</sup> postulujący współczesnienie plastyki, uprawianie twórczości rozumianej jako laboratorium formy<sup>32</sup>. Waniek badał możliwości pokazania tego samego motywu, sceny rodzajowej w malarstwie olejnym i grafice. Po latach wspominał, że to właśnie Leopold Lewicki wskazał mu ulicę jako źródło tematów, nauczył go nowego patrzenia. Na silną inspirację grafikami kolegi wskazują prace: *Macierzyństwo*<sup>33</sup>, dwie wersje *Szwaczki*<sup>34</sup>, akwaforty z 1935 roku: *Drzeworytnik* i *Jarmark w Turku* oraz akwaforta z 1934 r. *Ulica* (skubizowane, przenikające się i nakładające półprzezryte formy). W portretach matek i szwaczek Waniek niemal powtarza kompozycje Lewickiego, poddaje je jednak w mniejszym stopniu uproszczeniu i geometryzacji, a sylwetki nie zatracają cech zaobserwowanych w realnym świecie postaci. Mniej oczywistym nawiązaniem jest już bardziej kubizująca niż u Lewickiego mezzotinta *Bar* (1933) czy miedzioryt *Hafciarka* (1936). Oryginalnymi interpretacjami tematu są natomiast bazujące na grze bieli i czerni dużych plam drzeworyty z 1934 roku: *Robotnicy* i *Pracze*. Grafiki Wanieka często odbijane tylko w jednym, lub kilku egzemplarzach są ciekawym przykładem konfrontacji możliwości palety malarskiej z dłutkiem i rylcem – często w obszarze tej samej kompozycji czy motywu.

Także **Stanisław Osostowicz** należał do tych artystów z Grupy Krakowskiej, którzy w warsztacie graficznym poszukiwali nowych możliwości

---

<sup>31</sup> Eugeniusz Waniek był członkiem pierwszej Grupy Krakowskiej, chociaż wystąpił z niej w końcu 1934 roku. Studiował malarstwo i grafikę (u Jana Wojnarskiego) na krakowskiej ASP. Po raz pierwszy razem z członkami Grupy Krakowskiej wystawiał w Krzemieńcu w maju 1934 r. Artysta zdecydował o opuszczeniu Grupy Krakowskiej ze względu na postępującą radykalizację polityczną kolegów.

<sup>32</sup> E. Waniek, *O współczesność plastyki*, „Gazeta Artystów” 1934, z 24 listopada, s. 2.

<sup>33</sup> Dwie wersje kompozycji w lustrzanym odbiciu (obie z 1934 roku); jedna drzeworytnicza, druga wykonana w technice suchej igły.

<sup>34</sup> Jedna z 1933 roku wykonana w technice suchej igły, druga z 1934 roku to miedzioryt.

zglebienia tego samego, co na płótnie tematu<sup>35</sup>. W grafice starał się „wprowadzić poprzez geometryczne uproszczenia ład kompozycyjny oczywistszy w porównaniu do ich malarskich pierwowzorów”<sup>36</sup>. Irena Jakimowicz twierdziła, że kiedy artyści podejmowali tematy o wyraźnych podtekstach politycznych i społecznych, „najczęściej odsuwano na bok awangardowe programy, uciekając się do czytelniejszej formuły swoście uproszczonego realizmu”<sup>37</sup>. Nie znajduje to odzwierciedlenia w większości prac graficznych Osostowicza, który opierał formę na zagęszczeniu, płataninie i zmiennym przebiegu giętych linii, tworzących swoistą ekspresyjną arabeską, z której trudno niekiedy wyłonić realne kształty. W akwafortach pochodzących z ok. 1930 roku artysta wypowiadał się przy pomocy zwielokrotnionych, płynnych linii (*Epopoea chłopska*, *Akt kobiecy*, *Głowa chłopska*, *Mężczyzna w kapeluszu*). Ekspresja brzydoty cechuje portrety akwafortowe *Pramatka Ewa* (1930), *Stara wieśniaczka* i *Żebrak* (obie z 1931). W akwafortcie *Moi widzowie* (1931) zagęszczenie prostych przecinających się, różnej długości kresek prowadzi do „stopienia” sylwet ludzkich w zunifikowaną formę, której wyróżniającym się elementem są tylko ekspresyjne, przykuwające uwagę oczy postaci. Takie samo natężenie i rodzaj materii cechuje akwafortę *Pejzaż z domami* (ok. 1931). Osostowicz jako malarz i jako grafik zdradza odmienne temperamenty, choć w obu dyscyplinach znajduje odrębne, sobie tylko właściwe środki, za pomocą których rozgrywa te same tematy. Zagadnienie ruchu i barwy przełożyło się na jakości graficzne tylko w *Epopoei chłopskiej*; inne akwaforty (i jeden miedzioryt), odpowiadające tematycznie obrazom pozostają autonomiczne w zakresie formy.

**Jonasza Sterna** jako grafika interesowała tematyka rodzajowa: *W kamiarni* (1933); *Prasująca* (1933); *Miłośnicy pieniądza* (1934), *Bezrobotny*, (1933); *Przy maszynie* (1933), *Budowa* (1933). Część prac utrzymana była w konwencji groteski, bliskiej twórczości Georga Grosza. To pokrewieństwo formalne i ideowe szczególnie widoczne jest w akwafortcie *Miłośnicy pieniądza*. Siedzący

---

<sup>35</sup> „Już z natury samej techniki zatraciła się żywiołowość bezpośredniego kontaktu z naturą. W akwafortach, [...] będących graficznymi transpozycjami obrazów, starał się Osostowicz ich malarską bujność opanować uproszczeniami i ujarzmić pewnym ładem geometrii.” (I. Jakimowicz, *Zamiast wstępu*, [w:] S. Osostowicz, *Listy*, oprac. I. Jakimowicz, Kraków 1978, s. 26).

<sup>36</sup> *Stanisław Osostowicz 1906–1939*. Katalog wystawy pod red. I. Jakimowicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1967, s. 18.

<sup>37</sup> S. Osostowicz, *Listy*, op. cit.

przy kawiarnianym stoliku mężczyźni (o bardzo wyrazistych, odpychających fizjonomiach, z nieodłącznymi cygarami w ustach) liczą banknoty i monety. Koncepcja ujęcia postaci „kapitalistów” w pełni odpowiada atmosferze i typom postaci z grafik i rysunków Georga Grosza<sup>38</sup>. Natomiast w sposobie prowadzenia kreski suchoryt Sterna *Hitler* (1933) przypomina grafiki Waltera Gramatté wykonane do dramatu Georga Büchnera *Wozzeck*<sup>39</sup>, chociaż układ kompozycji i przekaz bliższe są rysunkom Grosza. W pracy tej Stern wykorzystał symultaniczność scen aby zasygnalizować wydarzenia poprzedzające - i pierwsze skutki dojścia Hitlera do władzy. Budowa domu to temat poruszany w grafice także przez Lewickiego i Jurkiewicza. Akwaforta Sterna *Budowa* z 1933 r., z wymienionych tu najbardziej realistyczna i bogata w detale jest raczej obrazkiem rodzajowym, nie pozbawionym ironicznej charakterystyki postaci na pierwszym planie (zapewne majstra i właściciela budowanej kamienicy). Odmienna od niej jest zarówno konstrukcyjna kompozycja Jurkiewicza *Murarze* z 1933 roku (akwaforta z akwatintą) z postaciami sprowadzonymi do figur geometrycznych jak i bliskie tematycznie akwaforty Lewickiego: *Budowali pański dom* czy *Rodzina buduje dom* o silnie uproszczonych, linearnych sylwetach murarzy i syntetycznych zarysach powstających budynków. W drzeworytach Stern zaproponował interesujące rozwiązanie przenikających się<sup>40</sup> czarnych, białych oraz czarnobiałych form, które dopełniając się tworzą formę tańczących sylwetek w *Dancingu*<sup>41</sup>, tak jak wcześniej Jurkiewicz w *Szermierce*<sup>42</sup>. Czerń i biel geometryzującej kompozycji drzeworytniczej *Wiec* (1935) jest z kolei plastyczną transpozycją kompozycji malarskich zorganizowanych w układach strefowych, tak charakterystycznych dla prac członków Grupy Krakowskiej.

---

<sup>38</sup> Wśród zbliżonych kompozycji Georga Grosza można wymienić kilka wariantów *Grających w karty*, a szczególne powinowactwo łączy *Miłośników pieniądza* z rysunkiem *Cinlaczę groszy* (1920), na którym trzech przemysłowcy o odrażającym wyglądzie liczą przy stole swe zasoby, a w tle snują się ubodzy i inwalidzi wojenni.

<sup>39</sup> Portfolio trzynastu akwafort z 1925 roku.

<sup>40</sup> Takie kompozycje w wersjach barwnych tworzyła już po wojnie Maria Jarema (cykle monotypii *Głony*, *Wyraży*, *Rytmy*, *Filtry Penetracje*).

<sup>41</sup> Drzeworyt z 1936 roku.

<sup>42</sup> Akwaforta z akwatintą, z 1933 roku. Ze względu na odmienność warsztatu, geometryczne, czarne i białe pola, z których Jurkiewicz buduje formę ludzkich sylwet dopełnione są srebrzystą szarością. W obu pracach ważną rolę odgrywa kontur.

Grafikę uprawiał też **Aleksander Radzewicz-Winnicki**<sup>43</sup>. Zaczepnięte z codzienności tematy ujmował w graficznie lapidarną formę, m.in. w pracach: *Więźniowie na spacerze*, *Roboty kolejowe* (akwaforty z 1933 roku), *Szwaczka*, *Macierzyństwo*, *Dziewczynka ze słonecznikami* (suchoryty z tego samego roku), *Wieś* (linoryt barwny z 1934). Kompozycja *Szwaczki* w sposobie prowadzenia kreski, rodzaju uogólnienia postaci i przestrzeni przypomina prace Lewickiego. Natomiast linoryt *Wieś* z „rozsadzającą” kadr kompozycji masywną sylwetą krowy na pierwszym planie niesie dalekie echo szlembarskich drzeworytów Kulisiewicza.

W grafice Grupy Krakowskiej radykalizacja środków wyrazu (uproszczenia formy, geometryzacja, synteza, ekspresja) szła w parze z tematyką prac zaangażowaną w problematykę społeczno-polityczną<sup>44</sup>, postawą reportażową, niekiedy krytyczną lub ironiczną filtrującą codzienność przez pryzmat doświadczeń i poglądów artystów; przy czym należy zaznaczyć, że każdy z artystów wypracował indywidualny język artystyczny.

W środowisku łódzkim<sup>45</sup>, w którym czynnikiem kulturotwórczym była aktywność wybitnych twórców o zapatrywaniach często lewicowych, zastanawiać może (co zauważył A. Turowski<sup>46</sup>) milczenie uczniów Strzebińskiego na temat związków sztuki i polityki, tak istotnych dla ich rówieśników z Krakowa. Zbieżności w tym zakresie można odnotować jednak na gruncie literackim: „Pragniemy być wyrazicielami czasu, wyrosnąć z całej kulturalnej świadomości historii, skąd czerpiemy moc do nowych przekształceń

---

<sup>43</sup> Uzyskał dyplom krakowskiej ASP w 1934 r.; był współzałożycielem i członkiem Grupy Krakowskiej. Uczestniczył we wszystkich wystawach grupy. W latach 30. wyznawał radykalne poglądy lewicowe, jednak w czasie okupacji Lwowa przez Sowieców odrzucił komunizm.

<sup>44</sup> „(...) Nie ma dzieła sztuki, które nie byłoby społecznym, a jeśli chodzi o jego kierunek społeczny to ten nie zostaje określony ani tylko przez „temat” ani tylko przez „formę”, lecz przez cały sens plastyczny, który oznacza celowe użytkowanie wszelkich możliwości twórczych”. (Stowarzyszenie artystów Grupa Krakowska, *Margines naszej orientacji plastycznej*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 19 z dn. 20. IV.)

<sup>45</sup> W Łodzi w latach 30. tworzyli także awangardowi malarze – graficy pochodzenia żydowskiego. W niniejszym artykule wspominam tylko ich działalność, która została bliżej omówiona przez J. Malinowskiego w rozdziale *Żydowskie środowisko artystyczne w Łodzi (poza grupą Jung Idysz)*, [w:] idem, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.

<sup>46</sup> A. Turowski, *Budowniczości świata*, Kraków 2000, s. 205.



i nowych walk. Ale każdy problem będzie istnieć dla nas o tyle, o ile każde z zagadnień stanie się najuniwersalniejszym symbolem sztuki. Tak tylko pojmujemy i tak tylko rozumieć chcemy sztukę – jako oręż w walce o nowy dzień pracy, reformę rolną, kasę chorych czy dyktaturę proletariatu<sup>47</sup> – manifestował łódzki pisarz Grzegorz Timofiejew, a podobne poglądy prezentował **Karol Hiller**<sup>48</sup>: „Sztuka jest niewątpliwie funkcją społecznego życia. [...] Formalne różnice w sztuce dzisiejszej odpowiadają różnicom w społeczeństwie, a trwający od lat kryzys gospodarczy uwypuklił to jeszcze bardziej. Dzisiaj już nikt nie podejmie się obrony całkowitej autonomii sztuki wobec społeczeństwa, lecz nie zawsze ten ukryty w niej walor społeczny rozkrywamy należycie i nie zawsze uprzytamniamy sobie w imię jakiej społeczności to czynimy<sup>49</sup>”.

Autor tych słów już w latach 20. podejmował w grafice i malarstwie tematykę społeczną<sup>50</sup>. Z kolei futurystyczna litografia *Szofier*<sup>51</sup> (1922–1924) jest jedną z nielicznych w polskiej grafice dwudziestolecia prób oddania

<sup>47</sup> G. Timofiejew, *Burżliwa wiosna*, „Głos Poranny” [łódzki] Specjalny dodatek niedzielny społeczno-literacki z 14 kwietnia 1929 r. Grzegorz Timofiejew, wraz z Marianem Piechalem był założycielem łódzkiej grupy literackiej Meteor (1928–1930), bliskiej twórczości Awangardy Krakowskiej; wydawał pismo pod tym samym tytułem; w latach 1931–1932 wydawał też czasopismo „Prądy”.

<sup>48</sup> Do awangardy Hiller zbliżył się około 1926 r.; bliższą współpracę ze Strzezińskim nawiązał w 1932 r.; jednak wbrew jego poglądom opowiadał się za „sztuką treści psychicznych”. Zob. Z. Karnicka, *Katalog dzieł Karola Hillera*, [w:] *Karol Hiller 1891–1939. Nowe widzenie*, katalog wystawy z tekstami Z. Karnickiej, J. Ładnowskiej, I. Luby, K. Piotrowskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2002.

<sup>49</sup> K. Hiller, *Nowe widzenie*, „Forma” 1934, nr 2, s. 3–8.

<sup>50</sup> Takim zainteresowaniom dał artysta wyraz zarówno w pismach jak i twórczości artystycznej (litografiach z 1925 roku): *Tkacz*, *Tragarz*, *Inwalida*. Z kolei poddane rygorom geometrii linoryty z tego samego okresu reprezentują tendencje konstruktywistyczne. *Artysta (Fabrykant łódzki, Kreslarz, Budowniczy)* z 1922 r. to kompozycja zamknięta w zgeometryzowanej formie poddanej dyscyplinie kątów prostych; być może symbolizuje twórcę – projektanta Łodzi jako miasta przyszłości. Seria linorytniczych fabrycznych pejzaży z sylwetami pustych, zamarych budynków przytłacza statyką kompozycji i czernią sylwetowo potraktowanych fabryk. W linorycie *Na podwórku fabrycznym* (1923) Hiller wprowadził nowy typ bohatera miejskiego – robotnika, który sąsiaduje ze swoim *Kataryniarzem z papugą* (1923). Zob. esej K. Hillera, *Robotnik jako obiekt artystyczny*, „Głos Polski” 1922, nr 171 z 25 VI.

<sup>51</sup> Praca wykorzystana później w funkcji ilustracji do zbioru wierszy W. Wandurskiego *Sadze i złoto*. Zob. Z. Karnicka, *Katalog dzieł Karola Hillera*, [w:] *Karol Hiller 1891–1939. Nowe widzenie*, op. cit., s. 252.

z innej perspektywy dynamiki ruchu ulicznego. Migawkowe ukazanie tylko środkowej części pędzącego ponad miastem samochodu można odnieść do koncepcji plakatów (francuskich, angielskich, a szczególnie włoskich<sup>52</sup>) z lat 20. reklamujących automobile, w których artyści prześcigali się (realizując różne koncepcje z różnym skutkiem) w ukazaniu szybkości, elegancji i nowoczesności pojazdu. Rubczyńska wywodzi tę koncepcję Hillera z poszukiwania „stosownych ekwiwalentów plastycznych dla oddania skali i jakości doznań dostarczanych przez rodzinne miasto”<sup>53</sup>. Najciekawsze rozwiązania pojawiały się jednak w heliografiach<sup>54</sup> Hillera z lat 30. Pomijając nowatorstwo „warsztatu”, efekty, jakie uzyskał, są niepowtarzalne. Sam proces twórczy<sup>55</sup> kontrolowany przez artystę pozwalał mu na niedostępne w innych mediach poszukiwania formalne. Kompozycje bezprzedmiotowe, które dominują można podzielić na kilka różnych typów: abstrakcyjne (geometryczne, organiczne); te, w których pojawiają się reminiscencje części maszynierii (koła, tloki, narzędzia miernicze, np. kompozycja heliograficzna z podziałką), instrumentów muzycznych i najmniej liczne, których bohaterem jest człowiek lub manekin – robot (np. *Heliografia XXXIV*), będący nośnikiem treści symbolicznych. „Ruch, czas, przetransponowany na znaki plastyczne, wkraczanie w przestrzeń, dematerializacja obiektu, swoboda wyboru zasady budowy” – są zdaniem Janusza Zagrodzkiego „odbiciem kolejnych przemian w świadomości artysty”<sup>56</sup>. Niektóre efekty uzyskane poprzez drapanie i rytowanie kliszy, zależne też od gęstości farby i sposobu jej nakładania przypominają te, które uzyskiwał Max Ernst w swoich ekspe-

<sup>52</sup> Plakaty Fortunato Depero, Marcello Nizzoli, Giuseppe Ricobaldiego, Federico Seneki.

<sup>53</sup> M. Rubczyńska, *Twórczość Karola Hillera*, [w:] *Karol Hiller 1891–1939*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1967, s. nlb.

<sup>54</sup> Eksperymentalna technika znajdująca się na pograniczu malarstwa, grafiki i fotografii, nad którą Hiller pracował już pod koniec lat 20. Została dokładnie scharakteryzowana przez artystę w artykule *Heliografika jako nowy rodzaj techniki graficznej*, „Forma” 1934, nr 2, s. 21–23.

<sup>55</sup> Artysta tworząc heliografie podjął działania – jak pisał Janusz Zagrodzki – na pograniczu informel. Korzystał z „wylądowań elektrycznych, działań fizycznych i chemicznych w celu uzyskania nowych struktur samoorganizujących się zgodnie z przyrodzonymi prawami materiałów”. (J. Zagrodzki, *Nowe widzenie – twórczość Karola Hillera* [w:] *Sztuka lat trzydziestych*, materiały z sesji SHS Niedzica, Warszawa 1988). Hiller ingerował w proces twórczy na każdym etapie powstawania dzieła, nierzadko na odbitce.

<sup>56</sup> J. Zagrodzki, op. cit., s. 120.

rymentach na pograniczu technik<sup>57</sup>. Heliografia Hillera budziła zainteresowanie odbiorców i znawców grafiki, a chociaż sam artysta zaklasyfikował ją do technik graficznych, krytycy podchodzili do tej kwestii raczej ostrożnie<sup>58</sup>.

„Wokół Strzemińskiego, najsilniejszej indywidualności, skupili się przedstawiciele młodej generacji artystów, także żydowskiego pochodzenia, zainteresowani sztuką awangardową, wśród nich Aniela Menkesowa, Mojżesz Gurewicz, Julian Lewin i Samuel Szczekacz”<sup>59</sup>. Strzemiński tworzył litografie (m.in. *Postacie* z ok. 1934 r., *Pejzaż z Chałup*, 1935) starając się kontrolować proces powstawania odbitek<sup>60</sup>. W części tych prac o rozedrganych liniach znalazły odbicie koncepcje realizowane w malarstwie, natomiast kompozycje *Bezrobotni I, II* należące do teki litografii *Łódź bez funkcjonalizmu*<sup>61</sup> (1936) są przykładem odejścia „jakby wbrew swoim deklaracjom”<sup>62</sup> od unizmu, jak to ujął Andrzej Turowski, w kierunku „biologicznej linii surrealizmu”<sup>63</sup>.

Uczeń, powiernik i kontynuator idei Strzemińskiego – **Samuel Szczekacz** wykonywał litograficzne wersje swych obrazów powtarzając kompozycje w różnych wersjach kolorystycznych. Szczególnym zespołem prac jest tzw. *Teka malarska*<sup>64</sup>, na którą składają się kompozycje kubistyczne, neoplastyczne i unistyczne (w tym jedna oparta na typografii) wykonane w technice litografii barwnej.

<sup>57</sup> Mam na myśli gry struktur i tekstur, jakie Max Ernst uzyskiwał w grafice i malarstwie m.in. poprzez metody półautomatyczne, oddrukowe czy działania w miękkim werniksie.

<sup>58</sup> Maria Rogoyska określiła ją jako technikę reprodukcyjną, zob. M. Rogoyska, *Kronika*. „Plastyka” 1938, nr 1, s. 26. Stefania Podhorska-Okolów odnotowała: „Niezwykle interesującą zdobyczą, zarówno artystyczną jak techniczną są kompozycje heliograficzne. Mają one wygląd litografii, w istocie są to odbitki na światłoczułym papierze z negatywu sporządzonego przez samego artystę (...) Jego kompozycje na tematy biologiczne, astronomiczne i maszynistyczne olśniewają śmiałością wyobraźni i niezwykłością rytmu. Mam wrażenie, że wynalazek pana Hillera może mieć zastosowanie i w nauce, jako komentarz graficzny sił działających w przyrodzie i w maszynie. S. P. O. [S. Podhorska – Okolów], *Wystawa czterech. Dunikowski, Jarocki, Gottlieb, Hiller*, „Bluszcz” 1938, nr 3 z 15 stycznia, s. 11.

<sup>59</sup> A. Turowski, op. cit., s. 205.

<sup>60</sup> Odbitki wykonywane były w warsztacie drukarskim Miejskiej Szkoły Doksztalcania Zawodowego nr 10 w Łodzi.

<sup>61</sup> Teka zawiera prace: *Pejzaż łódzki I, II, III*, *Bezrobotni I, II*.

<sup>62</sup> A. Turowski, op. cit., s. 308.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Teka szesnastu grafik z 1938 roku, znajduje się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

Władysław Strzemiński wywarł wpływ także na twórczość **Bolesława Hochlingera**, który był jednym z pierwszych jego uczniów i przyjaciół. Wczesne prace graficzne tego artysty, litografie barwne powstałe w 1935 roku nawiązują do zasad kubizmu analitycznego<sup>65</sup>. *Głowa I* i *Głowa II* oraz *Martwa natura*<sup>66</sup> są raczej wprawką poprzedzającą właściwe rozstrzygnięcia na płaszczyźnie malarskiej, stanowią jednak ciekawe studium relacji między elementami, na kanwie których autor konstruował późniejsze, także tworzone po 1945 roku kompozycje.

Uznana w latach 30. za wybitną przedstawicielkę „skrajnego modernizmu” **Aniela Menkes** w grafice<sup>67</sup> podejmowała te same tematy co w malarstwie ewoluując od syntetycznego kubizmu do abstrakcji. Wykonywała kompozycje w eksperymentalnej technice heliografii, przejętej od Hillera, ale także tradycyjnych technik grafiki warsztatowej. Litografia barwna *Kompozycja figuralna* z 1935 r. odzwierciedla kierunek poszukiwań uwidoczniony w litografiach i rysunkach Hochlingera, Heleny Lorii – Landau (Landeckiej) czy w litograficznym *Autoportrecie* (1934) **Stefana Wegnera**. Ten malarz i grafik, teoretyk sztuki, absolwent krakowskiej ASP pracujący następnie jako nauczyciel w łódzkich szkołach średnich<sup>68</sup> nawiązał bliższy kontakt z Hillerem, Strzemińskim i Kobro w 1931 roku. Litografie barwne jakie wykonał w latach 1934-1935 – *Kompozycja* i obie *Martwe natury*<sup>69</sup> z 1935 r. to bardzo interesujące abstrakcje, w których ar-

---

<sup>65</sup> Artysta na łamach pisma „Forma” zamieszczał komentarze dotyczące własnych prób artystycznych. Pisał m.in.: „Punktem wyjścia obrazu jest analiza składników natury [...] i sprowadzenie ich do najprostszyc elementóv formy kubistycznej, to znaczy linii prostych i luków, faktury i barwy (B. Hochlinger, (–) „Forma” 1936, nr 5, s. 2) „Kompozycja kubistyczna, utworzona przez linie proste i luki, kontrastowe co do wielkości i kierunku, tworzą szkielet budowy – uderzając jedna o drugą i wzajemnie się zamykając. Linie te i luki posiadają jednak zbyt wielką moc dynamiczną, by tylko przez uderzanie jednej o drugą i zamykanie się wzajemne – zatrzymały się w swym biegu. Faktura i kolor służą między innymi do zatrzymywania w biegu dynamicznego napięcia linii i luków. Kolor i faktura są płynne, niezależne od linii i luków, przechodzące jeden w drugi, rozmieszczane tak by tworzyły przeciwwagę dla kierunków dynamicznych. („Forma” 1934, nr 2, s. 12).

<sup>66</sup> Wymienione tu litografie znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Sztuki w Łodzi.

<sup>67</sup> Posługiwała się techniką suchej igły, akwaforty, litografii.

<sup>68</sup> Po II wojnie dziekan i rektor Łódzkiej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych.

<sup>69</sup> Wymienione tu prace Wegnera znajdują się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

tysta łączy formy geometryczne i organiczne, ale przede wszystkim różnicuje fakturę poszczególnych elementów i nakłada na siebie transparentne barwne formy tworzące nową jakość fakturalno-kolorystyczną. Natomiast oszczędna formalnie, linearna *Kompozycja*<sup>70</sup> zbliża się do litograficznych *Postaci* Strzemińskiego.

Chociaż graficzna twórczość artystów awangardy pozostawała w wielu przypadkach na marginesie ich twórczości malarskiej, krakowscy i łódzcy twórcy w obszarze grafiki artystycznej wprowadzili nowe wartości, zasadniczo odmienne od reprezentowanych przez twórczość „rasowych” grafików. Warsztatowe smaczki, wirtuozeria, puryzm w obrębie poszczególnych technik graficznych, stawały się niekiedy celem samym w sobie dla grafików rozsmakowanych w możliwościach, jakie dawała matryca, narzędzie i proces uzyskiwania odbitek. Spontaniczność, żywiołowość, czasem niefrasobliwość wobec języka danej techniki, chęć sprawdzenia pewnych rozwiązań formalnych innymi środkami niż malarskie, stawiają dzieła graficzne malarzy awangardy<sup>71</sup> na przeciwległym biegunie w panoramie polskiej grafiki warsztatowej dwudziestolecia międzywojennego.

## Summary

### **Polish graphic arts in the works of Polish avant-garde artists in the 1930s**

The article refers to the phenomenon unique for Polish art of the interwar period, namely graphic art performed in the 1930s by the artists from Krakow (Andrzej Jurkiewicz, Leopold Lewicki, Stanisław Osostowicz, Eugeniusz Waniek, Jonasz Stern, Aleksander Winnicki – Radziejewicz) and Łódź (Karol Hiller, Władysław Strzemiński, Aniela Menkesowa, Bolesław Hochlinger) milieus. The radicalization of the modes of expression, formal and technique endeavors of the artists who

---

<sup>70</sup> W zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, litografia barwna, nie datowana, sygn. MS/SN/GR/201.

<sup>71</sup> Wymienione tu cechy nie są wynikiem ignorancji malarzy w materii grafiki czy lekceważącego do niej stosunku; wręcz przeciwnie, jak wcześniej wspomniano, wielu z nich uprawiało grafikę równoległe z malarstwem, z równym zaangażowaniem. Chodzi raczej o typ postawy wobec odmiennego, rządzącego się własnymi prawami medium i próby uzyskania innymi środkami nowej formy.



practiced graphic arts together to painting, or for whom graphic works constituted only peripheral form of artistic expression, led to the solutions the scale of which was unprecedented in other artistic circles. Expressive lines, simplification of form, fragmentalization of shapes and the elimination of superfluous elements, omitting or deformation of space, frequently concurred with the current socially engaged matters. A considerable amount of graphic works from the documentary current of Krakow milieu, referred to everyday life of the city and the poor, satirized portrayals of working-class suburbs; some accents of critique and original comments began visible. The type of narration and the crudeness of certain works created certain parallels with German graphic art of the Weimar Republic. Lithographs and linocuts by Karol Hiller, usually following the discipline of geometry were thematically connected with the graphic works by the members of Krakow Group [*Grupa Krakowska*]. Hiller employed the technique of heliography, invented in 1932, to create organic and geometric abstracts that at times were enriched with the reminiscences of the motifs of machinery, instruments or human figure. Bolesław Hochlinger and Aniela Menkesowa in turn in their lithographs referred to analytic Cubism. The avant-garde milieus of Krakow and Łódź within the realm of graphic arts introduced new values that were on the one hand the reflection of the artists' reaction to the changes in European art, and on the other hand constituted the reaction to the political and social situation in the country. Graphic works of the abovementioned artists constitute a unique phenomenon in the context of the tendencies dominant in Polish graphic arts of the interwar period, in particular when compared with the outputs by "proper" graphic artists.



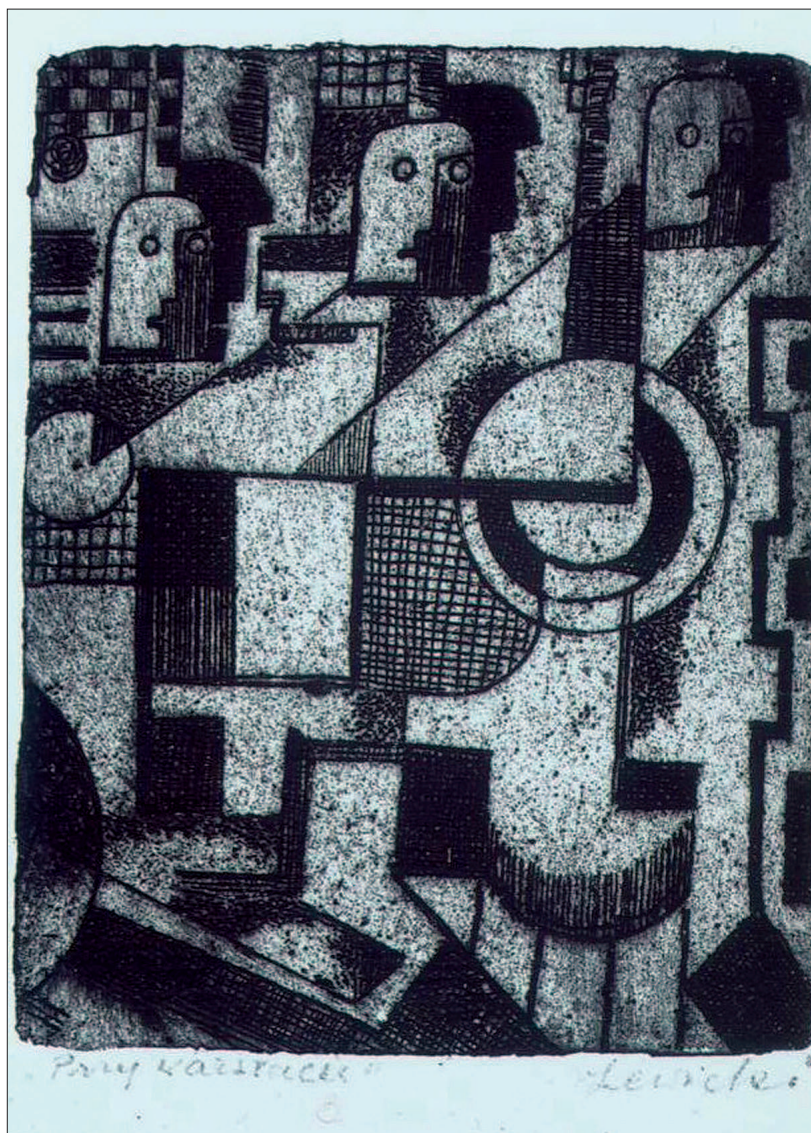
Il. 1. Andrzej Jurkiewicz, *Trzepaczki*, ok. 1934, akwaforta, własność Muzeum Okręgowego im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, MOB GW/4797, fot. Wojciech Woźniak





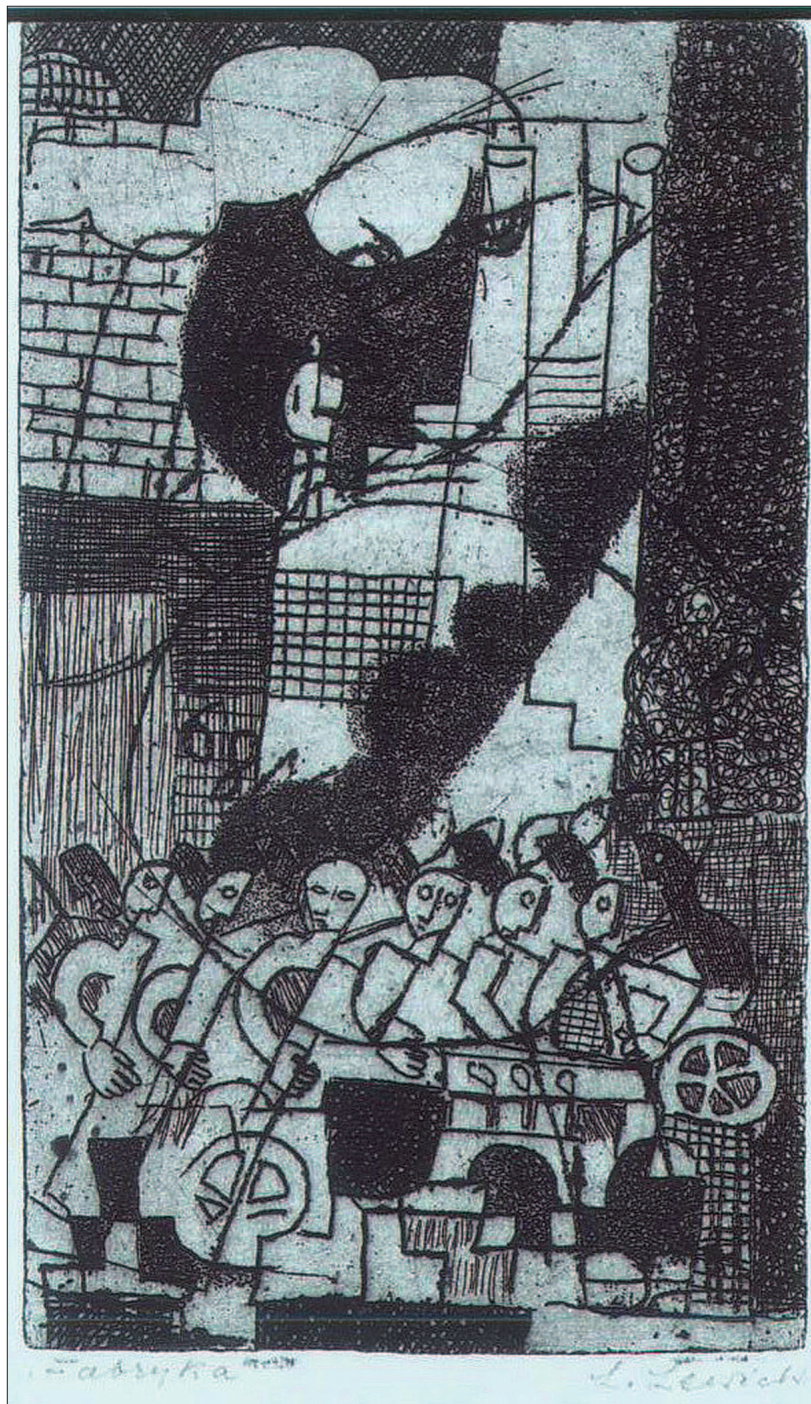
Il. 2. Andrzej Jurkiewicz, *Pracownia graficzna*, ok. 1937, miedzioryt, w: A. Jurkiewicz, *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, cz. I, Kraków 1938 r., fot. K. Kulpińska





Il. 3. Leopold Lewicki, *Przy warsztacie*, 1932 (odbito w 1962 r.), akwaforta, własność Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 191621, fot.: Archiwum Foto MNW





Il. 4. Leopold Lewicki, *Fabryka*, 1932, akwaforta, własność Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. Gr.W. 1521, fot. H. Romanowski





Il. 5. Eugeniusz Waniek, *W pralni*, 1934, drzeworyt, własność Muzeum Okręgowego im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, MOB GW/2111, fot. Wojciech Woźniak





Il. 6. Aleksander Winnicki-Radziejewicz, *Szpaczka*, 1933, sucha igła, własność Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, MOB GW/2887, fot. Wojciech Woźniak