

## Krytyka artystyczna na łamach „Grafiki Polskiej”, „Grafiki” i innych czasopism dwudziestolecia międzywojennego, dotycząca twórczości polskich artystów grafików

---

Krytyka artystyczna dotycząca grafiki warsztatowej, raczkująca w okresie Młodej Polski, a reprezentowana znacznym już udziałem polemik w okresie dwudziestolecia międzywojennego, ilościowo i jakościowo odbiegała jeszcze jednak od krytyki dotyczącej choćby malarstwa czy rzeźby. Przepaść ta kurczyła się stopniowo; świadomość istoty grafiki oryginalnej i jej odrębności, jeszcze niewielka na początku XX w., w latach 20. znalazła odzwierciedlenie nie tylko w pracach teoretycznych, dotyczących „rasowości” i specyfiki poszczególnych technik, ale także w krytyce artystycznej. Zrozumienie dzieła grafiki warsztatowej nie zawsze jednak szło w parze z odrębną terminologią, właściwą wyłącznie dla tej dyscypliny. Nader często w artykułach krytycznych poświęconych grafice bazowano na odniesieniach do malarstwa, do środków wyrazu i zabiegów artystycznych, które nie miały wiele wspólnego z dziełem grafiki. To jedno z najczęściej występujących nieporozumień, towarzyszących istotnym problemom podnoszonym w artykułach krytycznych dotyczących grafiki warsztatowej.

Wypowiedziami wolnymi od tego typu nieporadności w formułowaniu stanowiska były artykuły artystów grafików, władających nie tylko dłutkiem czy rylcem, ale także piórem. Podejmowali oni wysiłki zmierzające do wyjaśniania, systematyzowania, określania pewnych pojęć właściwych tej autonomicznej dziedzinie. Wartość prac

teoretycznych, wypowiedzi krytycznych czy choćby artykułów popularyzatorskich Władysława Skoczylasa, Tadeusza Cieśleńskiego syna, Franciszka Siedleckiego, Wiktora Podoskiego, Ludwika Gardowskiego czy Wiktorii Goryńskiej tkwi przede wszystkim w fachowym podejściu do uprawianej na co dzień dyscypliny. Elementy krytyki artystycznej występujące w ich wypowiedziach zamieszczanych na łamach „Grafiki Polskiej”, „Grafiki” i innych czasopism traktować należy ze szczególną uwagą.

Czasopismo „Grafika” i jego poprzedniczka „Grafika Polska”<sup>1</sup> odegrały tu ogromną rolę, jeśli chodzi o kształtowanie specyficznego języka, pojęć i autonomicznego podejścia do każdej z dyscyplin<sup>2</sup>. Słowo *Od Redakcji*: „«Grafika Polska» ma być typem wydawnictwa artystycznego, opartego na zasadach drukarskiego zdobnictwa, krzewionego u nas przez swojskich artystów grafików. Jako środek pomocniczy wprowadzimy dział krytyki artystycznej, zdobiony i poparty wzorami sztuki drukarskiej swojskiej, a także odstraszającymi przykładami nieudolnych usiłowań i barbaryzmów drukarskich”<sup>3</sup>. Linie tę i swojego rodzaju dwutorowość działań redakcji pisma (teoria i praktyczne drukarstwo) kontynuowała „Grafika”. To działanie na froncie teorii i praktyki jednocześnie, przy silnym nacisku na zagadnienia techniczne, spotykało się często z zarzutami, nie wykluczało jednak wysokiego poziomu merytorycznego publikacji. Franciszek Siedlecki, Adam Póltawski, Tadeusz Gronowski i liczni współpracownicy pisma (m.in. Tadeusz Cieśleński syn, Waclaw Czarski, Antoni Wieczorkiewicz, Marcełi Nałęcz-Dobrowolski, Edward Woroniecki, Jan Piński, Jan Muszkowski) kształtowali nowy, fachowy język w zakresie grafiki artystycznej, użytkowej oraz

<sup>1</sup> „Grafika Polska” ukazywała się w latach 1921–1923 i 1926–1928. „Grafika”, również z przerwą, w latach 1930–1934 oraz 1938–1939. Charakterystyka pism zob. *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 642, 656 (hasła opr. A. Ryszkiewicz).

<sup>2</sup> Mam tu na myśli różne działania dotyczące teorii (artykuły, odczyty) i praktyki (konkretne przykłady na reprodukcjach, wkładkach) zmierzające do wyjaśnienia funkcji i formy różnych rodzajów grafiki użytkowej, uzmysławiające laikowi, czym jest w istocie grafika artystyczna, plakat, ilustracja czy typografia.

<sup>3</sup> *Od Redakcji*, „Grafika Polska” 1921, z. 1, s. 2.

drukarstwa<sup>4</sup>. W okresie dwudziestolecia międzywojennego były to jedyne pisma poświęcone całkowicie grafice w najszerszym rozumieniu tego pojęcia, zarówno w ujęciu historycznym, jak i propagującym najnowsze trendy w sztuce<sup>5</sup>. Za najważniejsze wypowiedzi należy tu uznać artykuły poświęcone wybitnym grafikom polskim: Władysławowi Skoczyłowskiemu, Tadeuszowi Cieślowskiemu synowi, Konstantemu Brandlowi, Tadeuszowi Makowskiemu i Stefanowi Mrożewskiemu; kwestie, jakie zostały poruszone w związku z ich twórczością odbiły się szerokim echem w innych artykułach krytycznych. Krytyka artystyczna dotycząca grafiki pojawiła się także na łamach kilku czasopism. Cyklicznie ukazywały się wypowiedzi w „Plastyce”, „Arkadach”, „Wiadomościach Literackich”, „Sztukach Pięknych”, „Pionie”, „ABC”, a także w pismach kobiecych: „Kobieta Współczesna”, „Pani Domu”, „Bluszcz”; jednak na łamach „Grafiki Polskiej” i „Grafiki” w najpełniejszy sposób — poprzez teorię i przykłady — wprowadzano w tajniki tej, jeszcze do niedawna niedocenianej, dyscypliny sztuki.

W kręgu najważniejszych problemów, jakie rysują się w krytyce dwudziestolecia dotyczącej grafiki, rozważane są kwestie stylu, faktury, specyficznych uwarunkowań i efektów, jakie charakteryzują poszczególne techniki, również złożone zagadnienie relacji między malarstwem a grafiką. Ponad wszystkie wymienione wcześniej problemy wybija się jeden ogólniejszy, dotyczący polskiej sztuki w ogóle, a szczególnie w dwudziestoleciu żywo dyskutowany temat sztuki narodowej. Jeśli chodzi o grafikę, wypłynął on z oczywistych powodów w odniesieniu do twórczości grupy Ryt. Dyskusja dotycząca grafiki narodowej zatoczyła jednak szersze kręgi, wybiegając także poza dzieła drzeworytnicze. Nie dziwi fakt, że narodowy pierwiastek w grafice szczególnie intensywnie podnoszony był w trakcie międzynarodowych wystaw grafiki. W jednej z relacji Leon Chrzastowski donosi: „Specjalnie tematy tatrzańskie, zbójnicy, górale, tańce pociągały publiczność zagraniczną, łakomą przede wszystkim

<sup>4</sup> Łącznie z tłumaczeniem źródłosłowa niektórych określeń i podaniem ich odpowiedników w kilku językach obcych.

<sup>5</sup> Podobną rolę w okresie Młodej Polski odgrywały pisma „Poradnik Graficzny” (1905–1906) i od 1908 r. „Polski Poradnik Graficzny”.

nowych tematów, niezwykłych strojów, nieznanymi obyczajów. (...) Tematów «wszechludzkich» nikt już nie chce oglądać: zacieka-  
wia tylko to, co odrębne, nieznanne, swoiste<sup>6</sup>. Kwestia „egzotyki” te-  
matycznej i jej autentycznego powodzenia wśród zwiedzających jest  
tu najprostszym, ale płytkim wytłumaczeniem swoistych cech grafi-  
ki rodzimej.

Pytania dotyczące grafiki narodowej zrodziły się wraz z kolejnymi sukcesami polskich artystów na wystawach zagranicznych. Mieczysław Wallis interesują źródła sztuki narodowej; docieka: „Co w tym, co Skoczylas zawdzięcza twórczości ludowej, rozstrzyga o narodowym charakterze jego sztuki? Przede wszystkim nie ulega wątpliwości, że ani tematy, ani akcesoria stroju i sprzętu góralskiego nie stanowią jeszcze o charakterze narodowym twórczości Skoczylasa. Nadają jej one jedynie pewne zabarwienie odrębne, pewien urok egzotyki (...) Silniej ważą motywy kształtu i ruchu, przejęte z malarstwa ludowego<sup>7</sup>. Wallis konkretyzuje przy tym rodzaj i stopień udziału ludowości w kształtowaniu oblicza polskiej grafiki, określając, na przykładzie prac Skoczylasa, zasady kompozycyjne czerpane ze sztuki ludowej: „Pierwiastkami najcenniejszymi, które Skoczylas zawdzięcza sztuce ludowej, nie są ani tematy, ani motywy stroju i sprzętu, ani nawet deformacje kształtu, lecz zasady kompozycji figuralnej, jak płaszczyznowość, symetria i rytm, nadające jego dziełom charakter monumentalny i hieratyczny<sup>8</sup>. Inni krytycy (Nela Samotyhowa, Tadeusz Cieślewski, Helena Blumówna) podnoszą szczególną rolę materiału — drewna, które użyte jako klocek drzeworytniczy daje artystom możliwość w najpełniejszy sposób wyrażenia polskiej duszy: „Ze wszystkich postaci grafiki — pisze Nela Samotyhowa — drzeworyt jest nam najbliższy. Dawność, prostota, stylowość, będąca wykwitem właściwości samego materiału, dekoracyjność (...) — trafiają w rdzeń słowiański (...)”<sup>9</sup> Tadeusz Cieślewski syn, aby wyrazić istotę tej idei, ukuł nawet pojęcie

<sup>6</sup> L. Chrzanowski, „Kurier Warszawski” 1924, 12–13 VIII.

<sup>7</sup> M. Wallis, *Władysław Skoczylas*, „Sztuki Piękne” 1927, nr 8, s. 218–219.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 219.

<sup>9</sup> N. Samotyhowa, *Nowoczesny drzeworyt polski*, „Kobieta Współczesna” 1929, nr 19, s. 11.

„drzewność”<sup>10</sup>. Neologizm ten, poprzez skrzyżowanie pól znaczeniowych, a zarazem skojarzenie ze słowem *drzewiej*, wskazuje na pierwotny charakter drzeworytu; drzewność to „drewność i dawność”. Do tego emocjonalnego tonu, bardziej rzeczową uwagę dorzuca Wacław Czarski, upatrując odrębność charakteru grafiki polskiej „w dobrej kompozycji i poczuciu stylu, płynącego ze znajomości materiału”<sup>11</sup>.

Teza ta, podchwyciona przez innych krytyków, zdradza nabożny niemal stosunek do tego pierwotnego, naturalnego materiału. Taką sprawczą — stymulującą siłę tworzywa widzi Jan Piński; we wrażeniach z I Międzynarodowej Wystawy Drzeworytów w IPS-ie stwierdza, iż przegląd ten „wykazał elementy narodowe przejawiające się poprzez Sztukę drzeworytniczą, uwydatnione z większą siłą niż w innych technikach, ponieważ sam materiał, drzewo i narzędzie, rylec, wychwytyje prawdziwiej intuicyjne elementy psychiczne artystów”<sup>12</sup>.

O ile takie ujęcie wskazuje na potrzebę docierania, właśnie poprzez dzieła grafiki, do korzeni polskości w sferze ducha, idei, to już banalne wskazanie, funkcjonujące niemal jako motto: „Polski drzeworyt wywodzi się ze sztuki ludowej” jest skrajnym, a często powtarzanym uproszczeniem. Choć nie sposób tu przecenić inspirowanej roli drzeworytu ludowego dla twórczości kilku artystów, w wypowiedziach tylko nielicznych krytyków (M. Treter, M. Wallis) odczytać można próby poważnego podejścia do zagadnienia. Mieczysław Treter podejmuje wyzwanie: „Skoro wszędzie, gdziekolwiek dotąd zjawialiśmy się ze swoją sztuką wśród obcych, przede wszystkim stawiano nam pytanie: co sztuka polska przynosi własnego i odrębnego, czy posiada ona samodzielny narodowy charakter? — niepodobna nie dotknąć tutaj owego wysoce drażliwego dzisiaj

<sup>10</sup> T. Cieślewski syn, *Z dziejów „Rytu”*. W *dziesiątą rocznicę pierwszej wystawy „Rytu”*, „Plastyka” 1936, nr 1, s. 168.

<sup>11</sup> W. Cz. [Wacław Czarski], *Grafika w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych 1926–1927*, „Grafika Polska” 1926, z. 2, s. 31.

<sup>12</sup> J. Piński, *I Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Grafika” 1933, z. 4, s. 31.

problemu<sup>13</sup>. Rozwijając swą wypowiedź, jednoznacznie ustosunkowuje się do ludowości, czy tzw. swojskości motywu, negując zasadniczy udział tychże elementów w formowaniu oblicza sztuki narodowej; przypisuje im jednak rolę pomocniczą, ułatwiającą wypowiedzenie się w narodowej formie: „(...) nie temat stanowi o wartości dzieła sztuki, lecz przede wszystkim forma, sposób ujęcia tematu, sposób jego opracowania i odczucia. Idzie, krótko mówiąc, o to, ażeby temperament plemienny znalazł swój odpowiedni wyraz już w samej formie artystycznego utworu<sup>14</sup>. Tym samym Treter opowiada się za wykształceniem rozpoznawalnej, charakterystycznej dla sztuki polskiej formy narodowej. W tej opinii utrwała usilne dążenia i postulaty stawiane z determinacją szczególnie na kartach „Grafiki Polskiej” i „Grafiki”, na łamach których toczyły się boje o narodowy charakter najdrobniejszych nawet elementów — w szeroko pojętej dziedzinie projektowania (banknoty, znaczki, reklamy, plakaty), w grafice artystycznej czy w zażartych dyskusjach, np. na temat kształtu godła narodowego<sup>15</sup>. Charakter sztuki rodzimej w odrębności rozwiązań formalnych widzi także Ludwik Tyrowicz: „(...) zaznaczam, że jestem zwolennikiem sztuki narodowej o tyle, o ile może ona wydobyć na wierzch specyficzne nasze inklinacje do problemów formalnych<sup>16</sup>.”

Określenia postawy Skoczylasa wobec ludowości podjęto się kilku krytyków: według Heleny Blumówny, „charakter narodowy sztuki Skoczylasa płynie z jego aktywnego stosunku do twórczości ludowej, której elementy nabierają u niego innej wartości i zespalają się z aktualnymi dążeniami sztuki<sup>17</sup>”. Antoni Wiczorkiewicz w elementach kompozycyjnych i w ujęciu tematu, a nie w „akceso-

<sup>13</sup> M. Treter, *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej. (Fakty — dokumenty — opinie)* „Sztuki Piękne” 1934, nr 4, s. 135.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>15</sup> Obszerny artykuł na temat pióra Stanisława Łozy (*Orzeł polski. Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Edmund Bartłomiejczyk, Tadeusz Gronowski: Graficy o orle polskim*, „Grafika Polska” 1927, z. 3, s. 10–16).

<sup>16</sup> L. Tyrowicz, [z powodu zbiorowej wystawy w IKS w Poznaniu], „Głos Plastyków” 1935, nr 12, s. 65.

<sup>17</sup> H. Blumówna, *Twórczość Władysława Skoczylasa*, „Nike” 1937, I, s. 109.

riach folklorystycznych”<sup>18</sup> dostrzeża wartość i oryginalność drzeworytów Skoczylasa. „W prymitywnej sztuce ludowej — tłumaczy Konrad Winkler — znalazł Skoczylas jedynie bogate źródło formy — znalazł tam pierwiastki emocjonalne odpowiadające psychice naszej rasy i naszemu naturalnemu instynktowi kształtowania”<sup>19</sup>.

Udział sztuki ludowej w narodowej dyskusji był zresztą znacznie szerszy — apostołem odrodzenia sztuki polskiej poprzez „polską sztukę ludową, nieprzebraną skarbnicę nowych form i nowych uczuć, na zasadzie których budować można polski, narodowy styl”<sup>20</sup> — był Witold Bunikiewicz, znajdujący pierwiastek prostoty i uczuciowości — ten wyróżnik sztuki ludowej — w pracach Władysława Skoczylasa i Zofii Stryjeńskiej.

Grafika oryginalna długo pozostawała w cieniu malarstwa; pozostawiło to ślad także w krytyce artystycznej. Analizując formę, wielu krytyków w stosunku do grafiki posługiwało się pojęciami właściwymi malarstwu. Zabieg taki staje się zrozumiały, jeśli weźmiemy pod uwagę chociażby pogląd Konrada Winklera, stojącego na stanowisku, iż malarstwo sztalugowe jest „punktem centralnym i węzłowym w twórczości plastycznej świata”<sup>21</sup>. W związku z tym twierdzi, iż: „Rola współczesnego drzeworytu w sztuce światowej polega głównie na podporządkowaniu i popularyzowaniu zdobyczy, dokonanych na froncie nowoczesnej plastyki. Co liczna plejada przodujących modernistów (...) namaluje — to inni usiłują zasymilować w drzeworycie”<sup>22</sup>. Skrajnie przeciwną opinię: „rozwój formy drzeworytniczej dokonuje się niezależnie od prądów w sztuce malarzkiej”<sup>23</sup> wyraził Tadeusz Seweryn, krytyk, uprawiający również drzeworyt, świadomy odrębności języka sztuki czarno-białej. Tak ostre zderzenie nieodległych czasowo opinii dwóch „doświadczonych”

<sup>18</sup> A. Wieczorkiewicz, *Nasi artyści graficy. Władysław Skoczylas*, „Grafika Polska” 1926, z. 2, s. 17.

<sup>19</sup> K. Winkler, *Władysław Skoczylas. Człowiek i dzieło*, „Pion” 1934, nr 16, s. 7.

<sup>20</sup> W. Bunikiewicz, *Odwieczna walka. Starzy i młodzi*, „Express Poranny” 1923, nr 157, s. 8.

<sup>21</sup> K. Winkler, *Rylec i drzewo*, „Pion” 1937, nr 2, s. 10.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> T. Seweryn, *Drzeworyt współczesny*, „Sztuki Piękne” 1933, s. 429.

krytyków, teoretyków sztuki i artystów oraz narzucanie grafice pojęć typowych dla malarstwa uzmysławiają wciąż niedostatki warsztatu pojęciowego, odnoszącego się ściśle do grafiki. Pierwszym krokiem do wytworzenia takiego warsztatu było usankcjonowanie autonomizacji dyscypliny. Stanisław Szczutowski, krytyk mający tego świadomość, podkreśla również, że w ciągu dziejów grafika, choć „zajmowała w stosunku do malarstwa miejsce odrębne”<sup>24</sup>, to odrębność ta skutkowała również „podrzędnością”. Stając się głosem nowoczesnego pokolenia, pisze w 1923 r.: „(...) istota estetyczna grafiki, jedyna na całym obszarze sztuki zdolna organicznie zespolić w jednolitym objawie sprzeczne żywioły subtelności i siły. Forma pozornie przejściowa między malarstwem a rzeźbą (...) bije malarstwo mocą kształtu i światła, przerasta rzeźbę pełnowładztwem nad nieożywioną głębią przestrzeni. Świat estetyczny grafiki nikomu poza nią nie jest w gruncie rzeczy dostępny, bezwzględnie odrębny, zamknięty, wyłączny, własny (...)”<sup>25</sup>. Tym samym dostrzega „emulacyjną” rolę grafiki — ale nie w sensie naśladowania, lecz „współzawodniczenia z malarstwem”<sup>26</sup>.

Na stanowisku niezależności poszukiwań formalnych w grafice stał także Adam Dobrodzicki: „W grafice najsilniej odzwierciedla się proces przenikania nowych wysiłków formy. One stają się bolączką pokoleń, wkraczają w świat zainteresowań wszystkich, wywalczają sobie stopniowo zrozumienie (...)”<sup>27</sup>. Na nieprzewidywalność owych eksperymentów i kierunków, w których podąża twórczość graficzna oraz proces „znamiennego różnicowania się polskiej sztuki czarno-białej”<sup>28</sup> wskazywał w 1935 r. Ludwik Tyrowicz: „Zwrócono uwagę na świeże koncepcje formy, jej bogatszą ekspresyjność i unowocześnienie środków graficznych. Grafika polska coraz częściej dba o światłocień, o płynność linii, o miękkość i różnicowanie walorów, wreszcie o kolorystykę. Zaciera się jej płaskość, konturo-

<sup>24</sup> S. Szczutowski, *Grafika*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 1, s. 69.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> A. Dobrodzicki, *Drzeworytnicy*, „Południe” 1922, nr 5, s. 3.

<sup>28</sup> L. Tyrowicz, op. cit., s. 64.



wość, schematyczność geometryczna”<sup>29</sup>. Słowa te zdają się właśnie poświadczać tezę o wkroczeniu grafiki jako dyscypliny na drogę współzawodnictwa, jak to określił Szczutowski, z malarstwem.

W tym kontekście wypowiedzi Skoczylasa z początku lat 20., iż „grafika jest sztuką zupełnie odrębną od malarstwa, posiadającą odrębne środki wypowiedzenia się, odrębne zadania i cele”<sup>30</sup> tracą nieco na sile. Nie jest to przejaw zatracania suwerenności dyscypliny, czy zacierania granic między dziedzinami, ale raczej świadectwo pewnej ekspansji na nowe obszary, rosnącej samoświadomości, także co do nowych możliwości warsztatu.

Związane ze specyfiką dyscypliny zagadnienia formy, poruszane w każdej niemal wypowiedzi, należy tu rozpatrywać na kilku płaszczyznach. Jeden z aspektów stanowi swoisty język grafiki, specyfika poszczególnych technik rozporządzających określonymi środkami artystycznymi i próby wychodzenia poza możliwości danej techniki; kolejny — style, nurty i eksperymenty w ich ramach. Mocno uogólniając kwestię, wartościami, które większość krytyków brała „pod lupę” były: kompozycja, konstrukcja, barwa i światło. Istotną jakością, analizowaną w związku z zagadnieniami warsztatu, stała się faktura. Obsesyjnie drążył ten problem Tadeusz Cieślewski syn, analizując fakturę drzeworytów Goryńskiej<sup>31</sup>, Kulisiewicza<sup>32</sup>, Chrostowskiego czy litografii Srzednickiego, ale szczególnie wnikliwie przyglądał się pracom Stefana Mrożewskiego. Strażnik czystości „rasowej” drzeworytu, nie dopatrywał się w ksylografiach artysty środków typowych dla tej techniki. Porównywał jego prace do litografii, wykazywał ich impresjonistyczny charakter, tropił cyzelatorstwo, znamiona pracy złotniczej: „(...) Faktura Mrożewskiego jest obrazem odwagi ryzykanckiej. Mrożewski spada rylcami na swe klocki jak cyklon czy tajfun i zmierzwia ich niepokalanie gładkie powierzchnie, w rozbryzgi najszaleńszych fal, zamieniając łagodną toń w kimpel głębi, druzgotanej doszczętnie, obracanej w pianę musującą

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> W. Skoczylas, *Grafika i jej znaczenie*, „Grafika Polska” 1926, z. 2, s. 1.

<sup>31</sup> Tu posługuje się terminem: „zróżniczkowania fakturowe”, zob. T. Cieślewski syn, *Z dziejów „Rytu”...*, op. cit., s. 164.

<sup>32</sup> Ibidem. Cieślewski wprowadza tu pojęcie „stylu fakturowego” (s. 179).

i rozbijanej na pył, który się skrzy rozelsnieniami. (...) Niefrasobliwy impet i tupet rozstrzygnięć fakturowych obracają w perzynę barykady i forty trudności dla innych wręcz nie do pokonania<sup>33</sup>. Zdumiony, a w pewnym sensie też zafascynowany wirtuozerią i brawurą Mrożewskiego, który „zdystansował w osiągnięciu efektów litografów i akwafortystów<sup>34</sup>, nie neguje jednak jego artyzmu. Konsekwencja tych „kompozycji fakturowych” sięga — zdaniem Cieślewskiego — tak daleko, że drzeworyt Mrożewskiego, nawet „pocięty na części, jeszcze będzie nas czarował krasą swojej ksylograficznej urody. Będą to jakby abstrakcyjne obrazki, których tematem są czyste zagadnienia formalne<sup>35</sup>”.

Kwestia rasowości technik i efektów — „dozwolonych” w pewnym sensie dla danej techniki zajmowała nie tylko Cieślewskiego. Maria Twarowska ceniła u Kulisiewicza wierność „wyłącznie najnaturalniejszemu śladowi dłuta<sup>36</sup>. Tę samą wartość podkreślił M. Masłowski: „Styl drzeworytów Kulisiewicza jest w całej pełni drzeworytniczy — nie naśladuje on nigdy ani malarstwa, ani innych technik graficznych; daje to w rezultacie nadzwyczajną szlachetność efektów<sup>37</sup>”.

Wielokrotnie podkreślane „posłuszeństwo” Władysława Skoczylasa wobec materiału postrzegano jako cechę pożądaną, jednocześnie wpisującą się w narodowy charakter sztuki. Próba wyodrębniania specyfiki technik sprowadzała się często do uproszczeń: litografię określano jako zbliżoną w charakterze do zagadnień malarskich, drzeworyt zaś jako samodzielną, „męską technikę, opartą na ścisłym związku formy z charakterem tworzywa<sup>38</sup>. Na początku lat 20. wytworzył się swoisty schemat<sup>39</sup>: jak drzeworyt — to zgodny z naturalnymi cechami klocka drzeworytniczego; jak litografia — to

<sup>33</sup> T. Cieślewski syn, *Cztery graficzne temperamenty*, „Myśl Polska” 1936, nr 21, s. 5.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> T. Cieślewski syn, *Czarodziej rylca. O drzeworytach Stefana Mrożewskiego*, „Arkady” 1936, nr 11, s. 617.

<sup>36</sup> M. Twarowska, *Tadeusz Kulisiewicz. Charakterystyka stylu*, „Nike” 1937, I, s. 168.

<sup>37</sup> M. Masłowski, *Tadeusz Kulisiewicz*, „Arkady” 1937, s. 97.

<sup>38</sup> T. Seweryn, *Drzeworyt współczesny*, „Sztuki Piękne” 1933, s. 431–432, powt. na s. 445.

<sup>39</sup> Przy czym najrzadsze próby generalizowania pojawiły się w przypadku technik metalowych.

analizowana w kontekście efektów malarskich, kolorystycznych, impresjonistycznych, „chwytnia optycznych wrażeń”<sup>40</sup>. I tak na przykład w litografiach Aleksandra Sołtana komentowano „swobodę i pomysłowość w posługiwaniu się techniką, za pomocą której wydobywa pierwszorzędne malarskie efekty”<sup>41</sup>, w takich samych kategoriach często oceniano litografię Ludwika Tyrowicza, podkreślając wirtuozerię w operowaniu „malarskim niuansiem”<sup>42</sup> czy „malarską mięśistość faktury”<sup>43</sup> w pracach Konrada Szrednickiego. Przykłady można mnożyć, ale zdarzały się też wyjątki: „malarski nerw, który każe ścigać zmienność i nieoczekiwane kontrasty”<sup>44</sup> odkrył Adam Dobrodzicki w drzeworytach Wąsowicza, którego określa impresjonistą. Specyfika technik nie stanowiła jednak aż tak poważnego problemu — graficy, którzy pisywali również artykuły krytyczne, prostowali różne potknięcia czy twierdzenia wynikające z niezrozumienia istoty techniki. Bezlitosnym tropicielem fałszu okazał się m.in. Wiktor Podoski, który w jednym z artykułów<sup>45</sup>, wytknął wszelkie błędne założenia i niekonsekwencje, których dopuściła się Helena Blumówna w odniesieniu do twórczości Władysława Skoczylasa.

Pewną dezorientację można zaobserwować w kwestii stylu. Większość krytyków, swobodnie określających tendencje, kierunki i wpływy na gruncie malarstwa, nie potrafiła czasem znaleźć właściwego klucza charakteryzującego w tym zakresie twórczość grafików. Jakkolwiek bez przeszkód określano reminiscencje stylów czy nurtów minionych (jak np. w przypadku echa secesji<sup>46</sup> w drzeworytach Wiktorii Goryńskiej czy cech klasycyzujących

<sup>40</sup> K. Winkler, *Rylec i drzewo*, op. cit., s. 10.

<sup>41</sup> J. Puciata-Pawłowska, *Plastyka*. „Czerń i Biel” w Zachęcie, „Pion” 1936, nr 8, s. 7.

<sup>42</sup> M. Rogoyska, *Kronika wystaw IPS. Artysty lwowscy. Ryt*, „Nike” 1937, s. 185.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 187.

<sup>44</sup> A. Dobrodzicki, op. cit., s. 5.

<sup>45</sup> W. Podoski, *Grafika*, „Plastyka” 1938, nr 5, s. 140.

<sup>46</sup> Negatywnie wypowiadał się o stylizacji „secesyjno-egzotycznej” W. Husarski, *Wystawa w Instytucie Propagandy Sztuki* „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 17, s. 276; także T. Cieślowski syn, *Siedem artystek na wystawie „Rytu”*, „Pani Domu” 1936, nr 2, s. 25.

w litografiach Wacława Borowskiego), problem pojawił się w przypadku silnych indywidualności, artystów, którzy na polu grafiki zmierzali się z nowymi środkami wyrazu, wprawiając część krytyków w zakłopotanie. Najwięcej zamieszania wprowadziły drzeworyty Kulisiewicza; definiowano jego sztukę najczęściej w odniesieniu do ekspresjonizmu; związek z ekspresjonizmem niemieckim traktowano jako ideowy<sup>47</sup> lub formalny, „prowadzący bardzo wybitnego artystę do nużącej monotonii tematów i manieryczności w ich ujęciu”<sup>48</sup>. Nela Samotyhowa, stając w obliczu bardzo odosobnionego wyrazu prac artysty, wskazywała pokrewieństwo z ekspresją rzeźby gotyckiej<sup>49</sup>. Maria Twarowska, sama unikając jednoznacznego definiowania, negowała jakiegokolwiek zależności: „od Wyspiańskiego, Dunikowskiego, Müncha, Kaethe Kollwitz i wreszcie od ekspresjonistów niemieckich i „nowej rzeczowości”<sup>50</sup>, które „wykryli” w twórczości Kulisiewicza inni krytycy. Ci „inni krytycy” to, jak się okazuje, Tadeusz Cieślowski syn<sup>51</sup> oraz powtarzający jego opinię. O to, by tego typu rozterki nie pojawiały się w przypadku grafiki uprawianej przez członków grupy Bunt, zadbali sami buntowcy, nie tylko na łamach „Zdroju”<sup>52</sup>.

Problem tkwił również w nadużywaniu pojęcia impresjonizm; było to konsekwencją zasygnalizowanego już wcześniej zjawiska swoistego przeniesienia terminologii malarstwa na obszar grafiki, a tu traciły już swoją jednoznaczność (jakkolwiek w odniesieniu do młodopolskich grafik Pankiewicza czy Wyczółkowskiego nie ma takich wątpliwości). Impresjonistycznymi określano diametralnie różne dzieła: litografie Ludwika Tyrowicza, Aleksandra Sołtana, akwa-

<sup>47</sup> H. Blumówna, *Nowoczesny drzeworyt polski*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 1937, z. 1.

<sup>48</sup> W. Husarski, op. cit., s. 276.

<sup>49</sup> N. Samotyhowa, *Sztuki plastyczne. (Salon grafiki 1930 u Cz. Garlińskiego. Wystawa Stow. Polskich Art. Graf. Ryt)*, „Kobieta Współczesna” 1930, nr 18; eadem, *Ludzie stamtąd. Wystawa drzeworytów, akwarel i rysunków Tadeusza Kulisiewicza*, „Kobieta Współczesna” 1930, nr 15.

<sup>50</sup> M. Twarowska, op. cit., s. 175.

<sup>51</sup> Zob. artykuł T. Cieślowskiego syna, *Z dziejów „Rytu”*..., s. 168. Za Cieślowskim wywody te powtórzył M. Masłowski, op. cit., s. 92.

<sup>52</sup> Zob. artykuły m.in. K. Kleina, I. Głębockiej-Piotrowskiej.

forty Konrada Szrednickiego, suchoryty i akwaforty Władysława Skoczylasa, akwaforty Konstantego Brandla, ale także drzeworyty Wacława Wąsowicza — co więc w grafice 20-lecia kryje się pod tym pojęciem? Wrażeniowość? Ulotność? Wrażliwość na efekty świetlne? Żaden z krytyków nie uzasadnił użycia tego określenia, większość czyniła jedynie dalsze przymiotnikowe „dookreślenia”. Podobnie sprawdzonym i nadużywanym chwytem stało się uogólnienie „modernizowanie”<sup>53</sup> „geometryzowanie”<sup>54</sup> czy sformułowanie „charakter konstruktywistyczny”<sup>55</sup> służące do opisania najróżniejszych rodzajów form niewątpliwie nowoczesnych, będących wypadkową różnych wpływów.

Krytyka artystyczna poruszała także inne zagadnienia dotyczące grafiki odzwierciedlające autentyczne, coraz żywsze zainteresowanie tą dziedziną: tematyki prac (tu pojawiły się postulaty ściślejszego związku z codziennością<sup>56</sup>), roli kobiet w kształtowaniu oblicza polskiej grafiki<sup>57</sup>, omawiane były także kwestie wystawiennicze<sup>58</sup> oraz znamienne zjawisko jakościowej i ilościowej przewagi drzeworytu nad innymi technikami<sup>59</sup>.

<sup>53</sup> Jedną z „modernizujących” prac Tyrowicza porównywano była do dekoracji w filmie *Gabinet doktora Caligari*; zob. artykuł W. Cz. [Wacława Czarskiego], *Grafika w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych...*, op. cit., s. 26.

<sup>54</sup> Prace m.in. Ireny Mińskiej-Golińskiej.

<sup>55</sup> Przede wszystkim w odniesieniu do prac Jerzego Hulewicza, np. w artykule N. Samotyhowej, *I Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Warszawie*, „Kobieta Współczesna” 1933, nr 32; ale kilku krytyków zauważyło „zdolności konstrukcyjne” również u Skoczylasa (zob. A. Dobrodzicki, op. cit.; H. Blumówna, *Twórczość Władysława Skoczylasa*, s. 95–96; J. Żyznowski).

<sup>56</sup> Ta kwestia zasygnalizowana została m.in. przez T. Seweryna, *Drzeworyt współczesny*, „Sztuki Piękne” 1933, s. 448; W. Podoskiego, *Współczesny drzeworyt polski na tle ksylografii europejskiej*, „Myśl Narodowa” 1933, nr 45, s. 675; J. Pińskiego, *I Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w IPS*, op. cit.

<sup>57</sup> N. Samotyhowa, *Współczesne grafiki polskie*, „Kobieta Współczesna” 1933, nr 17; eadem, *I Międzynarodowa Wystawa...*; T. Cieślewski syn, *Siedem artystek...*

<sup>58</sup> M. Treter, *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej*; W. Podoski, *Współczesny drzeworyt...*, s. 675.

<sup>59</sup> Na fali ogólnego entuzjazmu, wspomaganego sukcesami polskiego drzeworytu na wystawach zagranicznych, pojawił się jednostkowy głos obawy.

Odnosić można także pojedyncze przykłady metakrytyki<sup>60</sup>. Odrębnej analizy wymaga język krytyki artystycznej, ze szczególnym uwzględnieniem już czysto graficznej terminologii. Zdecydowanie należy wyróżnić wypowiedzi krytyczne i teoretyczne artystów grafików, jako te najcenniejsze, bo poparte doświadczeniem.

Roman Zrębowski w 1921 r. wyrażał głębokie przekonanie o dużej roli grafiki w polskiej sztuce: „Gdy sobie uprzytomnimy obecne katastrofalne przesilenie całej sztuki plastycznej, natenczas grafika staje się niemal jedynym motorem odradzającej się woli nowoczesnego artysty, który pracując, wskazuje, jak należy walczyć o sam byt sztuki”<sup>61</sup>. Ten jednostronny pogląd przełożył się jednak na ilość, w dużym też stopniu na jakość krytyki artystycznej 20-lecia międzywojennego dotyczącej grafiki polskiej.

---

Mieczysław Sterling (*Wystawa Rytu*, „Wiadomości Literackie”, 1931 nr 20) uznał to zjawisko za niepokojące, będące świadectwem zastoju w dziedzinie pozostałych technik graficznych: „Drzeworyt przytłacza wszystkie inne techniki”.

<sup>60</sup> W. Podoski, *Grafika*, op. cit., s. 14; N. Samotyhowa, *Sztuka w oczach laików*, „Droga” 1937, nr 12, s. 1072. To specyficzny artykuł ze względu na to, iż autorka dokonuje krytycznego przeglądu wypowiedzi odbiorców, nie mających „zawodowego” kontaktu ze sztuką.

<sup>61</sup> R. Zrębowski, *Wartości czarno-białe*, „Krokwie” 1921, nr 2, s. 62.