

Drzeworyt polskich artystek w dwudziestoleciu międzywojennym

„Rzecz ciekawa, że drzeworyt uznawany za technikę męską, wymagającą wykonania nieodwołalnych decyzji, a jednocześnie sumiennosci pracy, cierpliwości i precyzji, odpowiada dzisiejszej kobiecie”¹ – pisał w 1933 r. Tadeusz Seweryn. Powyższe stwierdzenie skłoniło mnie do takiego właśnie sformułowania tematu i próby zasygnalizowania kilku kwestii związanych z twórczością kobiet w zakresie wypukłodruku. Różnorodność nurtów, tendencji, postaw; eksplozja talentów i świeżość wypowiedzi polskich drzeworytniczek w okresie międzywojennym prowokuje wiele refleksji i każe spojrzeć na twórczość artystek w kontekście dokonań ich mistrzów i kolegów.

Hipoteza Joanny Sosnowskiej², iż w okresie międzywojnia naprawdę „męską” sztukę tworzyły kobiety, znajduje potwierdzenie także w dziedzinie grafiki warsztatowej i innych, tradycyjnie przypisywanych mężczyznom dyscyplinach – architekturze, grafice użytkowej, wzornictwie przemysłowym, reklamie czy sporcie. I wbrew jednostronnej opinii Wiktora Podoskiego³, ubolewającego, że polska grafika oderwana jest od współczesnego życia, drzeworytniczki również sięgnęły po nowe tematy, bliskie im z doświadczenia. W wielu przypadkach był to sport (w ogromnej różnorodności dyscyplin), rozrywka, praca, miłość, kwestie społeczne. Obok świętych scen rodzajowych, ikonografii miasta i prowincji, artystki sięgnęły po motywy symboliczne, literackie czy fantastyczne. Oczywiście bardzo licznie reprezentowane były tematy tradycyjne: pejzaż, architektura, akt, portret, sceny religijne (częstokroć w nowym ujęciu), czy animalistyka.

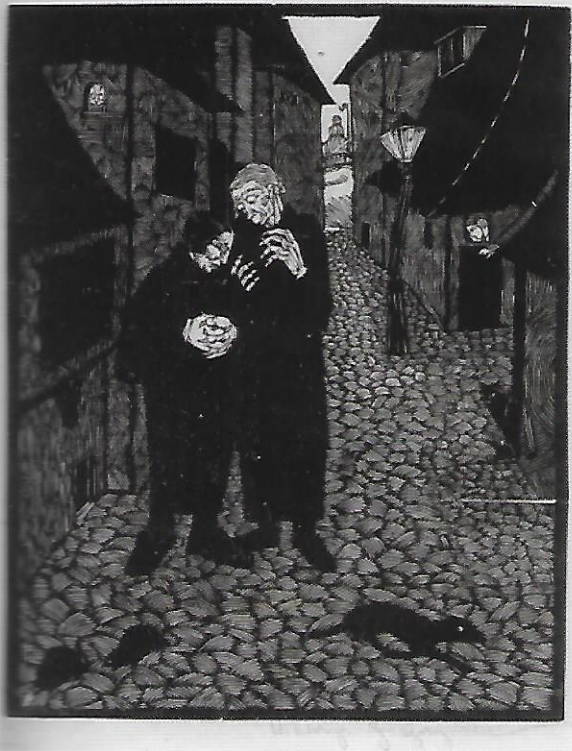


1. Maria Dunin-Piotrowska, *Św. Hubert*, 1926, drzeworyt barwny, w: *Katalog aukcyjny rzymskiego Nautilus*, Aukcja nr 20, 1-4. IV 2009, fot. Maciej Żywolewski

1 Tadeusz Seweryn, *Drzeworyt współczesny*, Sztuki Piękne, 1933, s. 445.

2 Joanna Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939*, Warszawa 2003.

3 Wiktor Podoski, *Współczesny drzeworyt polski na tle ksylografii europejskiej*, Myśl Narodowa, 1933, nr 45.



2. Mikłaj Goryńska, *Koszmar*, 1926, drzeworyt, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Grażyna Policewicz



3. Janina Konarska, *Regaty*, 1929, drzeworyt, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Archiwum MNK

Zmagania polskich artystek z twórczym i możliwościami, już nawet nie warsztatu, ale jakością własnego „graficznego myślenia”⁴, nierzadko bardzo indywidualne, wolne od wpływu aktualnych prądów w malarstwie, w większym stopniu podatne były jednak na ogólnoeuropejskie tendencje w sztuce; czy to ekspresjonistyczne (środowisko poznańskie i artystki pochodzenia żydowskiego), czy art déco (środowisko warszawskie) czy klasycyzujące (środowisko wileńskie). Kilka artystek podążyło tropem stylizacji ludowej, archaizacji formy; postawy te znalazły swój wyraz w grafice na równi z obrazowaniem realistycznym.

Na zróżnicowanie polskiego wypukłodruku w zakresie warsztatu, rozwiązań technicznych i formalnych w przeważającej mierze wpłynęło szkolnictwo – środowisko (lub środowiska) artystyczne, z którego wywodziły się graficzki czy też, w niektórych przypadkach, ich wykształcenie uzyskane za granicą. Nie można też nie docenić roli indywidualnych poszukiwań, temperamentu, gustu, w niektórych przypadkach bardzo osobistego podejścia do twórcy.

W warunkach szkoły warszawskiej, w otoczeniu charyzmatycznego Skoczylasa oraz profesorów: Edmunda Bartłomiejczyka, Edwarda Czerwińskiego, Ludwika Gardowskiego, taki rozkwit talentów (co znamienne, odkrywanych

4 W rozumieniu umiejętności przełożenia koncepcji na język drzeworytu, techniki rządzącej się – jak każda inna – własnymi prawami w zakresie materiału, narzędzia i procesu uzyskiwania odbitki.

zarówno wśród uczniów jak i uczennic) był zjawiskiem zrozumiałym. Na ogół świetnie i wszechstronnie wyedukowane przyszłe graficzki kończące studia w Katedrze Grafiki Akademii Sztuk Pięknych⁵, zapatrzone w dobry warsztat i świadomość techniki, podejmowały różnorodne próby – najpierw poprawne technicznie, ale pozostające w orbicie wpływów mistrzów, również w zakresie tematów (wątki ludowo-religijno-obyczajowe). Należy tu wymienić teki drzeworytów Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej: *Objawienie św. Jana Teologa* (1925) i *Droga Krzyżowa* (1926-28), Janiny Konarskiej *Święci patroni* (1925), Marii Duninówny cykl *Przysłowia polskie* (1927) czy ilustracje do psalmu *Kto się w opiekę odda Panu swemu...* (1928), Wiktorii Goryńskiej cykle ilustracji do *Staroduńskiej legendy* (1926) i *Joanny d'Arc* (1927) oraz *Dumy o Kruku Złowrogim* (1926). Formy tych narracyjnych cykli poddane zostały różnym typom stylizacji; bogactwo detalu i zróżnicowanie faktury sprawiły, iż Tadeusz Cieślewski syn użył wobec prac Krasnodębskiej-Gardowskiej określenia „styl natłoku”⁶. W latach trzydziestych każda z wymienionych wyżej artystek⁷ poszła już własną, indywidualną drogą, skrajnie różną od tych wczesnych rozwiązań.

„Przytłumione” na pewien czas przez Warszawę środowisko krakowskie, w zakresie drzeworytnictwa miało swoje wybitne przedstawicielki: Stefanię Jurer-Dretler i Helenę Krażowską-Knothową; artystki, których debiut przypadł na lata trzydzieste, a dojrzała twórczość rozkwitła po wojnie. Specyfika pozostałych ośrodków wynikała w dużej mierze z warunków kształcenia. Lwów rekompensował brak wyższej uczelni artystycznej działalnością Związku Lwowskich Artystów Grafików, ożywionym ruchem wystawienniczym i powołaniem Kursu Grafiki Artystycznej prowadzonego przez Ludwika Tyrowicza. Należy zaznaczyć, że dla wielu lwowskich graficzek uprawiających też drzeworyt, punktem wyjścia były techniki metalowe⁸. W Wilnie z kolei, silnym ośrodkiem w zakresie kształcenia graficznego – drzeworyt pozostawał na pozycji marginesowej, choć kilka artystek (Krystyna Wróblewska, Romana Gintyńówna, Aldona Nebelska-Romanowicz), udowodniło, że poszukiwania poza miedziorytem czy akwafortą mogą zaowocować dobrymi, ciekawymi formalnie pracami. Związki poznańskich artystów z grupy Bunt ze środowiskiem Berlina i niemieckim



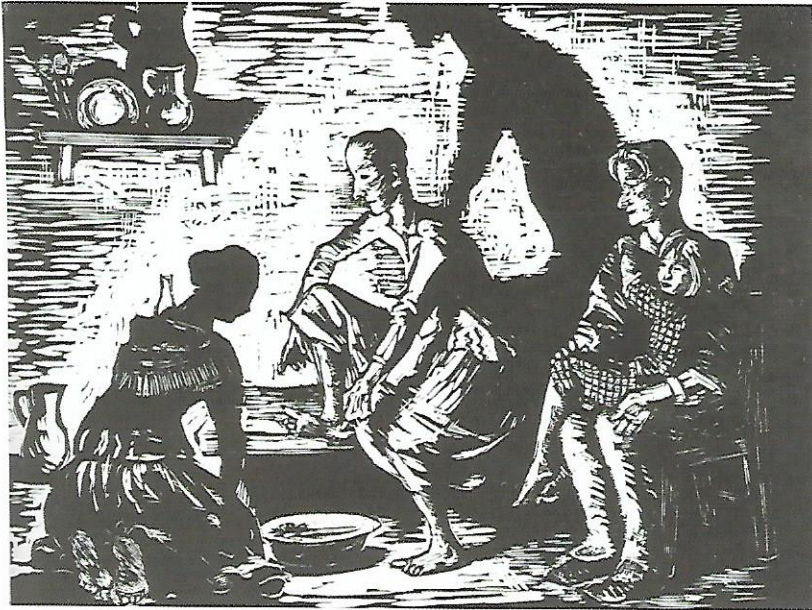
4. Jadwiga Łowmiańska, *Na targu*, 1935, drzeworyt, wł. Biblioteka Uniwersytecka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, fot. Archiwum BU UMK

⁵ Zob. Anna Grochala, *Tradycje warszawskiej grafiki warsztatowej w: Interpretacje. Tradycje warszawskiej grafiki warsztatowej*, Warszawa 2008.

⁶ Tadeusz Cieślewski syn, *Z dziejów „Rytu”*, *Plastyka*, 1936, nr 1, s. 166.

⁷ Z wyjątkiem Wiktorii Goryńskiej, której twórczość od początku kształtowała się w innych warunkach.

⁸ Między innymi Wandy Korzeniowskiej czy Marii Huthowej.



5. Maria Gabryel-Rużycka, *Umywanie nóg*, 1935, drzeworyt, w: *Grafika polska. Estampes polonaises. Polish Prints 1918-1939*, ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Montrealu, Montreal 1999

ekspresjonizmem przełożyły się na rodzaj wypowiedzi graficznej i zastosowanie linorytu lub drzeworytu jako techniki podstawowej. Twórczość nielicznych w tej grupie kobiet, Margarete Kubickiej i Stanisławy Przybyszewskiej pozostała spójna z dokonaniem męskiej reprezentacji grupy. Pokrewieństwo postaw z buntowcami i pewne analogie formalne⁹ można dostrzec w grafice artystek pochodzenia żydowskiego, z których część należała do łódzkiej grupy Jung Idysz czy wileńskiej Jung Wilne¹⁰. Czarno-biały ekspresjonizm w połączeniu z tematyką społeczną określa twórczość Poli Lindenfeldówny, Diny Matusówny, Idy Braunerówny,

Szejny Efronówny czy Róży Bergerówny. Artystki wykształcone w Poznaniu pod kierunkiem Jana Jerzego Wroneckiego reprezentowały już inne pokolenie; część z nich¹¹ nawiązywała do warszawskich tendencji archaizujących z lat dwudziestych, inspirując się drzeworytami Władysława Skoczylasa i jego uczniów.

Charakterystyka twórczości drzeworytniczej kobiet w ramach schematycznego podziału na poszczególne środowiska artystyczne, ze względu na ramy niniejszego tekstu, skazana byłaby na duże uproszczenia. Chciałam tu jedynie uwzględnić podstawy warsztatu, rodzaj ukierunkowania, jakie młode artystki odebrały na starcie swej drogi twórczej (jak to się przełożyło w praktyce – pokazują ich prace). Dalsze generalizowanie w ramach poszczególnych środowisk nie ma większego sensu, ponieważ ruchliwość adeptek sztuki w poszukiwaniu wszechstronnej edukacji artystycznej, ale też nowych inspiracji i wrażeń, była zadziwiająca. Niektóre kształciły się w kilku ośrodkach w Polsce; inne kontynuowały czy uzupełniały naukę w Paryżu¹², w Wiedniu¹³ czy Londynie¹⁴.

9 Prace niektórych artystek zamieszczano w czasopiśmie *Zdrój*.

10 Zob. Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX w.*, T. I, Warszawa 2000.

11 Zofia Małachowska-Gerżabek, Łucja Szwedzianka-Ożminowa.

12 Maria Gabryel-Rużycka (w 1937 r. pod kierunkiem Józefa Pankiewicza studiowała malarstwo i grafikę), Józefa Krotchwila-Widymaska (w Paryżu przebywała w latach dwudziestych jako korespondentka francuskich czasopism artystycznych), Maria Opolska (studiowała w École Nationale des Beaux Arts), Janina Konarska (przebywała w Paryżu pod koniec lat dwudziestych).

13 Wiktoria Goryńska (w okresie 1914-1918 mieszkała w Wiedniu – tam podjęła naukę rysunku na kursach Franza Cižeka w Kunstgewerbeschule, następnie w Graphische Lehr- und Versuchsanstalt), Józefa Krotchwila-Widymaska swoją edukację artystyczną rozpoczęła od prywatnych pracowni we Wiedniu i Lwowie, pracowała także jako kopistka w muzeach wiedeńskich, zob: Irena Rylska, *Katalog zbiorów Gabinetu Grafiki Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, T. I, Wrocław 1983.

14 Wiktoria Goryńska spędziła w Londynie lata dzieciństwa (1909-1914); wróciła tu w latach dwudziestych, aby podjąć pracę w drukarni; w Londynie wystawiała swe prace, zamieszczała recenzje i komunikaty w *The Studio*, *The Print Collectors Quarterly*, *The Times*.

Spora część zdobywała wykształcenie nie tylko w dziedzinie grafiki; wiele z nich to także (często przede wszystkim) malarki, rzeźbiarki, scenografki, ilustratorki, plakacistki. I tu warto się chwilę zatrzymać nad kwestią – na ile „pierwsze” wykształcenie (najczęściej malarskie) zaważyło (i czy miało w ogóle związek) z poszukiwaniami graficznymi poszczególnych artystek. W literaturze pojawia się teza, co ciekawe, najczęściej w odniesieniu do twórczości kobiet, o przenoszeniu malarskich wartości do drzeworytu, szczególnego rodzaju konfrontacji między możliwościami palety a dłutka. Wiąże się to również ze stosowaniem koloru jako nowej wartości emocjonalnej, wzbogacającej warsztat i kompozycję – i w tym, na gruncie polskim, celowały właśnie kobiety (ilościowo i jakościowo, można by dodać).

Wśród najwybitniejszych grafików polskich byli konsekwentni zwolennicy czerni i bieli, rzadko lub nigdy nie odstępujący od tej zasady (Stefan Mrożewski, Stanisław Ostoja-Chrostowski, Konstanty Sopoćko, Tadeusz Kulisiewicz, Tadeusz Cieślowski syn); wśród kobiet, większość, jeśli nie tworzyła z przekonania grafik barwnych, miała w swoim dorobku próby czy kilka choćby prac w drzeworycie czy linorycie barwnym¹⁵. Kolor, mimo że stanowił ważny środek wypowiedzi polskich drzeworytniczek, nie przesądza jeszcze o całościowym obrazie ich twórczości, zwłaszcza, że wiele artystek uzyskiwało malarskie efekty w rycinach czarno-białych¹⁶.

W związku ze złożoną problematyką twórczości drzeworytniczej polskich artystek warto tu wypunktować najważniejsze kwestie. Są to, syntetycznie ujmując: eksperymenty warsztatowe, zagadnienia formalne, nowa ikonografia, inspiracje i sposób podejścia do tematu¹⁷.

Dokonując raczej wyrzykowego przeglądu w dziedzinie eksperymentu z możliwościami wypukłodruku należy wymienić przede wszystkim warszawską artystkę, Janinę Różę Giedroyc-Wawrzynowicz¹⁸, która w 1932 r. uzyska-



6. Maria Dunin-Piotrowska, *Akwarium*, 1931, drzeworyt, w: *Grafika polska. Estampes polonaises. Polish Prints 1918-1939*, ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Montrealu, Montreal 1999

15 Czasem był to nawet drobny element, podkolorowany detal, jak w przypadku prac Wiktorii Goryńskiej.

16 Zob. np. prace *Czterech Ewangelistów* (1936-37) Anieli Wzorek-Rafałowskiej uzyskującej bogactwo światłocienia śladami groszkowymi przypominającymi uderzenia pędzla. Malarskie, srebrzyste szarości rozświetlane bielą uzyskiwała też Stefania Gebus-Baraniecka, której ulubionym narzędziem był rylec wielorzędowy. Podobnie Zofia Stanisławska-Howorkowa, artystka lwowska, „bogactwo walorów światłocieniowych i niemal rzeźbiarską plastykę postaci uzyskiwała płynnymi kolumnami ryty wielokrotnego, o jubilerskiej prawie precyzji cięcia”, zob. Irena Ryłska, jak przypis 13, s. 24.

17 Chodzi tu też o sposób przełożenia na język grafiki własnych obserwacji, wzruszeń, fascynacji.

18 Uczennica Władysława Skoczylasa, Edmunda Bartłomiejczyka i Edmunda Czerwińskiego.



7. Aldona Nebelska-Romanowicz, *Gra w karty*, 1933, drzeworyt, wł. Biblioteka Uniwersytecka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, fot. Archiwum BU UMK

ła w drzeworycie czarną kreską poprzez biały druk na czarnym papierze. Artystka wspominała po latach: „Ten mój wynalazek dał całkiem nowe efekty graficzne. Równocześnie przestałam posiłkować się tzw. kreską klasyczną, a zaczęłam ryc bardzo swobodnie, poszukując coraz to nowych sposobów wyrażania się”¹⁹. Docenił to francuski krytyk, Clement Morro, pisząc w *La Revue Moderne*, że technikę drzeworytu odnowiła ona nie tylko poprzez wprowadzenie innowacji warsztatowych, ale także poprzez umiejętność uzyskania w niej efektów miedziorytniczych²⁰. Lwowska artystka, Aniela Wzorek-Rafałowska stosowała z kolei zabieg celowego niedocierania odbitek, dzięki czemu uzyskiwała na swych planszach walorowe tonacje. „Odbitka ręcznie robiona, z celowym niedotarciem, wymaga więcej pracy i uwagi niż normalna. Poza tym każda odbitka niedotarta uzyskuje inne niepowtarzalne efekty”²¹. W wydobywaniu światłocieniowych jakości drzeworytu celowała Maria Rużycka-Gabryel. „Artystka nie tylko wprowadza tak rzadki w drzeworycie element intensywnego światła, ale ruchem dłutka stara się naśladować uderzenia pędzla”²² – pisała Irena Jakimowicz. Na malarskie efekty takiego zabiegu wskazywała wcześniej Jadwiga Puciata-Pawłowska podkreślając, iż „Prace Rużyckiej, wyróżniają się niewłaściwą drzeworytowi formą impresjonistyczną”²³ oraz Tadeusz Cieślewski syn, w stwierdzeniu: „Dłoń Rużyckiej zdaje się zapominać, że zamiast malarskiego pędzla dzierży dłutko ksylografa”²⁴.

Szczególny wachlarz możliwości polskie artystki graficzki odkryły w sposobie użycia koloru. Wanda Telakowska rzadko wykonywała kolejne odbitki w takiej samej kolorystyce; nawet w odbitkach z tych samych klocków zmieniała układ i natężenie barw. Wszystkie egzemplarze były odbijane ręcznie, a moment nakładania farby i powielanie było tak samo ważne jak wycinanie rycin. Barwienie ręczne różnicujące każdą odbitkę, stosowały m.in. Janina Konarska i Maria Wąsowicz-Sopoćko. Taką samą, popularną metodę akwarelowego podmalowywania wykorzystywała Aniela Cukierówna, twórczyni niezwykłych widoków architektury miejskiej w drzeworycie barwnym i w niektó-

19 Cyt. za: Maria Grońska, *Kilka słów o drzeworytach oraz akwarelach Janiny Róży Giedroyc-Wawrzynowicz*, w: *Wydobyć z zapomnienia. Janina Róża Giedroyc-Wawrzynowicz (1902-1995). Grafika, malarstwo, tkani- na*, Katalog wystawy, red. Jacek Bochiński, Janusz Płapisa, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, XII 2008 – II 2009, s. 16.

20 Cyt. za: Regina Stawska, *Graficzka nieznana*, *Art & Business* 2008, nr 10, s. 66.

21 Fragment listu Anieli Wzorek do Ireny Ryłskiej z 6 kwietnia 1961 r., za: Irena Ryłska, jak przypis 13, s. 37.

22 Irena Jakimowicz, *Na marginesie dziejów Rytu*, w: *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1964, s. 475.

23 Jadwiga Puciata-Pawłowska, *Wystawy w IPS*, Pion, 1936, nr 3, s. 7.

24 Tadeusz Cieślewski syn, *Siedem artystek na wystawie Rytu, Pani Domu*, 1936, nr 2, s. 26.

rych odbitkach – Maria Duninówna. O poziomie barwnych drzeworytów Janiny Konarskiej może świadczyć też fakt, iż Tadeusz Cieślewski syn pisząc o ich wartościach ukuł nowy termin – „barworyty”²⁵.

Z kolei zabiegi potęgujące wrażenie archaizacji, m.in. sposób groszkowy stosowała, szczególnie we wspomnianych wcześniej cyklach narracyjnych, Maria Duninówna, Wiktoria Goryńska czy Maria Starzeńska.

Część artystek wypowiadała się w lapidarnej, zwężonej formie – tu można przeprowadzić pewne analogie: np. Kuliewicz-Kłopocka²⁶, Bartłomiejczyk-Hładki²⁷. Inne z kolei artystki dążyły, „różniczkowały”²⁸ i jubilersko czełowały fakturę jak Mrożewski, uzyskując podobną skalę tonów. Cieślewski syn podkreślał techniczną wirtuozerię i upodobania fakturowe Goryńskiej: „Dzióbie ona, wydlubuje, wydraża, wykłuwa, rozdziera czernią na wszelkie możliwe sposoby, posuwając nieraz tę różnorodność aż do przesady”²⁹. Specjalne wartości czerni podkreślane były w pracach Marii Dunin z lat trzydziestych, tak różnych od wczesnych cykli³⁰.

W zakresie wpływów i inspiracji można wskazać echa impresjonistycznego postrzegania świata – przede wszystkim w zakresie wartości światła³¹; ponadto reminiscencje secesyj³², drzeworytu japońskiego ukiyo-e³³, inspirację abstrakcyjnymi kompozycjami, których autorem był Wassily Kandinsky³⁴. Pewne analogie można przeprowadzić w zakresie formy drzewo- i linorytów Margarete Kubickiej, Diny Matusówny, Szejny Efronówny oraz oszczędnych w formie prac Heleny Konopackiej (*Borysław*), Władysławy Rogińskiej (*Zaułek*) czy



8. Szejna Efronówna, *Pejzaż z domkami*, 1935, drzeworyt, wł. Biblioteka Uniwersytecka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, fot. Archiwum BU UMK

25 Tadeusz Cieślewski syn, *Barworyty Janiny Konarskiej*, *Wiadomości Literackie*, 1933, nr 45, s. 7.

26 „Kłopocka, posługując się dźwiękiem operuje grubą czernią linii określającą formę syntetycznie i nadającą jej mocny ekspresyjny wyraz”, zob. Jadwiga Puciata-Pawłowska, *Czerń i Biel w Zachęcie*, *Pion*, 1936, nr 8, s. 7.

27 Warto tu przytoczyć kilka opinii: „Spośród całej rzeszy polskich drzeworytników zaledwie Salomea Hładki stwierdza swymi pracami wczucie się w istotne formalne cechy ludowego świątkarstwa, którego walory z temperamentem i lakonizmem umie interpretować graficznie”, zob. Tadeusz Seweryn, *Drzeworyt współczesny, Sztuki Piękne*, 1933 czy: „Duży talent Hładkówny pogłębia się z każdym rokiem, ryciny jej zwracają dziś uwagę nie tylko dobrym smakiem i dekoracyjnym wdziękiem, ale autentycznymi wartościami graficznymi”, zob. Stanisław Rogoyski, *II Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Warszawie*, *Plastyka*, 1936, nr 6.

28 Określenie Tadeusza Cieślewskiego syna użyte pierwotnie w stosunku na określenie działań Stefana Mrożewskiego.

29 Tadeusz Cieślewski syn, *Z dziejów Rytu. W dziesiątą rocznicę I wystawy Rytu*, *Plastyka*, 1936, nr 1, s. 164.

30 Zob. Nela Samotyhowa, *Salon grafiki. Stowarzyszenie Polskich Artystów grafików Ryt w Salonie Czesława Garlińskiego*, *Kobieta Współczesna*, 1931, nr 16, s. 12.

31 Większość prac Marii Gabriel-Rużyckiej, *Pejzaż z domkami* (1935) Szejny Efronówny czy *Diabeł w kieliszku* Janiny Róży Giedroyć-Wawrzynowicz.

32 Przede wszystkim secesyjne elementy (linia, ornamentyka) wielu drzeworytów Wiktorii Goryńskiej, co wytykali jej niektórzy recenzenci, jako naśladowictwo prac Aubreya Vincenta Beardsleya.

33 Portrety kotów autorstwa Wiktorii Goryńskiej, drzeworyty z lat trzydziestych Janiny Konarskiej.

34 Np. linoryty Idy Braunerówny, zob. Jerzy Malinowski, *jak przypis 10*, s. 193.

Romany Gintyłówny (*Fabryka, Zaulek wileński*). Zrytmizowane formy typowe dla stylistyki Art déco³⁵, bliskie rozwiązaniom znanym z obrazów grupy Rytm cechują prace Krystyny Wróblewskiej (*Przy studni*) Janiny Róży Giedroyc-Wawrzynowicz (*Akt kobiecy, Skacząca dziewczynka*), Hanny Milewskiej (*W ogrodzie*). Najwybitniejszą przedstawicielką tendencji klasycyzujących była wileńska artystka, Krystyna Wróblewska (*Idylla, Diana, Tragedia*).

Ogromne bogactwo środków wyrazu można odnaleźć w szeroko rozumianym obrazowaniu realistycznym Zofii Fijałkowskiej należącej do grupy Czerń i Biel (*Koncert, Orka na Pogórze, Sarny, Niedźwiedź w górach, Wnętrze z kołyską*), cyklu Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej (*Człowiek i drzewo, 1937*), scenach rodzajowych Marii Gabryel-Rużyckiej (m.in. *Odpozynek narciarzy, Wiosna narciarzy, U Wikty, Umywanie nóg, Chłopcy ze ślepego zaułka, Dzieci góralskie*), Salomei Hładki (*Majka*), Janiny Nowotnowej (*Moje okno, Studnia Diany na rynku lwowskim*), Marii Hiszpańskiej (*Grajek*) czy Wandy Korzeniowskiej (*Grajek podwórzowy*).

Stylizacje ludowa i archaizowana najpopularniejsze były w środowisku warszawskim, choć sporo przykładów można też znaleźć u artystek wileńskich. Tendencje te w latach dwudziestych były pokłosiem przewrotu w grafice Władysława Skoczylasa – zwrotowi ku folklorowi i świadomemu prymitywizowaniu. Twórcze nawiązywanie do form ludowych łączyło się także ze sposobem podejścia do tematu. W pracach ilustrujących ludowe mądrości, przysłowia, tradycje i obyczaje pojawiły się elementy rubasznego humoru, czasem moralizatorskiego tonu. Nawiązania do środków sztuki ludowej i średniowiecznej sztuki ksylograficznej, obok wymienionych wcześniej cykli narracyjnych warszawskich artystek³⁶, znajdziemy w pracach poznaniańki, Zofii Małachowskiej-Gerżabek (*Kraszanki*³⁷), lwowianki Zofii Stanisławskiej-Howorkowej (*Lwy grzebią zwłoki św. Pawła*), artystek wileńskich: Izabeli Borowskiej (*Św. Franciszek z sarną*) czy Joanny Karpińskiej³⁸ (*Góralka z wiankiem, Góral z psem, Taniec ludowy*). Archaizacja zresztą przejawiała się w różny sposób – od naśladowania warsztatu, poprzez formę, czy wreszcie najprostsze środki – kostium i rekwizyt.

Estetyce *horror vacui*, stosowanej w obrębie stylizacji, towarzyszyły tendencje do uproszczenia, syntezy, pewnej geometryzacji form, obecne nie tylko w środowisku ekspresjonistów. Oszczędne w formie są prace Janiny Kłopotkiej (*Trzy Marie idące do grobu, Dwie wiejskie kobiety przed bramą, Dziewczyny w lesie*), Zofii Cygańskiej-Matuszczyk (*Zakonnica, 1939*), drzeworyty artystek wileńskich: Natalii Bołoz-Sawkowówny (*Muzykanci, Kąpiące się*), Romany Gintyłówny (*Fabryka, Zaulek wileński*), Anieli Rewieńskiej (*Tenisistka*) i Aldony Nebelskiej-Romanowicz (*W kawiarni*). Uproszczona forma grafik artystek pochodzenia żydowskiego często szła w parze z tematyką rodzajową i społeczną³⁹.

35 W technikach metalowych konsekwentnie, zgeometryzowanym, rytmicznym formom art déco-
wskim hołdowała Irena Mińska-Golińska.

36 Także w pojedynczych drzeworytach Wiktorii Goryńskiej: *Z legend o świętym Mikołaju* (1924), *Uczta* (ok. 1925), *Pax Hominiibus Bonae Voluntatis* (1932), *Stefan Batory* (1933).

37 *Teka drzeworytów, 1926*.

38 Ludowa stylizacja w typie akwrel Zofii Stryjeńskiej.

39 Zob. drzeworyty i linoryty Róży Bergerówny (*Bezrobotni, Lamiemy żelazny mur*), Poli Lindenfeldówny (*Zaulek miasta*), grafiki artystek wykształconych w Wilnie: Szejny Efronówny (*Wiec w fabryce, Szwecy*), Fanny Lewówny (*Pejzaż miejski, Łódź rybaczka*), Róży Suckewerówny (*Miasto*).

Na uwagę zasługuje także dobór i sposób rozwiązania nowych tematów. Różne dyscypliny sportowe, uprawiane przez same artystki, dostarczyły nie tylko świeżych motywów, ale stały się inspiracją dla nowatorskich rozwiązań formalnych. Najbardziej wyrazistymi przykładami są w tym zakresie prace Wiktorii Goryńskiej, Janiny Konarskiej i Marii Rużyckiej-Gabryel. W drzeworycie *Szermierka* z 1934 r., Goryńska obierając punkt widzenia z wysokości łoży, w kapitalny sposób określiła ruch postaci w polu planszy szermierczej, w reflektorowej smudze światła. *Ćwiczący szermierze* to świetne studium dynamicznych sylwetek w ujęciu kilkuplanowym⁴⁰. Z kolei *Szermierz* z 1934 r. i *Szermierz* (popiersie w masce) z 1931 r. ze wzniesionym floretem to statyczne, pełne patosu postacie, będące raczej posągowym ucieleśnieniem idei sportu.

Janina Konarska w barwnych drzeworytach *Tenis* i *Futbol* ukazała w nowej optyce syntezę zjawiska. Widok z lotu ptaka obejmuje kort (w drugiej pracy stadion), których geometryczne sylwety podbija barwna plama. Na specjalną uwagę zasługuje motyw widowni; w obu tych pracach syntetyczne, bliskie wręcz estetyce komiksu sylwety widzów minimalizowane są stopniowo w dolnych partiach trybun aż do zarysów głowy czy ciemnych punktów. Taką samą perspektywę Konarska zastosowała w drzeworycie *Wioślarze (Regaty)*. Natomiast plansze poświęcone sportom zimowym (*Skoki narciarskie*, 1929, *Narciarze*⁴¹, 1929, *Narty*, 1931) – to lekkie, czyste, subtelnie dekoracyjne kompozycje estetycznie bliskie drzeworytowi japońskiemu⁴². Bardziej bezpośrednie, naturalne ujęcie ruchu zobaczymy w pracach Marii Gabryel-Rużyckiej (*Sport*⁴³), Janiny Róży Giedroyć-Wawrzynowicz (*Gra w piłkę*), Marii Dunin (*Rzut kulą, Koń w skoku*).

Symbolem nowoczesności ujęcia stały się także wielokrotnie przywoływane w literaturze⁴⁴ autoportrety Wiktorii Goryńskiej (z telefonem⁴⁵, w sukni wieczorowej⁴⁶, stroju domowym⁴⁷). Symboliczny *Autoportret* z 1929 r., w którym głowa artystki i jej dłoń wylaniają się z czerni, jest przykładem bardzo osobistej wypowiedzi. Linorytnicze autoportrety Margarete Kubickiej, szczególnie *Autoportret IV* z ok. 1917 r. i *Autoportret ze sztalugami*⁴⁸ Janiny Róży Giedroyć-

40 Podobne ujęcie artystka zastosowała w drzeworytach *Floreistki węgierskie* (1934) i *Szermierze* (ok. 1932-1935). O pracach tych pisała m.in. Maryla Sitkowska, *Wiktorii Goryńska 1902-1945. Katalog grafiki*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1977.

41 Janina Konarska otrzymała srebrny medal w olimpijskim konkursie sztuki i literatury w Los Angeles w 1932 r. za wspomniany drzeworyt, wykonany w 1929 r.

42 Dużą przemianę w twórczości Janiny Konarskiej po jej powrocie z Paryża zauważyła Nela Samotyłowa: „Artystka staje się bardzo *moderne*. Zmienia temat i technikę. Widzi porty, statki, łodzie, wyścigi, grę w tenisa, sport narciarski – wszędzie ruch, zmienną sylwetę ludzi i przedmiotów: typowość i charakterystyczność tych zjawisk, ich dynamiczny linearyzm, ruch światła i cieni (na śniegu narciarzy). Z tych obserwacji, bystrych i trafnych, z wzięcia się w ton nowoczesnego świata, powstają pełne wykintu karty drzeworytów, poświęconych sportowi. Płyną w nich, suną, pędzą, skaczą zwinni i pełni lekkości ludzie o sylwetkach owadzio – czy pajęczko – delikatnych”, zob. *Współczesne Graficzne Polskie*, cz. II, Kobieta Współczesna, 1933, nr 17.

43 *Teka drzeworytów*, 1936.

44 Między innymi: Mieczysław Wallis, *Autoportrety artystek*, Wiedza i Życie, 1949, nr 10, s. 914; Waclaw Borowy, *Wspomnienie o Wiktorii Goryńskiej*, Tygodnik Powszechny, 1950, nr 21/22, s. 7; Regina Stawska, *Między ryłcem a floretem*, Art & Business, 2005, nr 11, s. 30. Maryla Sitkowska, *Wiktorii Goryńska 1902-1945*, Warszawa 1977, s. 11; Katarzyna Nowakowska-Sito, *Miasto, masa, maszyna*, w: *Wyprawa w dwudziestolecie*, red. nauk. tejże, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008, s. 73.

45 *Autoportret z telefonem*, 1930, drzeworyt, bibułka.

46 *Autoportret* [w bibliotece], 1929, drzeworyt, papier.

47 *Autoportret w stroju domowym*, 1929, drzeworyt, papier.

48 Drzeworyt biały na czarnym, ok. 1933.

Wawrzynowicz uderzają przenikliwością spojrzenia artystek, podobnie jak wymieniony drzeworyt Goryńskiej⁴⁹. Warto wspomnieć tu też Izabeli Borowskiej *Głowę boksera* (1934), wykadrowaną na sposób fotograficzny, na tle ringu.

Bogata ikonografia życia miejskiego reprezentowana była w tematyce rozrywek kultury wysokiej (*Koncert Zofii Fijałkowskiej*) i jarmarcznej (*Przed budą cyrkową* Marii Huthowej, *Cyrk w miasteczku* Janiny Róży Giedroyć-Wawrzynowicz, *Ogród zoologiczny* Marii Dunin), w scenach z kawiarni (Hadasa Gurewicz, *Scena w kawiarni*), nocnych lokali, mrocznych zaułków (*Koszmar* Wiktorii Goryńskiej), jak i codzienności miasta (*W tramwaju* Margarete Kubickiej, *Scena uliczna* Wandy Korzeniowskiej, *Gazeciaryz*, *Węglarz*, *Robotnicy* Janiny Róży Giedroyć-Wawrzynowicz) czy wielkomiejskiego portu (*Marsylia* Janiny Konarskiej, *Marsylia. Stary Port* Marii Huthowej).

W kontraście do tych licznych przedstawień odzwierciedlających fascynację nowoczesnością, tempem życia miasta – powstawały niezwykle liryczne portrety zwierząt. Celowały w nich Wiktoria Goryńska (znakomite portrety psów i kotów⁵⁰), Janina Konarska (*Cielątko*, *Kaczki*, 1930), Irena Nowotnowa (*Rolfi*), Janina Róża Giedroyć-Wawrzynowicz (*Dudek*). Zofia Stanisławska-Howorkowa pracowała nad (nieukończonym) cyklem drzeworytów *Święci i zwierzęta* (1936).

Polskie drzeworytniczki okazały się też mistrzyniami sceny rodzajowej – to między innymi, obok podejścia do koloru wyróżnia je spośród grona kolegów grafików. Pojawia się migawkowy, reportażowy rodzaj opowiadania o rzeczywistości. Maria Gabryel-Rużycka, w niektórych drzeworytach, „chwytą” jakby przypadkowy fragment scenerii (*Odpozynek narciarzy*, *Wiosna narciarzy*) równoważąc ten zabieg dobrą charakterystyką przedstawionych typów (*U Wikty*, *W chacie góralskiej*). Z pewnym przymrużeniem oka, humorem, przejaskrawiając postacie i sytuacje, tworzy sceny rodzajowe Maria Duninówna (*Szympany na spacerze*, *Ogród Zoologiczny*, *Akwarium*, *Na targ*, *Rabini*). Z nieco groteskową sceną mamy do czynienia w pracy Aldony Nebelskiej-Romanowicz *Gra w karty*, ciekawe jest nawiązanie tej autorki do rodzajowego tematu w dalekowschodnich realiach w pracy *Latawiec*. Jadwiga Łowmiańska w drzeworycie *Na targu* uzyskuje podobny styl natłoku jak Bogna Krasnodębska czy Janina Konarska w swych wczesnych pracach. Świetna w swych oszczędnych środkach jest scena *W sądzie* Olgi Żukowskiej, która poprzez wyeksponowanie nagiej postaci Sprawiedliwości daje swego rodzaju komentarz. Liryczna nuta dźwięczy w pracach Stefanii Juer-Dretler (*Dzieci*), Janiny Kłopotckiej (*Kobieta leżąca z dzieckiem*), Janiny Róży Giedroyć-Wawrzynowicz (*Zwierzenia*, *Dziewczęta z gitarą*) czy Janiny Nowotnowej (*Moje okno*).

49 Na tych trzech autoportretach wzrok artystek skierowany jest wprost na widza; kreacje te zdradzają silną osobowość autorek, świadomość własnego talentu i wyboru drogi twórczej, podobnie jak (już powojenny) autoportret brytyjskiej graficzki, Gertrudy Hermes (drzeworyt, 1949).

50 Tytuły prac wymienia Maria Grońska, *Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*, Wrocław-Kraków-Warszawa 1971, s. 179, przyp. 81. Liczne analogie można odnaleźć w portretach zwierząt domowych w wykonaniu Goryńskiej i pracach o tematyce animalistycznej graficzek brytyjskich: Anne Clark, Agnes Miller-Parker.

„W rozkwicie młodej polskiej grafiki – pisała Nela Samotyhowa – czyniącym wrażenie pysznej eksplozji wiosennych sił, kobiety – rytowniczkami grającą wybitną rolę. (...) Grafika, intymna i zaciszna, jak rękodzieło, odpowiada psychice kobiecej, cierplivej, sumiennej, lubującej się w szczególe i ornamentyce. (...) Rzadko gniewa się i oburza. Woli groteskę, niż satyrę, lirykę niż dramat, nad wszystko wszakże przekłada konkretność opowiadania i opisu. Dużo w niej (może niespodziewanej) epickości – stąd lubi ilustrować. Zagadnienia filozoficzne, a także problemy społeczne leżą dla niej gdzieś z boku. Nie abstrahuje. Nie jest nowatorką. Ale to nic nie szkodzi”⁵¹.

Z perspektywy czasu, opinię tę należy poddać rewizji; Aniela (Nela) Samotyhowa, krytyk i popularyzatorka sztuki, działaczka społeczna, wywodziła generalną możliwość, umiejętność i chęć kobiety w zakresie rytownictwa z przypisywanych jej od zarania dziejów przymiotów (cierpliwa, zrównoważona, analityczna). Była to jednak swego rodzaju próba określenia, czy może uzasadnienia pozycji kobiety – artystki na arenie zdominowanej przez mężczyzn. Udział kobiet w kształtowaniu oblicza polskiej grafiki dwudziestolecia międzywojennego był znaczny – to fakt bezsporny. Polskie graficzki wystawiały za granicą – m.in. we Florencji, Chicago, Wiedniu (artystki lwowskie), Londynie (Goryńska, Dunin) – także w Tokio. Dzieła Goryńskiej, Konarskiej, Rużyckiej poświęcone tematyce sportowej są nowatorskie w syntetycznej formie i ciekawych rozwiązaniach kompozycyjnych. Sceny rodzajowe tętnią życiem, portrety zwierząt zdradzają niezwykłą biegłość warsztatu. Zwrócić też należy uwagę na dynamikę przemian indywidualnego sposobu ekspresji (także w zakresie doskonalenia umiejętności, poszukiwania nowych środków wyrazu, eksperymentowania z możliwościami techniki). Często wczesny okres twórczości artystek bardzo się różnił od dojrzałych poszukiwań⁵².

Wydaje się, że graficzki żywiej reagowały na różne bodźce (nie tylko natury artystycznej) i w interesujący sposób potrafiły je twórczo przełożyć na wartości drzeworytu i innych technik. Warto podkreślić, że w tym samym czasie kobiety zaistniały w dziedzinie projektowania; nie tylko na polu ilustracji, ale także plakatu. Samodzielność ich w tym zakresie postępowała może nieco wolniej – pracowały nie tylko na swoje nazwisko⁵³, lecz przeważnie pod szyldem spółek autorskich, jak np. Mewa (Jadwiga Salomea Hładki-Wajwód, Antoni Wajwód, Edward Manteuffel) czy duetów małżeńskich (Maciej Nowicki – Stanisława Sandecka czy Anna Birtus Seifert i Franciszek Seifert). Zarówno jednak w grafice warsztatowej jak i projektowej lata dwudzieste i trzydzieste – nie tylko w Polsce – zdominowały wykształcone, utalentowane i wrażliwe kobiety-artystki.

51 Nela Samotyhowa, *Współczesne graficzki polskie (II)*, *Kobieta współczesna*, 1933, nr 17, s. 332.

52 Można tu wskazać przemiany w twórczości graficznej Janiny Konarskiej, która zaczynała od miedziorytu (w tej właśnie technice wykonała swój dyplom), w początkowym okresie twórczości nawiązywała do rodzimej tradycji chociażby w cyklu *Święci Patroni*; w latach trzydziestych zaś mistrzowsko posługiwała się barwą i nowoczesną formą w drzeworycie. Podobną drogę, od ludowo-archaizujących stylizacji do nowoczesnej formy i indywidualnego stylu przeszły Maria Duninówna czy Bogna Krasnodębska-Gardowska. O zjawisku tym pisał w 1933 r. Tadeusz Seweryn, *Sztuki Piękne*, 1933.

53 Wyjątki stanowiły malarki, które w swoim dorobku mają kilka plakatów: Zofia Stryjeńska, Anna Gramatyka-Ostrowska czy Teresa Żarnowerówna; plakat uprawiała sporadycznie Aniela Wzorek-Rafałowska.