

KATARZYNA KULPIŃSKA
UNIwersytet Mikołaja Kopernika

WOBEC WOJNY, NIEPODLEGŁOŚCI I NOWEJ RZECZYWISTOŚCI. POLSKA GRAFIKA ARTYSTYCZNA OKOŁO 1918 ROKU

Przed I wojną światową i w czasie jej trwania panorama postaw twórczych i form wypowiedzi w grafice artystycznej była bardzo rozległa. Obok siebie działali artyści przywiązani do realistycznego sposobu obrazowania, symboliści i nowatorzy pierwszej awangardy poszukujący w malarstwie, a także w grafice artystycznej nowych środków ekspresji. Na polu grafiki wciąż byli aktywni reprezentanci starszego pokolenia: Leon Wyczółkowski, Leon Kowalski, Antoni Markowski, Józef Rapacki, Jan Wojnarski oraz nestorki polskiej grafiki artystycznej: Zofia Stankiewicz, Wanda Komorowska i Wanda Korzeniowska. Symboliści (Franciszek Siedlecki, Józef Mehoffer, Wojciech Weiss, Feliks Jabłczyński) dawali wyraz stanom duszy, nastrojom i ideom, także w monotypiach i technikach eksperymentalnych. Artyści pierwszej awangardy (z formistów: Jan Hrynkowski, Tytus Czyżewski, Andrzej Pronaszko, Wacław Wąsowicz, z Buntu: Stanisław Kubicki, Jerzy Hulewicz, Jan Jerzy Wroniecki, Stefan Szmaj, Władysław Skotarek) kontynuowali rozpoczęte kilka lat wcześniej poszukiwania nowej formy.

Choć w czasie działań wojennych muzy nie zamilkły i artyści tworzyli prace we wszystkich technikach grafiki warsztatowej, nie odchodząc od przedwojennej praktyki (i raczej rzadko podejmując bieżącą problematykę), odzyskanie przez Polskę niepodległości dało asumpt do podjęcia nowych tematów w grafice artystycznej, zrodziło też szereg potrzeb w zakresie grafiki użytkowej¹. Jednak zanim artyści mogli w pełni rozwinąć swą twórczość w II Rzeczypospolitej, doświadczyli dramatycznych przeżyć z czasu wojny. Nasuwa się pytanie, czy polska grafika tworzona około roku 1918 była ich świadectwem? A jeśli tak, to w jakim aspekcie reprezentacji wizualnej: heroiczno-patriotycznej (apoteoza walki w słusznej sprawie) czy realistyczno-reportażowej, postrzeganej z perspektywy traumy fizycznej i psychicznej (wielu artystów walczyło przecież na froncie)?

Wielka Wojna odcisnęła ślad w twórczości europejskich grafików z różnych krajów, ale najbardziej spektakularne, porażające ekspresją cykle graficzne stworzyli artyści niemieccy – wcieleni do armii Otto Dix i Max Beckmann, ale także Käthe Kollwitz, która zmierzyła się z osobistą tragedią, stratą syna (Peter jako osiemnastolatek zgłosił się na ochotnika i zginął we Flandrii już w październiku 1914 r.)². Odmienny obraz wojny utrwalili polscy graficy.

¹ Ponieważ jesienią 1918 r. polskie granice nie były ostatecznie ustalone, a proces ich kształtowania trwał jeszcze około trzech lat, zwiększony był w tym okresie popyt na plakat propagandowy i rekrutacyjny. Permanentne zapotrzebowanie na projekty i produkty grafiki użytkowej (banknoty, asygnyaty, wszelkiego rodzaju druki urzędowe, etykiety, opakowania czy znaczki pocztowe) wymagało kształcenia młodych projektantów i specjalistów przejmujących część zakładów drukarskich. Na znaczenie grafiki artystycznej i użytkowej w odrodzonym państwie (do tej pory uzależnionym od obcego przemysłu graficznego) zwrócił uwagę krytyk sztuki, Wilhelm Mitarski (W. Mitarski, *Grafika polska*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1919, nr 14 (5 kwietnia), s. 211–213). Był to jeden z pierwszych artykułów (obok wypowiedzi Władysława Skoczylasa) uświadamiający czytelnikom rolę profesjonalnych grafików w życiu społecznym. Postulat utworzenia polskiego Instytutu Graficznego, który miałby wykształcić specjalistów i przyczyniłby się do stopniowego podniesienia poziomu grafiki, nie został niestety zrealizowany.

² Tecka litografii Maxa Beckmanna *Piekło* (1919), licząca 12 prac, to świadectwo chaosu, kryzysu i kontrastów społecznych w tużpoważnym Berlinie. Miasto, pełne inwalidów wojennych, ukazane w nocy i za dnia, jest sceną wszelkich patologii: gwałtu, tortur,

WOBEC WOJNY

Wielu polskich artystów zostało w czasie wojny żołnierzami z własnej woli lub z konieczności – wcieleni do armii zaborców jako ich poddani, walczyli na różnych frontach. Ich udziałem były bolesne doświadczenia z pola walki: wielokilometrowe, forsowne przemarsze, przeprawy przez rzeki, widok ciał rozrywanych przez szrapnele, rany, wyniszczenie fizyczne i psychiczne, majaczenia spowodowane gorączką i brakiem snu, głód i morfina kojąca ból³.

Polscy żołnierze-artyści rzadko obrazowali śmierć, nie znaleźli, czy raczej nie chcieli znaleźć, środków wizualnych, by oddać koszmar pola walki⁴. W pracach graficznych wymienionych wcześniej formistów nie odnajdziemy echa Wielkiej Wojny, mimo że niektórzy bezpośrednio się z nią zetknęli, jak na przykład Jan Hrynkowski czy Leon Chwistek⁵, którzy zaciągnęli się do Legionów Polskich. Jedynie Leopold Gottlieb, wystawiający z tą grupą, jako żołnierz Legionów dokumentował w licznych rysunkach obozową codzienność i portretował towarzyszy broni. Rysunki te później wykorzystał do stworzenia teki litografii *Legiony Polskie*⁶. Pewne aspekty wojennej rzeczywistości ukazywali też inni walczący w Legionach graficy, między innymi Leon Wyczółkowski, Jan Kanty Gumowski, Włodzimierz Konieczny, Roman Czaplicki, Wilhelm Ossecki (Wilk)⁷.

Opierając się na dotychczasowych opracowaniach i dokonując przeglądu prac graficznych z czasów wojny, wypada potwierdzić, że ich autorzy unikali drastycznych przedstawień z pola walki⁸, a malowanie

morderstw. Warto podkreślić osobisty wymiar tego cyklu (artysta na okładce i kilku planszach sportretował siebie samego, a na ostatniej planszy, pt. *Rodzina*, także swego syna). Na cykl *Wojna* (1924) Otto Dix'a składa się 51 wklęsłodruków (akwaforta, akwatinta, suchoryt). Powstały one na podstawie rysowanych na gorąco szkiców. Wojna dla Dix'a była synonimem grozy, brutalności i zezwierżenia. W akwafortach zobrazował potwornie okaleczonych, rannych i martwych żołnierzy, ale też i tych, co przeżyli, tkwiąc wśród rozkładających się na drutach kolczastych i w błocie ludzkich ciał i końskiej padliny. Käthe Kollwitz w 1919 r. rozpoczęła cykl *Wojna* (ukończony w 1922), na który złożyło się siedem drzeworytów. Dla niej wojna ta – jak to określiła, „rzeźnia, w której ludzie ginęli milionami” – była „jednym wielkim szwindlem” (cyt. za I. Kershaw, *Do piekła i z powrotem. Europa 1914–1949*, tłum. A. Romanek, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2016, s. 100). Graficzka zobrazowała straszliwe skutki wojny z perspektywy tych, którzy zostali, ukazała dramat opuszczonych i osieroconych (*Rodzice, Wdowa, Matka*). Tylko na jednym drzeworycie – *Ochotnicy* – przedstawiła żołnierzy; śmierć prowadzi ich w korowodzie do walki (tuż obok śmierci umieściła wizerunek swego syna).

³ „W wielu relacjach powtarzają się ziemianki zalewane podczas intensywnych deszczy. Przy dużym zagęszczeniu żołnierzy pleniły się insekty roznoszące różne choroby zakaźne (przede wszystkim groźny wówczas tyfus), z którymi trudno było w okopach walczyć. Wobec trudnych warunków także na kwaterach wszy stały się rychło plagą, bardzo dokuczliwą i niezmiernie trudną do zwalczania”. J. Piotrowski, *Życie codzienne legionistów podczas Wielkiej Wojny w świetle ich wspomnień (zarys głównych zagadnień)*, „Dzieje Najnowsze”, R. XLIX, 2017, s. 19.

⁴ Przyczyny tego zjawiska wyjaśniają Wacława Milewska i Maria Zientara, a komentuje, dopełniając szerszą refleksją, Joanna M. Sosnowska, zob.: W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy: 1914–1918*, Kraków 1999; J.M. Sosnowska, *Sztuka Legionów Polskich*, „Rocznik Historii Sztuki”, XL, 2015, s. 61–80.

⁵ Chwistek zasadniczo nie uprawiał grafiki; znane są pojedyncze litografie.

⁶ Rysunki wystawił na „Wystawie Legionów Polskich” w Lublinie w 1917 r. Zob. *Katalog wystawy Legionów Polskich*, oprac. J. Śliwiński-Effenberger, A. Procajłowicz, Lublin 1917 (rysunki na okładkę wykonała Z. Stryjeńska). Teka 22 litografii barwnych została wydana po raz pierwszy w 1916 r. w zakładzie litograficznym Johanna Edwina Wolfensbergera w Zurychu, gdzie Gottlieb miał zorganizować wystawę legionową. Oprócz portretów dowódców do teki wybrał następujące kompozycje: *Na posterunku*, *Obserwatorzy*, *W pełnym rynsztunku*, *W marszu*, *Pionier*, *Raport*, *Ordynans konny*, *Na placówce*, *Mały dobosz*, *Ostatni strzał*, *W drodze do okopu*, *Mandolinista*, *Pożeganie*, *Śpij kolego w ciemnym grobie*, *Cmentarz bohaterów*. Jego rysunki zostały też zamieszczone w opublikowanym pamiętniku z frontu Seweryna Romina: *Z notatek legionisty*, z rysunkami L. Gottlieba, Centralne Biuro Wydawnictwa N.K.N. w Krakowie, Kraków 1916.

⁷ Ich twórczość jako żołnierzy tej właśnie formacji cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem, czego dowodem są starsze i najnowsze publikacje (W. Milewska, M. Zientara, *O ikonografii sztuki legionowej*, [w:] *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1990, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993; W. Wyganowska, *Sztuka Legionów Polskich 1914–1918*, Neriton, Warszawa 1994; Milewska, Zientara, *Sztuka Legionów Polskich...*; G. i P. Witek, *Artyści w strzeleckim zbrojnym ruchu niepodległościowym I wojny światowej*, „Oleandry. Biuletyn Związku Piłsudczyków. Oddział Świętokrzyski”, 2005, nr 16, <http://jozwa22.republika.pl:80/16/artysci.htm> (dostęp: 14.04.2018); Sosnowska, *Sztuka Legionów Polskich...*) oraz wystawy (*I będzie wolna Polska... Legiony Polskie w sztuce*. Katalog wystawy, red. H. Piórkowska-Sulej [et al.], Muzeum Wojska Polskiego, Warszawa 2008; *Dwa pokolenia: sztuka legionowa z kolekcji Jerzego Mycielskiego*. Wystawa w stulecie powstania Legionów Polskich, 9 października – 7 grudnia 2014, katalog oprac. A. Janczyk, Zamek Królewski na Wawelu, Kraków 2014; *Żyd, Polak, legionista 1914–1920*. Katalog wystawy (teksty A. Tanikowski, K. Zieliński, M. Silber), Muzeum Historii Żydów Polskich, Warszawa 2014; *Sztuka Legionów Polskich*, oprac. A. Jurkiewicz-Zejdowska, P. Wilkosz, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Wojska Polskiego, Kraków–Warszawa 2017), podobnie jak ich biografie i wspomnienia (Piotrowski, *Życie codzienne legionistów...*, przytacza i pokrótce omawia opublikowane dzienniki i wspomnienia legionistów; Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku opracowało Internetowy Wykaz Legionistów Polskich – w bazie nazwisk znajduje się ponad 30 tys. żołnierzy pełniących służbę w latach 1914–1918 w Polskich Legionach).

⁸ Problematyce tej poświęcona była konferencja zorganizowana przez IS PAN w Warszawie: „I wojna światowa – wpływ na sztukę i nauki humanistyczne. Bilans w stulcie wybuchu” (14–15 października 2014).

i rysowanie, jakkolwiek było formą przepracowywania psychicznych urazów, przenosiło wojnę w nieco inne, często metaforyczne obszary. W rysunkach i grafice większości polskich żołnierzy-artystów mamy przede wszystkim do czynienia z kultem bohaterów (portrety dowódców i szeregowych żołnierzy)⁹ oraz z zabiegami heroizacji polskiego czynu zbrojnego. Często jedynym świadectwem walki były wyciszone emocjonalnie, przesycone melancholią widoki mogił lub pojedynczych krzyży wśród drzew, poświęcone pamięci tych, którzy zginęli¹⁰. Ten brak wizualnej „esencji” działań wojennych odnotował już w 1916 r. Wacław Husarski w recenzji krakowskiej wystawy sztuki „Legiony Polskie”: „Nie dorosła sztuka legionowa do poziomu epickiego, ani się zdobyła na syntezę odtwarzanych spraw [...] cech wojny współczesnej nie uchwycił nikt prawie, natrętne przypomnienia epepei napoleońskiej zakryły przed artystami rzeczywistość”¹¹. Zorganizowana w tym samym roku w Zachęcie „Wystawa wojenna” pobudziła do podobnych refleksji Władysława Wankiego, który stwierdził, że do tej pory artyści nie wyzyskali w sztuce najciekawszej strony wojny (batalistycznej), koncentrując się na życiu przedwojennym i w pewnej mierze obozowo-okopowym¹². Ucieczka w przedstawienia alegoryczne i symbolikę religijną zdominowała w polskim rysunku i grafice widoki pola walki. Obraz stworzony dla szerokiej publiczności, przeznaczony na wystawy, musiał nieść pozytywny przekaz – z tą wojną wiązano przecież nadzieję na odzyskanie państwa polskiego.

Wszystkie barwy życia na froncie, nawet te najciemniejsze, oddawały jednak słowa. Dzienniki, notatki, listy powstawały z wewnętrznej potrzeby, były żywą relacją dla najbliższych lub przypomnieniem wydarzeń i emocji dla samego autora. Nie powstawały z myślą o publikacji, chociaż wiele z nich po latach wydano. Pokazywały dramat wojny zarówno w wymiarze ogólnoludzkim, jak i prywatnym, wręcz intymnym. W polskiej literaturze pamiętnikarskiej znajdziemy obok bohaterskich przykładów solidarności żołnierskiej relacje do bólu przyziemne, dotyczące fatalnych warunków bytowych i sanitarnych, przejmujące opisy odniesionych ran i umierania towarzyszy broni. Wojna sprowadzała się do działania na poziomie najniższych instynktów, żołnierze sami przyrównywali się do zwierząt¹³ – dla polskich artystów w tym czasie były to kwestie nie-do-przedstawienia. Słowa pozostawały bliższe codziennej, przyziemnej prawdy. Seweryn Romin¹⁴, który służył w I Brygadzie Legionów, w swoich notatkach z czasu walk (wydanych w 1916 r.) werbalizuje podstawowe potrzeby człowieka: „[...] wyżebrana zimna konserwa pożarta w ciemnościach, w stodole. Sen kamienny”¹⁵; „Spać jak kamień, jeść aż oczy wylażą, maszerować do śmiertelnego znużenia”¹⁶, ale też odczucie odrazy: „Podczas kąpieli dotknąłem nogą śliskiego ciała trupa; wrażenie ohydne”¹⁷. Pisze też o rannych i umierających towarzyszach broni:

Pomagam doktorowi zakładać opatrunki. Ręce pokryte skrzepami krwi. Jestem zmęczony, ale zupełnie czasu nie ma na zmęczenie. Rannych wiele. Ten wije się z bólu i w parę chwil jasna, pełna twarz szerniała, a krwawe usta wydają głuchy jęk. Temu znów z przestrzelonym mózgiem, daje się już z łaski trochę morfiny. Inny ma rozerwane przez złom szrapnela podbrzusze i tacza się po posłaniu ohydnie miarowym ruchem. [...] Cała nędza żołnierska, cały prawdziwy tragizm wieku XX ujawnia się najwidoczniej przy posłaniu rannego. Hymny entuzjastyczne na cześć energii bojowej stają się tutaj czczym słowem¹⁸.

⁹ Badaczki twórczości legionowej zwracają uwagę na kommemoratywną funkcję portretu legionowego (Milewska, Zientara, *O ikonografii sztuki legionowej...*).

¹⁰ Teką litografii Wyczółkowskiego *Wspomnienia z Legionowa 1916* (wydana w Krakowie w 1920 r.) zawiera 19 sygnowanych autolitografii (tuszowych, kredkowych), m.in. widoki cmentarza w Wolczecku z mogiłami poległych, portrety oficerów i żołnierzy, widoki obozu polowego. Przedstawienia codzienności życia obozowego w czasie ustania walk nie odbiegały od neutralnych scen rodzajowych (np. w tece litografii Leopolda Gottlieba). Zdarzały się też przedstawienia sentymentalne w treści, a formalnie nawiązujące do secesji (np. rysunki tuszem Kajetana Stefanowicza: *Bywaj zdrowa mi jedyna, jutro siądę na konika!*; *Wierna tobie, na twym grobie ucałuję krzyż...* z 1916 r.)

¹¹ W. Husarski, *Polski ruch artystyczny podczas wojny*, „Myśl Polska”, 1916, z. 8, s. 118.

¹² W. Wankie, *Wystawa Legionowa w Salonie TZSP w Warszawie*, „Świat”, 1916, nr 15, s. 4.

¹³ Brytyjski historyk Ian Kershaw przytacza liczne relacje i fragmenty korespondencji żołnierzy z różnych frontów: „Jeden z francuskich żołnierzy pisał w liście do domu: »Zmieniamy się w zwierzęta. Czuję to w innych. Czuję to w sobie«. [...] Wielu jednak tak właśnie wspominało czas walki w okopach. Jako brutalne, pozbawione emocji zabijanie” (Kershaw, *op. cit.*, s. 95). Taki werystyczny, zbrutalizowany obraz wojny udało się przedstawić chyba tylko Otto Dixowi w cyklu wspomnianych wcześniej wkłęsłodruków.

¹⁴ Prawdziwe nazwisko autora brzmi Rotberg (1880–?); był pisarzem, publicystą, scenarzystą filmowym, zob. K. Jaworski, *Kronika polskiego futuryzmu*, Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Kielce 2015, s. 591.

¹⁵ Romin, *op. cit.*, s. 15.

¹⁶ *Ibidem*, s. 34.

¹⁷ *Ibidem*, s. 18.

¹⁸ *Ibidem*, s. 15.



1. Roman Czaplicki, *Szarża Legionów*, 1916, autolitografia, papier, 43 × 52,5 cm, własność prywatna

Romin, mimo codziennego znoju, głodu i wyczerpania, przedkłada nad trud i potrzeby czysto fizyczne ideę walki o słuszną sprawę. Choć doświadcza grozy wojny, w dzienniku kilkakrotnie wyraża pogląd o jej pięknie:

Sluchając miarowego tętentu kół, dochodzę do przekonania, że wojna współczesna jest rzeczą straszliwie piękną. Wszystko co słabe, co marne zginie w tym piekielnym wirze i pozostaną tylko cenne, bez skazy walory. Będzie to odrodzenie Europy... może Polski. [...] Po raz setny oglądam moją czapkę, ozdobioną orzełkiem i zaczynam marzyć o czasach napoleońskich [...] ¹⁹.

Patos, heroizm, rodzaj transu, który towarzyszył dowódcom i żołnierzom Legionów, dochodzi do głosu także w opisie śmiertelnego postrzału kapitana Kazimierza Piątka (pseud. Herwin) ²⁰:

Szedł z oczyma wtopionymi w zaobłoczne dale. Granaty pękały raz po raz, krwawe blaski szrapneli spowite w siwy dym łyskały wokoło. Żołnierze padali gromadami a Herwinowi widział się mistyczny biały orzeł szybujący nad polem walki. [...] Herwin posuwał się dalej, aż padł z mózgiem poszarpanym przez pocisk ²¹.

Taki „mistyczny” biały orzeł stał się motywem autolitografii Romana Czaplickiego *Szarża Legionów* z 1916 r. ²² (il. 1) – być może był inspirowany zapiskami Romina lub legendą Herwina. W kompozycji tej żołnierze stoją nad urwiskiem z wycelowanymi przed siebie bagnetami. Na twarzach niektórych maluje się przerażenie, inni osuwają się na ziemię, gdzie leżą już ranni i konający; walczący osłonięci są jednak skrzydłami ogromnego białego orła z rozwartym dziobem i rozczapierzonymi szponami, który dominuje w centrum kompozycji. Motyw cierniowych gałązek splecionych pod stopami żołnierzy, łuny pożarów, ognie pocisków i chmury wybuchów w tle dopełniają męczeńsko-wyzwoleńczej symboliki. W tym samym roku Czaplicki wykonał jeszcze dwie litografie. Na datowanej 17 sierpnia, zatytułowanej *Pallas Cracoviensis*, Atena w hełmie, jako opiekunka i patronka bohaterów, wskazuje dłonią na żołnierza legionistę – jednego z wybrańców ²³. Pozy bogini i żołnierza, z lewą dłonią wspartą na biodrze, a prawą wyciągniętą przed siebie, są identyczne. Naznaczenie mężczyzny wydaje się równoznaczne z jego skazaniem – gest Ateny odzwierciedla się w geście legionisty, który symbolicznie

¹⁹ *Ibidem*, s. 7. Należy tu uwzględnić subiektywizm postrzegania świata i odczuć piszącego, ale echa legendy napoleońskiej pojawiają się nie tylko w jego tekście.

²⁰ Kapitan Legionów Polskich, dowódca I Kompanii Kadrowej (po generale Tadeuszu Kasprzyckim). Grób Herwina przedstawił na rysunku Leopold Gottlieb, *Grób Kazimierza Piątka ps. Herwin, kapitana Legionów Polskich w Pęcławicach Górnych*, 1915 (Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-8534).

²¹ Romin, *op. cit.*, s. 17 (zapis z 23 maja 1916 r.)

²² Sygnowana i datowana p.d.: R. Czaplicki | 1916, data dzienna i miesiąc nieznane. Roman Czaplicki (1881–1957), absolwent krakowskiej ASP, scenograf i architekt wnętrz; w 1914 wstąpił do Związku Strzeleckiego, walczył w 4. kompanii III batalionu 1. Pułku Piechoty Legionów Polskich.

²³ Zapewne dokładna data dzienna ma znaczenie z perspektywy nie tylko wydarzeń na froncie, ale też samego artysty.



3. Roman Czaplicki, *Pieta*, 1916, autolitografia, Kielce, Muzeum Narodowe. Fot. P. Suchanek

2. Roman Czaplicki, *Pallas Cracoviensis*, 1916, autolitografia, Kielce, Muzeum Narodowe w Kielcach. Fot. P. Suchanek

składa ofiarę ze swego młodego życia (jeśli przyjąć taką symbolikę wypadających z jego dłoni kwiatów). Na twarzy Pallady maluje się trwoga, ale żołnierz, powtarzający jak marionetka pozę bogini, przyjmuje swój los ze spokojem (il. 2). W autolitografii *Pieta* (z 7 lutego 1916 r.) Czaplicki, ukazując kobietę rozpaczającą nad ciałem legionisty spoczywającym na jej kolanach, złożył hołd swym poległym kolegom²⁴ (il. 3). W podobny sposób uświetlił śmierć ułana Edmund Bartłomiejczyk, porównując polskiego żołnierza do Chrystusa w opublikowanej w 1920 r. autolitografii barwnej *Pójdź, żołnierzyku Boży...*²⁵ (il. 4), w której zastosował ikonograficzny schemat Piety. Poległy wciąż dzierży szablę w dłoni, a jego wysoka rogatywka spoczywa u stóp Marii, która pochyla się nad nim z wielką atencją. Chmura wybuchu ukazana w tle i rozgwieżdżone niebo wzmagają patos tej sceny²⁶. Śmierć legionisty uwznioślił także Tadeusz Seweryn, malarz, grafik, krytyk sztuki i etnograf, walczący w wojnie polsko-bolszewickiej. W jego litografii *Apoteoza*²⁷ ciało zabitego żołnierza unoszą do nieba anioły.

Wracając do zagadnienia roli tekstu i obrazu – ich wartości jako przekazu i komentarza wydarzeń – należy podkreślić, że słowo mogło oddać sytuację bezpośrednio, wprost, dosadnie, piszący nie musiał być literatem, by skreślić spontaniczną notatkę. Natomiast rysunek, nawet prosty szkic (jako forma plastyczna możliwa do najszybszego wykonania), wymagał jednak umiejętności, wrażliwości, pewnego namysłu – ta chwila potrzebna na znalezienie odpowiedniej ekspresji mogła już zaburzać perspektywę, stwarzać nawet

²⁴ Czaplicki wykonał tę litografię w Krakowie, w zakładzie Pruszyńskiego w 20 egzemplarzach, jak wynika z odręcznego zapisu przy dolnej krawędzi odbitki: „Pieta / autolitografia nr 1bis (20 egz) /wykonana na kamieniu nr 1916 | w zakładzie Pruszyńskiego w Krakowie”. Poniżej zamieścił odręczną dedykację: „Pamięci poległych Kolegów”.

²⁵ Reprodukację tej litografii zamieszczono na okładce „Tygodnika Ilustrowanego”, 1920, nr 52 (25 grudnia).

²⁶ Pelen patosu jest również tekst *Wigilia Bożego Narodzenia 1920 roku* księdza J. Pawelskiego zamieszczony na pierwszej stronie „Tygodnika Ilustrowanego” (1920, nr 52, s. 950), który doskonale współgra z wizją Bartłomiejczyka: „Żołnierz polski wysunął się w ostatnim roku na pierwszy plan świata. [...] Spłynęło krwi tej wiele, ale rzadko kiedy krew żołnierska była przelana dostojniej i pożytecznie dla ziemi i dla nieba. W niej narodził się na nowo nieznaną dziś w Europie typ rycerza chrześcijańskiego. [...] w powodzi światła jawi się Królowa Korony polskiej. Siedzi na tronie i na łonie swym trzyma i do piersi przyciska zwłoki polskiego żołnierza. Kask opadł mu z wyniosłego czoła a bohaterska dłoń ściska w pośmiertnym skurczu szablę”.

²⁷ Grafika z *Teki autolitografij artystów legionistów wydana w dwudziestolecie zbrojnego czynu legionistów 1914–1934*, Kraków 1934. W tej samej tece znajduje się też inna grafika Seweryna, *Róża*, na której uwiecznił poległego żołnierza spoczywającego pod krzewem dzikiej róży. Jak wspomina W. Wyganowska (*Sztuka Legionów Polskich...*, s. 71), powołując się na interpretację autora pracy, motyw został zaczerpnięty z dramatu Stefana Żeromskiego pod tym samym tytułem.



4. Edmund Bartłomiejczyk, *Pójdź, żołnierzyku Boży (Pieta)*, ok. 1920, litografia, w: „Tygodnik Ilustrowany”, 1920, nr 52, okładka

jakiś – choć może brzmi to naiwnie – dystans do przeżytych wydarzeń, a w rezultacie sprawić, że wyższy cel, idea walki przesłaniała trud, ból, strach. Większość dzieł plastycznych, w tym dopracowane portrety towarzyszy broni, powstawały przecież na tyłach walk, w czasie przerw w działaniach. Wyjątkiem, jeśli chodzi o sposób pracy „na gorąco”, był grafik Jan Kanty Gumowski, artysta I Brygady, który rysował też w okopach. W liście do żony relacjonował: „Stoimy na pozycji. Mamy jedną reductę najbardziej wysuniętą o sześćdziesiąt kroków od Moskali, widać doskonale. Tam rysuję, mam już stamtąd kilka doskonałych szkiców”²⁸ oraz: „[...] Zmęczonym strasznie, szkice, rysunki i malunki uratowane [...]. W ostatnim dniu zacząłem śliczną rzecz w okopach, ale nam zaraz na drugi dzień okopy zburzono doszczętnie, ludzi pozabijano i nie ukończyłem”²⁹. Gumowski próbował tworzyć nawet w warunkach ostrzału, ale okazało się to niemożliwe: „[...] potem zostałem przydzielony do karabinów maszynowych [...] ciągle pogotowie, ciągle strzelanina [...]. Najgorsze to, że nic prawie nie mogę w tych warunkach robić [...]”³⁰.

Ofiarami wojny byli nie tylko żołnierze, ale też cywile. W realistyczny sposób ukazał to Karol Mondral, grafik przebywający w latach 1909–1921 w Paryżu. W wykonanym w 1915 r. cyklu akwafort *Wojna*³¹ (*Pod murem, Wygnańcy, Uchodźcy*; il. 5) przedstawił rodzinę z dzieckiem uciekającą przed niemieckimi wojskami, następnie ukrywającą się w przygodnych miejscach. Realistyczny sposób obrazowania, sceny o charakterze narracyjnym, ukazujące relacje między bohaterami, przemoc niemieckiego żołnierza wobec cywilów czy ich pełne napięcia oczekiwanie wyrażone pozą i mimiką sprawiają, że wojna ma w tych pracach wymiar konkretnego zagrożenia.

Zupełnie odmienną koncepcję zaproponował w 1916 r. Władysław Skoczylas. Wycinając drzeworyt *Święty Boże (Wojna)* (il. 6), zapoczątkował charakterystyczny typ archaizowanych prac, w których liczne sceny rozgrywają się symultanicznie, a towarzyszą im komentarze lub, tak jak w tym przypadku, słowa modlitwy: „Święty Boże, Święty Mocny a Nieśmiertelny zmiłuj się nad nami. Od powietrza głodu ognia i wojny zachowaj nas Panie”. Do kompozycji symetrycznej, trójstrefowej z podziałem na partie nieba, ziemi i piekła Skoczylas wprowadził uniwersalną symbolikę wojenną. Wokół śmierci, ukazanej

²⁸ List do żony z 12 maja 1916 r., pisany na odcinku pod Kostiuchnowką, cyt. za: J. Żywicki, *Jana Gumowskiego motywy polskie. Studium o tekach litograficznych*, Wyd. UMCS, Lublin 2003, s. 71.

²⁹ List z 15 lipca 1916 r., cyt. za: *ibidem*, s. 74.

³⁰ List z 7 sierpnia 1916 r., cyt. za: *ibidem*. Kiedy zaistniały warunki pozwalające zająć się pracą artystyczną (m.in. w czasie przerwy zimowej w działaniach wojennych w 1915 r.), Gumowski wykonywał dopracowane portrety żołnierzy na dobrym jakościowo papierze.

³¹ Córka grafika, Camilla Mondral, we wspomnieniach *Życie i zdrowie*, s. 3 (mps w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. Akc106/04/1), wspomina, że prace te powstały na zamówienie – nie wiadomo jednak, czy prywatne, czy instytucji lub organizacji.



5. Karol Mondral, *Wygnańcy*, z cyklu *Wojna*, 1915, akwaforta, karton kremowy, 20,5 × 16,3 cm, Paryż, Towarzystwo Historyczno-Literackie. Biblioteka Polska



6. Władysław Skoczylas, *Święty Boże (Wojna)*, 1916, drzeworyt, papier żeberkowy, 31,3 × 29,1 cm, Warszawa, Muzeum Narodowe

jako czwarty jeździec Apokalipsy, zostały zobrazowane wszelkie nieszczęścia dotykające ludzi w czasie walk (mord, gwałt, pożar), doświadczenie głodu, bezdomności, tułaczka. Sposób cięcia motywów gwiazd, obłoków (ułożonych na kształt mandorli), formowania sylwety diabła (na jego korpusie zostali wyobrażeni nadzy ludzie mordujący się nawzajem) sprawiają, że dekoracyjność tej kompozycji „podbija” narrację i „czytamy” poszczególne sceny bogate w detale jak ilustracje. Skoczylas tak jak Grottger w *Wojnie*, swym ostatnim cyklu kartonów, uniwersalizuje ją, nie przedstawia konkretnie umiejscowionych w czasie działań, ale obrazuje groźbę, ból, śmierć, będące doświadczeniem rodzaju ludzkiego, niezależnie od epoki i miejsca na ziemi. W tym drzeworycie stworzył obraz wojny w sensie biblijnym, nadał jej charakter i „rangę” walki między Bogiem a szatanem, natomiast ziemia – wąska strefa pośrodku, między niebem a piekłem – jest terytorium ścierania się obu mocy. Nie ma w tej pracy elementów konkretyzujących czas i obszar – Skoczylas nie chciał przywoływać scen, które rozgrywały się w tym czasie naprawdę. Przeciwnie – umieszczając słowa modlitwy „Święty Boże, święty Mocny...”, dawał rodzaj duchowego wsparcia, ucieczki od koszmaru, chwilę kontemplacji w czasie czytania słów modlitwy.

Zaledwie kilka grafik i rysunków nawiązujących do tematyki wojennej i powstań wielkopolskich stworzyli w latach 1917–1921 artyści poznańskiej grupy Bunt, choć kultywowali ideę niepodległościową (Towarzystwo Tomasza Zana) i uczestniczyli w jej urzeczywistnieniu³². Reminiscencje walk odnajdziemy w pracach Władysława Skotarka, dwukrotnie mobilizowanego do wojska pruskiego (w 1916 i 1918 r.). W rysunku *Eksplozja I* (1917) ukazał w dynamicznym skrócie i uproszczeniu sylwetę biegnących ludzi w obłoku wznieconym przez wybuch. Synteza i ekspresja form w linorycie *Na pobojowisku nocą*³³ (1919), kontrasty czarnych i białych plam oraz naprzemiennie stosowanych czarnych i białych konturów zbliżają tę pracę do drzeworytów Käthe Kollwitz. W linorycie Skotarka skulona postać z dłońmi przy twarzy rozpacza nad ofiarami, którymi usłana jest ziemia. Artysta monumentalizuje sylwetę lamentującego, współodczuwając z „osieroconymi”, zastygłymi w bólu ludźmi – tymi, którzy pozostali przy życiu i oplakują zmarłych, co również w wymowie bliskie jest twórczości niemieckiej graficzki.

Związany z Buntem Jan Jerzy Wroniecki w czasie I wojny światowej służył jako żołnierz armii pruskiej, walczył w Bułgarii, Serbii, nad Sommą i pod Verdun, w 1920 r. uczestniczył w wojnie polsko-bolszewickiej.

³² Zob. A. Salamon, *Twórczość graficzna jako narzędzie w walce o niepodległość. Przyczynek do genezy i historii „Zdroju”*, [w:] *Bunt: ekspresjonizm poznański 1917–1925*. Katalog wystawy, red. G. Hałasa, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2004, s. 96–118.

³³ Obie prace zreprodukowane (bez tytułów) w „Zdroju”: *Eksplozja I* w 1918, R. 2, t. IV, z. 3, s. 81 (pod tekstem, *Nocne ognie* Olwida [Witolda Hulewicza]); *Na pobojowisku nocą* w 1919, R. 3, t. VIII, z. 7–8, s. 133 (na osobnej stronie).

Wykonał ok. 1915–1916 r. cykl grafik i rysunków *Wojna (Teki wojenna)*, w którym znalazły się między innymi litografie *Wybuch* i *Pożar miasta*. Zobrazował w nich realne sceny z pola walki: wybuchający granat wyrzucający ludzi w powietrze, pożar pod kościołem, kłębiących się bezładnie żołnierzy i ich spanikowane wierzchowce. Pożoga wojenna jest w tych grafikach czytelna, jednak artysta, sprowadzając postacie do silnie uproszczonych, jednolicie ciemnych sylwet – znaków, uniwersalizował, a jednocześnie złagodził wymowę swych prac. W linorycie *Walka* z 1918 r. ekspresyjne, przecinające się sylwety ludzi skłębionych w starciu są równie syntetyczne, z ledwie nakreślonymi twarzami, ale opracowane konturem, nie plamą.

Do armii pruskiej został także wcielony Stanisław Kubicki, który odniósł rany w walkach nad Niemnem³⁴. Linoryty *Zamach* i *Wieża Babel* tego wyznawcy rewolucji i anarchistycznej Paneurody odnoszą się raczej do idei niż do prawdziwego pola boju³⁵. Kubicki postrzegał rewolucję jako spontaniczny, masowy, ale bezkrwawy zryw, którego celem było wystąpienie przeciw autorytetom, władzy państwowej, religijnej oraz opinii społecznej. Wydaje się, że przeżycia i stany emocjonalne z czasu wojny znalazły pełniejszy wyraz w jego wierszach (np. *Znaki!* z 1919 r.³⁶) niż w grafikach.

Poboru do niemieckiej armii w czasie I wojny światowej, jako bezpaństwowiec, uniknął Jerzy Hulewicz³⁷, natomiast uczestniczył on w powstaniu wielkopolskim³⁸ (1918–1919) i wojnie polsko-bolszewickiej (1919–1920). Jego *Wojna*, akwaforta z 1921 r. (il. 7)³⁹, wydaje się reminiscencją z pola walki, rozwiązana jako układ powtarzalnych, zgeometryzowanych i rytmicznych form. Ciągące się po horyzont ciała poległych i postaci walczących żołnierzy od strony formalnej są próbą rozegrania na niewielkiej powierzchni dynamicznych układów spiętrzonych „konstrukcji” uproszczonych ludzkich sylwetek.

Jeśli wojna, walka czy wegetacja w okopach były dla polskich twórców niemożliwe do przedstawienia jako brutalna rzeczywistość, bo słuszna sprawa włączenia się do walki o niepodległość była ponad trudem, cierpieniem i śmiercią, to jaką reakcją, jaki przekaz można odnaleźć w pracach grafików w momencie odzyskania państwa polskiego po 123 latach niewoli? Czy fakt ten został po prostu udokumentowany, czy podobnie jak w malarstwie uwznioślony?⁴⁰

WOBEC NIEPODLEGŁOŚCI I KSZTAŁTOWANIA GRANIC ODRODZONEGO PAŃSTWA

Jeszcze przed odzyskaniem niepodległości powstały grafiki zapowiadające to wydarzenie. Polsko-ukraińska malarka i ilustratorka Zofia (Sonia) Lewicka (Lewitzka)⁴¹, studiująca od 1905 r. w Paryżu i zamieszkała tam na stałe, wykonała w 1915 r. trzy drzeworyty o wymowie patriotycznej: *La Pologne*

³⁴ Otrzymał przez pewien czas morfinę, od której się uzależnił i musiał przejść kurację odwykową. Cierpiał też na depresję i manię samobójczą. W wielu wierszach artysty dochodzi do głosu poczucie, że jest więźniem własnego ciała (*Więzień, Krzyk, Z domu obłąkanych*).

³⁵ Badaczka życia i twórczości Margarete i Stanisława Kubickich Lidia Głuchowska wskazuje, że obrazy rewolucji nie mają w grafice artysty pozytywnych konotacji. Tam, „gdzie można by oczekiwać apoteozy historycznych rewolucyjnych wydarzeń”, Głuchowska widzi „miejsca puste” w plastycznej twórczości Kubickiego i skłania się ku tezie, że, tak jak inni przedstawiciele awangardy, bardziej inspirował się on „historiozoficzno-teozoficzną lekturą niż rytmem aktualnych wydarzeń politycznych” (L. Głuchowska, *Miejsca puste, czyli co nie dochodzi do głosu w obrazach. Tak zwany epizod dadaistyczny w twórczości Stanisława Kubickiego*, [w:] *Brak słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce*. Materiały Seminarium Metodologicznego SHS, Nieborów 26–28 października 2006, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2007, s. 227).

³⁶ Zob. *Stanisław Kubicki. Poeta tłumaczy sam siebie. Wiersze z lat 1918–1921*, oprac. L. Głuchowska, P. Mantis, WIR, Berlin 2003.

³⁷ Kiedy był jeszcze w gimnazjum, dzięki interwencji ojca, skreślono go z listy obywateli zaboru pruskiego. Udział w wojnie brał natomiast jego brat Bohdan, który wspominał „beznadziejną walkę pozycyjną, nieludzkie warunki prymitywu [...] duszną atmosferę potu, ropy, jodoformu [...]” (B. Hulewicz, *Wielkie wczoraj w małym kręgu*, wyd. 2, PAX, Warszawa 1973, s. 94).

³⁸ Jako kierownik Wydziału Prasowego tajnego sztabu wojskowego.

³⁹ Jerzy Hulewicz, *Wojna*, 1921, akwaforta, 13,7 × 13,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.W.4591.

⁴⁰ Odrodzenie państwowości wpłynęło nie tylko na ikonografię grafiki, ale także wiązało się z czysto praktycznymi aspektami (przykładowo po wyjściu Rosjan z Warszawy poprawił się dostęp do pras drukarskich). Polskich zakładów graficznych z roku na rok przybywało (w miastach byłego zaboru pruskiego nadal funkcjonowały też niemieckie). Regularne spisy działających zakładów prowadziło czasopismo „Grafika Polska”.

⁴¹ Jak podaje Paweł Ignaczak, Lewicka była córką urzędnika administracji rosyjskiej (który był potomkiem ukraińskich popów) i polskiej szlachcianki. Zob. P. Ignaczak, *Wielokulturowość dawnej Rzeczypospolitej przez pryzmat zbioru graficznego Biblioteki Polskiej w Paryżu*, [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 2, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Instytut Badań nad Dziedzictwem Kulturowym Europy, Białystok 2010, s. 121. O tym alegorycznym przedstawieniu Lewickiej pisała także Vita Susak, zob. V. Susak, *Ukrainian artists in Paris. 1900–1939 / Ukraiński Mysteriści Paryża. 1900–1939 / Les artistes Ukrainiens à Paris. 1900–1939*, Rodovid, Lviv 2010, s. 79 (wyd. w języku ukraińskim).



7. Jerzy Hulewicz, *Wojna*, 1921, akwaforta,
13,7 × 13,5 cm, Warszawa, Muzeum Narodowe.
Fot. Warszawa, Muzeum Narodowe



8. Zofia (Sonia) Lewicka (Lewitska), *La délivrance de la Pologne*,
1915, drzeworyt, Paryż, Towarzystwo Historyczno-Literackie.
Biblioteka Polska

*enchaînée*⁴², *L'unification de Pologne* i *La délivrance de la Pologne*⁴³ (il. 8). Na tym ostatnim Polonia została przedstawiona na kwiecistej łące, jako klęcząca dziewczyna z rozpostartymi ramionami w ludowym stroju – koszuli i gorsciec nawiązującym do stroju krakowskiego. Naprzeciw niej kozak przebija lancą nadlatującego czarnego orła (symbol Prus), a jego wierzchowiec depta kopytami dwugłowego carskiego orła. Scenę tę opromienia widoczna na horyzoncie tarcza słoneczna. Drzeworyt powstał we Francji, przed majem 1915 r., trzy lata przed konfliktem polsko-ukraińskim. Wydaje się, że Lewicka, ukazując kozaka, który unicestwia ciemnych Polaków, pisała, obok narodowej, także własną historię łączącą jej polskie i ukraińskie korzenie. Praca ta, poza ważką treścią, ma duże walory dekoracyjne, co jest charakterystyczne dla graficznej i malarskiej twórczości tej artystki.

W kolejnym roku wojny powstały dwie znaczące grafiki, znamienne, że właśnie w 1916 r.⁴⁴, kiedy sprawa polska została umiędzynarodowiona, a aktem 5 listopada cesarze Niemiec i Austro-Węgier proklamowali utworzenie samodzielnego państwa polskiego na ziemiach zaboru rosyjskiego. Autorami tych prac byli artyści wywodzący się z odmiennych środowisk graficznych: Feliks Jabłczyński z warszawskiego, a Władysław Skoczylas z krakowsko-zakopiańskiego.

Feliks Jabłczyński, warszawski malarz i grafik, chemik, eksperymentator⁴⁵, wykonał autolitografię kredkową *L'ordre règne à Varsovie* (*Porządek panuje w Warszawie*) (il. 9). Ukazując nad dachami Warszawy zwiastun niepodległości Polski – białego orła (bez korony, w hieratycznej pozie typowej dla godła) – Jabłczyński przywrócił właściwy sens stwierdzeniu: „Porządek panuje w Warszawie”. Pozbawione jest ono sarkazmu cechującego tak właśnie brzmiące oświadczenie ministra spraw zagranicznych Francji Horacego Sébastianiego wygłoszone w parlamencie francuskim po zdobyciu Warszawy przez wojska rosyjskie tłumiące

⁴² Polonia jest przykuta do pnia drzewa łańcuchami i szarpana z trzech stron przez dzikie zwierzęta.

⁴³ Odbitki *La délivrance de la Pologne* artystka przekazała Bibliotece Polskiej w Paryżu 4 maja 1915 r., dzień po rocznicy uchwalenia Konstytucji 3 maja (Ignaczak, *op. cit.*, s. 121). Graficzna twórczość Lewickiej była obfita i interesująca, obok grafiki oryginalnej tworzyła też ilustracje. Jako drzeworytniczka została wymieniona w monografii R. Avermaete'a (*La gravure sur bois moderne de l'occident*, Dorbon Ainé, Paris 1928), w rozdziale poświęconym polskiej ksylografii, ale jej twórczość autor przypisał do kultury zachodniej.

⁴⁴ W październiku 1916 r. warszawskie TZSP rozpisало konkurs na dzieło malarskie i rzeźbiarskie o temacie *Polska (Polonia)*, który jednak „nie przyniósł sztuce polskiej ani jednego dzieła na miarę, odpowiadającą wielkiemu tematowi. Temat ten okazał się stanowczo *za wielkim* na chwilę obecną. Nie tylko nie podołał mu, ale nawet nie miał odwagi zbliżyć się do niego żaden z artystów, którzy jednak mimo wszystko dość licznie stanęli do apelu”, *Polska*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1916, nr 43, s. 514.

⁴⁵ Tworzył we własnych technikach graficznych (ceratoryt, ziarnoryt, tektoryt).



9. Feliks Jabłczyński, *L'ordre règne à Varsovie (Porządek panuje w Warszawie)*, 1916, litografia kredką, papier, 19,5 × 24,7 cm, Warszawa, Muzeum Narodowe. Fot. Warszawa, Muzeum Narodowe

powstanie listopadowe⁴⁶. Piotr P. Czyż zauważył, że Jabłczyński, tytułując tak swą litografię ukazującą Warszawę jako polskie miasto, inteligentnie spuentował „wielką politykę” i podjął dialog ze starszym francuskim kolegą Félicienem Ropsem⁴⁷. Kompozycja Jabłczyńskiego jest lapidarna w formie i dosadna w przekazie. Wcześniej grafik ten zazwyczaj wypowiadał się w technikach metalowych (lub własnych, pokrewnych metalowym) i były to prace barwne, o ogromnym ładunku ekspresji, w których operował silnym światłowieniem. W tym wypadku użył tylko czarnej kredki litograficznej. Trzy czwarte kompozycji zajmuje niebo z jasną, delikatnie zarysowaną sylwetą orła. Praca jest nietypowa dla graficznego dorobku Jabłczyńskiego z okresu młodopolskiego, ale też wyróżnia się na tle jego późniejszych litografii z widokami Warszawy, ukazujących w dużym zbliżeniu fragmenty zabudowy miasta lub poszczególne budynki⁴⁸.

Zestawienie pracy Jabłczyńskiego i powstałego w tym samym roku drzeworytu *Święty Boże (Wojna)* Skoczylasa uzmysławia, jak odmiennymi ścieżkami podążali polscy graficy nawiązujący do ówczesnej sytuacji Polski. O ile litografia Jabłczyńskiego, zapowiadając wyzwolenie spod władzy zaborców, odwołuje się w tytule do konkretnego wydarzenia i miejsca w historii⁴⁹, o tyle drzeworyt Skoczylasa ma charakter alegorii. W 1918 r. Władysław Skoczylas przeniósł się na stałe do Warszawy i został mianowany docentem grafiki i rysunku Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej; rok później wykonał nowatorski

⁴⁶ Tytuł odnosi się do słów Sébastianiego, wypowiedzianych w parlamencie francuskim, którymi podsumował zajęcie przez Rosjan Warszawy we wrześniu 1831 r. Reakcja francuskich artystów na to oświadczenie rządu była niemal natychmiastowa – jeszcze w tym samym roku Grandville (właściwie: Jean Ignace Isidore Gérard) wykonał ręcznie kolorowaną litografię, solidaryzując się z Polakami. Warszawski „porządek” ukazał jako szubienice, zgłiszcza, pomordowanych i stojącego nad płonąca Warszawą kozaka zbrzyżanego krwią. Félicien Rops w 1863 r. wykonał litografię pod takim samym tytułem, ukazując trupa pod całunem z napisem „Libérte”, nad którym unosi się dwugłowy sęp, w tle widoczne są szubienice.

⁴⁷ P.P. Czyż, „Litografia i fabryka bombonierek” – droga do autolitografii w Warszawie na początku XX wieku, [w:] *Wielość w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku*. Materiały z sesji naukowej 22–23 października 2015 r., red. B. Chojnacka, M.F. Woźniak, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2015, s. 40.

⁴⁸ Jabłczyński, który po podróżach w 1913 r. wrócił na stałe do Warszawy, w czasie Wielkiej Wojny wiele czasu poświęcił na obrazowanie swego miasta. Tekę z 1916 r. (*Warszawa. XX autolitografii*) ukazała się nakładem Antykwariatu Polskiego Hieronima Wildera. W 1918 r. Wilder wydał wykonaną przez Feliksa Jabłczyńskiego rok wcześniej tekę ceratorytów (odbitki kolorowane ręcznie) *Warszawa 1918* (m.in. plansze: *Kościół Pijarów, Widok na Rynek z Wąskiego Dunaju, Stare mury Warszawy od ul. Brzozowej, Łazienki*).

⁴⁹ Nic mi nie wiadomo na temat dokładnej daty powstania pracy (dzień, miesiąc). Z jednej strony, może to być więc bezpośrednie nawiązanie do wydarzeń z powstania listopadowego skomentowanych przez Sébastianiego (czyli zajęcia Warszawy przez Rosjan 6–7 września 1831 r.), z drugiej – uczczenie faktu, że 1 grudnia 1916 r. do Warszawy wkroczyły Legiony Polskie (po raz pierwszy od czasów powstania listopadowego w Warszawie pojawiło się wojsko polskie). Píše o tym P.P. Czyż w haśle w katalogu wystawy „Znaki i insygnia Rzeczypospolitej”, Pałac Prezydencki. Galeria, X 2004 – II 2005, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 19, poz. 20.

na tle swych dotychczasowych dokonań drzeworyt *Głowa junaka* i otworzył nowy rozdział w dziejach polskiego drzeworytu, zdradzając, tak jak formiści, ambicje stylotwórcze.

Proces kształtowania granic państwa polskiego trwał jeszcze kilka lat. W czasie przejmowania Pomorza, ukoronowanego zaślubinami Polski z Bałtykiem, w okresie powstań wielkopolskich i plebiscytów na Śląsku, ale szczególnie w czasie wojny polsko-bolszewickiej nośnikami określonych treści były przede wszystkim plakaty, które pełniły funkcję propagandową, agitacyjną i rekrutacyjną. Tworzący je profesjonalisci i amatorzy posługiwali się prostymi, lecz nośnymi hasłami i czytelnymi komunikatami wizualnymi, niekiedy wręcz prostackimi i niewybrednymi w przekazie⁵⁰.

W Poznaniu większość artystów Buntu zaangażowana była czynnie w walkę o odzyskanie niepodległości, ich postawy były jednak zróżnicowane⁵¹. Choć prawie wszyscy członkowie tej grupy i poznańscy współpracownicy zainicjowanego w październiku 1917 r. czasopisma „Zdrój” brali udział w powstaniu wielkopolskim, prac nawiązujących do tych wydarzeń jest niewiele. Jerzy Malinowski powiązał z walkami powstańczymi tylko dwie prace Władysława Skotarka (*Na pobojowisku nocą*, 1918 i *Ostatnia noc*, 1919) oraz cztery ilustracje Jana Jerzego Wronieckiego do książki Romana Wilkanowicza *Bezimienni bohaterowie Powstania Wielkopolskiego* (Poznań 1928). W 1920 r. Wroniecki wykonał też kilka agitacyjnych plakatów⁵².

Silne ożywienie artystyczne nastąpiło w tym czasie w Toruniu, dokąd wczesną wiosną 1920 r. przyjechał Felicjan Szczęsny Kowarski⁵³. Wraz z Leonardem Pękalskim otworzył Zakład Artystyczno-Graficzny „Sztuka”⁵⁴, obaj wstąpili też do toruńskiej Konfraterni Artystów. Zakład zainicjował działalność wydaniem teki litografii Juliana Fałata – *I Teki myśliwskiej*, jednak jego domeną w tym wczesnym okresie były plakaty o charakterze propagandowym, nie tylko autorstwa Kowarskiego⁵⁵, ale również Władysława Skoczylasa (*Józef Piłsudski*, 1920)⁵⁶ (il. 10, 11). Ponadto zakład wydawał prospekty reklamowe, pocztówki, dyplomy, mapy Torunia i tak zwane plansze oświatowe przeznaczone dla szkół. Kowarski projektował ekslibrisy, opakowania i okładki, wykonał także litograficzną kopię (z pewnymi autorskimi zmianami) niezwykle popularnej wówczas kompozycji autorstwa Skoczylasa – jednej z wersji drzeworytu *Pochód zbójników*⁵⁷ z 1915 r.

Na początku lat 20. Kowarski wykonał w Toruniu symboliczne litografie okolicznościowe: *Pochód ku morzu, Pomorze – Ojczyźnie (Odzyskanie Pomorza)*. Nie reprezentują one szczególnie wysokiego poziomu artystycznego⁵⁸, są jednak ciekawe jako świadectwo – upamiętnienie ważnego wydarzenia i niosą zrozumiały

⁵⁰ Na ten temat powstały liczne opracowania. O plakatach z tego okresu, ich funkcji, ośrodkach druku i najpopularniejszych hasłach-apelach, motywach ikonograficznych i konwencjach przedstawień zob. A.J. Leinwand, *Polski plakat propagandowy w okresie wojny polsko-sowieckiej (1919–1920)*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej”, 28, 1993, s. 57–67. Autorka zwraca uwagę na przewijający się w plakatach wątek religijny, który poprzez obrazy, np. sprofanowanego przez bolszewika krucyfiks, zapewne silnie oddziaływał na najgłębsze uczucia i emocje polskiego odbiorcy. W węższym zakresie omówiła ten temat S. Szczotka, *Wizerunek bolszewika w polskich plakatach propagandowych z wojny polsko-rosyjskiej 1919–1920 ze zbiorów Muzeum Niepodległości w Warszawie*, „Niepodległość i Pamięć”, 19, 2012, nr 1–4, s. 205–213. W obu artykułach nie zostały poddane analizie walory plastyczne.

⁵¹ Charakteryzuje je Jerzy Malinowski: „Kubicki wyzwolenie Polski łączył z powszechną rewolucją społeczną, która stworzy wspólnotę ludzką bez konfliktów narodowych i granic. Bracia Hulewiczowie, związani z obozem legionowym, dostrzegli w załamaniu struktur państwowych Niemiec i Rosji moment sprzyjający polskiej akcji politycznej i wojskowej – miała ona zmierzać do restytucji państwa z ziem trzech zaborów, nawiązując historycznie do *idei jagiellońskiej*” (J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów „Bunt” 1917–1922*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 48).

⁵² *Naczelnemu Wodzowi Wielkopolscy żołnierze, Do broni!, Na pomoc! Ojczyzna woła!, Do wszystkich Obywateli Poznania!*

⁵³ Kowarski w 1918 r. uzyskał dyplom petersburskiej ASP, następnie przeniósł się do Warszawy, gdzie pracował w zakładzie litograficznym Władysława Głowczewskiego.

⁵⁴ Wspólnikiem Kowarskiego i Pękalskiego był też Henryk Szczygliński, który jednak nie przeniósł się do Torunia i nadal mieszkał w Warszawie. Zob. *Dzieje Zakładu Graficznego „Sztuka” w Toruniu 1920–1923*. Katalog wystawy, red. A. Rissmann, tekst T. Zakrzewski, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2001; *Plastyka Torunia 1920–1939*. Katalog wystawy, oprac. A. Kroplewska-Gajewska, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2012.

⁵⁵ Pierwsze plakaty powstały jeszcze przed oficjalnym założeniem wydawnictwa „Sztuka”; plakat Kowarskiego *Pożyczka Odrodzenia Polski* (1920) wydrukował toruński Zakład Chromolitograficzny Edwarda Stefanowicza, ale już kolejny jego autorstwa: *Ludu polski! Chwyć za broń! Idzie pożoga i mord... Bolszewik to wróg ludu polskiego!* wydał Zakład Graficzny „Sztuka”.

⁵⁶ Skoczylas przedstawił Piłsudskiego zgodnie z mitem wodza, bohatera – tu jako św. Jerzego na białym koniu, pogromcę smoka (czerwono odzianego bolszewika) i obrońcę polskiej, chrześcijańskiej rodziny, która schroniła się pod drzewem.

⁵⁷ W zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu, litografia barwna opatrzona inskrypcją: *Z drzeworytu Wł. Skoczylasa rys. na kamieniu F. S. K.*

⁵⁸ Znacznie ciekawsze formalnie są inne litografie kredkowe: malarsko potraktowana *Kompozycja romantyczna* i kubizująca *Kompozycja z karetą* (1920–1921), niezwiązane tematycznie z problematyką tego artykułu.



10. Władysław Skoczylas, plakat *Józef Piłsudski*, 1920, litografia barwna



11. Felicjan Szczęsny Kowarski, plakat *Pożyczka Odrodzenia Polski*, 1920, litografia barwna

przekaz nie tylko dla mieszkańców ziem północno-zachodnich. Formalnie są zbliżone do ilustracyjno-naracyjnych plakatów, które artysta wykonywał w tym czasie. Na litografii *Pomorze – Ojczyźnie*⁵⁹ (il. 12) ukoronowana Polonia, ukazana na tle bram miasta i dwóch herbów⁶⁰, przyjmuje od mieszkańców dary o znaczeniu symbolicznym – dla ducha i dla ciała (muzykę, model kościoła, kosz z chlebem). Wydarzenie to zyskuje wymiar kosmiczny – na horyzoncie z jednej strony widnieje słońce, z drugiej księżyc, a gwiazdy, niczym reflektory rozbłyskujące na niebie, przydają tej scenie aury cudowności. Sposób ukazania postaci (nagie dziecko przy Polonii, niosący dary scharakteryzowani jako pastuszkowie) kojarzy się nieodparcie z dwoma typami ikonograficznymi: Pokłonem Trzech Króli i Pokłonem Pasterzy. Kowarski umiejętnie operuje w tej scenie światłem, które potęguje uczucie, że wydarzenie wkracza w sferę *sacrum*. Inna kompozycja symboliczna, *Pochód ku morzu*⁶¹ (il. 13), z „toruńskiego” okresu twórczości Kowarskiego, również odnosi się do bieżącej sytuacji politycznej, ale osadzonej w kontekście historycznym. Jest to wielki, triumfalny pochód, któremu patronuje unosząca się postać kobieca w rozwianych szatach z mieczem w dłoni (Nike). Dobosze i trębacze poprzedzają tłum bohaterów, którzy w różnych epokach walczyli o wolną ojczyznę. Piki i sztandary kościuszkowców i żołnierzy walczących na frontach Wielkiej Wojny wzniesione są ku niebu. Pochód zamykają trzej jeźdźcy uosabiający polską tradycję zbrojną od czasów Zawiszy Czarnego i ucieleśnioną w postaciach współczesnych wodzów⁶². Ogniwami tej tradycji są także zwykli, bezimienni bojownicy o wolność: powstańcy i żołnierze, przedstawieni u dołu kompozycji jako nadzy, uzbrojeni mężczyźni. W tej pracy Kowarski zawarł syntezę polskiego czynu zbrojnego ukoronowanego przejęciem Pomorza w lutym 1920 r., a doniosłość tego wydarzenia podkreśla symbolika solarno-lunarna.

⁵⁹ Felicjan Szczęsny Kowarski, *Pomorze – Ojczyźnie (Odzyskanie Pomorza)*, 1921–1922, litografia, Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. Gr. 2715.

⁶⁰ Ze wspiętym gryfem (herbem województwa pomorskiego w II Rzeczypospolitej) i orłem w koronie.

⁶¹ Felicjan Szczęsny Kowarski, *Pochód ku morzu*, 1921, litografia, Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw.: Gr. 2727, odbitka na żółtym papierze.

⁶² Postaci po bokach, w hełmie na głowie i w zbroi ze skrzydłami husarskimi, to Ignacy Paderewski i być może (co można przyjąć, sugerując się tytułem pracy) gen. Józef Haller. Między nimi ukazany został Roman Dmowski.



12. Felicjan Szczęsny Kowarski, *Pomorze – Ojczyźnie (Odzyskanie Pomorza)*, 1921–1922, litografia, 33,8 × 28,5 cm, Toruń, Muzeum Okręgowe



13. Felicjan Szczęsny Kowarski, *Pochód ku morzu*, ok. 1921, litografia, 46,5 × 55 cm, Toruń, Muzeum Okręgowe

Warto też wspomnieć, że po odzyskaniu niepodległości dużą rolę w wychowaniu młodego pokolenia w duchu patriotycznym odegrała ilustracja książkowa. Na tym polu zasłużył się szczególnie Kamil Maciewicz, rysownik, karykaturzysta, a jednocześnie żołnierz, uczestnik wojny polsko-bolszewickiej, który zilustrował liczne książki o historii najnowszej dla dzieci i młodzieży⁶³.

WOBEC NOWEJ RZECZYWISTOŚCI

Kult słowa jako nośnika wspólnej tradycji⁶⁴ i prymat literatury nad sztukami wizualnymi w czasie zaborów był bezsporny, a siła tego zjawiska była odczuwalna jeszcze po odzyskaniu niepodległości. Jak słusznie zauważyła Iwona Luba: „moment odzyskania przez Polskę niepodległości zastał zarówno artystów, jak i samą sztukę polską kompletnie nieprzygotowanych do tworzenia wizualnej reprezentacji nowego państwa”⁶⁵. Choć w czasie kształtowania granic najważniejszym, docierającym do najszerzej publiczności medium stał się plakat, oczekiwania względem grafiki artystycznej, powielanej w licznych odbitkach, z których każda miała wartość oryginału, okazały się ogromne. Postulaty, aby dzieła grafiki warsztatowej były nośnikiem idei, pełniły rolę edukacyjną i reprezentowały państwo polskie poza granicami, wkrótce zostały wprowadzone w życie. Ogólnopolski Związek Polskich Artystów Grafików (działający od 1919) zrealizował kilka ważnych inicjatyw, w tym „Okrężną wystawę grafiki”, która od 1920 r. gościła w wielu stolicach Europy, przypominając o istnieniu państwa polskiego, a poziomem prac świadczyła o kunszcie

⁶³ Autorstwa H. Zakrzewskiej: *Białe róże, Dzieci Lwowa, Płomień na śniegu* (wydane w 1920); B. Ostrowskiej, *Bohaterski miś czyli przygody pluszowego niedźwiadka na wojnie*, Lwów 1922 oraz z lat 30.: S. Falkiewicz, *Chorągiew: opowiadania żołnierskie z czasów wielkiej wojny*, Warszawa 1930; K.A. Czyżowski, *Mały Ziuk: jak Marszałek Piłsudski był małym chłopakiem: bajka dla dzieci*, Warszawa 1937.

⁶⁴ Na co zwrócił uwagę J. Żarnowski, „*Ojczyznę był język i mowa...*”: *kultura polska a odbudowa niepodległości w 1918 r.*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1978.

⁶⁵ I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Neriton, Warszawa 2012, s. 19.



14. Zofia Stryjeńska, *Perkunes*,
z teki *Bożki słowiańskie*, 1917–1918,
litografia, Kraków, Muzeum Narodowe



15. Zofia Stryjeńska, *Pogoda*,
z teki *Bożki słowiańskie*, 1917–1918,
litografia, Kraków, Muzeum Narodowe

polskich grafików. W sierpniu 1921 r. ZPAG wydał pierwszy numer miesięcznika „Grafika Polska”⁶⁶, zaczęło też działać zreorganizowane Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Graficznych. Ośrodkami graficznymi na początku drugiej dekady XX w. były już nie tylko Kraków i Warszawa, która stopniowo, lecz bezdyskusyjnie wzmocniała swą dominację nad środowiskiem krakowskich grafików, ale także Wilno⁶⁷ oraz, od końca lat 20., Lwów. Panoramę postaw i poszukiwań w zakresie grafiki artystycznej wzbogaciły nowe ośrodki, peryferyjne do tej pory miejsca na mapie sztuki: Toruń, Poznań i Bydgoszcz. Sam Jan Jerzy Wroniecki, jako pedagog i kierownik Wydziału Grafiki poznańskiej Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, w latach 1919–1939 wykształcił setki grafików⁶⁸. W powstałej w 1920 r. Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy instruktorem grafiki został znakomity artysta, specjalizujący się w technikach metalowych, Karol Mondral.

W 1923 r., omawiając współczesne tendencje w sztuce, Adam Dobrodzicki wysunął hipotezę, że nowa forma polskiej sztuki rodzi się nie w malarstwie, ale właśnie na gruncie grafiki⁶⁹. Początkiem poszukiwań nowoczesnej rodzimej formy był powrót do korzeni w sferze mitologii (Zofia Stryjeńska, Stanisław Jakubowski) i sztuki ludowej (formiści, Skoczylas, Bartłomiejczyk). Jednak powstałą w latach 1917–1918 tekę *Bożków słowiańskich* Stryjeńskiej (il. 14, 15) trudno jeszcze uznać za reprezentującą

⁶⁶ Ukazywał się do 1928 r., następnie jako „Grafika”. W tym specjalistycznym piśmie opublikowanych zostało kilka znaczących tekstów z ważnymi postulatami dotyczącymi sztuki graficznej w odrodzonej Polsce. Józef Sommer-Grzybowski w artykule *Zadania polskiej sztuki graficznej* (1921, z. 3, s. 4) wskazał przyczyny zacofania na polu sztuki graficznej i postulował stworzenie akademii graficznej na wzór lipskiej. Michał Twardosz (*O konkursach*, 1922, nr 1, s. 9–10) widział szansę na podniesienie poziomu grafiki poprzez urządzenie konkursów i rywalizację zakładów graficznych o miano najlepszego w Polsce, proponował też rozpisanie konkursu na ornament i polską czcionkę.

⁶⁷ W 1919 r. na wileńskim Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego powołano Pracownię Zdobnictwa i Grafiki, którą początkowo objął prof. Mieczysław Kotarbiński, a po jego wyjeździe do Warszawy Stanisław Matusiak. Asystentem Kotarbińskiego był wówczas tworzący w drzeworycie Janusz Tłomakowski, który w 1925 r. wyjechał do Paryża i tam rozwinął niezwykle ciekawą twórczość w zakresie grafiki ilustracyjnej i ekslibrisu.

⁶⁸ Pracował, niemal nieprzerwanie, na stanowisku kierownika Wydziału Grafiki i Introligatorstwa, także po II wojnie światowej w latach 1945–1948.

⁶⁹ A. Dobrodzicki, *Drzeworytnicy*, „Południe”, 1923, nr 5, s. 3.



16. Waław Wąsowicz, *Madonna*, z I teki drzeworytów, ok. 1920, drzeworyt, papier, 11,8 × 9,9 cm, Warszawa, Muzeum Narodowe.
Fot. Warszawa, Muzeum Narodowe



17. Waław Wąsowicz, *Pejzaż z kościołkiem*, z I teki drzeworytów, ok. 1920, drzeworyt, papier, 12,2 × 10 cm, Warszawa, Muzeum Narodowe.
Fot. Warszawa, Muzeum Narodowe

narodowy styl młodego państwa⁷⁰. Próby takie również podejmował w Warszawie związany z formistami Waław Wąsowicz, który ok. 1920 r. wykonał *Tekę drzeworytów* (il. 16, 17). Wchodzące w jej skład odbitki są z jednej strony świadectwem wczesnej próby zmierzenia się artysty z warsztatem drzeworytniczym, z drugiej – efektem ścierania się różnych wpływów: ekspresjonizmu, kubizmu, sztuki ludowej. Kompozycje charakteryzuje formalna dyscyplina, dynamika i dekoracyjność, którą wzmacnia użycie koloru. Wydaje się, że na apel Wilhelma Mitarskiego⁷¹ (1919 r.) o polski styl narodowy w grafice odpowiedział właśnie Wąsowicz, a także Skoczylas, który w tekach „zbójnickich” (il. 18) odwołał się tematycznie i formalnie⁷² do sztuki Podhala, postrzeganego jako kolebka polskości. Propagowany przez Skoczylasa drzeworyt langowy i sztorcowy już około 1925 r. awansował do rangi naszej narodowej techniki graficznej⁷³. Z drugiej strony, nie można zapominać o poszukiwaniach formalnych w grafice i próbach zbieżnych z twórczością europejskiej awangardy, prowadzonych już od około 1912 r. i włączających polską grafikę w obieg międzynarodowy (prace członków grupy Bunt, Jana Hrynkowskiego⁷⁴, Jacka Mierzejewskiego⁷⁵, Szymona Syrkusa⁷⁶, pojedyncze Tytusa Czyżewskiego⁷⁷). Obie te drogi – awangardowa i narodowa⁷⁸ – którym towarzyszyły jeszcze inne ścieżki artystycznych wyborów polskich grafików i graficzek, współtworzyły niezwykle bogatą ideowo, formalnie i warsztatowo panoramę polskiej grafiki artystycznej II Rzeczypospolitej. Nowa rzeczywistość chętnie odzwierciedlana w nowej ikonografii (przemiany w codziennym

⁷⁰ W kolejnych cyklach i obrazach ta wybitna artystka, reprezentantka sztuki oficjalnej II RP, w pełni rozwinęła swój styl, braurowo łącząc art déco z pierwiastkami ludowymi i charakterystycznymi zestawieniami jaskrawych barw.

⁷¹ Mitarski, *op. cit.*

⁷² Indywidualny, dojrzały styl Skoczylasa nie ukształtowałby się ostatecznie w takiej formie bez lekcji niemieckiego ekspresjonizmu, grafiki mistrzów epoki nowożytnej, sztuki ludowej Podhala.

⁷³ Pisałam o tym 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 Sempser, Warszawa 2014, s. 51–64.

⁷⁴ Dwie teki graficzne z 1917 r.: *Autolitografie*, *Teka graficzna mieszana* (litografia *Winda i ja*).

⁷⁵ Litografie i akwaforty z lat 1913–1917, w których widoczne są pierwsze próby kubizujących deformacji postaci.

⁷⁶ Drzeworyty z teki Klubu Futurystów „Katarynka”, 1921 (*Taniec*, *Tańczące girlsy*, *Kolombina*).

⁷⁷ *Oh la! La!*, 1912, sucha igła.

⁷⁸ Niekiedy splatające się, jak we wspomnianej tece drzeworytów Waława Wąsowicza.



18. Władysław Skoczylas, *Pochód zbójników, z Teki zbójnickiej*, 1920, drzeworyt kolorowany, papier żeberkowy, 20,2 × 27,8 cm, Warszawa, Muzeum Narodowe. Fot. P. Ligier

życiu, postęp techniczny i zamiłowanie do sportu) nie zagłuszyła jednak zupełnie echa niedawnej wojny. Świadczą o tym między innymi wydane w latach 30. teki graficzne: *Legiony Polskie* Leopolda Gottlieba i *Teka autolitografii artystów legionistów*⁷⁹.

POLISH ARTISTIC GRAPHICS AROUND 1918. GRAPHIC ARTISTS TOWARDS WAR, INDEPENDENCE AND A NEW REALITY

Summary

The panorama of creative attitudes, the forms of expression and the techniques present in Polish graphic art around the year 1918 was very vast. The graphic artists dedicated to realistic mode of imaging, the visionaries as well as the innovators of the first avant-garde, searching for fresh means of expression in graphic arts worked next to one another. The artwork referring to the fights in the fronts of World War I, the illustrations of everyday prison camp existence, the portraits of the commanders as well as the privates of *Legiony* (Leopold Gottlieb's file of lithographs, 1916) were created simultaneously to the works by Felix Jabłczyński (who experimented with various graphic techniques, but also referred the current political situation in his works) or the 1st file of lithographs, *Bożki Słowiańskie* [Slavic Idols] (1918), by Zofia Stryjeńska. Between 1917 and 1921, the artists of the first avant-garde (from *Formiści* and *Bunt* art groups) who practiced graphic arts continued their endeavours in searching for a new form, initiated several years earlier. In 1918, Władysław Skoczylas, the author of a woodcut *Święty Boże (Wojna)* [Holy God (War)] from 1916, a work which opened a new chapter in the history of Polish woodcut, moved permanently to Warsaw. Regaining of national independence and shaping the borders of the Second Republic was mirrored in symbolic lithographs by Felicjan S. Kowarski, dating around 1921.

Around 1918, the explorations within graphic arts made by the artists from Krakow and Warsaw were enhanced by some new centres, up to then outermost realm of the map of art. One of such places was Toruń, where, in 1920, *Konfrateria Toruńska* [Toruń Confraternity] was established. Its members practiced artistic and functional graphic art as well. One of them, Felicjan S. Kowarski, founded Artistic-Graphic Workshop "Sztuka". In 1919 in Poznań, the State School of Decorative Arts and Art Industry was established (with the graphic arts department); in 1920 on Bydgoszcz the State School of Art Industry (with Karol Mondral as its graphic arts instructor). In 1919, the Faculty of Fine Arts at Vilnius Batory University created the Studio of Applied Arts (with Decorations and Graphic Arts Studios). The same year, the Association of Polish Graphic Artists, functioning nationwide, was founded.

The article signals the wealth of initiatives as well as the formal and ideological diversity of graphic works created around 1918, those referring to the war and independence issues as well as those aimed at perfecting the technique, the novelty of form, and those revealing certain style-genic aspirations. The author attempts to answer the question of the place of creative (and functional) graphic arts in the first years of the reborn Polish state and indicates which concepts (present around 1918) lay at the foundation of the unprecedented blossoming of graphic arts that occurred the Second Polish Republic.

transl. Katarzyna Kulpińska

⁷⁹ Teki litografii Gottlieba została wydana ponownie przez Główną Księgarnię Wojskową w Warszawie w 1936 r., 20 lat po pierwszym wydaniu; zbiorową *Tekę autolitografii artystów legionistów* wydano w Krakowie w 1934 r., w dwudziestolecie zbrojnego czynu legionów 1914–1934.