

Grafika malarzy – tak zazwyczaj jest określana twórczość graficzna artystów uprawiających malarstwo sztalugowe, którzy korzystają z warsztatu graficznego wybranych technik, aby sprawdzić rozwiązania niemożliwe do uzyskania środkami malarskimi, lub którzy „tłumaczą” własną kompozycję malarską na język grafiki. Wacław Wąsowicz – formista, członek Rytu i Rytmu – poszukiwał wciąż nowych środków wyrazu, realizując swe koncepcje artystyczne w różnych technikach. Uprawiał malarstwo (oprócz obrazów olejnych, gwaszy i akwareli malował na jedwabiu, porcelanie) i grafikę artystyczną. Zazwyczaj określano go jako malarza uprawiającego także grafikę, ale czy jako grafik był dla polskiej awangardy i w panoramie zjawisk artystycznych międzywojnia mniej znaczący niż jako malarz? Czy grafika Wąsowicza pozostawała tak dalece zależna od następujących po sobie etapów poszukiwań malarskich, by przyznać prymat malarstwu i zaszufladkować jego twórczość graficzną jako dzieła malarza?<sup>1</sup>

Artysta ten, którego twórczość dokładnie wpisuje się w ramy dwudziestolecia międzywojennego, przeszedł w grafice drogę od drzeworytów formistycznych przez klasycyzujące litografie i drzeworyty o sielankowej tematyce charakterystyczne dla Rytmu, suchoryty świadczące o fascynacji grafikami Tadeusza Makowskiego i Marcela Gromaire’a z lat 30., po późne, wykonane po 1935 roku drzeworyty odznaczające się wibrującą, migotliwą fakturą. Tym krótkim, zróżnicowanym fazom zainteresowań rozwijającym Wąsowicza jako grafika nieodmiennie towarzyszył

kolor – znajdujący swój pełny wyraz w litografiach barwnych, natomiast w odbitkach drzeworytów nanoszony ręcznie akwarelą (co ortodoksyjni graficy poczytywaliby za działanie malarza, nie rasowego grafika) i tylko wyjątkowo odbijany z odrębnej kliszy. Podejście Wąsowicza do grafiki oferującej specyficzny warsztat różnych technik było zmienne. Choć próbował technik wypukłodruku, wkłęsłodruku i druku płaskiego, upodobał sobie przede wszystkim drzeworyt. Bogactwo rozwiązań drzeworytu biało-czarnego uzyskiwał przez różne sposoby żłobienia i rytowania klocka langowego i sztorcowego, budując formę płaszczyzną (czasem jednolitą, niekiedy wzbogaconą fakturą), białym śladem narzędzia w miąższu drewna lub czarną kreską faksymilową. „[...] zazwyczaj ciął klocek grubo i pospiesznie [...] tylko we wczesnych pracach stosował grzebień do zaznaczenia bryły przedmiotu, bardzo rzadko posługiwał się rylcem wielokrotnym”<sup>2</sup>.

Leon Dołżycki stwierdził, że „wszyscy rasowi formiści”<sup>3</sup> zaczęli od grafiki wychodzącej z założeń formalnych. Tak było w przypadku Tytusa Czyżewskiego, Jana Hrynkowskiego czy właśnie Wąsowicza – ci dwaj ostatni uprawiali grafikę, natomiast Czyżewski, Andrzej Pronaszko, Tymon Niesiołowski czy Szymon Syrkus tworzyli w technikach grafiki warsztatowej sporadycznie. Jako członek grupy Formiści Wąsowicz, oprócz obrazów olejnych z 1919 roku (*Scena w lesie*, *Pejzaż z kościołem*, *Gra w bilard*) wykonał także, około 1920 roku *Tekę drzeworytów*. Ryciny w niej zawarte są z jednej strony świadectwem wczesnej próby zmierzenia się artysty z warsztatem drzeworytniczym, z drugiej – efektem ścierania się różnych wpływów – ekspresjonizmu, kubizmu,

1 Nie chodzi mi o to, by sztucznie rozgraniczać dyscypliny, w których realizował się Wąsowicz; wydaje się jednak, że jego dokonania w dziedzinie grafiki (z okresu formistycznego, ale przede wszystkim z lat 30.) są nieco marginalizowane względem dorobku malarskiego.

2 Jakimowicz (1969: 27).

3 Dołżycki (1938: 15).

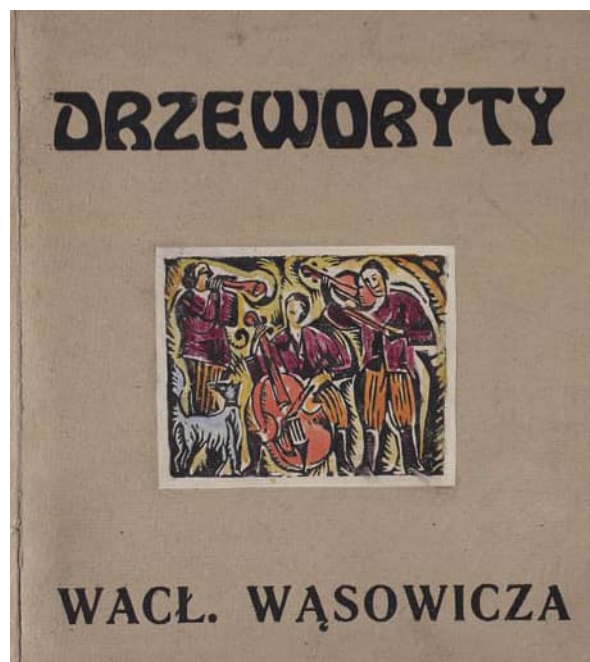
płaskości i dekoracyjności sztuki ludowej<sup>4</sup>, a w przypadku co najmniej jednej z tego zespołu prac – efektem procesu tłumaczenia powstałego w tym samym czasie obrazu na język drzeworytu. Adam Dobrodzicki już w 1923 roku zauważył (omawiając współczesne tendencje w sztuce), że „w grafice może najsilniej odzwierciedla się proces przenikania nowych wysiłków formy”<sup>5</sup>. To właśnie praca nad pierwszą teką drzeworytów była dla Wąsowicza jako grafika czasem zmagania w kształtowaniu nowej formy, ale też testem na indywidualność rozwiązań wśród innych formistów, tych krakowskich, warszawskich i lwowskich.

W pracach z pierwszej teki Wąsowicza odnajdziemy zarówno formalną dyscyplinę, dynamikę kompozycji, jak i dekoracyjność wzmocnioną barwą. Kolorowana rycina okładkowa *Teki drzeworytów* (il. 1) charakteryzująca się uproszczoną „stempelkową” formą może wskazywać, że mowa czerni i bieli była jeszcze wówczas dla malarza zbyt uboga. Kolor na jednej z odbitek pokrywający miejsca oryginalnie białe w rycinie okładkowej (il. 2) wprowadza element dekoracyjny o nieco jarmarcznym charakterze. W *Autoportrecie* (il. 3), *Dziewczynie z owocami* czy *Pejzażu z kościółkiem* (ale także na odbitce ryciny okładkowej drukowanej w czerni) artysta tak żłobił deskę, by czern i biel pozostawały w równowadze. Czern zastąpiona brązem, szarością (w innej odbitce zielenią) i czerwienią w *Madonnie* wskazują, że drzeworyt stawał się dopiero obszarem badań, szukaniem własnej drogi w grafice. Dekoracyjność tej ryciny nawiązującej do sztuki ludowej została wzmocniona przez duże motywy kwiatów i jaskrawe barwy. Każda z rycin tej teki jest opracowana właściwie w inny sposób – uproszczona sylweta *Świętego Floriana* została wydobyta w drewnianym kločku efektem konturu, w *Pejzażu* (il. 4) – bryłę kościoła o rozchwianej nieco sylwecie artysta kształtuje żłobieniami w rodzaju skoczylasowskiego, choć nieregularnego grzebienia<sup>6</sup>, a diagonalne kierunki powtarza w koronach dynamicznie kształtowanych drzew. Efekty tej poszukującej postawy podsumował Mieczysław Wallis, trafnie wskazując analogie lub może raczej inspiracje: „Jako drzeworytnik de-

4 Wąsowicz zapoznawał się z nią w Krakowie w Muzeum Sztuki Ludowej.

5 Dobrodzicki (1923: 3).

6 Trzeba podkreślić, że nigdy nie był uczniem Skoczylasa.



Il. 1. Okładka z ryciną *Grajkowie* z *Teki drzeworytów* Władawa Wąsowicza, ok. 1920, drzeworyt kolorowany, wym. okładki: 22 × 25 cm, wym. ryciny: 8,2 × 10,3 cm, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, sygn. okładki Gr.W.88/7



Il. 2. *Grajkowie*, drzeworyt okładkowy odbity czarną farbą, ok. 1920, wym.: 8,2 × 10,3 cm, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, sygn. Gr.W.88/2

biutuje teką w 1920 r. Nie jest on tutaj jeszcze sobą i waha się między różnymi możliwościami. Prymitywizowana na modłę ludową, oskrzydłona stylizowanymi kwiatami *Madonna* bliska jest Władysławowi Roguskiemu. Przewaga linii skośnej i wynikająca stąd niepospolita dynamika *Pejzażu kościoła* z drzewami – przypomina ryciny ekspresjonistów





Il. 3. *Autoportret z Teki drzeworytów*, drzeworyt, ok. 1920, 12 × 9,9 cm, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, sygn. Gr.W.88/3



Il. 4. *Pejzaż z kościółkiem z Teki drzeworytów*, ok. 1920, drzeworyt, 12,2 × 10 cm, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, Gr.W.6889/2

niemieckich i poznańskiego »Zdroju« [...]»<sup>7</sup>. Podczas pracy nad niewielkimi drzeworytami (od ok. 8 do 12 cm) pierwszej teki Wąsowicz zyskał niezbędne w dalszych poszukiwaniach doświadczenie. Ryciny te stanowiły punkt wyjścia dla nowych prób artysty w ksylografii, a trzeba dodać, że jako formista był w tych pracach radykalnie odmienny od Hryn-kowskiego – grafika<sup>8</sup>.

Jeszcze w rycinie *Kraków* (1921–1922) tworząc harmonijny pejzaż, Wąsowicz balansował między czernią a bielą, nie przyznając prymatu żadnej z nich. Uproszczone bryły i silne kontrasty czerni i bieli budują przestrzenną kompozycję *Fary w Kazimierzu* (il. 5) z tego samego okresu. *Muzykanci* z 1922 roku (także w odbitce kolorowanej) są pokrewni *Grajkom* z okładki pierwszej teki drzeworytów, chociaż w tej późniejszej artysta zagęszcza cięcia, modu-



Il. 5. *Fara w Kazimierzu*, 1922, drzeworyt, 17,3 × 17,6 cm, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, sygn. Gr.W.5105/2

7 Wallis (1926/1927: 248).

8 Hrynkowski z początku archaizował i upraszczał formy. W drzeworytach o wybranych dużych partiach tła uzyskiwał na odbitce kompozycje budowane linią, odbijane czarną farbą. Następnie skrajnie syntetyzował i dynamizował formę przewagą kierunków skośnych, „rozpisywał” sekwencje ruchu na płaszczyźnie (*Tancerka*, *Winda i ja*). Pisałam o tym obszerniej w artykule zawartym w tomie *Sztuka lat 1905–1923* – Kulpińska (2006: 96–100).



Il. 6. *Toaleta*, ok. 1922, drzeworyt kolorowany, 14 × 12,3 cm, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, sygn. Gr.W.2993

lując bryłę. Drzeworyty *Dziewczyna grająca na wiolonczeli* i *Kompozycja figuralna przy stole* (obie z 1922) można chyba określić jako pośrednie ogniwa między formizmem a „rytmizmem”; artysta opracował ich matryce zagęszczonymi, równoległymi żłobieniami. Charakterystyczne dla tej koncepcji są uproszczone sylwety i duże, ozdobne, stylizowane motywy kwiatowe wypełniające górne naroża obu kompozycji. Dążność do całkowitego wypełnienia pola jest jeszcze pokrewna rycinom z *Teki drzeworytów*. W kompozycji *Dziewczyna z jabłkiem* (1922) Wąsowicz kształtował fałdy sukni światłocieniem, wzbogacał fakturę krzyżującymi się śladami i wprowadzał desień. Sama postać, choć wdzięcznie upozowana, jest statyczna, podobnie jak postacie w kolorowanym drzeworycie *Toaleta* (1922) (il. 6). Ta praca oddaje już charakterystyczne dla Rytmu tendencje. Opracowując klocek drzeworytniczy do kompozycji *Widok z Kazimierza z dziewczyną niosącą wodę* (1922). Wąsowicz czuł się już pewnie – śmieiej operował masami, bryłami, ale najwyraźniej odczuwał jeszcze niedosyt, kolorując odbitkę, podobnie jak w *Muzykantach* z tego samego roku.

Będąc jednym z formistów, Wąsowicz odnalazł w grafice charakterystyczny dla tej grupy rys. Nawiązał z jednej strony do sztuki ludowej (w zakresie prymitywizowania i dekoracyjności formy, ale w zupełnie odmienny od Sko-

czyłasa sposób), a z drugiej – kubizował, deformował i syntetyzował formę. Jak wynika z późniejszej jego wypowiedzi opublikowanej w „Głosie Plastyków”<sup>9</sup>, nie lubił patrzeć wstecz; można nawet odnieść wrażenie, że nie przywiązywał większej wagi do swej twórczości w tym okresie. Poświęcał swą uwagę i oddawał się bez reszty temu, nad czym pracował w danej chwili, a najważniejszy był najnowszy obraz czy drzeworyt. Każdy etap poszukiwań zamykał, „odrzucał, jak niepotrzebny balast: dzięki temu jego zdolność ciągłego zmieniania, odradzania się w nowej postaci jest niemal nieograniczona”<sup>10</sup>. Nie zmienia to faktu, że okres formistyczny był dla Wąsowicza czasem skryształowania się postawy artystycznej i wpłynął na dalsze formy jego artystycznych wypowiedzi.

W 1923 roku artysta miał jeszcze wystawę prac formistycznych w warszawskim Salonie Czesława Garlińskiego, ale w tym samym roku związał się z grupą Rytm. Od tego czasu wprowadził znaczne uproszczenia formy, tworzył drzeworyty pełne prostoty i elegancji, sięgając do ponadczasowej tematyki (*Sielanka*<sup>11</sup>, *Trzy akty*, *Rybacy*, *Kobieta przed lustrem*). Koncepcja zmonumentalizowanej kompozycji drzeworytniczej *Trzy akty* wpisuje się w charakterystyczne dla Rytmu klasycyzujące tendencje. IkonoGRAFIA i stylistyka rytmistów znalazła jednak najpełniejsze odzwierciedlenie w barwnych litografiach z 1924 roku utrzymanych w pogodnej tonacji barwnej – *W kąpielni* oraz *Za kulisami*. Wąsowicz ukazał w nich nagie kobiety w dekoracyjnej przestrzeni, kulisy teatru z elementami scenografii i postacie aktorów w przebraniach, osięgając zbliżony nastrój do litografii Władława Borowskiego wydanych w dwóch tekach. Równolegle, w latach 1924–1925 stworzył grafiki o tematyce huculskiej (m.in. *Huculi na wozie*, *Huculi w lesie*, *Hucul na koniu*) – w czerni i bieli lub ręcznie kolorowane. Za dwie z nich (*Huculi w drodze* oraz *Chimczek i Paraska*) otrzymał złoty medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku.

Irena Jakimowicz podkreślała, że „źródłem najistotniejszego impulsu twórczego była niewątpliwie dla Wąsowicza

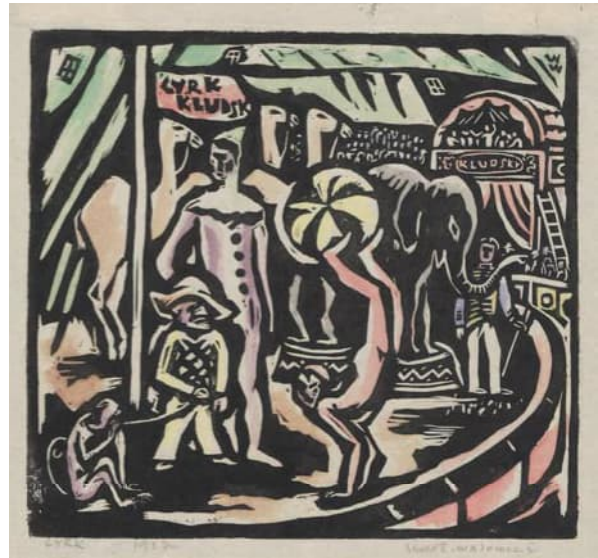
9 Wąsowicz (1938).

10 Wallis (1934: 5).

11 Kompozycja ta o łagodnej harmonii kształtów, miękkości i przewadze bieli miała swoją wersję kolorową i w formie malowidła na jedwabiu.



przynależność do Formistów<sup>12</sup> – to nie podlega dyskusji, ale dopiero po wygaśnięciu działalności tej grupy Wąsowicz – kolokwialnie ujmując – poczuł charakter drzeworytu i wydaje się, że dopiero rok 1925 można uznać za czas, w którym stał się dojrzałym grafikiem. Niebagatelny wpływ na malarstwo i grafikę artysty miał też jego pierwszy pobyt we Francji<sup>13</sup> – w 1925 roku zasadniczo zaprzestał kolorowania grafik (z kilkoma wyjątkami) i oparł się na wartościach grafiki czarno-białej. Równocześnie trzeba pamiętać, że Wąsowicz związał się z Rytem i od początku uczestniczył w wystawach tego stowarzyszenia grafików, choć jego postawa różniła się od pozostałych członków i członkiń. Odrębność grafiki Wąsowicza zauważył już recenzujący jedną z wystaw Rytu (1926) Karol Frycz, co zaznaczył w określeniu *drzewodruki*: „Drzewodruki Wacława Wąsowicza o swoistej technice i doskonałym rysunku świadczą o znacznym postępie tego artysty [...] Brawurowy *Koń z wózkiem* jest ozdobą wystawy. Drga w tej rycinie światło i drży życie, więc natura, która wbrew wczorajszym przepisom i kanonom zdaje się przypominać dość śmiało swoje istnienie<sup>14</sup>. Wspomniany *Koń z wózkiem* czy *Huculka* (także późniejszy *Odpoczynek* z 1934 roku), w których artysta kontrastuje duże, jednolite płaszczyzny czerni i bieli, są świetnymi przykładami rycin „na ścianę”<sup>15</sup> zgodnie z klasyfikacją Tadeusza Cieślewskiego syna, znakomitego grafika i teoretyka grafiki: „[...] ryciny Wąsowicza o niezawitym przeciwstawieniu czerni i bieli są czytelne z daleka<sup>16</sup>. Inny drzeworytnik z grupy Ryt, Wiktor Podoski zajmujący się również krytyką artystyczną w zakresie grafiki uznał, że „Wąsowicza pasjonuje najbardziej gra białą-czarnych zestawień, a jego pozorna niedbałość jest tylko wyrefinowaniem<sup>17</sup>. Krótka charakterystyka drzeworytów Wąsowicza z tego okresu oraz reprodukcja *Głowy Huculki* znalazła się w opracowaniu poświęconemu europejskiej ksylografii lat 20. autorstwa Rogera Avermaete *La gravure sur bois moderne*. Wąsowicz został w niej określony



Il. 7. *Cyrk*, 1926–1927, drzeworyt, 16,4 × 17,4 cm, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, sygn. Gr.W.118/1

jako „jeden z najbardziej interesujących rytowników w Polsce”<sup>18</sup>.

Pewną niespodzianką w tym okresie związku Wąsowicza z Rytem i Rytmem jest drzeworyt *Cyrk*<sup>19</sup> (1926–1927) (il. 7) o ekspresjonistycznym charakterze, w którym artysta pokusił się jeszcze raz o złamanie efektu surowości cięcia klocka i płaskości kompozycji delikatną barwą w przynajmniej jednej odbitce. *Miasteczko rybackie* (ok. 1926) i *Port w południowej Francji* (1927) to kolejne dwa drzeworyty, które są wyłomem w czarno-białej koncepcji Wąsowicza. Co najmniej jedna odbitka *Miasteczka rybackiego* została w kilku partiach podkolorowana. W przypadku *Portu* również mamy odbitki w czerni i odbitkę barwioną. Matryca z tą kompozycją o całkiem sporym formacie (27 × 21,4 cm) została po odbiciu czarną farbą jeszcze raz poddana obróbce. Wąsowicz „dociął” fragmenty ścian i detale (okna) w fasadach kamienic, uzyskując efekt silnego ich rozjaśnienia i przestrzenności, a odbitkę nadał żywe, harmonijnie do-

12 Jakimowicz (1997: 184).

13 Można tu wskazać Paula Cezanne’a, André Deraina, Marcela Gromaire’a.

14 Frycz (1926: 8).

15 Cieślewski (1936: 44).

16 Cieślewski (1936: 57).

17 Podoski (1930: 20).

18 Avermaete (1928: 250–251).

19 Na rycinie znajdziemy szyld *Cyrk Kludski* – tu warto wyjaśnić, że w czasie kiedy powstała ta praca, cyrk (a raczej ruchoma menażeria z lat 20. pod zarządem braci Karola i Rudolfa Kludskich) jeździł z występami po Polsce. Być może mamy tu do czynienia z bezpośrednią inspiracją obejrzanym spektaklem, różnorodnością postaci (akrobatów, klaunów, karłów) i egzotycznych zwierząt, które Wąsowicz chciał pokazać kilkuletniej wówczas córce Joannie.

brane barwy, ocieplając charakter kompozycji – w wersji kolorowej faktycznie przywołującej nastrój południowego miasteczka.

Teka *Dziesięć drzeworytów Wąsowicza* (1927) odzwierciedla zmianę sposobu myślenia artysty. W charakterystycznych widokach Warszawy, Gdańska, Torunia i Bydgoszczy Wąsowicz wykorzystał efekt szerokiego konturu lub operował efektownymi kontrastami dużych płaszczyzn czerni i bieli – w tych pracach o silnie uproszczonych formach przedstawiał zwyczajne motywy: domy, mosty, statki. Lapidarny język dzieł przywodzi na myśl drzeworyty Ericha Heckela, Ernsta-Ludwiga Kirchnera i Maxa Pechsteina (*Pejzaż miejski*, 1919; *Dwaj rybacy z siecią*, 1923). *Autoportret z fajką* (1929)<sup>20</sup> złożony w kločku wzdłużnym przypomina natomiast *Autoportret* Kirchnera z 1905 roku. Wąsowicz również wykonał kilka wizerunków własnych w drzeworycie – ten formistyczny z pierwszej teki drzeworytów był odpowiednikiem obrazu olejnego; ten z 1929 roku łączy się formalnie i treściowo z autoportretami rodzinnymi z tego samego czasu – drzeworytami *Autoportret z córeczką*<sup>21</sup> i *Rodzina artysty*. Wąsowicz wykonał kolejny autoportret w 1938 roku – rytowany w kločku sztorcowym jest zupełnie inny od intymnych ujęć. Można domniemywać, że to wizerunek zawodowy, bo oparty na obrazie olejnym z tego samego roku, na którym Wąsowicz przedstawił siebie jako artystę z paletą w ręce (z fajką, w szalu, kapeluszu i okularach), choć w wersji graficznej palety brak.

Na początku lat 30. artysta po raz drugi wyjechał do Francji; tym razem na półtora roku – ten pobyt znacząco wpłynął na jego dalszą twórczość, najbardziej z powodu osobistego kontaktu z Tadeuszem Makowskim, jak wynika z korespondencji<sup>22</sup> Wąsowicza do żony. Kubizujące suchory-

ty Makowskiego o tematyce rodzajowej, które tworzył w latach 1930–1931, zainspirowały Wąsowicza do wykonania cyklu *Graczy i Martwej natury* również w technice suchej igły. Sposób określenia postaci przywodzi na myśl bohaterów suchorytów Makowskiego (a pośrednio także akwafort i suchorytów Marcela Gromaire'a). Sylwety u Wąsowicza są jednak poddane uproszczeniu, nie deformacji, a pozbawione kanciastości (jak u Makowskiego) bryły kształtowane są miękko; raczej bliższe postaci handlarza starzyzną z akwaforty Makowskiego o tym samym tytule niż bohaterom *Masek czy Pijących*. W suchej igle Wąsowicz sprawdził nową koncepcję, natomiast już rok później w drzeworycie uzyskał skubizowane, monumentalne, pełne prostoty formy na granicy abstrakcji, gdzie sylwety ludzi i zwierząt zostały sprowadzone do figur geometrycznych. Drzeworyty *Przy kominku* (ok. 1933), *W stodole* i *Wieś* cechujące się brutalnością szerokiego cięcia, rozległymi płaszczyznami jednolitej czerni oraz bieli z niewielkimi wysepkami czerni, mimo (jak na Wąsowicza) dość urozmaiconej faktury zyskały na niektórych odbitkach kolor. Niewielkie w formacie drzeworyty z 1934 roku (*Na targu w Kazimierzu, Podwórze, Wiatrak w Kazimierzu, Łódź, Chłopi z krową*) i z 1935 (*Dziewczyna z koszem, Niedziela rzemieślników*) wyznaczają nowy okres w twórczości Wąsowicza, kiedy to wprowadził on zróżnicowaną fakturę, a jednocześnie poddał się wskazówkom Makowskiego. Z 1938 roku pochodzi drzeworyt *Wśród snopów* o migotliwej fakturze, w którym czerń i biel splatają się w rozwibrowanej tkance – powstał on według środkowej partii obrazu olejnego *Żniwa* – a więc poszukiwania Wąsowicza w grafice zatoczyły koło.

Pierwsze kroki w technikach grafiki warsztatowej stawił jako formista – ten okres awangardy był zaledwie szkołą formowania się Wąsowicza jako drzeworytnika, ale efekty tej lekcji i późne jej owoce znajdziemy i w odnoszących się do ekspresjonizmu drzeworytach z 1927 roku (*Cyrk, widoki miast*) i w kubizujących: *Wsi, W stodole, Przy kominku* z ok. 1932 roku. Wracając do zadanego w tytule pytania – czy twórczość graficzna Wąsowicza to grafika malarza, oddanego przede wszystkim malarstwu i dopełniającego swe dzieło próbami w grafice? Spór o dominację jednej

20 Artysta pozuje tu na „cygana”, artystę podróżnika o burzliwym życiu. Takich autoportretów z fajką, dla których wzorzec stanowił *Autoportret van Gogha z obandażowanym uchem i fajką*, było więcej – m.in. Ludwika Gardowskiego (drzeworyt sztorcowy, 1933) czy Jana Panieńskiego.

21 Jak podaje M. Wallis, „drzeworyt ten jest transpozycją fotografii migawkowej, zrobionej przez autora niniejszej pracy, w Skolimowie pod Warszawą w 1929 roku”, Wallis (1966: 268, przyp. 63).

22 „Poznałem kol. malarza p. Makowskiego [...] Często do niego chodzę i b. wiele uczę się od niego. B. zacny człowiek i ciekawy malarz. Chcę zostać w Paryżu możliwie najdłużej, gdyż teraz dopiero widzę, a właściwie zaczynam widzieć – przy jego wskazówkach” – ilustrowa-

ny list do żony z 11 listopada 1931 roku, cyt. za Jakimowicz (1969: 15; w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie).

z dyscyplin traci swą zasadność, jeśli weźmiemy pod uwagę twórczą nerwowość, ciągły niedosyt Wąsowicza w pogoni za nowymi koncepcjami i charakter jego działań obejmujących rozległe obszary sztuki, oraz to, że różne dziedziny, które uprawiał, składają się na spójną całość. Dość przytoczyć skrajne opinie kolegów Wąsowicza o jego twórczości – Wacław Husarski uważał grafikę artysty za malarską, a Tytus Czyżewski i Wacław Taranczewski w jego malarstwie dostrzegali cechy grafizmu.

Choć „jego obrazy olejne z okresu formistycznego mają płaszczyznowość i dwuwartościowość rycin, a wczesne drzeworyty, i to nie tylko kolorowane, są pomyślane po malarsku”<sup>23</sup>, warto podkreślić, że z biegiem czasu, w miarę pełniejszego doświadczenia materii i specyfiki drzeworytu Wąsowicz coraz dokładniej rozgraniczał malarstwo od grafiki. Opinia Ireny Jakimowicz z 1969 roku o graficznej twórczości Wąsowicza: „[...] była to niewątpliwie grafika malarza”<sup>24</sup> straciła na kategoryczności w jej wypowiedzi z 1997 roku: „Choć malarstwo było główną domeną twórczości Wąsowicza [...] to grafika nie stanowiła tylko nieznacznego marginesu, a ryciny nie żywiły się wyłącznie obrazami. Jedne i drugie powstawały we wzajemnych związkach”<sup>25</sup>. Podzielam tę opinię z pewnym zastrzeżeniem na korzyść autonomii poszukiwań w grafice.

## Bibliografia

- Avermaete 1928 = Avermaete Roger, *La gravure sur bois moderne de l'Occident*, Paris 1928.
- Cieślowski 1936 = Cieślowski syn Tadeusz, *Drzeworyt w książce, tece i na ścianie: uwagi polemiczne o graficznej rasowości drzeworytu*, Warszawa 1936.
- Dobrodzicki 1923 = Dobrodzicki Adam, *Drzeworytnicy*, „Południe” 1923, nr 5.
- Dołycki 1938 = Dołycki Leon, [bez tytułu], „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12.
- Frycz 1926 = Frycz Karol, *Ryt. Wystawa Stow. Artystów Grafików w Salonie Garlińskiego*, „Świat” 1926, nr 7.

23 Wallis (1926/1927: 256).

24 Jakimowicz (1969: 25). Również Maryla Sitkowska (1989) wskazywała na malarski rodowód jego drzeworytów.

25 Jakimowicz (1997: 184).

- Jakimowicz 1964 = Jakimowicz Irena, *Na marginesie dziejów Rytu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1964, r. VIII, s. 447–476.
- Jakimowicz 1969 = Jakimowicz Irena, *Wacław Wąsowicz*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1969.
- Jakimowicz 1997 = Jakimowicz Irena, *Pięć wieków grafiki polskiej*, katalog-album wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.
- Kulpińska 2006 = Kulpińska Katarzyna, *Grafika Jana Hrynkowskiego*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Toruń 2006, s. 96–100.
- Podoski 1930 = Podoski Wiktor, *Uwagi o współczesnym drzeworycie*, „Plastyka” 1930, nr 1.
- Sitkowska 1989 = Sitkowska Maryla, *Graficy Rytu. Drzeworyt w 20-leciu międzywojennym*, Warszawa 1989.
- Wallis 1926/1927 = Wallis Mieczysław, *Wacław Wąsowicz*, „Sztuki Piękne” 1926/1927.
- Wallis 1934 = Wallis Mieczysław, *Wacław Wąsowicz (IPS)*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 21 z 27 maja, s. 5.
- Wallis 1966 = Wallis Mieczysław, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966.
- Wąsowicz 1938 = Wąsowicz Wacław, [Wacław Wąsowicz], „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12.

## Graphics by a Painter? Wacław Wąsowicz's Endeavours in Printmaking

(summary)

Wacław Wąsowicz was a Formist and a member of *Ryt* and *Rytm* art groups, who never ceased to search for new modes of expression, executing his artistic concepts in various creative techniques. He practiced painting (apart from oil paintings, gouaches and watercolours, he painted on silk and porcelain) as well as graphic arts. Within this realm, the artist, whose oeuvre closely mirrors to the interwar period, went from the Formist woodcuts via classicistic lithographs and woodcuts depicting idyllic motifs, characteristic of *Rytm* group, to drypoints, which reflected his fascination with Tadeusz Makowski's and Marcel Gromaire's graphic arts of the 1930s, and further, to his late woodcuts, in which he employed unique vibrating and shimmering texture. These short, creatively diverse phases of interest that helped Wąsowicz to develop as a graphic artist were invariably accompanied by colour, manifested most distinctly in his multi-hued lithographs, while in his woodcut prints were hand-painted with watercolours. Al-

though Wąsowicz tried to use the relief printing, intaglio as well as lithography, he was particularly keen on engraving; as a member of the Formist group, he authored developmentally intriguing *Woodcut Portfolio*. Wąsowicz is typically defined as a painter who also at times engaged himself in graphic arts. All the same, a query arises whether as a graphic designer he remained for the Polish avant-garde, as depicted within the panorama of the interwar

period, of lesser significance than as a painter. This article constitutes an attempt to answer the question whether Wąsowicz's graphic works were so much dependent on the phases of his endeavours in painting that the latter mode of his artistic expression ought to be given the primacy over his graphic art works, and his undertakings in this realm classified as the works of a printmaker-painter.