

DRZEWORYT WSPÓŁCZESNY

PIERWSZA Międzynarodowa Wystawa drzeworytów, zorganizowana przez Warszawski Instytut Propagandy Sztuki, obejmująca około 700 dzieł, nadesłanych przez 232 artystów, reprezentujących 23 państwa Starego i Nowego Świata, daje materiał do kilku wniosków natury ogólnej.

Stwierdzamy więc, że zastosowanie techniki fotomechanicznej do reprodukcji dzieł sztuki coraz więcej wyzwala drzeworyt z zależności od innych technik, a naśladownictwo, które było *conditio sine qua non* istnienia tego rodzaju grafiki, przestaje ciążyć nad zadaniami drzeworytnika. Przywrócenie zaś średniowiecznego systemu pracy, w którym *incisor lignorum* t. j. wycinacz był jednocześnie projektodawcą, obudziło w artystach zrozumienie właściwości tworzywa i narzędzia, bez czego nie istnieje organiczny związek artystycznej koncepcji z materią. Stwierdzamy następnie, że w niektórych państwach dokonał się ścisły związek drzeworytu z potrzebami życia, z nowoczesną piękną książką, z problemami, które z grafika robią nie tylko ornamentatora stronic, ale organizatora nowej architektoniki piękna. Takie znaczenie zdobyła grafika w Sowieciech, Czechosłowacji, Francji, Niemczech, Belgii, Holandji, a nawet w niereprezentowanej na wystawie małej Danii,¹ w których to państwach piękna książka współczesna zawdzięcza swój wysoki poziom przede wszystkim drzeworytowi.

Trzecią uwagę, nasuwającą się zwiedzającym wystawę drzeworytów, jest rzucający się w oczy fakt, że rozwój formy drzeworytniczej dokonywa się niezależnie od prądów w sztuce malarskiej, których władztwo rozpościera się na spore obszary cywilizowanego świata, i niezależnie od lokalnych tradycji artystycznych, jakie w wielu państwach tworzą wybitne indywidualności i talenty pedagogiczne. Stąd to w sztuce drzeworytniczej nie może być mowy o szkole, jako uprawie lub strażnicy lokalnych wartości formy graficznej, zdobytych przez umysły twórcze. Nie tworzy więc szkoły ani Władysław Skoczylas w Warszawie, ani Aleksy Krawczenko w Moskwie, Max Švabinsky w Pradze, Paul Molnar w Budapeszcie, czy Thomas Nason w New-Yorku.

W związku z powyższym zauważamy, że wystawa drzeworytów zmusza nas do zrewidowania poglądów na sztukę państw tutaj reprezentowanych, które to poglądy zwykliśmy kształtować niemal wyłącznie na sądach o malarstwie. Państwa bowiem, przodujące w dziedzinie malarstwa, np. Francja, bynajmniej nie wybijają się na czoło tej *par excellence* grafiki, jaką reprezentuje drzeworyt, a dały się prześcignąć narodom, których młodszość kulturalna, szczególnie w dziedzinie sztuki, bywa często akcentowana w badaniach historycznych. W turnieju 23 państw dla wielu niespodziewanym okazał się fakt, że Polska w zakresie sztuki drzeworytniczej wybija się obok Sowieców na pierwszy plan zarówno wysokim poziomem techniki drzeworytniczej, jakoteż różnorodnością indywidualności i wartością artystyczną prac. Tak często powtarzane opóźnienie naszego postępu w sztuce w stosunku do Zachodu nie wytrzymuje krytyki, jeśli chcemy oprzeć się na łatwo sprawdzalnych faktach, jakie przemawiają z 700 dzieł wystawy.

Wielki rozkwit artystycznego drzeworytu współczesnego zwykliśmy łączyć z pojęciami sztuki demokratycznej, za jaką poczytuje się grafikę. Czy pojęcia te znajdują uzasadnienie w życiu współczesnym? W dawnych wiekach drzeworyt służył celom kultowym, gdy jako zastępcza forma obrazów stroił ściany mieszkań prywatnych, kaplic i domów Bożych, służył celom dewocyjnym, gdy z pewnymi rycinami sprzedawanymi w miejscach odpustowych przy klasztorach połączone były błogosławieństwa i odpusty grzechów, służył celom magicznym, gdy wiara pospółstwa w apotropaiczną moc pewnych wizerunków nakazywała przybijać je po

¹ Np. poezje St. Blichera „Traekfuglene“ (Ciąg ptaków) z 60 drzeworytniczymi winiętami i ilustracjami J. Larsena, Oehlenschlägera „Nordens Guder“ (Bogowie Północy) z drzeworytami Axela Jørgensena, Andersena „Opowiadanie matki“ z 18 ilustracjami F. Syberga i i.

wewnętrznej stronie domowych skrzyń i podróżnych kufrów, zaszywać pod podszewką ubrania, a nawet zjadać w pewnych chorobach jako niezawodne *remedium*, nie mówiąc o tem, że drzeworyt ilustrował książki, zaspokajał potrzeby estetyczne kulturalnych jednostek i t. d. W porównaniu z tą rozległą skalą użytkowości, jakżeż lilipucio małą jest „konsumpcja“ drzeworytu współczesnego, gdy mecenasa grafiki, zresztą dziś bardzo rzadkiego, skłaniają do kupna odbitki jedynie względy artystyczne. Pomimo uznania grafiki za sztukę demokratyczną, kontakt mas z tą, jak orzekł Rops, „sztuką dla wybranych“ jest nader luźny. Sama niska cena odbitki graficznej nie daje jej jeszcze możliwości wstępu do izb robotniczych, chłopskich i mieszczkańskich, i nie jest wyznacznikiem demokratycznej wartości sztuki.

Ten rozbrat grafiki z życiem zaznacza się dziś *mutatis mutandis* we wszystkich państwach — najmniej jednak w Z. S. R. Stąd to wypada się nam dłużej zatrzymać nad pozycją grafiki u najbliższego naszego sąsiada tem więcej, że usprawiedliwia to zarówno wysoki poziom artystyczny drzeworytu sowieckiego, jako też odmienne od naszych założenia, stanowiące bazę rozwoju tej gałęzi sztuki.

Niedawno jeszcze pisano u nas o sztuce sowieckiej albo w sposób pamfletowy, wydając sądy nieprawego łoża, bo zrodzone z awersji do sowieckiego ustroju, a nie z szczerych odczuć i wnikań w sferę, która opisywane zjawisko tworzy — albo też sztukę tę traktowano ze stanowiska niejako heglowskiego „takobytu“, jako zjawisko oderwane od dynamicznego podłoża, które wszak decyduje walnie zarówno o genezie sztuki, jak i kierunku jej rozwoju. Ani jedno, ani drugie stanowisko nie zbliża nas do sztuki największego naszego sąsiada, z którym rząd nasz coraz ściślej normuje stosunki, na zasadach pokojowego współżycia oparte.

Na grafikę sowiecką, a osobliwie jej najpoważniejszy dział — drzeworyt — nie oddziaływały w równej mierze czynniki, które kształtowały malarstwo sowieckie. Tłumaczą to najlepiej linje rozwoju plastyki od październikowego przewrotu komunistycznego 1917 r. — po dzień dzisiejszy.

Gdy nowa konstrukcja życia społecznego stała się najważniejszym zagadnieniem wodzów rewolucji, bezwzględne przecoranie kultury rosyjskiej pod hasłem: w lewo marsz! — było zjawiskiem naturalnem. Wtedy to szeregi artystów wprzęgniętych w koło historii, a wyznających zasadę *Ralph W. Emersona*, że „Człowiek jest tylko połową siebie, druga połowa, to jego wypowiedzenie się“ — uznali za stosowne czynem artystycznym współdziałać z budowniczymi nowego życia. Wychodząc z założenia, że rewolucji społecznej odpowiadać musi bezwzględna rewolucja w świecie sztuki, nie dostrzegali prawdy faktu, że ani światopogląd, ani gest rewolucyjny, ani tematowa tendencja nie jest tworzywem propagandy rewolucji w sztuce, że kolory i formy wtedy tylko mogą mieć siłę pocisków i reflektorów rozświetlających drogę w jutro, jeśli są nowem widzeniem rzeczywistości. Tego widzenia sama wola dać nie mogła. W wysiłkach komunistycznych artystów stopiły się w zwartą całość nie formy nowego widzenia, ale wszystkie nowatorskie kierunki, jakie ostatnimi czasy wyprodukował właśnie burżuazyjny mózg Zachodu: włoski futurizm, francuski kubizm, niemiecki ekspresjonizm (wrosły zresztą z *Matisse'a*), belgijski purytański abstrakcjonizm — to wszystko, pущzone na flukty szalonego *Sturm'u i Drang'u* rewolucji, nazywano w Rosji funkcjonalizmem, suprematyzmem, konstruktywizmem, maszynizmem, jeśli nie dynamizmem.

Niezawodnie artyści tych kierunków nieśli swą sztukę w bój, kierując się zasadą, której ongiś dał wyraz *Goethe*: „Jest to zdrożna uległość względem tłumy, jeśli wzbudza się w nim uczucia, których on chce doznawać, a nie te, których on doznawać powinien“ — niemniej wodzowie rewolucji stanęli na stanowisku *Fr. Hebbła*: „Prawdziwy artysta jest lekarzem, fałszywy chirurgiem współczesności“. *Lenin* zbyt bystro patrzył na życie, by nie widział, że przedwczesne równanie wzyź jest beznadziejnym wysiłkiem, że udarnikom, masom robotniczo-włościańskim niekoniecznie z całego świata form najwięcej odpowiadają geometryczne bryły, transmisyjne pasy, traktory, lokomotywy i śruby, że wszelkie analogje rewolucji do ra-

dykalizmu artystycznego są tylko insynuacja, którą masy robotnicze zasugerować się nie dadzą. Trocki zaś w wywiadzie, udzielonym Ransome'owi i zamieszczonym w „*The Manchester Guardian Weekly*“, widział doniosłą rolę sztuki, ale nie w teraźniejszości: „Dopiero rozwój sztuki dowodzi, że z ziarna historii nietylko nowy pień wyrósł, ale i kwiaty zakwitły. W tem znaczeniu jest rozwój sztuki najwyższym świadectwem żywotności i znaczenia epoki... Sztuka wymaga dobrobytu i ekonomicznego zbytku. Najpierw nasze piece muszą grzać lepiej, nasze koła muszą się lepiej obracać, wrzeczona w krosnach tkackich szybciej się poruszać, a szkoły nasze lepiej pracować“.

Artyści czasu wojującego komunizmu nie czekali tych czasów, bo czekać nie mogli. Na drodze swej znajdowali dość ludzi, którzy ich wiarę dopingowali aprobatą ideowych założeń wojującej sztuki.

W roku 1925 prezes stołecznej Akademii Artystycznych Nauk, P. S. Kogan, podczas otwarcia VII wystawy „Achrru“ odmienną już linię wytycza sowieckiej sztuce: „Odrzucamy naśladowanie Cézanna, Deraina, Picassa, lewicowość artystyczną pozbawioną tematu i ideowości. Z dwóch elementów, z których składa się każda sztuka: wielkiego odczuwania współczesności i osiągnięcia mistrzostwa, „Achrr“ śmiało ogłosił wyższość tego pierwszego. Istotnym artystą może być tylko człowiek wrażliwy na potrzeby swego czasu, a w nasze dni tylko ten, którego przenika płomień październikowej komunistycznej rewolucji. Czasy nasze są zbyt poważne, a zadania zbyt pilne, aby sztuka mogła pozostawać na tych wyżynach, na które wnoszą się tylko rozpieszczone umysły. Nie możemy przyswoić sobie tej lub innej formy Zachodu bez sprawdzenia, o ile ona jest potrzebna rewolucji. ...Naszym stylem jest nasz nieład“. Jeszcze nie oblekł się w ciało romantyczny pomysł Tatlina, owa wieża III Międzynarodówki, trzy potwornej wielkości paszcze armatnie, wycelowane w niebo — a już w koniecznościach życia dojrzały nowe pojęcia roli sztuki, jako jednego ze współczynników ustalających się form nowego życia społecznego. Przeobrażenia te, jakie dokonały się za czasów Stalina, skrytalizowały się w oświadczeniach komisarza oświaty A. S. Bubnowa i szefa departamentu sztuki M. P. Arkadjewa, którzy we wstępie do katalogu trzech olbrzymich wystaw w Moskwie 1933 r. tak oceniają piętnaście lat poszukiwań właściwej drogi sowieckiej sztuki: „Musimy na polu sztuki stwierdzić dwa niedające się zaprzeczyć fakty wielkiej wagi. Z jednej strony należy podkreślić stopniowe, ale stanowcze i nieublagane zamieranie bezprzedmiotowego, kubistycznego kierunku w malarstwie, które było tak znamienne dla lat naszego komunizmu wojującego, z drugiej strony zaś ogólny powrót naszych artystów należących do rozmaitych ugrupowań, do realizmu. Styl naszej epoki — socjalistyczny realizm.“

Powyższe krańcowe przeobrażenia dotyczą głównie sowieckiego malarstwa — grafika innemi szła drogami. Od samego zarania rewolucji grafika, a w szczególności drzeworyt, lineoryt i litografia pełnią funkcję rewolucyjnej propagandy. Z jednej strony kryzys w przemysle papierniczym i drukarskim, blokada Sowietów przez państwa Zachodniej Europy, a w ślad za tem brak dowozu preparatów, potrzebnych do techniki fotomechanicznej, a z drugiej olbrzymie wzmoczenie konieczności produkcji propagandowych książek i plakatów, któreby szły w miliony i elektryzowały masy — to były czynniki, które stworzyły nowoczesną ilustrację książkową i plakat propagandowy, a wielu malarzy zmieniły na grafików, choćby wymienić Krawczenkę, Pawlinowa, Jakimczenkę, Staronosowa, Sokołowa i w. i. Co więcej z plakatu rewolucyjnego zrodził się specjalny typ malarstwa, posługującego się kilkoma barwami, sylwetowym ujęciem tematu rzuconego na białe tło i tem podobnemi „dalekosiężnemi“ sztuczkami.

O ile litografia, jak to wypływa z charakteru tej techniki, wsiąkla zadaniami swemi w zagadnienia malarskie, o tyle ostał się drzeworyt, jako usamodzielniona technika i specjalność wielu artystów, którym odpowiadała ta męska technika, oparta na ścisłym związku formy

z charakterem tworzywa, na zdecydowanym wyrazistym rysunku, na przemyślanej kompozycji czarnych plam w stosunku do białych. Centralnym zagadnieniem grafiki sowieckiej jest książka. Ona reprezentuje rezultat zsolidaryzowanej pracy wszystkich producentów od autora poczynając — aż do introligatora. Pisarz buduje architekturę myśli społecznej, grafik czyni myśl powabną dla oka. Książkowa grafika sowiecka nie ogranicza się jedynie do iluminacji, do przypinania kwiatków, do zdobinkarstwa. Zakres pracy grafika jest daleko szerszy. On nie tylko ilustruje, ale i interpretuje książkę: doбира czcionkę, układa kolumny, komponuje inicjały, przerywniki, zdobi, słowem decyduje o jej postaci, obejmując dyrektywę nad architekturą wszystkich etapów jej powstawania, przepajając artystyzmem zsolidaryzowaną pracę jednostek. Tego rodzaju organizacja zgodna z komunistyczną ideologią pracy, była zdrową, *par excellence* nowoczesną podstawą odrodzenia artystycznej książki sowieckiej, mającej zaspakajać nie bibliofilski sybarytizm, ale potrzeby oddziaływania na masy przy pomocy piękna. Obok sprytnie wyrozumowanej reklamy hasel, zgiełku przelicytowujących się instynktów — szła sztuka, zawarta w pięknej książce. Nowe formy dzieł Puszkina, Gogola, Tolstoja, Leskowa, Niekrasowa i i. w inscenizacji graficznej Krawczenki, Faworskiego, Bielkina, Kustodjewa, Pawlinowa i i., książki wydawane przez kooperatywy i państwo rozchodzą się w imponujących liczbą nakładach.

Na wystawie niema wprost ani jednego artysty sowieckiego, któryby nie wziął czynnego udziału w tworzeniu pięknej książki sowieckiej. Szillingowskiego ilustracje do „Bajek Rosyjskich“, Piskarewa do „Anny Kareniny“, Szpinela do „Żelaznego Potoku“ Serafimowicza, Mjulgaupta do „Sztuki Gogola“ Belyego, Gonczarowa do Iwanowa — trzeba by wymienić wszystkich po kolei.

Jak książka sowiecka jest środkiem kontaktu sztuki z życiem, tak wyrazem tego związku jest wysoki poziom techniczny drzeworytu. Mistrzowskie w precyzji rytu „Mauzoleum Lenina“ Krawczenki, przypominający akwafortę „Robotnicy“ Pawłowa czy też misterne, minjaturowe winjety Moczalowa do tomu poezji Polejaewa lub inicjały Szillingowskiego — to nie środek kokietowania widza efektami drzeworytu reprodukcyjnego, nie nawrót do średniowiecznej, cierpliwiej dłubaczki, ale jeden z wyrazów epoki, wysuwającej sprawę techniki na naczelne miejsce. W tej mierze wykładnikiem są słowa wstępu do katalogu wystawy sowieckiego malarstwa w Polsce: „W miarę jak kwestje jakości w przemyśle, w całym gospodarstwie ludowym wysuwały się na pierwszy plan, sprawa mistrzostwa artystycznego zajęła w sztuce decydujące miejsce, równorzędnie ze społeczną wartością tematu“.

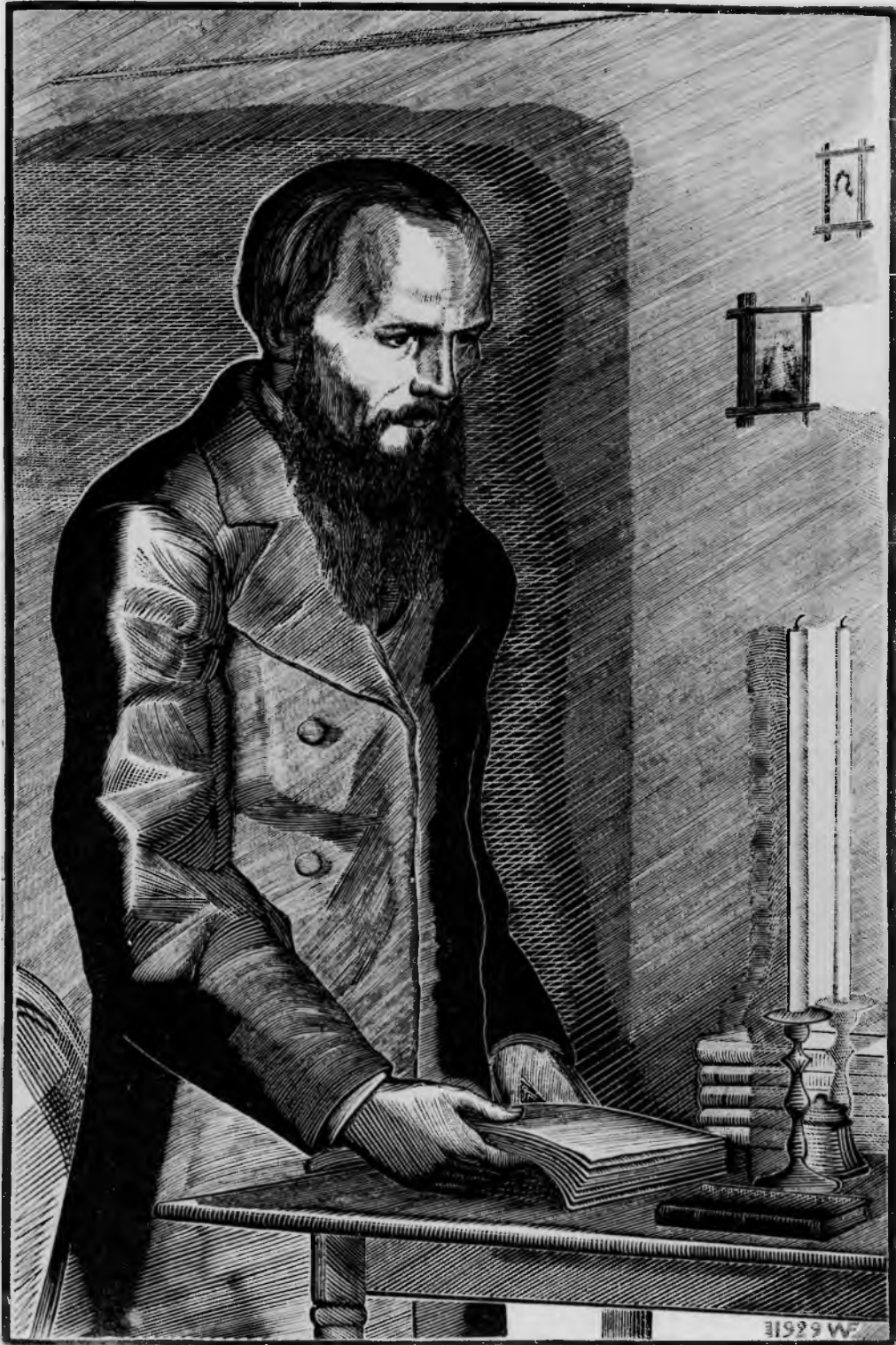
Wielu drzeworytników sowieckich łączy czystość graficzną formy z dekoracyjnymi upodobaniami, sentymentem baroku oraz duchem ikonowego i ludowego malarstwa. Szczególnie związek z ludową sztuką jest dla wielu artystów znamioną cechą. Staronosow, Faworski, Moczalow i i., podobnie jak rzeźbiarz Konienkow, jak malarze Pietrow-Wodkin, Małygin, Prochorow, Pimienow, a w szczególności zmarły przed kilku laty w Paryżu Leon Bakst, rosyjski twórca nowoczesnej dekoracji teatralnej, wyrosli bezpośrednio lub pośrednio z epoki, kiedy sztuka czerpała soki z dwóch paralelnie przez Europę idących prądów: impresjonizmu rozszerzającego niepomniernie skalę barw i odblasków prerafaelityzmu, który budził odczucie sztuki ludowej i wszelkiego prymitywu, jako utajonych ziarn nowej formy i stylu. Zwracano się powszechnie do sztuki przedrenesansowej i lokalnej sztuki ludowej. W Rosji tem ożywcze źródłem stała się w miejsce sztuki przedrenesansowej — bizantyńska, której kanony zachowały się w cerkiewno-rosyjskiej sztuce do XIX w. Tym to wartościami, ujawnionym w ostatnich latach dzięki celowej pracy „Narkomprosu“, zawdzięcza między innymi Faworski rodzinny styl swego drzeworytu, który nawet na Zachodzie znajduje naśladowców (np. Francuz Le Champion).

Ponad powyższymi czynnikami, oddziałującymi na drzeworyt sowiecki, dominuje indywidualizm twórczy, wyznaczający każdemu artyście odrębny charakter. Aleksy Krawczenko,



JÓZEF SZPINEL (Sowiety)

ILUSTRACJA DO SERANOWICZA „ŻELAZNY POTOK” (drzeworyt)



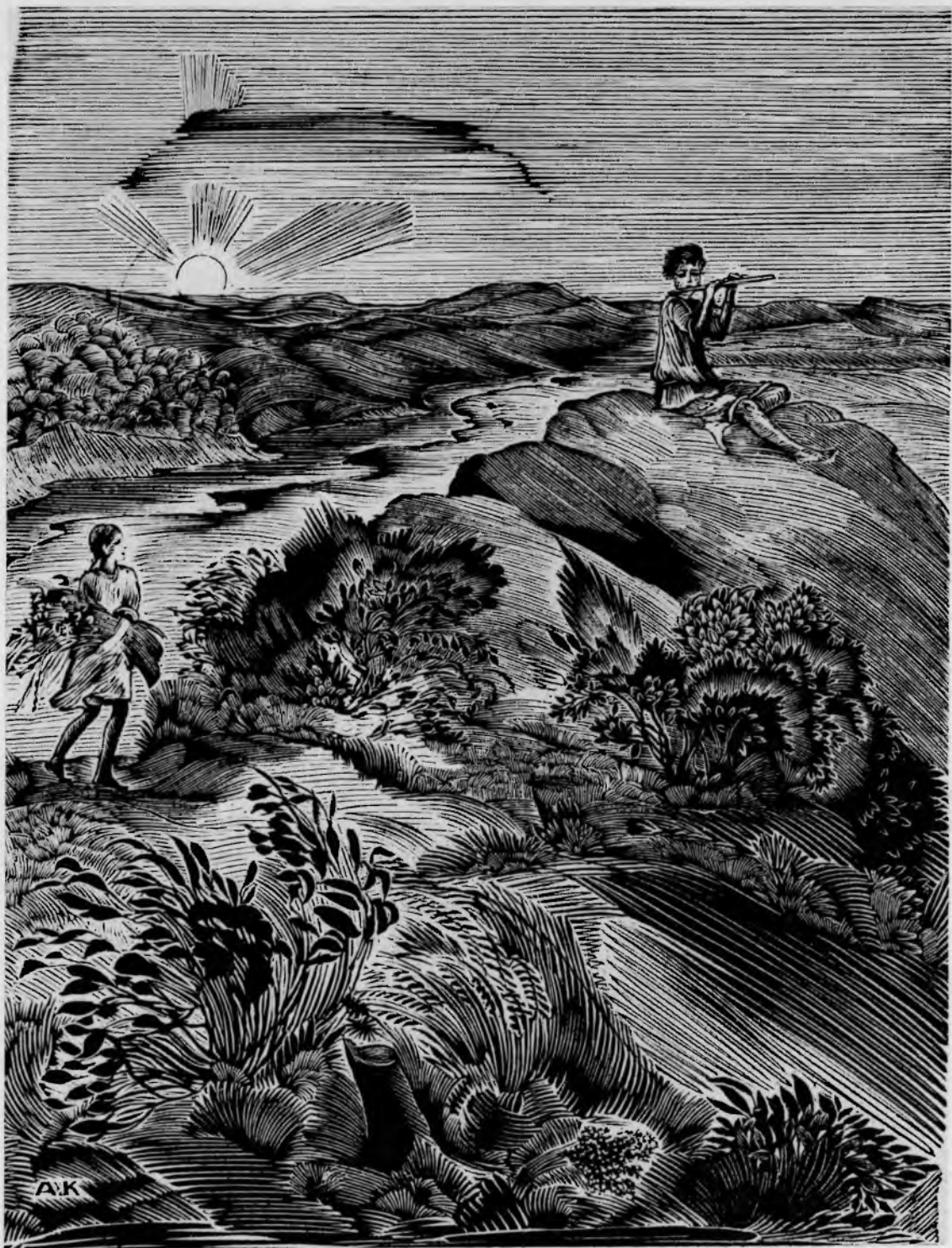
WŁODZIMIERZ FAWORSKI (Sowiety)

PORTRET DOSTOJEWSKIEGO (drzeworyt)



OLENA SACHNOWSKAJA (Sowiety)

TERORYSTKA (drzeworyt)



ALEKSY KRAWCZENKO (Sowiety)

ILUSTRACJA (drzeworyt)

to bujność form, wyrazistość koncepcji, monumentalność, patos bez teatralności, dekoracyjność bez predylekcji do zdobnictwa. Ten zamknięty w sobie i niesłuchanie pracowity artysta naprzekór rozlewności duszy rosyjskiej ujawnia umiar w formach wyobraźni, a wyrażając się bogactwem akcesoriów („Dnieprostroj“) umie na zbieżnych i rozbieżnych liniach zbudować zwartą kompozycję, przemawiającą do nas wielką siłą, temperamentem, dynamiką uczucia i wizyjnością. Krawczenko posiada nadto jedną z rzadkich cech, którą określał Norwid jako „siłę postaciowania w obowiązującej harmonii względem materiału“. Włodzimierz Faworski reprezentuje zaś lapidarny styl rzeźbiarskim ujęciem przestrzeni i brylowatą formą. Obok prostoty technicznej zdobywa się artysta na dzieła zastanawiające wynalazczością nowego wyrazu graficznego. Znamiennym przykładem w tej dziedzinie jest portret Dostojewskiego, odznaczony w Warszawie nagrodą „Pologne Littéraire“ za najlepszą ilustrację książkową. Charakter materiału, efekty załamania półcieni i połyski, wydobyte różnicowanymi gatunkami kreskowania obok zgodności formy z wszelkiego rodzaju czcionką — są tu popisową kartą artystycznego i technicznego mistrzostwa, na które zdobył się w tym dziele rzeźbiarz Faworski, przeobrażony przez rewolucję na drzeworytnika.

Nie tutaj miejsce na charakteryzowanie każdego z artystów z osobna, szczególnie gdy mamy do czynienia z tak wielkim bogactwem artystycznych indywidualności. Gdy malarstwo sowieckie brnie coraz więcej w naturalizm, drzeworyt co najwyżej stylizuje realną rzeczywistość, wolny od mody jakiegokolwiek artystycznej formy. Chłopcę fantazją i czarem naiwności tchną ilustracje do książki Dickensa, wykonane przez Edwarda Budogoskiego, duchem romantyzmu przepojone są portrety Delacroixa, Proudhona i Géricaulta przez Jerzego Eczeistowa, ludowa dekoracyjność rzeczy przemawia z ilustracji do Bajek Północy, rytowanych przez Piotra Staronosowa i tegoż artysty świetna kompozycja lasu, walącego się pod toporami ludzi, subtelny wyraz dynamizmu rzeczy; arystokratyczny wykwiłt prostoty w ilustracjach do „Anny Kareniny“ Tolstoja, wykonanych przez Mikołaja Piskarewa, a Faworskiego w karcie tytułowej do książki C. Merimégo, romantyczny polot ludowej wyobraźni w „Bajkach Rosyjskich“ ilustrowanych przez Pawła Szilingowskiego, kubizujący, epicki Mikołaj Kuprejanow, wrażliwy na ciężary mas M. Tugnow, a Mjulgaupt widzący papierowych ludzi ze świata literatury, jako groteskowe kukielki teatrzyku marionetek, wreszcie brawurowy, a rozważny w kompozycji pojazd, Józefa Szpinela, ilustracja wyrosła z ducha francuskiej sztuki, uświetniająca książkę Serafimowicza „Żelazny Potok“. Indywidualności już samą różnogatunkowością bogate.

Z wysoką wartością artystyczną drzeworytu sowieckiego idzie w parze temat. Artyści bowiem w Z. S. R. R. lepiej niż gdzieindziej zrozumieli prawdę słów Goethego: „Forma wymaga, żeby ją równie dobrze przetrawić, jak i treść, a jest ona o wiele trudniejsza do przetrawienia“. Jednak „treść dzieła sztuki bardziej interesuje ludzi, aniżeli sposób jego wykonania; treść mogą oni uchwycić w szczegółach, lecz sposobu nie mogą pojąć nawet w całości“. Temat na wystawie drzeworytu sowieckiego interesuje dziś jeszcze polskich widzów, jako egzotyzm treści, do niedawna zakrytych chińskim murem przed oczyma Europy. Obrona Petrogradu Sergjusza Moczalowa, Barykady i Zebrania konspiracyjne S. Bigosa, Jadalnia w domu artystów Wsewołoda Wojnowa, fascynująca czerwoną plamą okładka Andrzeja Goncezarowa do „15 Armji Czerwonej“, przekonywująca siłą przemawiający portret Stalina, wykonany przez Jana Pawłowa, portrety aktorów rewolucyjnego teatru, ulubieńca ludu Orłowa i Babanowej w wykonaniu Faworskiego, dramatyczne postaci D. Szterenberga i wiele innych.

Analogicznymi drogami kroczy drzeworyt Ukraińskiej R. R., gdzie Wasyl Kassian i Aleksander Dowgal tworzą ody na cześć „Dniprelstanu“ choć bez entuzjazmu, a Kasian w „Rewolucji październikowej“ daje szczere odczucie grozy wyzwolonej, brutalnej siły. Bezspornie najzdolniejszą artystką ukraińską jest Olena Sachnowskaja, uczennica Krawczenki, pełna temperamentu, świetna ilustratorka działalności kobiety w ważnych momentach dzie-

jowych. Praca kulturalna kobiety z ludu, Kobieta w wojnie domowej, Kobieta w r. 1905, Terorystka — to przykłady jej stylu, bliskiego charakterem drzeworytowi z przed 40 lat, a zarazem miara bezpośredniości, właściwej tej artystce.

Niemiecki zespół zaciekawia nie wysokim poziomem artyzmu sztuki drzeworytniczej, lecz olbrzymią dysproporcją wartości między dawnym a dzisiejszym drzeworytem niemieckim. Mistrzowska technika Dürera i dzieła tego artysty, uznawane do niedawna za zwierciadło duszy niemieckiej i dzieła drezdeńskiej trójcy: Maksa Pechsteina, Ericha Heckla i Ernesta Kirchnera, uważane dzisiaj również za najlepszą ekspresję duszy germańskiej — to dwa bieguny. Co najciekawsze, to fakt, że nigdzie tak, jak w Niemczech nie uważa się grafiki, a osobiwie drzeworytu, za naczelną reprezentację narodowej twórczości. Na tle mało wydatnego promieniowania grafiki francuskiej na niemiecką wyrobił się w Niemczech pogląd, że do serji kontrastów: południe i północ, francuskość i niemieckość, kubizm, jako wyraz romańskiego racjonalizmu i ekspresjonizm, jako wykwit niemieckiego irracjonalizmu — należy też malarstwo i grafika. W ślad za tem nader wygodnym okazał się pogląd, że jeśli Francja jest ojczyzną malarstwa nowoczesnego, to Niemcy ojczyzną grafiki. Wyraz temu poglądowi dał teoretyk sztuki, Hans Tietze, twierdząc w kwartalniku „*Die graphische Künste*“ (1926), że „*Von uralten Erinnerungen genährt, erweist sich schwarz-weiß Linienkunst als stärkster Träger speziell deutschen Kunstgefühls*“. Mniej dufnie brzmi u nas pogląd osobisty artysty drzeworytnika, Tad. Cieślewskiego jr.: „Ani kamienia, ani metalu żaden polski artysta nie czuje tak całą duszą, jak właśnie jędrnego miąższu calizny drzewnego kłoca“ — z czego bynajmniej nie wynika, aby nasz drzeworyt i rzeźba w drzewie była wyrazem specjalnie polskiego charakteru sztuki.

Niepoprawny snobizm ekspresjonizmu, utrzymujący się w Niemczech jako wyraz narodowego kierunku w sztuce, ogranicza skalę poszukiwań formy w zakresie drzeworytu, który w propagandzie nowych hasel przed kilkunastu laty odgrywał „*eine führende Rolle*“.

W grupie niemieckiej widzę artystę szczerogo odczuwania w Walterze Klemmie, którego „Wyrąb lodu“, zupełnie niestaranny w technice, posiada jednak wizyjny, malarski pierwiastek w rytmice zaprzęgów, okrążających staw, a artystę wielkiej kultury artystycznej w Karolu Michelu, najlepszym przedstawicielu drzeworytu „*weiß auf schwarz*“, który w historii grafiki zwykliśmy wywodzić od Tomasza Bewicka z końca XVIII w. Jego stylizacje białej linii, pojętej jako ornament na czarnem tle, w kompozycjach „Narodziny Ewy“, „Grzech“, „Trud i zmęczenie“ dają tylko fragmentaryczny przykład skali twórczej tego produktywnego artysty. Mało nas zaciekawiają inni wystawcy — czy to poprawny Conrad Felixmüller, czy G. Marcks niezręcznie stylizujący drzeworyt XVI w., czy E. Heckel lub E. Kirchner, konglomerat kubizmu, futuryzmu i unizmu. Oskar Bangemann interesuje chyba cierpliwością *sitzfleischu* w bezcelowem naśladownictwie wszystkich drobnych rozprysków tuszu, muśnięć rozkostrzewionego pędzelka i tych wszystkich przypadkowości, jakie daje technika pędzlowa. W jego „*Handdruck in 13 Farben*“ trudno uwierzyć na słowo, gdy włosowate efekty draśnięcia piórkiem wykluczają techniczne możliwości, jakie zdolny jest dać drzeworyt, nie dekorowany kuglarskimi sztuczkami. W dziale niemieckim najwięcej rzuca się w oczy Max Pechstein, artysta, który po podróży po Oceanie Spokojnym i zapoznaniu się z egzotykiem Gauguina nabral zamilowania do ekspresji formy, popularnie uznawanej za poczwarną. Zdecydowanymi linjami i płaszczyznami, niezłamanymi tonami barw w niedekoracyjnym zestroju zdobył w Niemczech przydomek „*Dramatiker der Farbe*“. Drzeworyty Pechsteina zarówno non-szalancją techniki, brutalnym kolorytem, jako też formą, graniczącą z karykaturą, zajmują bodaj odosobnione miejsce wśród artystów wszystkich narodów, biorących udział w wystawie.

Reprezentacja niemiecka jest ilościowo skromna. Zapewne niejednego widza zainteresowałyby niesamowite w ludowym, ekspresyjnym prymitywie Fritza Richtera lub świetny typizator Walter Buhe, prof. Akad. Sztuk graficznych w Lipsku, a znany w Polsce z czasów okupacji, jako ilustrator „*Wilnauer Zeitung*“. Zapewne zainteresowałyby wielu cicha służba pięknej