

Hanna Tadeusiewicz

**PROBLEMATYKA ARTYSTYCZNA I ZAWODOWA
NA ŁAMACH „GRAFIKI” Z LAT 1930–1939**

Dziewiętnastowieczną historię czasopism właścicieli i pracowników przedsiębiorstw typograficznych kończy przemyski „Przegląd Drukarski” Józefa Styfięgo w maju 1899 r.¹, następne stulecie zapoczątkował w 1901 r. we Lwowie „Przegląd Drukarski” Seweryna Baylego².

Do roku 1918 niewiele wydano fachowych czasopism poligraficznych; odnotować wypada m. in. „Grafikę” (1905–1906), „Tygodnik ekonomiczno-zawodowy dla drukarzy, litografów, introligatorów” (1908), „Wiadomości Graficzne” (1908–1915)³ oraz „Grafikę” Władysława Łazarskiego z 1912 r.⁴

W latach 1918–1939 periodyki typolitograficzne i graficzne stanowiły najliczniejszą grupę pism zawodowych w naszym kraju, świadcząc o prężności i aktywności polskich poligrafów w okresie międzywojennym⁵. Były to liczne jednodniówki, efemeryczne pisemka i periodyki o wieloletniej egzystencji; do najdłużej ukazujących się należały m. in.: „Drukarski” (1925–1939), „Drukarski-Związkowiec” (1927–1939), „Pracownik Graficzny” (1928–1939)⁶ oraz „Grafika” z lat 1930–1934 i 1938–1939.

Pismo to nie doczekało się dotychczas opracowania. Kilka numerów „Grafiki” recenzowały oraz przegląd treści wybranych zeszytów opublikowały

¹ H. Tadeusiewicz, *Drukarnictwo polskie drugiej połowy XIX wieku w świetle fachowych czasopism drukarzy z lat 1872–1900. Problematyka zawodowa i społeczna*, Łódź 1982, z bibliogr.

² H. Tadeusiewicz, „Przegląd Drukarski” Seweryna Baylego, „Roczniki Biblioteczne” 1974, s. 373–382.

³ S. Ciepłowski, *Czasopisma drukarzy warszawskich 1870–1939*, „Biuletyn Poligraficzny” 1975, nr 4, s. 42–59; tenże, *Warszawskie czasopisma poligrafów 1897–1939*, Warszawa 1995.

⁴ H. Tadeusiewicz, „Grafika” (1912), „Roczniki Biblioteczne” 1979, z. 2, s. 117–128.

⁵ K., *Zawodowe czasopiśmiennictwo drukarskie*, „Przegląd Graficzny” 1931, nr 27, s. 285–287, nr 28, s. 297–298; Z. Szempliński, *Prasa zawodowa w Polsce*, „Statystyka Pracy” 1929, t. 8, s. 3.

⁶ H. Tadeusiewicz, „Pracownik Graficzny” (1928–1939), „Roczniki Biblioteczne” 1986, z. 1–2, s. 111–135, 1987, z. 2, s. 151–191.

współcześnie ukazujące się periodyki („Silva Rerum”, „Miesięcznik Graficzny”, „Wiadomości Graficzne”, „Bibliofil Polski”); o „Grafice” wspominał Stanisław Cieplowski w pracy o warszawskich periodykach drukarskich⁷.

Głównym ośrodkiem skupiającym grafików była w dwudziestoleciu międzywojennym Warszawa, gdzie tworzyli wybitni artyści, koncentrowało się życie organizacyjne, rozwijało szkolnictwo graficzne: poza Akademią Sztuk Pięknych działały Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Szkoła Przemysłu Graficznego; w 1932 r. otwarto przy Salezjańskiej Szkole Rzemiosł Doświadczalną Pracownię Graficzną. Funkcjonujące w stolicy stowarzyszenia pracowników „czarnej sztuki” dbały nie tylko o sprawy bytowe swoich członków, ale czuwały także nad stroną typograficzną publikowanych książek i czasopism, a powstające periodyki drukarzy i grafików odegrały niebagatelną rolę w podniesieniu poziomu artystycznego produkcji wydawniczej w naszym kraju. Ważne miejsce zajęła wśród nich „Grafika”.

Pismo ukazywało się w Warszawie w latach 1930–1939. Pierwszy zeszyt „Grafiki” trafił do czytelników w październiku 1930 r. i odtąd pismo wychodziło regularnie co dwa miesiące do września 1934 r. Trzy pierwsze roczniki z lat 1930/1931, 1932/1933 i 1933/1934 objęły łącznie 17 zeszytów. Potem nastąpiła dłuższa przerwa i dopiero w grudniu 1938 r. ukazał się jeden numer, zaś w roku 1939 numer drugi w lutym i trzeci–czwarty za kwiecień–czerwiec; zapowiadany na połowę października numer podwójny piąty–szósty już nie wyszedł – trwała druga wojna światowa.

Redaktorem dwumiesięcznika był najpierw Franciszek Siedlecki, a po jego śmierci 1 września 1934 r. i spowodowanej nią przerwie w wydawaniu periodyku w latach 1938–1939 nie miał redaktora, podawano tylko nazwiska współpracowników „Grafiki”. Byli nimi: Przemysław Smolik, Edmund Miller, Tadeusz Gronowski, Marian Drabczyński, Stanisław Rogoyski, Henryk Wiciński, Tadeusz Rogowski i Szczęsny Rutkowski. W latach 1930–1934 wydawcą „Grafiki” był Tadeusz Gronowski. Dział artystyczny trzech pierwszych roczników redagował Gronowski i Adam Póltawski, dział techniczny (do z. 1 z 1932 r.) – Roman Mathia, później – po przerwie – redaktorów działów już nie było.

Dwumiesięcznik o dużym formacie 30,5 × 23 cm drukowano zwykle na dobrym papierze z Towarzystwa Akcyjnego J. Franaszek w warszawskiej Szkole Przemysłu Graficznego; w tłoczeniu pisma uczestniczyła też Doświadczalna Pracownia Graficzna Salezjańskiej Szkoły Rzemiosł mieszcząca się w stolicy przy ul. Lipowej 14. Używano farb Spółki Akcyjnej „Chemiczna Fabryka dr Rattner” oraz firmy „Atra” w Toruniu. Klisze do okładek i ilustracji w tekście sporządzała Polska Wytwórnia Papierów Wartościowych, firma Adolfa Galewskiego i Maksymiliana Dau, Litografia Artystyczna

⁷ S. Cieplowski, *Czasopisma...*, s. 58.

W. Głowczewski, Zakłady Graficzne Eugeniusza i dra Kazimierza Kozińskich w Warszawie⁸. Skład główny „Grafiki” mieścił się w warszawskim „Domu Książki Polskiej”, Hurtownia dla Księgarzy i Wydawców, Sp. Akc. przy pl. Trzech Krzyży.

Poszczególne zeszyty dwumiesięcznika liczyły od 48 do 80 stron i miały barwne kartonowe okładki projektowane m. in. przez Tadeusza Gronowskiego, Edwarda Manteuffla, Adama Półtawskiego i Henryka Stażewskiego. Karta tytułowa każdego zeszytu „Grafiki” na stronie *recto* w jej głównej części zawierała złożony majuskułą tytuł i podtytuł, częstotliwość ukazywania się, miejsce i rok wydania, kolejny rocznik i numer zeszytu, zaś w dalszej części umieszczano nazwiska redaktora naczelnego i redaktorów działów oraz wydawców. Na stronie *verso* figurował adres redakcji i administracji (Warszawa ul. Trębacka 10), warunki prenumeraty, cenę pojedynczego zeszytu oraz koszt zamieszczania ogłoszeń i wkładek reklamowych. Tekst artykułów był tłoczony dwuszpaltowo, pozostawiano dużo światła między wierszami i licznymi ilustracjami, co dawało przejrzystość i czytelność czasopisma.

W pierwszym okresie wydawania „Grafiki” karty tytułowe były czarno-białe, dopiero po jej wznowieniu w końcu 1938 r. pojawiły się kolory; używano barwy czerwonej, zielonej lub niebieskiej. W latach 1938–1939 dwumiesięcznik tłoczyła drukarnia Mariana Drabczyńskiego przy ul. Siennej 33, gdzie też umieszczono administrację, natomiast redakcja została ulokowana w Warszawie przy ul. Nowy Świat 49, a skład główny prowadziła Księgarnia Jakuba Mortkowicza (ul. Mazowiecka 12) oraz warszawskie Towarzystwo Wydawnicze.

„Grafika” była organem dwu stowarzyszeń – Związku Polskich Artystów Grafików oraz Zrzeszenia Kierowników Zakładów Graficznych.

Związek Polskich Artystów Grafików powstał w 1919 r., zaś Zrzeszenie Kierowników Zakładów Graficznych powołano do życia w 1924 r.

Na treść periodyku składały się artykuły o rozmaitej tematyce, składana mniejszą czcionką *Kronika*, liczne ogłoszenia i reklamy, luźne czarno-białe i kolorowe wkładki, bardzo bogaty materiał ilustracyjny.

W *Kronice* do pierwszego zeszytu pisma z października 1930 r. Zrzeszenie Kierowników Zakładów Graficznych zamieściło informację o zatwierdzeniu nowego statutu i sformułowało cele działania tej organizacji: „[...] samopomoc wzajemna w sprawach zawodowych i moralnych [...]; podniesienie poziomu fachowego swych członków [...], wśród szerokich rzesz pracowników drukarskich siał zamięłowanie do piękna [...]”. Pierwszym krokiem w realizacji postawionych zadań jest „powołanie do życia dwumiesięcznika fachowego poświęconego sztuce graficznej pt. «Grafika», w którym będziemy wspólnie pracować ze Związkiem Polskich Artystów Grafików i tym samym czasopismo

⁸ Por. *Słownik pracowników książki polskiej*, Warszawa–Łódź 1972.

to uznajemy za swój oficjalny organ”. Zapowiadano, iż będą się ukazywały w nim „artykuły na temat spraw zawodowych oraz komunikaty i wiadomości z działalności Zrzeszenia. Starać się będziemy – obiecywano, aby «Grafika» stała się idealnym nauczycielem i kierownikiem artystyczno-technicznym dla pracowników wszystkich działów sztuki graficznej oraz informatorem najważniejszych przejawów życia graficznego”. Zarząd Zrzeszenia Kierowników Zakładów Graficznych Rzeczypospolitej Polskiej wzywał odbiorców do „zasilania naszego organu swymi pracami i rozpowszechniania «Grafiki» między pracownikami przemysłu graficznego”⁹.

Postawione cele realizowali konsekwentnie twórcy periodyku – wybitni przedstawiciele życia artystycznego i zawodów związanych z produkcją książek oraz czasopism w międzywojennej Polsce.

Wydawcą i redaktorem naczelnym „Grafiki” był Franciszek Siedlecki, z którym współpracował Tadeusz Gronowski. Redaktorem Działu Artystycznego pisma był Adam Póltawski, zaś funkcję redaktora Działu Technicznego pełnił Roman Mathia¹⁰.

Wydawcy i redaktorzy „Grafiki” byli dobrze wykształconymi profesjonalistami, znawcami sztuki graficznej i drukarskiej, cenionymi artystami, działaczami organizacji związkowych, ludźmi mającymi doświadczenie w pracy redakcyjnej; potrafili też pozyskać wybitnych współpracowników, tworząc pismo o wysokim poziomie merytorycznym publikowanych treści i typograficznego wyposażenia.

Pierwszy zeszyt periodyku z 1930 r. otwiera słowo *Od redakcji*, w którym informowano odbiorców o zamierzeniach redakcji „pragnącej wraz z czytelnikami pracować nad rozwojem polskiej grafiki, łącząc teorię z praktyką, sztukę z użytecznością, dynamizm życia ze statyką ducha”. W odredakcyjnym tekście pisano dalej: „Mało jest nam znana dawniejsza grafika polska, pragniemy z nią zaznajomić naszych czytelników [...], uwzględnić będziemy w najszerszym zakresie rozwój techniki drukarskiej, najnowsze wynalazki i zagadnienia z nimi związane. Kronika i przegląd fachowych pism zaznajomi nas z bieżącym stanem grafiki. [...] Wprowadzając rejestrację grafiki czystej i użytkowej zbierać będziemy materiały do historii grafiki w Polsce”¹¹.

Podstawową zawartość „Grafiki” stanowiły artykuły, które – zgodnie z treścią – można podzielić na trzy grupy: pierwsza obejmuje teksty dotyczące grafiki artystycznej, druga publikacje z zakresu grafiki użytkowej, trzecia zaś uwzględnia artykuły fachowe na temat drukarstwa i spraw z nim związanych.

⁹ „Grafika” 1930, z. 1, s. 38.

¹⁰ *Słownik pracowników książki polskiej*, s. 570–571, 711–712, 814.

¹¹ „Grafika” 1930, z. 1, s. nlb. 3.

Szczególnie dużo uwagi poświęcił dwumiesięcznik drzeworytnictwu. Rozprawa Władysława Skoczylasa pt. *Polskie drzeworyty ludowe* zainaugurowała część artykułową „Grafiki”¹². Autor przedstawił tu własne rozumienie „drzeworytów ludowych”, tj. takich, które „zostały narysowane i wyrzeźbione w drzewie przez człowieka z ludu, który żadnych studiów artystycznych ani fachowych nie odebrał, wyuczywszy się tego rzemiosła od swego ojca, krewnego lub był samoukiem”. Interesujący artykuł Skoczylasa traktuje pokrótce o historii tej najstarszej techniki graficznej, o materiałach i narzędziach służących do wykonywania drzeworytów oraz o sporządzaniu odbitek. Więcej miejsca przeznaczył na scharakteryzowanie kompozycji drzeworytów ludowych, których cechą zasadniczą jest „dążność do wypełnienia całej płaszczyzny obrazu”, omówił też treść, ornamentykę i ulubione motywy stosowane przez ludowych twórców ksylografów. Autor – nawiązujący w swej własnej twórczości do polskiej sztuki ludowej – bardzo wysoko ocenił efekty ich pracy, przypisując drzeworytom ludowym „wybitne wartości artystyczne polegające na monumentalnej kompozycji, czystości i śmiałości w cięciu linii i kresek i zmyśle dekoracyjnym w użyciu niewielkiej ilości kolorów”. Tekst ilustrują drzeworytowe podobizny anonimowych twórców, będące w posiadaniu bibliotek i w zbiorach prywatnych kolekcjonerów, m. in. Zygmunta Łazarskiego. Skoczylas raz jeszcze pisał na temat sztuki ksylograficznej w niedokończonym artykule z 1933 r. *Drzeworyt*¹³, który poświęcił dziejom drzeworytu, wynalezionej w starożytnych Chinach, kreśląc następnie rozwój tej najprostszej techniki graficznej znanej w Europie już w XIII w. Autor pisze też o sztuce drzeworytniczej w Japonii i jej wpływie na odrodzenie ksylografu europejskiego u schyłku XIX stulecia. Skoczylas wskazał na główną cechę drzeworytu, charakterystyczną dla tej techniki graficznej, którą – jego zdaniem – jest to, „że ten sam artysta komponuje, wycina i drukuje swój drzeworyt. Dzięki temu skojarzeniu pracy w jednej osobie współczesny drzeworytnik, łącząc swą inwencję z techniką, ma możliwość osiągnięcia indywidualnego stylu”. Artykuł ilustrowany jest reprodukcjami ksylografów z różnych okresów historycznych.

Drzeworytnictwa dotyczy również szkic pióra Tadeusza Cieślewskiego (syna) poświęcony drzeworytom Stefana Mrożewskiego¹⁴, z którym studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Władysława Skoczylasa. Autor zaprezentował dorobek Mrożewskiego, scharakteryzował kompozycję i technikę jego drzeworytów tworzonych w Paryżu, a eksponowanych na wystawach w Warszawie i Poznaniu. Cieślewski wskazał na niezależność sztuki tego artysty i stosowanej techniki, który żartobliwie pisał, że „cięcie

¹² Tamże, s. 4–9.

¹³ Tamże, 1933, z. 1, s. 40–44.

¹⁴ Tamże, 1930, z. 2, s. 11–17.

drzewa dla samego cięcia przystoi może drwalowi, ale nie drzeworytnikowi”. Wysoką ocenę prac Mrożewskiego potwierdziły jego późniejsze dokonania stawiające go w rzędzie najwybitniejszych twórców drzeworytów w Polsce XX w. Szkic Cieśleńskiego uzupełniają reprodukcje dzieł Stefana Mrożewskiego.

O pracowni graficznej w Szkole Sztuk Pięknych kierowanej przez Władysława Skoczylasa, w której uczy się m. in. sztuki drzeworytniczej, traktuje artykuł Franciszka Siedleckiego zamieszczony w piątym zeszycie „Grafiki” z 1931 r. Autor z aprobatą pisze o wzorowo prowadzonej pracowni, w której uwzględniono równomiernie naukę wszystkich technik graficznych, a drzeworyt „nabrał większej samodzielności, wyzwolił się z klasycznego prowadzenia linii ciętej, jakiej używano od XVI wieku aż po czasy rytowników warszawskich zasilających «Kłosa» i «Tygodnik Ilustrowany». Student uczy się estetyki książki wykonując w drzeworycie tekst i ilustrację, jest to do pewnego stopnia powtórzenie historycznego rozwoju książki, która powstała z drzeworytów i tekstów ciętych w drzewie zanim rozbito tekst na poszczególne litery i poczęto je składać w wiersze i kolumny na pełnej stronie książki”¹⁵.

Dwutygodnik publikował również artykuły poświęcone innym technikom graficznym. Niech za przykład posłuży rozprawa Stanisławy Marii Sawickiej o Wicie Stwoszu, którego uznała za pierwszego znanego z nazwiska sztycarza polskiego¹⁶. Z jego spuścizny rytowniczej zachowało się dziesięć miedziorytów w Pinakotece monachijskiej, reprodukowanych w artykule Sawickiej. Są to – jej zdaniem – ryte na płytce miedzianej szkice do prac rzeźbiarskich mistrza, na co wskazuje niestaranne wykonanie rysunków i odbitek. Zachodzi więc ścisły związek między sztynchami Stwosza a jego rzeźbami. Autorka omówiła w hipotetycznej chronologii, żaden z tych szkiców nie jest bowiem datowany – znane prace rytownicze Wita Stwosza, zwracając uwagę na odmienne w charakterze miedzioryty o religijnej tematyce z powtarzającym się najczęściej motywem Madonny i Chrystusa. Sztychy powstały najprawdopodobniej w ostatniej ćwierci XV w., a z techniką miedziorytniczą artysta zapoznał się zapewne w Norymberdze. „W historii sztuki polskiej – kończy artykuł Sawicka – grafika Stwosza nabiera specjalnego znaczenia nie tyle ze względu na rytownictwo polskie [...], lecz raczej dla ścisłego jej związku z dziełami rzeźby w Polsce”.

I jeszcze może warto wymienić artykuł F. Siedleckiego z 1931 r. pt. *Kurs Grafiki prof. Jana Wojnowskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*¹⁷. Kurs, uruchomiony w 1910 r. przez Józefa Pankiewicza, od 1914 r. prowadził samodzielnie Wojnowski. Studenci kształcą się w zakresie wszystkich rodzajów

¹⁵ Tamże, 1931, z. 5, s. 5–19.

¹⁶ Tamże, 1930, z. 1, s. 10–14.

¹⁷ Tamże, 1931, z. 4, s. 5–12.

sztuk graficznych: drzeworytu, miedziorytu i technik pokrewnych oraz litografii. Profesor stale udoskonala związane z rysunkiem sposoby techniczne, a – jak pisze Siedlecki – jego „metoda pedagogiczna [...] jest bardzo rozsądna i celowa”. Wojnowski poleca bowiem uczniom kopiowanie arcydzieł dawnej grafiki, później zezwala im na własną twórczość. Wyniki działalności profesora Wojnowskiego obrazują załączone prace uczniów przechowywane w zbiorach krakowskiej ASP (litografie, drzeworyty, miedzioryty, akwaforty, akwatinty, mezzotinty, suchoryty), świadczące o ich wysokim poziomie artystycznym i technicznym, o pozostawieniu studentom twórczej swobody i nie narzucaniu indywidualności pedagoga.

Redakcja periodyku, poza grafiką artystyczną, zaznajamiała czytelników z grafiką użytkową obejmującą projektowanie plakatów, znaczków pocztowych, banknotów, druków reklamowych i innych. Szczególnie dużo miejsca poświęciła, cieszącemu się zasłużonym uznaniem, polskiemu plakatowi. Był to ulubiony rodzaj grafiki użytkowej, uprawiany m. in. przez Tadeusza Gronowskiego, który prezentował reprodukcje własnych plakatów w wielu zeszytach „Grafiki” oraz pisał na jego temat. W inauguracyjnym numerze dwumiesięcznika z października 1930 r. zamieścił artykuł pt. *Plakat*¹⁸, związany z konkursem na plakat ogłoszonym z okazji setnej rocznicy powstania listopadowego. Spośród 22 prac na wysokim poziomie artystycznym wyróżniono cztery dzieła, miejsce drugie zajął plakat Gronowskiego i Felicjana Kowarskiego. Pisząc o współczesnym plakacie, autor zwrócił uwagę na szerzącą się „sztukę ulicy”, na rozwój reklamy artystycznej, zwłaszcza plakatu, o którego wartości stanowi „ujęcie graficzne w połączeniu ze swoistą literackością”. „Współczesna sztuka plakatowa – kończy autor rozważania – dąży do uproszczeń formy, do lapidarnego ujęcia tematu oraz skoncentrowania uwagi na szczególe”.

Dwa lata później Gronowski przedstawił plakaty Związku Słuchaczy Architektury Polskiej, eksponowane w podziemiach warszawskiego domu handlowego braci Jabłkowskich w listopadzie 1931 r.¹⁹ Była to pierwsza wystawa w stolicy obrazująca dorobek twórców plakatu i grafiki użytkowej, pracujących niemal równocześnie, widać więc pewne pokrewieństwo w podejściu do tematu, wspólne cechy zbiorowe, fachowość graficznego ujęcia reklamowanego przedmiotu, staranność formy i intensywność koloru.

Litografii poświęcone są m. in. artykuły Ludomiła Lewestama i Edwarda Czerwińskiego opublikowane w lutym 1931 r. Pierwszy ma charakter historyczny i dotyczy litografii warszawskich²⁰. Zaproszony do napisania artykułu przez redakcję „Grafiki” Lewenstam zastrzegł się, iż da on „zaledwie pobieżny

¹⁸ Tamże, 1930, z. 1, s. 18–21.

¹⁹ Tamże, 1932, z. 1, s. 31–34.

²⁰ Tamże, 1931, z. 3, s. 5–21.

rzut oka na dzieje litografii warszawskiej od chwili jej powstania aż do lat 60–70 ub. stulecia”. Obficie ilustrowany tekst to istotnie tylko przegląd dokonań w zakresie litografii wynalezionej w 1796 r. przez Alojzego Sennefeldera, a w Warszawie zapoczątkowanej dzięki Janowi Siostrzyńskiemu i Aleksandrowi Chodkiewiczowi – założycielom (w 1818 r.) pierwszego w Polsce zakładu litograficznego przy ul. Miodowej oraz warsztatu funkcjonującego od 1819 r. przy warszawskim Instytucie Głuchoniemych. Lewentam omówił produkcję tych oraz później powstałych zakładów litograficznych: Ludwika Letronne przy Krakowskim Przedmieściu, Biura Sztabu Kwatermistrzostwa Generalnego Wojska Polskiego w Pałacu Prymasowskim, Teodora Vivier przy ul. Senatorskiej oraz litografii Urzędu Muncypalnego i Banku Polskiego kierowanej od 1833 r. przez Seweryna Oleszczyńskiego, z której wyszła pierwsza wielobarwna odbitka. Po rewolucji listopadowej litografia w Warszawie rozwijała się bardzo szybko. Powstawały wciąż nowe warsztaty, stale udoskonalane, cieszące się popularnością, dla których pracowali wybitni polscy artyści; były to litografie Franciszka Schustera, Juliana Flecka, Adolfa Dietricha i innych. W 1869 r. pracuje już ponad 40 zakładów, ale większość nie przejawia aspiracji artystycznych i świadczy o uprzemysłowieniu tej dziedziny techniki graficznej. Są jednak warsztaty ambitne, produkujące litografie na wysokim poziomie artystycznym, jak np. Adama Dzwonkowskiego, Maksymiliana Fajansa, Feliksa Piwarskiego, Władysława Walkiewicza. W ostatnich dziesiątkach lat XIX stulecia drzeworyt w nowej postaci wypierał już sztukę litograficzną. Drugi artykuł pióra Edwarda Czerwińskiego przedstawia ogólny zarys techniki litograficznej, którą autor uznał za jeden z największych wynalazków XVIII w.²¹ Tekst ilustrują wzory litografii kredkowej, prósonej, lawowanej i wykonywanej ossasepią. Czerwiński pisze w zakończeniu, iż miał „na celu zaznajomienie ze sztuką litograficzną przede wszystkim artystów”.

O jeszcze jednym rodzaju grafiki – kwasorycie, technice wkłesłodrukowej, zamieścił artykuł na łamach „Grafiki” Ludwik Tyrowicz²², objaśniając podział na techniki „suche” (sucha igła, technika radełkowa) i „trawione” (akwaforta, akwatinta) oraz farby drukarskie, odmiany odbitek, konserwację plansz.

Jeden z najciekawszych i zarazem najobszerniejszych artykułów opublikowanych na łamach „Grafiki” to autorstwa Jana Stebnowskiego *Historia druku map (w zarysie)*²³, zamieszczona w pierwszym zeszycie z 1933 r. Autor dał przejrzysty, ujęty chronologicznie przegląd wydawnictw geograficznych zawierających mapy oraz samych map od Ptolemeusza i jego *Geografii* z II w. n.e. tłumaczonej z greki na język łaciński w 1406 r. Początkowo

²¹ Tamże, s. 22–28.

²² Tamże, 1932, z. 2, s. 35–44.

²³ Tamże, 1933, z. 1, s. 5–39.

mapy kopiowano ręcznie, co powodowało liczne błędy, zaczęto więc stosować druk ksylograficzny z klocków drzeworytniczych, pojawiają się pierwsze mapy tłoczone równocześnie z tekstem geograficznych dzieł. W drugiej połowie XV w. stosowano też we Włoszech technikę miedziorytniczą drukowania map, znacznie droższą. Pierwsze mapy odbijane z płytek miedzianych pojawiły się w bolońskiej edycji dzieła Ptolemeusza między 1474 a 1477 r., następne w wydaniu rzymskim z roku 1478. Kolejna edycja *Geografii* zawierająca 32 mapy rżnięte w drzewie pochodzi z 1482 r. i odtąd przez całe stulecie „drzeworyt stacza na terenie kartografii zwycięską walkę z miedziorytem”. W XVI w., kiedy drukarstwo było już w pełnym rozkwicie, w tłocznich europejskich dążono do ulepszeń technicznych druku i podniesienia jego estetycznych wartości. Drzeworyt reprezentują artyści tej miary co Ł. Cranach, A. Dürer czy H. Holbein, szczególnie Albrecht Dürer zasłużył się dla podniesienia poziomu graficznego kartografii, dając wskazówki do rytowania map. Ukazują się ogromne mapy świata z 1507 r. i żeglarska z 1516 r., zdobione pięknymi winietami, kartuszkami i festonami. Chlubą polskiej kartografii XV-wiecznej są mapy ryte w klockach drewnianych opracowane przez Bernarda Wapowskiego, a tłoczone w krakowskiej oficynie Floriana Unglera w 1526 r. oraz w 1530 r. u Macieja Szarfenberga. Dalej autor zapoznaje czytelników z metodą łączenia typografii z drzeworytem, którą stosowano na potrzeby kartografii oraz wskazuje szereg przykładów map tłoczonych przy jej użyciu. W XVII i XVIII w. wykonywano mapy i atlasy techniką miedziorytniczą, a głównym ośrodkiem produkcji wydawnictw kartograficznych był Amsterdam. Polską kartografię reprezentują wówczas mapy wykonane w miedzianej płycie przez zdolnego sztycharza Wilhelma Hondiusza. W pierwszej połowie XVII stulecia cechuje produkcję wydawniczą, także kartograficzną, obniżenie poziomu artystycznego. Poprawa nastąpiła w drugiej połowie wieku oraz na początku XVIII stulecia, przede wszystkim za sprawą paryskiego Instytutu Kartograficznego. Mapy wykonywano wszystkimi technikami miedziorytniczymi, uzyskując bardzo dobre wyniki. Schyłek XVIII w. przyniósł nowy wynalazek w zakresie grafiki – litografię, dającą wielkie możliwości produkcji druków kartograficznych. Wynalazek Alojzego Sennefeldera, zastosowany w Polsce przez Jana Sierzyńskiego, przyjął się powszechnie, i w XIX-wiecznej Europie wydawano mapy techniką litografii, a na początku następnego stulecia wprowadzono chromolitografię, dając możliwość produkcji map kolorowych, co miało szerokie zastosowanie w mapach geologicznych. Stopniowo wprowadzano wciąż nowe rodzaje technik, np. fotomechaniczne wykonywanie map, wykorzystując połączenie litografii na cynku i fotografii. W latach trzydziestych XX w. produkcja kartograficzna opierała się głównie na offsecie, powszechnie tłoczono mapy wielobarwne, bowiem kolor odgrywa wielką rolę w orientowaniu się na mapie. „Zróznicowanie elementów typograficznych na mapie, poprzez łatwo wpadające

w oko kolory – stało się dziś – kończy Stebnowski rozprawę, naczelnym zagadnieniem w jej graficznym wyposażeniu”. Tekst uzupełniają liczne przypisy oraz ilustrujące wywody autora reprodukcje map od XV do XIX stulecia.

W dziale grafiki użytkowej znalazły się artykuły traktujące o chętnie projektowanych przez artystów znaczkach pocztowych, których autorami byli Aleksander Tupalski i Franciszek Siedlecki. Pierwszy²⁴ z nich pisał m. in. o różnych metodach drukarskich stosowanych w produkcji znaczków, o sposobach zabezpieczania ich przed naśladownictwem oraz o kolekcjonerach i ich roli w handlu znaczkami. Drugi²⁵ zaś zajął się projektowaniem znaczków, używanymi przez grafików scenkami rodzajowymi, symbolami, alegoriami i ornamentami, które sprawiają, iż znaczek pocztowy „staje się miniaturowym obrazkiem, zatracając cechy czysto graficzne, nabiera cech kompozycji obrazowej”. Po odzyskaniu niepodległości „postawiono u nas druk znaczków na takim poziomie, że może on iść w zawody z drukarniami zagranicznymi [...]. Stały kontakt z artystami grafikami, jaki Ministerstwo Poczty i Telegrafów oraz Wytwórnia [Papierów Wartościowych] utrzymuje, daje gwarancję coraz wyższego poziomu artystycznego, do którego dąży, artystom zaś zapewnia możliwość tworzenia coraz to nowych koncepcji artystycznych zgodnie z wymogami chwili, upodobaniem publiczności [...] i propagowanie polskości za granicami państwa”.

Grafiki użytkowej dotyczył też artykuł traktujący o technice druku banknotów pióra Karola Chybińskiego²⁶, pisano również o pieniądzach papierowych²⁷, papierze²⁸ i znakach wodnych²⁹. Stanisława Maria Sawicka opublikowała w 1932 r. obszerną rozprawę poświęconą wystawie ze zbiorów grafiki w Muzeum Narodowym w Warszawie, dającej skrótowy z konieczności, ale niezmiernie pouczający przegląd historii rytownictwa polskiego. Artykuł Sawickiej, bogato wyposażony w reprodukcje eksponowanych dzieł, ukazuje dorobek naszych najwybitniejszych sztycharzy. Są to miedzioryty, akwaforty, akwatinty, staloryty i litografie m. in. J. Falcka, D. Chodowieckiego, J. F. Myliusy, K. W. Kielisińskiego, A. Oleszczyńskiego, A. F. i F. K. Dietrichów³⁰.

Na łamach „Grafiki” Marian Drabczyński pisał o historii czcionki i zakładach odlewniczych³¹, Edmund Miller omawiał grafikę Henryka Stażewskiego³², a Przemysław Smolik – współredaktor dwumiesięcznika – prezen-

²⁴ Tamże, 1930, z. 2, s. 18–20.

²⁵ Tamże, s. 20–25.

²⁶ Tamże, 1932, z. 2, s. 10–12.

²⁷ Tamże, s. 6–10.

²⁸ Tamże, z. 4, s. 37–43, z. 5, s. 38–47.

²⁹ Tamże, z. 4, s. 49–53.

³⁰ Tamże, z. 5, s. 5–34.

³¹ Tamże, 1938, z. 1, s. 25–32.

³² Tamże, s. 18–24.

tował w trzech rozprawkach rozwój ilustracji w książce polskiej i polskim czasopiśmie³³.

Nie zabrakło w „Grafice” artykułów poświęconych okładkom do książek i czasopism oraz książkowym znakom własnościowym. Anonimowy autor pierwszego z nich³⁴ zauważył, iż książka to towar umieszczany na wystawie i stole księgarskim, a konkurencja wydawnicza zmieniła zewnętrzny wygląd książki. „Wydawca – pisze autor – musiał się postarać o rysunek artystyczny na okładce, zwracający uwagę publiczności, wyróżniający je od innych i dającej w skrócie rysunkowym treść książki”. Wydawnictwo warszawskie „Ignis”, następnie inne wydawnictwa zatrudniły artystów grafików do komponowania okładek, którzy decydują też o doborze czcionek i kolorystyce okładek. „Grafika” zamieściła projekty E. Bartłomiejczyka, H. Czernego, I. Daszewskiego, S. Chrostowskiego, Z. Grabowskiego, T. Gronowskiego, J. Toma i innych grafików oraz twórców okładek do czasopism. Wiktor Podoski zaprezentował ekslibrisy Stanisława Chrostowskiego³⁵. Oglądając je trzeba brać pod uwagę właściwości ekslibrisu, który należy tak projektować, „aby nie przeznaczony specjalnie do żadnej, odpowiadał książkom wszystkim. Stąd też i syntetyczny charakter tego (dobrze pojętego) dzieła sztuki graficznej”. Znaki własnościowe Chrostowskiego, projektowane od 1928 r., złożyły się na spory już dorobek artysty liczący 14 ekslibrisów rytym techniką ksylograficzną, z których dwa – dla T. Dybowskiej i J. Potockiej wykonał w drzeworycie dwubarwnym. Wszystkie prace Chrostowskiego cechuje umiar i trafność użycia środków technicznych, nie mają one nic z obrazków. „Styl tych drobnych cacek graficznych – konkluduje Podoski – jest szczęśliwym pogodzeniem rezultatów osiągniętych przez przeszłość z dobrze pojętą współczesnością. Dlatego zapewne ekslibrisy Chrostowskiego podobają się i bibliofilom i miłośnikom grafiki”.

Omawiając artykuły z zakresu grafiki użytkowej nie sposób pominąć tekstu Władysława Strzemińskiego pt. *Druk funkcjonalny*³⁶ ogłoszonego w 1933 r., w którym sformułował swą teorię sztuki drukarskiej, wyrażając radykalne poglądy na temat znaczenia druku dla treści publikowanych książek³⁷. Autor stwierdził, iż epoka drukarstwa renesansowego i jego pochodnych, które określił jako „zdobnicze”, już się skończyła, a rozpoczęła się epoka druku „funkcjonalnego”, gdzie forma drukarska wynika i współgra z treścią dzieła. Strzemiński, sam uprawiający grafikę książkową, domagał się oczyszczenia druku z wszelkich ozdorników, a przez stosowanie zróżnicowanych czcionek i nieregularne łamanie kolumny książki

³³ Tamże, s. 5–17; 1939, z. 2, s. 5–22, z. 3–4, s. 5–26.

³⁴ Tamże, 1930, z. 2, s. 27–31; 1931, z. 4, s. 26–27.

³⁵ Tamże, 1931, z. 4, s. 16–19.

³⁶ Tamże, 1933, z. 2, s. 39–45.

³⁷ Por. też W. Strzemiński, *Druk funkcjonalny*, Łódź 1935.

pragnął uwypuklić treść drukowanego tekstu. Próby stosowania druku funkcjonalnego podjął w zorganizowanej wówczas Drukarni Publicznej Szkoły Doksztalującej Zawodowej nr 10 w Łodzi, w której wykładał³⁸.

Trzecią grupę artykułów drukowanych na łamach pisma stanowiły teksty traktujące o sprawach ściśle fachowej natury. Publikując je, redakcja realizowała podjęte zadanie podnoszenia kwalifikacji zawodowych drukarzy i grafików, poszerzania ich fachowej wiedzy. Stałym autorem był Roman Mathia – kierujący działem technicznym pisma. W trzech kolejnych zeszytach „Grafiki” ogłosił Mathia obszerny artykuł pt. *Druk ilustracji jedno i wielobarwnych w gazetach*³⁹, wyczerpująco omawiający kolejne etapy pracy przy ilustrowaniu gazet z użyciem wyłącznie klisz siatkowych. Załączone liczne ilustracje ułatwiają zrozumienie technicznej strony wywodów autora. Czytelnicy mogli zapoznać się np. z postępowaniem w budowie maszyn offsetowych, o czym pisał dyrektor Drukarni Państwowej w Berlinie dr Nicolaus⁴⁰, poznać budowę próbnej serii maszyn do składania za pomocą fotografii podjętej przez fabrykę w Augsburgu⁴¹, dowiedzieć się o metodach pozyskiwania papierów kredowych, składaniu prac akcydensowych czy sporządzaniu „trawionek”⁴². Warto może wymienić jeszcze artykuły Czesława Rudzińskiego na temat trawienia klisz drukarskich za pomocą elektryczności, J. Moszkowicza o sposobach powielania map stosowanych przez Wojskowy Instytut Geograficzny, które eliminują braki metody fotolitograficznej⁴³ oraz obficie ilustrowany tekst pióra Zofii Niesiołowskiej-Rothertowej objaśniający sztukę papierowych wycinanek⁴⁴.

Wydawcy „Grafiki” zamieszczali niekiedy teksty nie związane ściśle z profilem periodyku, nie dające więc zakwalifikować do żadnej z trzech grup zaprezentowanych artykułów. Niech za przykład posłuży rozprawka z drugiego zeszytu pisma z 1930 r.⁴⁵ opublikowana z okazji uroczystego otwarcia w grudniu tegoż roku Biblioteki Ordynacji Krasieńskich we własnym gmachu. Autor przywołał dzieje powstawania tej wspaniałej księżnicy od XVI w. do czasów współczesnych, oddanej w połowie XIX stulecia wraz ze zbiorami Konstantego Świdzińskiego na użytek publiczny, zarządzanej obecnie przez dyrektora dr Jana Muszkowskiego. Jednocześnie z Biblioteką otwarte zostało Muzeum, „zawierające cenne zbiory rodzinne obrazów, zbroi i pamiątek historycznych”. Artykuł zawiera reprodukcje rękopisów i starych druków będących własnością Biblioteki. Autor przytoczył na zakończenie

³⁸ Por. *Słownik pracowników...*, s. 864.

³⁹ „Grafika” 1930, z. 1, s. 22–29, z. 2, s. 32–41; 1931, z. 3, s. 33–36.

⁴⁰ Tamże, 1930, z. 2, s. 42–43.

⁴¹ Tamże, 1931, z. 3, s. 37–38.

⁴² Tamże, 1939, z. 2, s. 47–49; 1931, z. 5, s. 43–44, 50–51.

⁴³ Tamże, 1931, z. 4, s. 37; 1933, z. 3, s. 45.

⁴⁴ Tamże, 1931, z. 4, s. 11–30.

⁴⁵ Tamże, 1930, z. 2, s. 5–10.

fragment aktu erekcyjnego nowego gmachu księżnicy, zamurowanego w 1912 r. w jej fundamentach, który „wyznacza w sposób jasny i głęboki myśl właściciela, oznacza i wytycza kierunek, w jakim ta nowa instytucja pracować powinna”.

Na łamach „Grafiki” zamieszczano artykuły poświęcone wybitnym ludziom książki: Polakom i cudzoziemcom, żyjącym współcześnie i dawno zmarłym, ale zasłużonym dla produkcji i zdobnictwa książkowego. Redakcja chciała w ten sposób zaznajomić czytelników z dorobkiem twórców mało w naszym kraju znanych.

Pisano więc o Cyprianie Kamilu Norwidzie, dedykując wielkiemu poecie, a zarazem twórcy pięknych rysunków, sztychów, akwarel i szkiców, drugi zeszyt periodyku z 1933 r. Zenon Przesmycki ogłosił artykuł zatytułowany *Cypriana Norwida antologia artystyczna*⁴⁶, w którym przedstawił poszukiwania prac graficznych poety stworzonych w różnych okresach życia. Część odnalezionych dzieł była już publikowana, np. w „Chimerze”, obecnie Przesmycki na prośbę redakcji „Grafiki” zamieścił w piśmie dalsze 53 reprodukcje Norwidowych grafik, które – zapewniał – „będą [...] dla większości czytelników nowością zupełną”.

Bohaterami rozprawki W. Siczyńskiego pt. *Ukraińscy artyści – graficy we Lwowie* byli: M. Butowicz, P. Chołodnyj, P. Kowżun, G. Narbut, J. Muzyka, Ś. Hordyński, O. Kulczycka i R. Lisowski, których prace reprodukowała „Grafika” w 1932 r.⁴⁷

O współczesnym iluminatorze – Arturze Szyku informował czytelników „Grafiki” Franciszek Siedlecki⁴⁸. Zaslugą Szyka było „wznowienie sztuki pisania i iluminowania rękopisów, jaka rozwijała się w Europie i w Polsce przed wprowadzeniem druku” – pisał autor. Pierwszym wspaniałym dziełem Szyka jest przepisany i ozdobiony miniaturami *Statut Kaliski* nadany Żydom przez Bolesława Pobożnego, a zatwierdzony w 1264 r. przez Kazimierza Wielkiego. Praca wykonana na wysokim poziomie artystycznym, ma także wartość propagandową, wykazuje bowiem, iż Żydzi w Polsce mogli bez przeszkód pod osłoną prawa rozwijać handel i rzemiosło. *Statut Kaliski* Artura Szyka zawiera 45 stron pisanych wytwornie literami gotyckimi, zdobi go wiele pięknych miniatur i ornamentów. Dzieło to zapewniło autorowi wielkie uznanie w kraju i w Europie, jest dokumentem „benedyktynskiej pracy, umiejętności i wytrwałości o wysokich walorach artystycznych i graficznych”.

Wspomnienie pośmiertne o zmarłym 1 listopada 1932 r. w Paryżu Tadeuszu Makowskim zamieściła na łamach „Grafiki” Stanisława M. Sawicka⁴⁹. Ten wybitny artysta malarz i grafik mieszkający we Francji

⁴⁶ Tamże, 1933, z. 2, s. 7–9 i 10–28.

⁴⁷ Tamże, 1932, z. 1, s. 17–29.

⁴⁸ Tamże, z. 3, s. 5–20.

⁴⁹ Tamże, 1932/33, z. 6, s. 42.

mawiał ze smutkiem: „W Polsce dowiedzą się o mnie dopiero po mojej śmierci”; istotnie bardzo ceniony w Paryżu, w Polsce był Makowski prawie nieznany. Odszedł przedwcześnie, w pełni twórczych możliwości, w chwili gdy stanął u progu tak dobrze zasłużonej sławy. „Nie szukał jej jednak nigdy, ten człowiek cichy i skromny – pisze autorka, mający niewątpliwie coś z łagodnej, a zarazem ascetycznej dobroci św. Franciszka z Asyżu”. Sawicka omówiła także osiągnięcia w zakresie sztycharstwa Wita Stwosza, a Franciszek Siedlecki scharakteryzował twórczość drzeworytniczą Stefana Mrożewskiego⁵⁰. Tenże autor odnotował w czwartym zeszycie „Grafiki” z 1933 r. dwudziestoletni jubileusz pracy artystycznej Władysława Skoczylasa – „odnowiciela drzeworytu w Polsce”⁵¹, wskazując na związek jego dzieł z Wieliczką – miejscem urodzenia artysty, który „zbliżył się w ujęciach do mądrości ludowej i idzie w świat głosząc ewangelię sztuki narodowej polskiej”. Wkrótce po ukazaniu się artykułu Siedleckiego profesor Władysław Skoczylas zmarł. Mowę pogrzebową wygłosił 10 kwietnia 1934 r. w imieniu Związku Polskich Artystów Grafików i „Rytu” jego uczeń – Tadeusz Cieślewski syn, a zamieściła ją redakcja „Grafiki” w piątym zeszycie pisma z tegoż roku. W tymże zeszycie ukazał się pośmiertnie artykuł Skoczylasa poświęcony Aleksemu Krawczenko, artyście tworzącemu w Związku Radzieckim⁵².

Ostatni rocznik periodyku przyniósł jeszcze dwie rozprawki o ludziach książki. Był to tekst Mariana Drabczyńskiego o wielkiej postaci historycznej – Aldzie Piusie Manutiusie, założycielu w 1489 r. tłoczni w Wenecji, którego sława przekroczyła daleko granice Italii, a produkcja typograficzna weneckiej oficyny odcisnęła piętno na drukarstwie europejskim XV i XVI stulecia⁵³. Drugi artykuł z 1939 r. pióra Stanisława Rogoyskiego traktował o Polaku, świetnym, ale mało popularnym grafiku współczesnym – Konstantym Brandlu, który niemal całkowicie porzucił malarstwo, aby poświęcić się sztuce akwaforty, uzyskując świetne wyniki w tej technice graficznej. Twórczość Brandla – „zrodzona z dużego talentu, uzbrojona w niezwykłą kulturę plastyczną i uczuciową, czaruje nas nie łacińską krystalicznością, ale swą enigmatyczną nieokreślonością i czarodziejstwem smaku. Jej słowiańskość jest niewątpliwa” – stwierdził Rogoyski⁵⁴.

Z dorobkiem drukarzy, ilustratorów, artystów grafików, wydawców i twórców pięknej książki zapoznawali czytelników zamieszczane w „Grafice” sprawozdania z krajowych i zagranicznych wystaw, na których Polacy eksponowali swe prace, otrzymywali nagrody, wyróżnienia, medale. Niemal każdy zeszyt dwumiesięcznika przynosił takie informacje, omawianie wszystkich

⁵⁰ Tamże, 1939, z. 1, s. 10–15; z. 2, s. 11–17.

⁵¹ Tamże, 1933, z. 4, s. 5–10.

⁵² Tamże, 1934, z. 4, s. 5–7, 27–31.

⁵³ Tamże, 1939, z. 3/4, s. 34–41.

⁵⁴ Tamże, z. 2, s. 23–28.

wystaw byłyby niecelowe, warto jednak wskazać przykładowo na niektóre z nich. Szósty zeszyt „Grafiki” zawiadamiał odbiorców o jubileuszowej wystawie Ignacego Łopieńskiego zorganizowanej staraniem Związku Polskich Artystów Grafików w lokalu Towarzystwa Artystycznego w Warszawie, będącej przeglądem ponad 40-letniej twórczości artysty; 120 eksponatów reprezentowało różne rodzaje techniki graficznej, a szczególne zainteresowanie budziły mistrzowskie kopie obrazów polskich malarzy, które „wyrobiły Łopieńskiemu za granicą markę pierwszorzędnego artysty i zdobyły liczne medale oraz dyplomy honorowe”⁵⁵. Wiosną 1932 r. odbyła się w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie Wystawa Stowarzyszenia „Ryt”, w której uczestniczyli wybitni polscy artyści; pierwszą nagrodę sąd konkursowy przyznał Stanisławowi Ostoi-Chrostowskiemu, kolejne otrzymali: Edmund Bartłomiejczyk, Wiktor Podoski, Bogna Krasnodębska-Gardowska⁵⁶. Pierwszą Międzynarodową Wystawę Drzeworytów w Warszawie we wrześniu 1933 r. anonsował Komitet Wykonawczy w drugim zeszycie „Grafiki” z tegoż roku; regulamin wystawy podano w języku polskim i francuskim⁵⁷. Redakcja periodyku informowała jeszcze o wystawie dzieł Stanisława Wyspiańskiego w warszawskiej Zachęcie, do której znakomity katalog opracował i wstępem poprzedził dr Tadeusz Makowiecki, o otwarciu wystawy w salach Muzeum Narodowego w Sztokholmie oraz o ekspozycji w Muzeum Narodowym w Warszawie ludowych drzeworytów chińskich zgromadzonych przez sinologa Witolda Jabłońskiego⁵⁸. Polskie artystki brały udział w wystawie zorganizowanej przez klub kobiecy „Lyceum” w Wenecji; w dziedzinie grafiki złotym medalem uhonorowano Wiktorię J. Goryńską za piękny drzeworyt „Pieta”⁵⁹. „Grafika” donosiła też o wystawianych pracach naszych artystów na międzynarodowych ekspozycjach w Paryżu, Los Angeles, Kopenhadze, Ottawie, Zurichu, Rapperswilu, Rzymie i wielu innych miastach, zdobywających uznanie publiczności i jurorów⁶⁰.

Ostatnie strony „Grafiki” wypełnia *Kronika* – informacyjny dział czasopisma, zapoznający czytelników z bieżącymi wydarzeniami w kraju i za granicą związanymi z profilem periodyku.

Kronika prowadziła stałą rubrykę rejestrującą i recenzującą świeżo wydane publikacje, podawano w niej także zawartość czasopism graficznych („Silva Rerum”, „Miesięcznik Graficzny”, „Arkady”, „La Chronique Graphique”, „Graphische Revue”, „Graphische Jahrbücher”, „Gebrauchsgraphik”), zawiadamiała o wyszłych z druku wydawnictwach bibliofilskich i mających

⁵⁵ Tamże, 1931, z. 4, s. 42.

⁵⁶ Tamże, 1932, z. 3, s. 48.

⁵⁷ Tamże, 1933, z. 2, s. 46–51.

⁵⁸ Tamże, s. 61.

⁵⁹ Tamże, 1934, z. 5, s. 45–46.

⁶⁰ Tamże, 1931, z. 5, s. 20–24; z. 6, s. 48; 1932, z. 4, s. 47–48; 1933, z. 4, s. 50.

się odbyć odczytach. Publikowano informacje o wydarzeniach w kulturalnym życiu kraju, np. o otwarciu nowego gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie przy al. 3 Maja⁶¹. Nie zabrakło też różnych drobnych informacji, życzeń noworocznych, nekrologów, wspomnień pośmiertnych. Redakcja zamieszczała nadto podziękowania za współpracę z „Grafiką”, prośby o nadsyłanie artykułów, apele o popieranie periodyku. W czwartym zeszytzie z 1931 r. pisała: „...zwracamy się do wszystkich drukarni w Polsce o przysyłanie nam [...] swych prac, które nie tylko z całą sumiennością starać się będziemy ocenić, lecz również zamieszczać będziemy w miarę środków reprodukcje prac uznanych przez nas za najlepsze”⁶², zaś w szóstym zeszytzie z tegoż roku składała podziękowania „tym wszystkim, którzy śledząc wyniki naszej pracy, nie odmawiali nam poparcia i pomocy [...], którzy zrozumieli doniosłość naszego organu zarówno dla naszej kultury narodowej, jak i dla rozwoju grafiki artystycznej i przemysłu graficznego”⁶³. „Rozpoczynając drugi rok istnienia naszego pisma pragniemy – zapewniali wydawcy „Grafiki” – dużo ściślej związać z nim zarówno artystów grafików, jak i zakłady graficzne. Wszystkie najnowsze prace graficzne przesłane przez artystów będą w piśmie notowane w stałej rubryce”⁶⁴. Kończąc ten rok wydawania periodyku, redakcja dziękowała za wsparcie przyjaciółom „Grafiki”, pisząc: „Tylko dzięki tej dobrej woli, mogliśmy im i nam samym zrobić tę niezwykłą niespodziankę, że pismo nasze uważane za „zbytkowne” mogło się w czasach kryzysu utrzymać. [...] Wytrwaliśmy dwa z górą lata na naszej placówce. Spodziewamy się, że dzięki poparciu, jakiego dotychczas doznawaliśmy, a wzmocnionemu u szerszej publiczności wytrzymamy nadal”⁶⁵. Była to ostatnia wypowiedź odredakcyjna na temat wydawanego czasopisma.

Na łamach „Grafiki” dużo miejsca przeznaczono na druk ogłoszeń, reklamowano wyroby rozmaitych firm produkujących maszyny drukarskie, zecerskie, kopiujące, odlewnie czcionek i materiałów zecerskich, farby i papier, polecano wyposażenie tłoczni w specjalistyczny sprzęt. Ogłaszały się zakłady graficzne, księgarnie i wydawnictwa, organizatorzy szkół i kursów dokształcających dla drukarzy i grafików, zapraszano do kupna książek, podręczników i czasopism poświęconych sztuce typograficznej. Redakcja zabiegała o zamieszczenie ogłoszeń i reklam, były one bowiem źródłem zysku, zachęcała: „Każda z firm, która zaabonuje na cały rok nasze pismo – będzie wymieniana stale przez rok w trzechwierszowym ogłoszeniu. Abonament z przesyłką rocznie za 6 zeszytów za 25 zł”⁶⁶. Materiał ogłoszeniowy rodzimych i zagranicznych

⁶¹ Tamże, 1938, z. 1, s. 47–53.

⁶² Tamże, 1931, z. 4, s. 44.

⁶³ Tamże, z. 6, s. 44.

⁶⁴ Tamże, 1932, z. 1, s. 46.

⁶⁵ Tamże, 1932/33, z. 6, s. 49.

⁶⁶ Tamże, 1934, z. 5, s. nłb.

zakładów drukowano zazwyczaj w ramach, dużą czcionką o zróżnicowanym kroju, często zamieszczano rysunki maszyn i urządzeń, kolorowe druki wytłoczone reklamowanymi farbami.

W pierwszym zeszycie pisma z 1930 r. ogłaszało „papiery artystyczno-drukarskie i chromowe jedno i dwustronne do druku i litografii” Towarzystwo Akcyjne J. Franaszek z Warszawy, Jakub Fajans i Spółka reklamował fabrykę maszyn drukarskich płaskich, rotograwiurkowych, offsetowych i rotacyjnych „Frankenthal”, której był przedstawicielem na Polskę, Hilary Jungerman zamieścił całostronicowe ogłoszenie maszyn i przyborów dla przemysłu graficznego, introligatorskiego i pudełkarskiego, a Jan Idźkowski polecał „całkowite urządzenia drukarni, czcionki, linie mosiężne, pisma drewniane (plakatowe), regały, kaszty, szufle, itp., maszyny drukarskie firmy J. Wörner & Co. – Budapeszt”, *Podręcznik kalkulacji robót drukarskich* w cenie 10 zł za egzemplarz reklamował autor Roman Mathia. Tu też ukazała się wkładka projektu Stanisława Chrostowskiego wykonana przez Zakłady Graficzne Straszewiczów oraz rotograviura sporządzona przy użyciu farb graficznych fabryki „Atra” w Toruniu⁶⁷. W zeszycie piątym z 1931 r. reklamowały się Zakłady Drukarskie Galewski i Dau w Warszawie, Księgarnia Towarzystwa Wydawniczego Jakuba Mortkowicza, Drukarnia Zakładów Wydawniczych M. Arct, Sp. Akc., firma Dutscher Drucker z Berlina proponująca 150 wzorów składów drukarskich⁶⁸. W 1933 r. polecano wielkie dzieło w wydaniu luksusowym pt. *Drzeworyt ludowy w Polsce* opublikowane przez Towarzystwo Wydawnicze Jakuba Mortkowicza, najlepszy niemiecki miesięcznik „Gebrauchs graphik” poświęcony grafice użytkowej wydawany w języku niemieckim i angielskim oraz wychodzący w Brukseli miesięcznik dotyczący sztuki graficznej i drukarstwa pt. „La Chronique Graphique”, a także prace uczniów Działu Grafiki Salezjańskiej Szkoły Rzemiosł – czarno-białe i kolorowe reprodukcje oraz „modne okładki „Krater” w piętnastu odmianach” przemysłu papierniczego Dawidowicz, Kempniński i S-ka; propagowano Kursy Graficzne przy Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej prowadzone przez prof. Bognę Gardowską i prof. Wiktora Podoskiego, zachwalano farby graficzne fabryki chemicznej dr Rattner⁶⁹. Po wznowieniu „Grafiki” w 1938 r. zamieszczono m. in. ogłoszenie Zakładów Graficznych M. Drabczyńskiego (Warszawa, ul. Sienna 33) i Wytwórni Klisz Drukarskich „Chemigraf” W. Twardowskiego (Warszawa, ul. Marszałkowska 148)⁷⁰, zaś w 1939 r. antykwariatu warszawskiego „Lamus Heraldyczny” i drezdeńskiej fabryki automatów cylindrycznych „Elka”, której przedstawicielstwo na Polskę prowadził Tadeusz Drozdowski i Ska (Warszawa, ul. Rejtana 16)⁷¹.

⁶⁷ Tamże, 1930, z. 1.

⁶⁸ Tamże, 1931, z. 5.

⁶⁹ Tamże, 1933, z. 3 i 4.

⁷⁰ Tamże, 1938, z. 1.

W związku z publikacją ogłoszeń należy zauważyć, że „Grafika” nie zamieszczała reklam firm obcych produkujących farby drukarskie, na jej łamach odnaleźć można wyłącznie zakłady rodzime, głównie fabrykę chemiczną dr Rattner Sp. Akc. polecającą swe wyroby⁷².

Uzupełnieniem roczników „Grafiki” były liczne reprodukcje dzieł polskich grafików, np. drzeworytów Władysława Skoczylasa, Konstantego Sopoćki, Tadeusza Cieślewskiego syna, Stanisława Chrostowskiego, Stefana Mrożewskiego, Wiktorii Goryńskiej, grafik Bronisława Linke, Aleksandra Sułtana, Tadeusza Gronowskiego i innych wybitnych artystów. Nadto dwumiesięcznik zamieszczał projekty plakatów, blankietów firmowych, wizytówek, pocztówek, ulotek, rozmaitych druków akcydensowych, a także pieniędzy i papierów wartościowych; materiały te pięknie wykonane, często kolorowe bardzo urozmaicały pismo.

„Grafika” w pierwszym okresie wychodzenia, tj. w latach 1930–1934 i w okresie drugim obejmującym 1938 i 1939 r. była tematem artykułów o charakterze recenzyjnym ukazujących się na łamach czasopism związanych z produkcją i miłośnictwem książek, choć nie tylko, bo np. „Myśl Narodowa” – tygodnik poświęcony twórczości w rubryce *Ze świata sztuki* z aprobatą wyrażała się o pomysle wydawców „Grafiki” publikowania rozpraw z zakresu historii polskiego rytownictwa, brakowało bowiem tego typu opracowań w Polsce⁷³. „Wiadomości Graficzne” recenzowały w 1931 r.⁷⁴ dwa pierwsze zeszyty „Grafiki”, chwalać niezmiernie staranne wydanie zarówno pod względem technicznym, jak i doboru tematyki artykułów, bardzo przydatnych dla profesjonalistów i szerszego grona odbiorców. Również „Bibliofil Polski” z 1933 r.⁷⁵ pozytywnie ocenił „Grafikę”, zwrócił uwagę, iż redakcja słusznie eksponuje dawną grafikę polską oraz uwzględniła szeroko rozwój technik drukarskich i najnowsze wynalazki w dziedzinie grafiki. Miesięcznik Towarzystwa Miłośników Książki „Silva Rerum” bardzo pochlebnie pisał o pięknie i wysokim poziomie artystycznym pisma; w recenzji ostatniego rocznika czytamy: „Grafika” spełnia zadanie bardzo doniosłe dla przemysłu graficznego i sztuk typograficznych i z tych względów winna znaleźć poparcie w takim stopniu, by był jej był pewny i umożliwiający regularne ukazywanie się pisma”⁷⁶. Niestety już od dawna „Grafika” nie wychodziła regularnie, borykając się z trudnościami finansowymi, a po śmierci redaktora naczelnego w roku 1934 zamilkła na cztery lata. Wznowiona w grudniu 1938 r.

⁷¹ Tamże, 1939, z. 2.

⁷² Tamże, 1932/33, z. 6.

⁷³ „Myśl Narodowa” 1931, nr 25, s. 333–334.

⁷⁴ „Wiadomości Graficzne” 1931, nr 5, s. 2.

⁷⁵ „Bibliofil Polski” 1933, s. 62–63.

⁷⁶ „Silva Rerum” 1938/1939, z. 4, s. 97.

utrzymała się do połowy roku następnego; wybuch drugiej wojny światowej położył kres wydawnictwu.

Powojenny rozwój periodyków zawodowych polskich poligrafów został przygotowany i był niejako kontynuacją „prasotwórczych” inicjatyw z lat 1918–1939. Znaczącą rolę odegrała wśród nich zaprezentowana „Grafika”, którą można bez przesady uznać za wzorowe pod względem formy zewnętrznej i zawartości treściowej czasopismo polskie okresu międzywojennego, poświęcone problematyce artystycznej i zawodowej nurtującej środowisko polskich grafików i poligrafów tamtych lat⁷⁷.

Hanna Tadeusiewicz

**PERIODICAL „GRAFIKA” (1930–1939) AND ITS SIGNIFICANCE
FOR DEVELOPMENT OF TYPOGRAPHY ARTS AND INDUSTRY
IN THE PERIOD BETWEEN THE WARS**

Bimonthly „Grafika” was published in Warsaw between 1930–1934 and after a break again in the years 1938–1939 as an organ of graphic artists association and association of printing houses managers. The publisher was Franciszek Siedlecki, the editor Tadeusz Gronowski and technical editor Tadeusz Mathia. The aim of the periodical was the popularization of Polish graphics artists, development of graphic arts and improving professional skills at printing houses workers. In „Grafika” there were published articles on artistic and applied graphics and practical issues concerning printing art written by outstanding Polish authors. The periodical also contained a chronicle, numerous advertisements and a lot of illustrations. It represented a high level of achievement both essential and typographical. Being an important undertaking, it played a significant role in the development of typography in the period between the Wars and it has found its place in the history of typography and graphic periodicals in Poland.

⁷⁷ Skróty referatu wygłoszono na konferencji naukowej w Uniwersytecie Gdańskim 28 września 2001 r.