

Katarzyna Kulpińska

„Czarna kreska na białym tle” – drzeworyt radziecki w polskiej krytyce artystycznej lat 30. XX w. i jego oddziaływanie na grafikę polską

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern
Europe 2, 223-233

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
 TOM II

Katarzyna Kulpińska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń; PISnSŚ

„Czarna kreska na białym tle” – drzeworyt radziecki
 w polskiej krytyce artystycznej lat 30. XX w.
 i jego oddziaływanie na grafikę polską

„Grafika jest jedyną sztuką, bez której życie współczesne obejść się nie może (...) Można bez przesady powiedzieć, że stoimy u wrót epoki, która będzie się nazywać graficzna”.¹ Tę prognozę Władysław Skoczylas, inicjator nowoczesnego drzeworytu polskiego, starał się urzeczywistnić poprzez wystawy, publikacje, a przede wszystkim własną twórczość, działalność pedagogiczną i organizacyjną. Nową rolę grafiki (zarówno warsztatowej jak i użytkowej) upatrywał w jej możliwościach szybkiego reagowania na nowe realia społeczno-polityczne młodej II Rzeczypospolitej. Grafika miała stać się ważnym elementem życia państwowego i realną potrzebą wyedukowanego społeczeństwa. Z opublikowanych wypowiedzi artysty wynika, że entuzjastycznie, choć jednostronnie (w wąskim zakresie związanym z udziałem państwa w organizacji życia artystycznego) oceniał radziecki model relacji między państwem, społeczeństwem a twórczością artystyczną.² Świadomie pomijając kontekst ustro-

jowo-polityczny Skoczylas stał się rzecznikiem ożywienia kontaktów kulturalnych z Sowietami. Choć zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństwa obniżenia jakości artystycznej za cenę narzucania tematu i masowości, zależność „produkcji” artystycznej od potrzeb państwa chciał raczej postrzegać w pozytywnym aspekcie – przez pryzmat zaktywizowania ogromnej liczby grafików i imponującą statystykę (choćbyby ilustrowanych drzeworytami) wydawnictw książkowych. Szersza publiczność w Polsce zapoznała się z fenomenem sowieckiej sztuki w latach 30., kiedy nawiązanie kontaktów kulturalnych

cia. Choć trudno posądzać Skoczylasa o taką naiwność, jego publikacje i odczyty na temat sztuki radzieckiej i organizacji życia artystycznego w Związku Radzieckim świadczą o potrzebie dostrzegania wyłącznie pozytywnych aspektów tego zagadnienia (przynajmniej jeśli chodzi o kształtowanie opinii publicznej w Polsce). Problemem recepcji sztuki radzieckiej w Polsce w latach 30. zajmowali się: Szymon Bojko: Bojko (1971: 229–255), Agnieszka Chmielewska: Chmielewska (2006: 182–185), która pokrótce scharakteryzowała poglądy artystów państwowotwórczych na sztukę sowiecką oraz Dariusz Konstantynów: Konstantynów (2010: 31–45) w artykule obrazującym polaryzację postaw polskich twórców i krytyków sztuki wobec kwestii państwo a sztuka (w odniesieniu do modelu radzieckiego). Autor w obszernym wyborze przytoczył i skomentował, prezentowane w polskiej prasie, poglądy i polemiki na temat sztuki wschodnich sąsiadów i wystaw tejże sztuki w Polsce.

¹ Skoczylas (1926: 2).

² Musiał zdawać sobie sprawę, że reżim wykorzystuje sztukę w celach propagandowych, a od artysty wymaga wypowiedzi odpowiedniej (także w sensie ideologiczno-edukacyjnym) dla mas, ale łatwo zagłuszał to argumentem, że dzięki temu twórcy nie zasilają szeregów bezrobotnych i nie przymierają głodem, a sztuka staje się użyteczna i obecna w wielu dziedzinach ży-

ze Związkiem Radzieckim stało się faktem przypięcętowanym ważnymi wystawami.

W polsko-radzieckich kontaktach artystycznych grafika artystyczna (i ilustracyjna) była dziedziną budzącą żywe wzajemne zainteresowanie, także pomimo (a może ze względu na) różnego rodzaju odmienności – warsztatową czy tematyczną (którą w polskiej prasie określano początkowo mianem *egzotyki*).³ I w Rosji radzieckiej, i w Polsce w potrzeby sztuki oficjalnej, propagandowej,⁴ ale też kształtującej gusty nowego odbiorcy wpisał się drzeworyt. Ewidentny był też triumf tej właśnie techniki graficznej jako najlepiej odpowiadającej potrzebom współczesnego społeczeństwa. W ZSRR dominowała drzeworytnicza ilustracja książkowa, tworzone także cykle graficzne i samodzielne ryciny gloryfikujące budowę nowego socjalistycznego państwa; w Polsce już od lat 20. najsilniejsze graficznie środowisko warszawskie zdominował drzeworyt, który z jednej strony był obszarem poszukiwań stylu narodowego, z drugiej, pretendował do miana specjalności narodowej w zakresie samej techniki.⁵

W latach 30. XX w. polsko-radzieckie relacje artystyczne dotyczące grafiki (a w szczególności drzeworytu) koncentrowały się na trzech (pozostających we wzajemnych zależnościach) płaszczyznach: oficjalnej, artystycznej i prywatnej. Skoczyła, w latach 1931–1934 prezes Instytutu Propagandy Sztuki, starał się w Polsce (wzorem Związku Radzieckiego)⁶ promować twórczość graficzną dla przełamania izolacji sztuki. Edukacyjna, kulturotwórcza i propagandowa funkcja grafiki miała wynikać – między innymi – z jej dostępności dla szerokich mas i to w różnorodnych formach (oryginalna tania odbitka, ilustracja książkowa, inne formy grafiki użytkowej). Oficjalne zaprosze-

nia delegacji polskiej do ZSRR i radzieckiej do Polski lub poszczególnych artystów w celu wygłoszenia wykładu czy uczestnictwa w jury wystawy-konkursu⁷ stały się okazją do nawiązania realnych kontaktów. W sferze artystycznej można zaobserwować wzmożone wzajemne zainteresowanie polskich⁸ i radzieckich twórców tajemnicami warsztatu: m.in. rodzajem uprawianego drzeworytu (sztorcowy czy langowy), sposobem opracowania deski (drzeworyt pozytywowo czy negatywowo), a co za tym idzie uzyskiwanymi efektami (czarna kreska powstała przez wycięcie w klocku drzeworytniczym linii wypukłej czy biały ślad ingerencji narzędzia w głąb, w czerni deski), poziomem biegłości, wyrazem artystycznym. Dla obu stron nie mniej ciekawym do prześledzenia zjawiskiem była ewolucja twórczości drzeworytniczej sąsiadów w skali kraju i u konkretnych twórców.⁹ Na płaszczyźnie prywatnej – znajomości i przyjaźni grafików polskich i radzieckich

⁷ Aleksiej Krawczenko jako jedyny artysta z zagranicy zasiadał w Komisji Nagród I Międzynarodowej Wystawy Drzeworytów w Warszawie i wystawiał poza konkursem.

⁸ Wśród polskich grafików żywo zainteresowanych artystycznymi wartościami radzieckich drzeworytów byli, o czym nie można zapomnieć, reprezentanci instytucji państwowych oceniający twórczość graficzną również przez pryzmat jej użyteczności dla państwa.

⁹ Zagadnieniom tym poświęcone były artykuły: Seweryna (1933: 429–454), Podoskiego (1936: 350–356), Cieślowskiego (1936: 44–48), Cieślowskiego (1938: 1–16), Skoczyła (1934: 27–31), Skoczyła (1933: 165–172), Krawczenki (1933); Warszawskiego (1933: 20). W artykułach polskich krytyków poświęconych drzeworytowi radzieckiemu zazwyczaj oddzielnie omawiano wysoko oceniane prace grafików ukraińskich (Ukraińskiej Republiki Rad) – przede wszystkim Oleny Sachnowskiej, Aleksandra Dowgala, Wasyla Kassiana). Charakterystyce grafiki ukraińskiej (postrzeganej jako nowy, dynamiczny, prawdziwie rewolucyjny żywioł) szczególnie wiele miejsca poświęcił Leon Strakun: Strakun (1933: 6). Nela Samotyhowa omawiając drzeworytnicze reprezentacje poszczególnych państw na I Międzynarodowej Wystawie Drzeworytu w Warszawie także położyła nacisk na odmienność charakteru grafiki ukraińskiej i sowieckiej: "(...) A Sowiety? Jakże wyglądają pod względem tematu Sowiety? Należy odróżnić Ukrainę od Rosji właściwej. Pierwsza pulsuje rewolucyjnością, temperamentem i dynamicznym wyrwaniem się do czynu. Prawie wszystkie drzeworyty ukraińskie przedstawiają grupy lub pojedynczych ludzi w napięciu walki, albo potęgę żywiołu, ujarzmionego przez człowieka. Druga, tj. Rosja przynosi niespodzianki oczekującym od niej tematów, nabrzmiałych „Sturm und Drangem”. Tych jest bowiem stosunkowo mało. Współczesny drzeworytnik sowiecki, pracujący nad bukszpanową planszą, puścił wodze marzeniu, poezji i romantyczności. Jako temat samodzielny, tj. nie narzucony przez obstalunek wydawcy książek, najczęściej pojawiają się tu portrety pisarzy, poetów i malarzy... z przed stu lat, lub aktorów w sztukach staroświeckich. Nierzadko widzimy pejzaż, albo architekturę, istne cacko, wykonane w tej ich subtelnej, miniaturowej technice, o ślicznych niuansach i półtonach. Lecz ponad wszystkim góruje liczna ilustracja, ilustracja do książek, bardzo bo-

³ Seweryn (1933: 441).

⁴ W ZSRR propaganda nowego ustroju; w Polsce propaganda potencjału młodej państwowości.

⁵ W Polsce w latach 20. drzeworyt urósł do rangi techniki narodowej, a drewno postrzegano jako medium, które jak żaden inny materiał pozwalał polskim ksylografom na najlepsze wyrażenie swej artystycznej koncepcji, ale przede wszystkim tożsamości narodowej. To intuicyjne „wycucie” materiału podkreślali m.in. Władysław Skoczyła, Jan Piński, Nela Samotyhowa, Stefania Podhorska-Okolów. Pisałam o tym w artykule „Polska grafika artystyczna dwudziestolecia międzywojennego – spór o miejsce wśród sztuk plastycznych w ówczesnej teorii i krytyce”. Kulpińska (2014).

⁶ Tylko w kontekście organizacji życia artystycznego, pomijając kwestię reżimu jako takiego [o ustroju państwa radzieckiego w kontekście sztuk plastycznych stosunkowo mało pisano, jak zauważył Andrzej Turowski – zob. tegoż: Turowski (2004: 50–58)].

podtrzymywane były dzięki korespondencji, wymianie grafik czy exlibrisów.

Rok 1933 upływał pod znakiem ogromnego zainteresowania kulturą radziecką w Polsce. Pierwszym od wielu lat spektakularnym kontaktem polskiej publiczności ze sztuką wschodnich sąsiadów była otwarta 4 marca tegoż roku *Wystawa Sztuki Sowieckiej* w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki. Wydarzenie to zostało obszernie skomentowane w prasie polskiej, a opinie były podzielone. O recepcji tej wystawy pisali m.in. Szymon Bojko,¹⁰ Wojciech Włodarczyk,¹¹ Agnieszka Chmielewska,¹² Dariusz Konstantynów.¹³ Już pół roku później, ponownie w IPS, także z inicjatywy Władysława Skoczylasa otwarta została I Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów (9 września-25 listopada 1933) (il. 1). Skoczylas (jako prezes i współorganizator Instytutu Propagandy Sztuki i Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych) zaangażowany przy organizacji obu wystaw w licznych wywiadach i artykułach podkreślał znaczenie kontaktów artystycznych ze Związkiem Radzieckim jako swoistej przeciwwagi dla przeżywającej kryzys sztuki zachodniej:

„(...) Gdy plastycy Europy Zachodniej zajmują się problematami czysto formalnymi, w Sowietach (...) nacisk główny kładzie się na treść i ta interesująca nas „treściowość” sztuki wiąże ją mocniej z życiem niż na Zachodzie. (...) Zachodnioeuropejskie zainteresowanie formalnymi zagadnieniami twórczości artystycznej obejmuje jedynie artystów samych i szczupłą elitę społeczeństwa, wciągniętą w obręb dyskusji fachowo-artystycznych. Zainteresowanie sztuką nie przenika w głąb społeczeństwa. (...) Pod tym względem sztuka sowiecka wnosi niewątpliwie dobrą nowinę powodując uspołecznienie zainteresowań swymi przejawami i wysiłkami. Na samej twórczości odbija się to oczywiście dodatnio. Artysta nie może tworzyć w próżni, poza swym narodem, poza społeczeństwem, z którym jest związany”.¹⁴

Wtórował Skoczylasowi Tadeusz Cieślowski, jego uczeń, wybitny grafik i teoretyk grafiki, zwolennik niezależności sztuki polskiej od wpływów zachodnich (szczególnie francuskich) i zaangażo-

gato i starannie i masowo obecnie wydawanych.” Samotyhowa (1933: 7).

¹⁰ Bojko (1971: 236–239).

¹¹ Włodarczyk (2004: 63–69).

¹² Chmielewska (2006: 182–185).

¹³ Konstantynów (2010: 32–33, 37–38).

¹⁴ Rewia (1933: 11–12).



Il. 1. S. Ostoja-Chrostowski, I Międzynarodowa Wystawa Drzeworytu w Warszawie, drzeworytniczy plakat, 1933

wania grafiki w sprawy bieżące. Swoje przekonania wyraził w dosadnych, prostych słowach:

„(...) sztuka to nie jest dziedzina spekulacji intelektualnej, potrzebnej tylko klice opętanych maniaków, ale środek porozumiewania się człowieka z człowiekiem w sprawach arcyłudzkich (...) Sztuka w Polsce musi się oprzeć także o rzeczywistość, o polski realizm. (...) Nareszcie powinno wyjść hasło tworzenia sztuki pożytecznej”.¹⁵

Na wspomnianej wystawie drzeworytów – obszernym przeglądzie najnowszych tendencji w światowej ksylografii polski i sowiecki drzeworyt był najliczniej reprezentowany, ale nie tylko statystyka zadecydowała o imponującej liczbie nagród, jaka przypadła artystom obu krajów. W krytyce zagranicznej zarówno radziecką jak i polską „szkołę” drzeworytu określano zazwyczaj mianem dojrzałej, dynamicznej i ekspansywnej, ale też odrębnej, odzwierciedlającej cechy narodowe. Wystawa stała się więc także pretekstem do porównania twórczości ksylograficznej polskiej i radzieckiej na równorzędnych płaszczyznach. Drzeworytnicza twórczość

¹⁵ Cieślowski (1934: 22).

wschodnich sąsiadów znalazła stuprocentowo pozytywny oddźwięk w polskiej prasie, natomiast z ogromu pochwalnych peanów na cześć rodzimej reprezentacji graficznej¹⁶ można wyłonić wypowiedzi, w których poza pozytywnym, mniej lub bardziej błyskotliwym komentarzem, pojawił się znamieny akcent krytyczny i pytania o nową rolę grafiki we współczesnych realiach młodego państwa. Problem rozdźwięku między „sztuką a życiem” i „luźnego związku grafiki z potrzebami współczesności” podnosili m.in. Tadeusz Seweryn, Tadeusz Cieślewski syn, Wiktor Podoski, Jan Piński. Rozkwit radzieckiego drzeworytu i skala tego zjawiska utwierdziła ich w przekonaniu, że w porównaniu z rolą, jaką tam odgrywa grafika, w Polsce, ta dziedzina dostępna z założenia dla szerokich mas, w rzeczywistości nadal była sztuką dla wybranych. Wymienieni niżej autorzy przyjęli niezależnie od siebie (być może dla złagodzenia ogólnego tonu) specyficzną kompozycję wypowiedzi o charakterze niemal powtarzalnej sekwencji sprowadzającej się do wysokiej oceny drzeworytu radzieckiego i polskiego, wypunktowania cech wspólnych dla obu szkół (wysoki poziom prac, zrozumienie właściwości materiału i charakteru narzędzia, utrzymywanie więzi z drzeworytem ludowym), wreszcie nieuniknionej konstatacji, że graficy polscy generalnie (a w szczególności reprezentanci z wystawy) tworzą *sztukę dla sztuki*, bez związku z codzienną rzeczywistością, a grafika polska, w odróżnieniu od radzieckiej, nie staje się zwierciadłem swoich czasów.

Jan Piński ceniący zarówno u polskich jak i radzieckich drzeworytników „opanowanie techniczne i wielką wynalazczość w różnorodnym sposobie prowadzenia rylca” zamyka swój wywód refleksją: „Dlaczego polscy artyści hołdują estetyzmowi XIX w., a nie idą do kościołów, suterren, fabryk i na wieś dla zdobycia nowych tematów, które otwarłyby wrota na nowe, budzące się życie w Polsce?”¹⁷ Wiktor Podoski, który wyróżnił drzeworyt polski i rosyjski jako „świeży”, odznaczający się „współczesnym ujmowaniem odtwarzanych tematów”, zaznaczył, że u polskich twórców (ma tu na myśli grafików grupy Ryt) kontakt wizji artystycznej z życiem współczesnym (mimo współczesnego ujęcia) jest bardzo słaby. Ubolewa, że nasi graficy „nie próbują zająć stanowiska, jako plastycy, wobec

życia, jego bolączek i rozmaitych przejawów. Ujęciem formalnym swych prac dobrze oddają ducha współczesności, milczą jednak wobec zagadnień, jakie życie współczesne nasuwa”.¹⁸ Tadeusz Seweryn wreszcie, by obok podobieństw uwydatnić tę szczególną przepaść między polskim a sowieckim drzeworytem, spekulował: „(...) gdyby którykolwiek gość sowieckiego zespołu znalazł się wśród nas [grafików polskich], jak *rara avis* zwracałby uwagę odmienną formą przystosowania drzeworytu do potrzeb życia i tendencjami wykluczającymi jakąkolwiek konkurencję z malarstwem.”¹⁹ Tadeusz Cieślewski natomiast w jednej ze swych wielu prowokacyjnych, naznaczonych emocjonalnie wypowiedzi, obrazowo, choć z pewną dozą przesady podsumował ten stan rzeczy:

„W Polsce grafiki się nie używa. Istnieje wprawdzie mniej więcej 150 grafików, istnieje nieczytane i nieznanie niemal przez nikogo czasopismo „Grafika” [!] odbywają się wystawy, przyznawane są nagrody, ale grafika jest w Polsce stanowczo nie używana, a więc bezużyteczna – jest to rodzaj badyli i chwastów. (...) w ZSRR obok traktorów istnieją i to pierwszej klasy drzeworyty. Ba, te drzeworyty docierają do tysięcy ludzi za bezcen. Drzeworyty w ZSRR to dzieła wykwintnych mistrzów. Nazwiska Krawczenki czy Faworskiego to nazwiska wielkich artystów (...) wywierających wpływ nie byle jaki w całej Europie.”²⁰

Podobna kategoryczność sądów i jasno wytyczony kierunek działań cechowały wykład inauguracyjny wygłoszony przez Stanisława Ostoję-Chrostowskiego²¹ w 1937 roku z okazji objęcia kierownictwa Katedry Grafiki Artystycznej w warszawskiej ASP. Kontynuując idee swego nauczyciela, zmarłego w 1934 r. Skoczylasa,²² domagał się coraz ściślejszego związku grafiki z codziennością, także w zakresie

¹⁸ Podoski (1933: 676).

¹⁹ Seweryn (1933: 448).

²⁰ Cieślewski (1934: 29–30). W tym samym artykule autor próbował zaszczyć polskim artystom i potencjalnym odbiorcom myśl o konieczności powszechnej dostępności grafiki dla wszystkich warstw społeczeństwa (dostępności w sensie fizycznym, materialnym, ale też łatwości odczytania, zrozumienia).

²¹ Chrostowski od ok. 1908 r. mieszkał z rodzicami w Moskwie; tam w 1917 r. ukończył gimnazjum, rozpoczął naukę malarstwa i studia architektoniczne. Dobrze znał sztukę rosyjską i wysoko ją cenił. W 1921 wrócił do Polski, a w 1923 r. wstąpił do Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie (od 1928 r. poznał tajniki grafiki w pracowniach W. Skoczylasa i E. Bartłomiejczyka). W kwietniu 1934 r. uzyskał dyplom ASP ze specjalizacją w grafice.

²² Bezpośrednio po Skoczylasie Katedrę Grafiki Artystycznej objął sędziwy już Leon Wyczółkowski, zmarły w 1936

¹⁶ O recenzjach tej wystawy w polskiej prasie pisała Chmielewska (2008: 14–31) oraz Konstantynów (2010: 34–35).

¹⁷ Piński (1933: 31).

tematu (jak Podoski, Seweryn, Piński): „(...) Z taką tylko wolą grafik ma się podjąć zadania społeczne – przekazania potomnym wydarzeń dziejowych naszej współczesności, z takim tylko nastawieniem zdoła przypadającej jej roli społecznej i narodowej dać niezniszczalny wyraz plastyczny (...) [grafika] powielona może szeroko utrwać w psychice narodowej przeżyte chwile i napięcia woli. (...) Na oddźwięk rytu czeka nasza, stwarzana przez nas, polska rzeczywistość”.²³ Chrostowski kładł szczególny nacisk na „surową dyscyplinę woli” twórcy dla uzyskania pełni artystycznego wyrazu: „Owa moralna natura grafiki odpowiada szczególnie nowym czasom, nowe czasy bowiem – jako jedyny miernik wartości – ustawiły na drogowskazach zorganizowaną wolę, uzbijającą w czyn społeczną jednostkę i rylec grafika w twórczy ryt”.²⁴ Postrzegając rolę grafiki przez pryzmat przydatności dla państwa i społeczeństwa, przekonywał o jej „twórczym i realnym oddziaływaniu na masy”,²⁵ a charakteryzując współczesny drzeworyt, łączył jego przemianę z nową postawą światopoglądową i predyspozycjami psychicznymi twórców dążących do pogłębienia wyrazu, opanowanego i celowego kształtowania formy: „Ekspresyjną wybuchowość zastępuje wola porządku i jasności. Ryt daje jednowyrazowość, daje to, co wola założy. Na tym właśnie szlaku – rytmu woli – odbywa się dzisiaj przymierze sztuki graficznej ze sztuką rządzenia, tendencji drzeworytu z nowoczesnym wysiłkiem społeczeństw w celowej walce o formę ich dnia jutrzejszego”.²⁶ Warto dodać, że podobne poglądy wyznawał Alfred Brosig, kustosz Gabinetu Rycin i Rysunków Muzeum Wielkopolskiego, założyciel i prezes Towarzystwa Miłośników Grafiki w Poznaniu, kolekcjoner. Organizując pod koniec lat 30. tematyczne wystawy grafiki (*Polska grafika myśliwska*, 1938; *Współczesna polska grafika wojskowa*, 1939) pragnął „przyczynić się do urze-

czywistnienia hasła uspołecznienia sztuki, jednego z najważniejszych i najbardziej aktualnych zagadnień życia artystycznego naszej doby, mianowicie przez przystosowanie się artystów do potrzeb kulturalnych naszych dni”.²⁷

Niezależnie od promowanych przez państwo-wotwórczych artystów postaw i prób wyznaczania punktów zbliżenia grafiki z życiem (realistyczna forma, czerpane z codzienności tematy, realizacja państwowych zamówień) wzajemne zainteresowanie polskich i radzieckich drzeworytników swoją twórczością dotyczyło przede wszystkim kwestii warsztatowych – sposobu opracowania klocka drzeworytniczego, odmiennego wyzyskania możliwości techniki. „Nastąpił nawet jakby rodzaj buntu przeciw dotąd wielbionej estetyce ksylograficznej «szkoły Skoczylasa» i aplauz bardzo gorący dla estetyki, jakiej szerzycielami są mistrzowie drzeworytu rosyjskiego z Faworskim i Krawczenką na czele”.²⁸ – pisał Tadeusz Cieślewski syn.²⁹ Uznanie polskich artystów cieszyła się finezja „czarnej kreski na białym tle” w drzeworycie radzieckim – przede wszystkim książkowym, gdzie jako ilustracja lub winieta świetnie współgrała z czernią czcionki stając się elementem nowej architektoniki książki.

Oddziaływanie ksylografii sowieckiej na twórczość polskich grafików nie nosiło znamion nagłego zrywu czy powszechności zjawiska, niemniej jednak wielu drzeworytników warszawskich próbowało za przykładem sowieckim odmiennej metody pracy – czarnej kreski drzeworytu pozytywowego. Próby w tym zakresie odnotował Cieślewski u członków Rytu: „Linia rozwoju całości jest zwrócona kierunkiem niewątpliwie od białego śladu ku czarnej linii. Wpłynęły na to dwa powody – napływ młodych artystów i wrażenie, jakie wywarł wspaniały dorobek grafików rosyjskich jeżeli chodzi o całość zespołu. (...) Wrażenie drzeworytów Faworskiego i Krawczenki podziało na nas w ten sposób, że niemal wszyscy, za wyjątkiem Mrożewskiego spróbowali linii czarnej, drzeworytu faksymilowego”.³⁰ Z teorią Cieślewskiego o rasowości drzeworytu negatywowego i „wyższości” białego śladu nad czarnym

roku, a w kolejnym roku mianowano na to stanowisko Stanisława Ostoję-Chrostowskiego.

²³ Chrostowski (1938: 147).

²⁴ Chrostowski (1938: 138).

²⁵ Chrostowski (1938: 138).

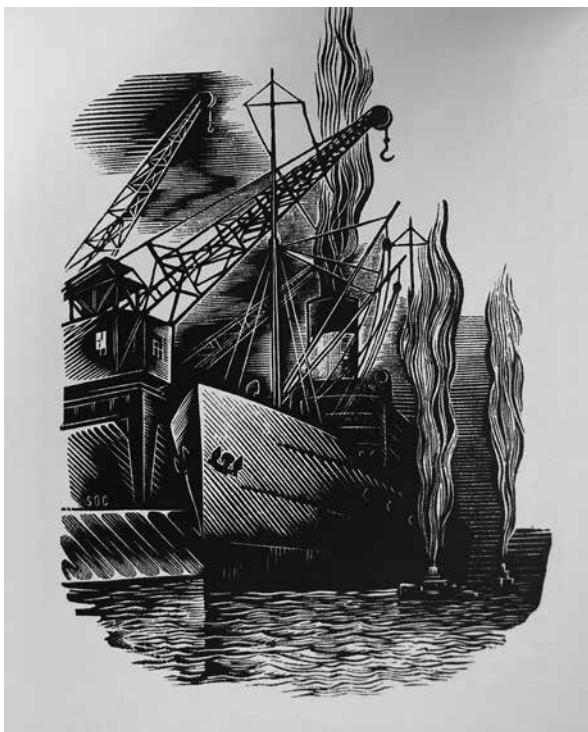
²⁶ Chrostowski (1938: 145). Choć niektóre sformułowania tego wystąpienia nasuwają skojarzenia z propagandowymi sloganami zza wschodniej granicy, trudno Chrostowskiego posądzać o sympatyzowanie z komunizmem. Był pracownikiem polskiego wywiadu aresztowanym przez bolszewików w 1918 roku, a w czasie II wojny światowej rozpracowywał komunistów stojąc na czele Referatu 999 Wydziału Bezpieczeństwa i Kontrwywiadu AK odpowiedzialnego za rozpoznanie konspiracyjnych organizacji lewicowych. Zob. Kunert (1987, t. 1: 123–124), Larecki (2007: 58).

²⁷ Brosig (1939: 12).

²⁸ Cieślewski (1936: 9).

²⁹ Wraz z entuzjazmem Cieślewskiego dla grafiki sowieckiej w ogóle, ujawniła się jego szczególna fascynacja twórczością graficzną Aleksieja Krawczenki. Cieślewski w 1933 roku wykonał drzeworyt *Fantazja staromiejska* (datowany rok później), a na jednej z odbitek (w zbiorach graficznych Ossolineum) znajduje się dopisek artysty: Pod wpływem Krawczenki.

³⁰ Cieślewski (1936a: 149).



Il. 2. S. Ostoja-Chrostowski, *Port morski*, 1936, drzeworyt

(zgodnie z zasadą, że dzieło sztuki musi być wyrazem techniki, w której zostało wykonane)³¹ ostro zderza się pogląd Aleksieja Krawczenki na temat artystycznej wartości czarnej kreski w drzeworycie i dokonana w tym kontekście charakterystyka polskiego drzeworytu lat 30.:

„Różnica między drzeworytnikami naszymi a polskimi polega na tym, że polscy graficy operują białą linią na czarnym tle. Ten „negatywowy” sposób wyrażania myśli artystycznej jest w moim pojęciu najbardziej jednostronną tendencją drzeworytnictwa. Kompozycja wycięta białą linią, w której siłą rzeczy dominuje zimny ton, nie wyzyskuje wszystkich możliwości drzeworytu. Brak w drzeworycie polskim czarnej linii i przez to ciepłego koloru, nie daje harmonijnego akordu kolorystycznego i prawdziwego odbicia czarnego na białym. I tylko jeden artysta operuje czarną linią i daje drzeworyt o nie-

³¹ W pracach sprzed rewolucji także Faworski stosował białą linię – uważał ją za niezbędny etap w procesie twórczym początkującego drzeworytnika, który testuje materiał. W liście do Wsiewołoda Wojnowa pisał, że wszyscy zaczynają od białego śladu – „w tym tkwi pierwszeństwo techniki drzeworytniczej, ponieważ czerni jest tam zawsze, do niej można zawsze powracać” (list W. Faworskiego do W. Wojnowa z 04 IX 1923 r. w zbiorach Państwowego Muzeum Rosyjskiego w Sankt Petersburgu; cyt. za: Kowtun (1984: 157, przyp. 325).

zmiernie dużej skali tonów i półtonów – artysta ten to Chrostowski” (il. 2).³²

Stanisław Ostoja-Chrostowski³³ nie był jedynym w Polsce, jak pisał Krawczenko, artystą wyrażającym się w drzeworycie pozytywowym, chociaż jedynym tak konsekwentnie uprawiającym ten typ cięcia. Początkowo, jak większość drzeworytników skupionych wokół Skoczylasa, uprawiał drzeworyt langowy, co jednak nie odpowiadało jego predyspozycjom psychicznym.³⁴ Pierwsze próby w zakresie drzeworytu pozytywowego podjął wspólnie z Adamem Półtawskim, wybitnym grafikiem i typografem, by w 2. połowie lat 30. osiągnąć przy pomocy ryłca i igły³⁵ mistrzostwo faktury i bogactwo efektów. „Ciągi niezwykle precyzyjnych kresek”³⁶ kładzione były gęsto obok siebie, po mistrzowsku cieniowane i urozmaicane zmiennym natężeniem gęstości, zygzakami, punktowaniem. Tę czystą, cyzelatorską kreskę, jaką uzyskiwał Chrostowski tnąc matrycę charakteryzował zdaniem niektórych krytyków „ton chłodnej doskonałości na którą złożyły się precyzja rysunku i maestria techniki”³⁷ a często określana była po prostu jako oschła lub schematyczna.³⁸ Od roku 1932 artysta skupił się głównie na szacie graficznej książki, dziedzinie, w której znakomite osiągnięcia zaowocowały także zamówieniem ilustracji do jubileuszowej, nowojorskiej edycji dzieł Szekspira.

³² Krawczenko (1933), przedruk fragmentów w: Stanisław Ostoja-Chrostowski (1948: 49–50).

³³ Graficzna twórczość Chrostowskiego (ryciny, ilustracje, exlibrisy, grafika okolicznościowa) gruntownie opracowana i skatalogowana nie jest przedmiotem badań w niniejszym artykule. Realizacje artysty komentowano w bieżącej prasie (szczególnie ilustracje i ekslibrisy, które oceniali M. Wallis, M. Treter, T. Seweryn, W. Podoski, T. Cieślowski syn, L. Tyrowicz, S. Woźnicki, S. Sawicka). Z ważniejszych artykułów i monografii wymienić należy prace: Z. Niesiołowskiej-Rothertowej [Niesiołowska-Rothertowa (1936: 361–371)] i H. Blumówny [Blumówna (1938)]. Po wojnie wydano katalog z okazji wystawy pośmiertnej artysty [Stanisław Ostoja-Chrostowski (1948)], następnie w ramach Zeszytów Naukowych ASP ukazało się opracowanie Grońska [Grońska (1986)] z przedrukami fragmentów listów i wystąpień artysty, obszerną bibliografią i biogramem. Z najnowszych opracowań należy wyróżnić książkę Pietrzak (2007).

³⁴ Jak zauważyła Niesiołowska-Rothertowa (1936: 361–371).

³⁵ Chrostowski posługiwał się ryłcami, nożykami i igłą; rzadko używał ryłca wielorzędowego, niemal wyjątkowo w *Awanturnicznej trójce* (1929) i *Ucieczce do Egiptu II* (1929).

³⁶ Seweryn (1933: 448).

³⁷ Rogoyska (1939: 185).

³⁸ Cieślowski (1936a: 162); Grońska (1994: 94); Jakimowicz (1997: 170).

Z radzieckich grafików Chrostowski szczególnie cenił tak różnych od siebie w drzeworytniczych kompozycjach Władimira A. Faworskiego i Aleksieja I. Krawczenkę (którego znał osobiście i korespondował z nim). Romantyczno-dynamiczna koncepcja drzeworytów Krawczenki³⁹ pozostawała w opozycji do klarownych, racjonalnych, „tektonicznych”⁴⁰ kompozycji Faworskiego, który pod wpływem idei Adolfa von Hildebranda⁴¹ dążył do uzyskania harmonijnego systemu wzajemnego oddziaływania materiału, powierzchni i przestrzeni.

Chrostowski dobrze znał też twórczość innych grafików radzieckich (Pawłowa, Gonczarowa, Eczeistowa, Pawlinowa, Szpinela, Masjutina, Piskarewa, Budogoskiego, Sterenberga)⁴², ale czerpiąc inspiracje z ich doświadczeń jako drzeworytnik podążał swoją własną drogą. Wycinając w desce czarną kreskę nie zacierał jej drzeworytniczego charakteru, a opracowując kompozycję w klocek drzeworytniczym często działał na tej samej płaszczyźnie zarówno białym śladem ryłka w czerni deski (drzeworyt negatywowy) jak i czarną linią na białym tle (pozytywowy). W przytaczanym już wykładzie inauguracyjnym zwracał uwagę na fakt, że „nowoczesne koordynowanie efektów i białej kreski, a więc zim-



Il. 3. S. Ostoja-Chrostowski, *Lot w obłokach*, drzeworyt z książki pamiątkowej *Ku czci poległych lotników*, Warszawa 1933

³⁹ Celnej charakterystyki drzeworytniczej twórczości Krawczenki i Faworskiego dokonał Tadeusz Seweryn: „Aleksy Krawczenko to bujność form, wyrazistość koncepcji, monumentalność, patos bez teatralności, dekoracyjność bez predylekcji do zdobnictwa. Ten zamknięty w sobie i niesłychanie pracowity artysta na przekór rozlewności duszy rosyjskiej ujawnia umiar w formach wyobraźni (...) umie (...) zbudować zwartą kompozycję, przemawiającą do nas wielką siłą, temperamentem, dynamiką uczucia i wizyjnością (...) 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.” Seweryn (1933: 441). Emocjonalny charakter prac Krawczenki podkreślił Werner Schmidt: „Jego styl jest określony przez błyski światła z ciemności, głębokie wnętrza są spękane, drgający niepokój silnie poruszonych linii zalewa płaszczyznę papieru (...) Ten emocjonalny styl okazał się świetny do opracowywania tematów socjalistycznej teraźniejszości, np. w cyklach *W piątą rocznicę Armii Czerwonej* z 1923 roku, *Po śmierci Lenina* z 1924 roku i *Życie kobiety przed i po rewolucji* z 1928.” Schmidt (1967: XXII).

⁴⁰ Termin ten przytaczam za: Schmidt (1964: XXII).

⁴¹ Hildebrand (1893); wydanie polskie z 2012 roku. Faworski podążał za myślą Hildebranda by nie maskować, ale podkreślać naturę materiału, którego cechy powinny być włączone w strukturę obrazu; potencjał artystyczny leży w odpowiedzi na wymagania materiału, a nie ich ignorowaniu.

⁴² Iwan Pawłow (1872–1951), Andrej Gonczarow (1903–1979), Georgij Eczeistow (1897–1946), Paweł Pawlinow (1881–1966), Josif Szpinel (1892–1980), Wasilij Masjutin (1884–1955), Nikołaj Piskarew (1892–1959), Eduard Budogoski (1903–1976), Dawid Sterenberg (1881–1948).



Il. 4. S. Ostoja-Chrostowski, *Kruki*, drzeworytnicza ilustracja do książki Mieczysława B. Lepeckiego *Piłsudski na Syberii*, Warszawa 1936



Il. 5. S. Ostoj-Chrostowski, *Pochód na Sybir*, drzeworytnicza ilustracja do książki Mieczysława B. Lepeckiego *Piłsudski na Syberii*, Warszawa 1936



Il. 6. S. Ostoj-Chrostowski, *Głowy na włóczniach*, 1937, drzeworytnicza ilustracja do dramatu W. Szekspira *Pericles*, New York 1940

nego tonu bieli na czarnym i ciepłego tonu czerni na białym – wzbogaciło drzeworyt możliwościami stosowania efektów malarskich dających mu nowy wyraz, nową niejako zmysłowość plastyczną⁴³ i zasadę tę stosował w praktyce.

Inspirację drzeworytem radzieckim w sposobie opracowania matrycy, a nierzadko też w zakresie kompozycji⁴⁴ zaobserwować można w ilustracjach Chrostowskiego wykonanych po 1933 roku, m.in. do dzieł: *Ku czci poległych lotników. Księga pamiątkowa* pod red. M. Romeyki (Warszawa 1933),⁴⁵ *Józef Piłsudski na Syberii* Mieczysława B. Lepeckiego (Warszawa 1936),⁴⁶ w drzeworycie okładkowym książki *Literaci i grafomani z czasów Królestwa Kongresowego 1815–1831* Jana Stanisława Bystro-

⁴³ Chrostowski (1938: 144).

⁴⁴ Nie chodzi tu jedynie o zasadę kompozycji otwartej współgrającej z bielą karty książki czyli „swobodnie obrzeżony drzeworyt współczesny” (wg określenia Chrostowskiego), w którym rezygnowano z prostokątnego formatu ścinając w tym celu brzegi klocka drzeworytniczego, ale także o analogiczne układy kompozycyjne.

⁴⁵ Chrostowski był autorem nie tylko czterech ilustracji drzeworytniczych, ale także układu graficznego, projektu oprawy książki i inicjałów.

⁴⁶ Szczególnie w kompozycjach *Szubienica*, *Bunt w więzieniu w Irkucku* czy *Pochód na Sybir* (niezwykle wyrafinowana, elegancka kompozycja z idealnym wyważeniem czerni i bieli).

nia (Lwów – Warszawa 1938), w ilustracji *Matka tuląca dziecko przed snem do Sklepu staroświeckiego* z przedmową J. Tuwima (Warszawa 1938), wreszcie wspaniałych ilustracjach do dramatu *Pericles* we wspomnianym już jubileuszowym wydaniu⁴⁷ dzieł Szekspira, ale także w oryginalnym drzeworycie *Pochód żałobnic* z 1938 r. (il. 3–7).

Z artystów działających na polu grafiki ilustracyjnej rozwiązania zbliżone do drzeworytów radzieckich stosowali także Edward Manteuffel i Wacław Waśkowski, członkowie Rytu. Pierwszy z nich był asystentem profesora Edmunda Bartłomiejczyka. „Mało kto czuł tak fakturę ksylograficzną jak Manteuffel – wspominał Chrostowski – mało kto umiał zestawić głębokie czernie ze smakowicie stopniowanymi partiami szarości, z wytwornie wykrojonymi bielami, z indywidualnymi żywymi zygzakami”⁴⁸

⁴⁷ The Limited Editions Club, New York 1940. Edycję tę ilustrował Chrostowski wraz z kilkoma najwybitniejszymi grafikami świata, m.in. Aleksiejem Krawczenką. Ilustracje te, na co zwróciła uwagę Agata Pietrzak, wydano w Stanach Zjednoczonych ponownie w 1992 roku, co świadczy o klasie artysty.

⁴⁸ Chrostowski (1946).



Il. 7. S. Ostoja-Chrostowski, *Pochód żałobnic*, 1938, drzeworyt

Cieślowski charakteryzując twórczość swego kolegi „lubującego się czarną kreską luźno położoną na tle”⁴⁹ zwracał uwagę na niewymuszoną lekkość i finezję rysunku, naturalną i bezpośrednią przy całym wyrafinowaniu kompozycji. Z kolei Waškowski, asystent Chrostowskiego⁵⁰ był autorem ilustracji do *Baški Murmańskiej*⁵¹ wykonanych w 1938 roku i bardzo zbliżonych do drobnych form graficznych inicjałów Chrostowskiego do *Dubrowskiego* Aleksandra Puszkina – książki wydanej w Warszawie już po wojnie, w 1950 roku.

Drzeworyt radziecki, który w latach 30. stał się „prawdziwą sensacją szeregu imprez międzynarodowych”,⁵² nie oddziałwał w dłuższej perspektywie

na licznych grafików z warszawskiego środowiska. Poza żywym zainteresowaniem i podejmowanymi pod wrażeniem wystawy próbami polskich twórców działania czarną kreską drzeworytu pozytywowego z większą niż do tej pory częstotliwością, tylko kilku artystów, szczególnie tych związanych ze sztuką książki, przyglądało się wnikliwiej grafice wschodnich sąsiadów i nie chodziło tu tylko o sposób opracowania klocka drzeworytniczego. Niezależnie od recepcji malarstwa, drzeworytu czy plakatu sowieckiego prezentowanych w Polsce, spekulacji na temat zależności artystów radzieckich od państwa i tego konsekwencji, wydaje się, że polscy graficy najciekawsze rozwiązania mogli podpatrywać w drzeworycie książkowym (nie tylko autorstwa Faworskiego czy Krawczenki), stanowiącym swoisty fenomen w sztuce tego czasu. Właśnie ta dziedzina grafiki o wyjątkowym statusie w Związku Radzieckim mogła być dla polskich twórców źródłem trwalszej inspiracji niż silna, lecz krótkotrwała fascynacja działem sowieckim na I Międzynarodowej Wystawie Drzeworytów.⁵³ Ci polscy artyści, którzy w latach 30. decydowali o wizualnych walorach książki, m.in. Chrostowski, Manteuffel i Waškowski, udowodnili w swych drzeworytniczych ilustracjach (i innych składowych szaty graficznej, o której w wielu przypadkach decydowali), że w pełni docenili i potrafili wykorzystać tę lekcję.

Źródła archiwalne

Blumówna 1938 = Blumówna, Helena: „St. Ostoja-Chrostowski”, makieta nie wydanej monografii z ok. 1938 r., Zbiory Biblioteki Narodowej (Zbiory BN), Warszawa.

Chrostowski 1946 = Chrostowski, Stanisław Ostoja: fragment „Wstępu” do projektowanego katalogu wystawy grafiki polskiej w Moskwie, 1946, Zbiory BN, Warszawa, rkps III.10313.

Bibliografia

Bojko 1971 = Bojko, Szymon: „Recepcja grafiki radzieckiej w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym” [w:] *Sztuka XX wieku*, M. Gantzowa (red.), Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1971: 229–255.

⁴⁹ Cieślowski (1936a: 149).

⁵⁰ Asystent w Katedrze Grafiki Artystycznej w latach 1937–1939.

⁵¹ Wydaje się, że Waškowski wykonał po prostu drzeworyty inspirowane historią białej oswojonej niedźwiedzicy przygarniętej przez batalion murmańczyków oddziału korpusu gen. Dowbor-Muśnickiego opisaną w opowiadaniu Eugeniusza Małaczewskiego pt. *Dzieje Baški Murmańskiej*. Pierwsze wydanie opowiadania ukazało się około 1925 roku w broszurowym wydaniu Gebethnera i Wolffa, kolejne już w Szkocji w 1947 roku. Ilustracje Waškowskiego znajdują się w zbiorach Gabinetu Grafiki i Rysunku Współczesnego Muzeum Narodowego w Warszawie.

⁵² Witz (1957: 35)

⁵³ Ku rozczarowaniu organizatorów i publiczności na II Międzynarodową Wystawę Drzeworytów w 1936 roku Związek Radziecki nie nadesłał żadnych prac.

- Brosig 1939 = Brosig, Alfred: *Współczesna polska grafika wojskowa*, katalog wystawy, Muzeum Wielkopolskie, Poznań 1939.
- Chmielewska 2006 = Chmielewska, Agnieszka: *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu*, Warszawa 2006.
- Chmielewska 2008 = Chmielewska, Agnieszka: „Międzynarodowe Wystawy Drzeworytów w Warszawie lat trzydziestych” [w:] *Interpretacje. Tradycje warszawskiej grafiki warsztatowej*, A. Chmielewska, A. Grochala (red.), Królikarnia 2008: 14–31.
- Chrostowski 1938 = Chrostowski, Stanisław Ostoja-: „Zadania grafiki polskiej”, wykład inauguracyjny na katedrze grafiki artystycznej ASP w Warszawie, 4 X 1937, przedruk w: *Marchoń*, 2 (1938): 137–148.
- Cieślowski 1934 = Cieślowski, Tadeusz (syn): „Polski realizm w sztuce (drugi margines Wystaw Sztuki Sowieckiej w Warszawie)”, *Przegląd Wschodni*, 4 (1934): 21–22.
- Cieślowski 1936 = Cieślowski, Tadeusz (syn): *Drzeworyt w książce, tece i na ścianie. Uwagi o graficznej rasowości drzeworytu*, Warszawa 1936.
- Cieślowski 1936a = Cieślowski, Tadeusz (syn): „Z dziejów Rytu”, *Plastyka*, 1 (1936): 149–180.
- Cieślowski 1938 = Cieślowski, Tadeusz (syn): „Drzeworytnicze tradycje Warszawy”, *Miesięcznik graficzny*, 2–3 (1938): 1–16.
- Grońska 1986 = Grońska, Maria: *Stanisław Ostoja-Chrostowski 1900–1947*, Zeszyty Naukowe ASP, Warszawa 1986.
- Grońska 1994 = Grońska, Maria: *Grafika w książce, tece i albumie*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1994.
- Hildebrand 2012 = Hildebrandt, Adolf von: *Problem formy w sztukach plastycznych*, T. Zatorski (tłum.), Seria: *Dzieje Myśli o Sztuce*, Biblioteka Klasyków, Warszawa 2012 (Hildebrandt, Adolf von: *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Strassburg 1893).
- Jakimowicz 1997 = Jakimowicz, Irena: *Pięć wieków grafiki polskiej*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.
- Konstantynów 2010 = Konstantynów, Dariusz: “On the Reception of Soviet Art in Poland in the 1930s”, *Centropa* [New York], 1 (2010): 31–45.
- Kowtun 1984 = Kowtun, Evgenii F.: *Die Wiedergeburt der künstlerischen Druckgraphik. Aus der Geschichte der russischen Kunst zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*, Dresden 1984.
- Krawczenko 1933 = Krawczenko, Aleksiej: „Wrażenia artysty”, *Izwiestia*, 12 XI (1933).
- Kulpińska = Kulpińska, Katarzyna: „Polska grafika artystyczna dwudziestolecia międzywojennego – spór o miejsce wśród sztuk plastycznych w ówczesnej teorii i krytyce” [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, J. Talbierska (red.), Warszawa 2014.
- Kunert 1987 = Kunert, Andrzej Krzysztof: *Słownik biograficzny konspiracji warszawskiej 1939–1944*, Warszawa 1987.
- Larecki 2007 = Larecki, Jan: *Wielki leksykon służb specjalnych świata*, Warszawa 2007.
- Niesiołowska-Rothertowa 1936 = Niesiołowska-Rothertowa, Zofia: „Stanisław Ostoja Chrostowski”, *Arka-dy*, 7 (1936): 361–371.
- Pietrzak 2007 = Pietrzak, Agata: *Stanisław Ostoja-Chrostowski, 1900–1947: grafika, ekslibrisy, rysunki i matryce graficzne ze Zbiorów Biblioteki Narodowej*, Warszawa 2007.
- Piński 1933 = Piński, Jan: „I Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Instytucie Propagandy Sztuki”, *Grafika*, z. 4 (1933): 31–33.
- Podoski 1933 = Podoski, Wiktor: „Współczesny drzeworyt polski na tle ksylografii europejskiej”, *Myśl Narodowa*, 45 (1933): 675–676.
- Podoski 1936 = Podoski, Wiktor: „Uwagi o drzeworycie rosyjskim”, *Plastyka*, 5 (1936): 350–356.
- Poprzęcka, Jowlewa 2004 = Poprzęcka, Maria, Jowlewa, Lidia (red.): *Warszawa–Moskwa 1900–2000 – Москва–Бапуава 1900–2000*, katalog wystawy, „Zachęta” Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004.
- Rewia 1933 = [b.a.]: „Rewia sztuki sowieckiej w warszawskim IPS” (w tym cytowane wypowiedzi Skoczylasa), *Przegląd Wschodni*, 5, 31 marca (1933): 11–12.
- Rogoyska 1939 = Rogoyska, Maria: „Kronika wystaw IPS”, *Nike*, R. 2, z. 2 (1939): 170–187.
- Samotyhowa 1933 = Samotyhowa, Nela: „Temat w sztuce”, *Epoka*, 43, 23 października (1933): 6–8.
- Schmidt 1964 = Schmidt, Werner: “Zur Geschichte der Russischen Graphik” [w:] *150 Jahre Russische Graphik 1813–1963. Katalog einer Berliner Privatsammlung*, W. Schmidt (red.), Drezno 1964: 9–20.
- Schmidt 1967 = Schmidt, Werner: *Russische Graphik des XIX. und XX. Jahrhunderts*, Leipzig 1967.
- Seweryn 1933 = Seweryn, Tadeusz: „Drzeworyt współczesny”, *Sztuki Piękne*, T. IX, 12 (1933): 429–454.
- Skoczylas 1926 = Skoczylas, Władysław: „Grafika i jej znaczenie”, *Grafika Polska*, z. 5–7 (1926): 1–4.
- Skoczylas 1933 = Skoczylas, Władysław: „Sztuka sowiecka w Warszawie”, *Sztuki Piękne*, R. IX (1933): 165–172.
- Skoczylas 1934 = Skoczylas, Władysław: „Alexy Krawczenko”, *Grafika*, z. 5 (1934): 27–31.
- Stanisław Ostoja-Chrostowski 1948 = *Stanisław Ostoja-Chrostowski*, katalog wydany z okazji wystawy pośmiertnej, tekst K. Piwocki i M. Mrozińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1948.
- Strakun 1933 = Strakun, Leon: „Sowiety na Międzynarodowej Wystawie w I. P. S.-ie”, *Opinia*, 39 (1933): 6.

Turowski 2004 = Turowski, Andrzej: „Notatki o awangardzie rosyjskiej w Polsce” [w:] Poprzęcka, Jowlewa (2004: 50–58).

Warszawski 1933 = Warszawski, Leo: „Sztuka graficzna w ZSRR”, *Wiadomości Literackie*, 47 (1933): 20.

Witz 1957 = Witz, Ignacy: *O radzieckich grafikach*, Warszawa 1957.

Włodarczyk 2004 = Włodarczyk, Wojciech: „Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933 – Moskwa 1958” [w:] Poprzęcka, Jowlewa (2004: 63–69).

Woźnicki 1939 = Woźnicki, Stanisław: „Chrostowskiego drzeworyty szekspirowskie”, *Arkady*, 4 (1939): 172–175.

Katarzyna Kulpińska

“Black line against white background” – Soviet woodcut in Polish art criticism of the 1930s and its influence of Polish graphic art

The article deals with the reception of Soviet woodcut in the milieu of Varsovian graphic artists in the 1930s as well as in Polish art criticism of that period. Intense artistic contacts between Soviet and Polish graphic artists in the third decade of the 20th century became the impulse for the evaluation and comparison of the achievements within the realm of graphic techniques, wood engraving, book illustrations, and *ex libris*. The First International Exhibition of Xylographs in Warsaw (1933) became a great opportunity for juxtaposing both national “schools” of wood engraving as Polish and Soviet engravings constituted the most numerous group and received the highest reviews. The artistic circles of Warsaw became interested in the slogans of close relation between graphic art and contemporary life as well as the idiosyncrasies in the methods employed by key Soviet xylographers (Vladimir Favorsky, Alexei Kravchenko) that were coming to Poland from the Soviet Russia. The oeuvres of Soviet graphic artists became the subject of thorough critique articles penned by Polish graphic artists, art critics, and art collectors (Władysław Skoczylas, Tadeusz Cieślowski jr., Wiktor Podoski, Jan Piński, Mieczysław Wallis, Waclaw Husarski). Skoczylas, Podoski, Chrostowski and Cieślowski jr., propagated in Poland the ideas of “combining art and life” and “democratization of graphic art”, and made efforts to make graphic art available and understandable to general audiences. The influence of Soviet xylography on the oeuvres of Polish graphic artists did not have the hallmarks of a rapid burst or the universality of the phenomenon, nevertheless several Polish graphic artists tried to follow the Soviet example within different methods of working with woodblocks, obtaining black line on white background (so-called positive woodcuts). Isolated attempts in this regard were undertaken by almost all members of Ryt movement (among the younger generation: Edward Manteuffel and Waclaw Wałkowski), but the artist who was most consistent in employing this type of woodcut was Stanisław Ostoja–Chrostowski (1900–1947), one of the most outstanding Polish graphic artists of the Interwar period, called the master of woodcut texture, a professor and the rector of Fine Arts Academy.