

Husanski Kortalog rycin..



Ślisko 1914, maj.

WACŁAW TEOFIL HUSARSKI.



WYSTAWA STARYCH RYCIN POLSKICH.

Ze zbiorów Dominika Witke-Jeżewskiego w Towarzystwie Opieki
nad Zabytkami Przeszłości.

Osobliwy przebieg dziejów naszych sprawił, że rodzima, samorodna sztuka polska nigdy nie zdołała dojść do wysokiego punktu rozwoju; geniusz artystyczny narodu przejawiał się natomiast zawsze z wielką potęgą tam, gdzie kultura polska spotykała się i krzyżowała z kulturą innych narodów. Sztuka, przyniesiona z obczyzny pod postacią gotowej formy, w krótkim bardzo czasie pod wpływem warunków miejscowych i charakteru narodowego, nabierała cech własnych i odmiennych, słowem — spolszczała się, zachowując jednak nazawsze ślady swego pochodzenia. Równoległe z tą sztuką istniała, co prawda, sztuka inna, nieznająca prawie obcych wzorów, mająca zdecydowanie narodowy charakter; pozostawała jednak zawsze na poziomie szkół prowincjonalnych. W rytownictwie polskim osobliwy ten objaw występuje wyraźniej, niż gdzieindziej. Wszyscy prawie wielcy kanczta tego przedstawiciele bądź przybyszami są obcymi, spolszonymi cudzoziemcami, bądź też z obczyzny ród swój wywodzą. Jednocześnie zaś w miastach prowincjonalnych skromny żywot wiodą niepozabawione tradycyji warsztaty, zadowolające potrzeby mniej wykwintnej publiczności. Stąd przy kreśleniu dziejów rytownictwa polskiego, do których tak świetną sposobnością byłaby nadzwyczaj bogata

i doskonale urządzona wystawa w Towarzystwie Opieki, należałoby właściwie rozróżnić dwa te kierunki, z których pierwszy rozwija się wspaniale, acz bardzo nierównomiernie, drugi zaś, coraz bardziej w cień ustępując, schodzi wreszcie do poziomu sztuki ludowej i zamiera ostatecznie w połowie wieku XIX-go. Poza tę drugą kategorię sztuki o charakterze lokalnym nie wyszło nigdy drzeworytnictwo polskie.

Z różnych rodzajów rytownictwa drzeworyt w Polsce, tak jak i wszędzie indziej, pierwsze pod względem chronologicznym zajmuje miejsce. Z tego powodu w sali, zawierającej początki rytownictwa polskiego aż do drugiej połowy wieku XVII-go, zgromadził p. Jeżewski zbiór drzeworytów, nie nazbyt zresztą obfity, bowiem drzeworyt nie stanowi właściwego przedmiotu kolekcjonerskich dążeń p. Jeżewskiego i w wystawionych zbiorach znalazł się raczej ze względów pedagogicznych.

O drzeworytnictwie w Polsce wiemy już w wieku XV-ym. Sztuka ta rozwinęła się u nas szczególnie w jednym kierunku, mianowicie przy wyrobie tak zwanych koltryn czyli obić papierowych i płóciennych, których wzór był odbijany za pomocą wycinanych w drzewie form, a następnie ręcznie zazwyczaj barwiony. Obok tego rodzaju drzeworytów wyrabiano liczne bardzo obrazy religijne, a rodzaj ten sztuki przetrwał aż do drugiej połowy wieku XIX-go, przeszedłszy zresztą w końcu istnienia swego całkowicie prawie w ręce ludu.

Sięgając w dawniejsze czasy, mało możemy zanotować nazwisk drzeworytników polskich; w aktach wiejskich, księgach rachunkowych i t. d., znajdujemy co prawda nazwiska licznych dosyć „formschneider’ów“, wycinaczy płyt drzeworytowych; jakie jednak dzieła z rąk drzeworytników owych wyszły — trudno określić wobec nieużywania podpisów. Zbiory p. Jeżewskiego zawierają między innymi bardzo piękny w hieratycznym swym ujęciu, ciekawy w wyrazie i silny w śmiałym operowaniu czarnymi i białymi plamami wizerunek Dymitra Samozwańca, oznaczony podpisem: „Franciszek Śniadecki, Malarz Krak: do Druku podał“. Pomimo pierwotnej dosyć techniki portret ten odznacza się doskonałym ujęciem psychologicznym głowy typo-

wego degenerata. Zdaje się być współczesnym odtwarzanej postaci.

Do ciekawszych portretów drzeworytowych należy również wizerunek Anny Jagiellonki. Wyobrażenie sejma z Zygmantem III nosi datę 1619 i podpis F. M.

Do właściwego użytku, to jest do ilustrowania ksiąg, służył drzeworyt polski w skromniejszych jedynie wydawnictwach; nie rozwinął się snadź dostatecznie, bowiem do dzieł, bogaciej wydawanych, sprowadzano zazwyczaj gotowe płyty z Czech i Niemiec. Tak zdobiona jest, z pośród wystawionych w Towarzystwie Opieki ksiąg, między innymi Biblia Szarfenbergowska z r. 1577.

Poczet sztycharzy, czyli rytowników na miedzi i stali, w tej samej zgromadzonych sali i reprezentujących początki tej sztuki aż do drugiej połowy w. XVII-go, otwiera godnie Wit Stwosz, przedstawiony w jedenastu zdjęciach fotograficznych z nadzwyczajnej rzadkości dzieł. Rozpoczyna on niezafatwowaną nigdy sprawę narodowościową i to wyżej wzmiankowane krzyżowanie się kultury polskiej z obcą wszędzie, gdzie dawna sztuka polska w potężnym akazuje się rozkwicie. Czy Stwosz sztychował już w Krakowie nie wiadomo. Dzieła, o których mowa, powstały wszystkie już po przeniesienia się mistrza do Norymbergi. Aczkolwiek, okolicznościowo tylko oddając się sztycharstwu, nie doszedł był Stwosz do tej nieskazitelnej techniki, która zdumiewa nas w dziełach naprzykład Faleka — jednak pod względem pomysłu, potęgi wyrazu, głębi uczucia i szlachetności natchnienia są to może najświetniejsze dzieła sztycharstwa polskiego. Wszystkie bez wyjątku odznaczają się tak całkowicie odrębnym ujęciem, taką świeżością odczucia temata, że jeżeli już nie jako dzieła osobnej szkoły polskiej, tedy przynajmniej jako dzieła jednego z najsamodzielniejszych i najindywidualniejszych pod słońcem artystów, odróżniają się całkowicie od ogólnego tła sztuki niemieckiej, z którą blizki stylowy mają związek. Odróżnia je, między innymi, wdzięk i słodycz, która w połączeniu z gotyką ostrością tworzy związek jedyny w swoim rodzaju. Do szczytu genialności dochodzi Stwosz w miedziorycie, wyobrażającym

Świątą Rodzinę. Mistyczny nastrój tego drobniatkiego rozmiarami dzieła sprawia, że na widok tej cichej na pozór sceny rodzinnej ogarnia widza groza jakaś tajemnicza. Matka Boska przedzie sakienkę dla Dzieciątka. Sakienka, rozpięta wysoko na krzyżyku, wprowadza dziwny nastrój przeczecucia męki krzyżowej, rozrzewniając zarazem małością swoją. Święty Józef o niesamowitej, mistycznej głowie, świdrem ciesielskim przebijający belkę, zda się widzieć oczyma duszy okrutną chwilę przebijania drzewa krzyżowego męczeńskimi gwoźdźmi. Samo nawet narzędzie ciesielskie, kształtem krzyż przypominające, wpływa na powiększenie tego nastroja przeczuć męki. Dzieciątko, nagie, a stóp Matki na ziemi siedzące, z dziwnie smutnym wyrazem oczu unoszące rąbek matczynej szaty, zda się unosić jakby zasłonę bożej tajemnicy. Ta rodzina cieśli żyje podwójnem życiem: w rzeczywistości i przeczecucia przyszłych swych losów; a nastrój Męki Pańskiej, wywołany bez wprowadzenia zwykłych symbolicznych narzędzi, z tego właśnie powodu tembardziej jest przejmujący. Drobnym ten sztych należy do najpotężniejszych dzieł ducha ludzkiego.

Stwos, jako rytownik, nie stworzył szkoły, pozostając zjawiskiem oderwanem. Nie miał przodków, ani potomstwa. Następuje po nim chronologicznie Jan Ziarnko, Lwowianin, urodzony w drugiej połowie XVI-go wieku i pochodzący ze spolszczonej oddawna mieszczkańskiej rodziny Körnerów. Często i nas, choć dziwnym trybem, w młodych latach przeniósł się na obczyznę, do Włoch, a stamtąd do Paryża — w czasie, kiedy wzrastające w kraju zapotrzebowanie na rycinę kazało z zamówieniami zwracać się do cudzoziemców. Bardzo wzięty jako malarz, rysownik i sztycharz, przy podpisie swoim zaznaczał stale polskość pochodzenia, pisząc się czasem we Włoszech—a Grano, we Francji Le Grain. Z dzieł jego, znajdujących się na wystawie, obok Adoracyi M. B. Różańcowej przez błog. Szymona z Lipnicy odznaczają się ilustracye do Apokalipsy (*Figurae Libri Apocalypsis*) w liczbie 25 wraz z okładką, według rysunku Ziarnki rytowane przez Le Clere'a, Greater'a i Halbeck'a.

Trzecim, spontaniecznie niejako z gleby polskiej powstałem

zjawiskiem, jest Maciej Morawa (1590 — 1655), na wystawie pokazany w czterech fotodrukowych reprodukcjach. Do niedawna zupełnie prawie nieznan, rytownik ten okazuje się nam jako artysta z zacięciem genialnym, o temperamencie bardzo zdecydowanym; w poszukiwaniu wyraża i charakteru, w śmiałej przesadności form dochodzący prawie do karykatury, rozmiłowany w tematach potężnych, uwydatniających rozkiełznanie namiętności ludzkich, z lubością oddający krwawe sceny męczeństw, świetnie operujący z wenecka silnym światłocieniem, artysta ten zdaje się być jednym z potężniejszych i oryginalniejszych przedstawicieli baroku, od najszczytniejszego tragizmu męczeństwa św. Bartłomieja i Chrystusa abieczowanego przerzucającym się do scen rodzajowych, traktowanych z humorem i zacięciem karykaturalnym Brueghla, lub Teniersa. Uderza zwłaszcza potęgą zupełnie niezwykle w ujęciu kompozycyjnym Chrystus abieczowany, grozą przejmający obraz nadludzkiej męki i nadludzkiego znażenia, podtrzymujący opartymi na ziemi rękoma do ena umęczone ciało.

Po tych zjawiskowych artystach rozpoczyna się w sztuce polskiej pewna ciągłość. Pierwsza występuje na widownię szkoła gdańska z Jeremiaszem Falekiem (1619—1665) na czele. Pod względem doskonałości techniki, pod względem giętkości ryłca, ze zdumiewającą łatwością i inteligencją stosującego się do odtwarzanych tematów, należy Falek do najświetniejszych rytowników świata. Ponad temi jednak technicznymi zaletami góruje olbrzymi talent portrecisty, zdumiewająca wnikliwość psychologiczna, sprawiająca, że galerya portretów polskich Faleka staje się przyczynkiem, pozwalającym głębiej wnikać w niebywałe bogactwem swem, obfitością wydarzeń, bajnością natur dzieje naszego XVII wieku. W najpełniejszym świetle okazuje się Falek jako portrecista tam, gdzie możemy ryciny jego porównać z malowanymi portretami, według których są wykonane. Zawsze prawie rycina pod względem subtelności psychologicznej i żywości odczucia przewyższa oryginał. Smutnej pamięci czyny Hieronima Radziejowskiego stają się zrozumiałe wobec tego wizerunku, gdzie nieposkromiona pycha, zawistna chciwość, złośliwość, ośchłość,

mściwość łączy się z zupełnym brakiem tej bajnej rozlewności charakteru, która uderza nas we wszystkich prawie innych z tej epoki wizerunkach. W postaci Jerzego Ossolińskiego wiąże się w sposób dziwny, a dla epoki owej charakterystyczny, nieposkromione bogaństwo natury, gorąca bajność krwi z giętkością i łatwością inteligencyi. Świetny jest rozumny i energiczny Władysław IV, świetny w przesabtelnienia swej królewskiej rasy Ludwik XIII, według d'Egmonta. Obok tej galerii portretów podziw budzą indywidualne zupełnie w ujęciu nie kopie, ale transpozycje raczej obrazów, oraz cadowny zbiór kwiatów, zdobiących trzy w Amsterdamie wydane dzieła.

Blizki Falekowi stylem, acz niższy nieco talentem jest Wilhelm Hondius, właściwie de Hondt (1602 po 1652). Piękne są w stylowym swem ujęciu konne jego portrety Władysława IV i Cecylii Renaty, świetny wizerunek Jana Kazimierzaw stroju polskim. Wreszcie ciekawe bardzo oblężenie Smoleńska w r. 1634, rytowane według rysunków Pleitnera w r. 1636 na 16 tablicach, oraz 4 tablice, wyobrażające żupy wielkie.

Po Hondiasie i Faleku nie wzniosło się już rytownictwo gdańskie do tak wysokiego poziomu. J. F. Mylius, czynny w pierwszej połowie w. XVIII, acz stylem zbliżony nieco do poprzedników, acz wykwinny w rzeczach drobnych, jak „Dzieci bawiące się szkieletem” — nie posiada jednak ani ich potęgi technicznej, ani odczucia psychologicznego. Kłoni się też ku coraz silniej występującemu w sztuce konwencyonalizmowi.

Obok Gdańska pewne tradycje rytownicze posiada w wieku XVII Kraków, gdzie odznaczają się: Cechowicz i J. A. Gorczyn, nie wznoszący się jednak ponad poziom szkoły prowincjonalnej, oraz nierównie subtelniejszy Grzegorz Szymonowicz (1600—1670), świetnie odtwarzający oryginały Balda. Mówiąc o wieku XVII, wymienić się godzi urodzonego w Holandyi w r. 1620 Romana de Hooghe, odtwórcę dziejów Jana III, którego obrona Trembowli oraz zdobycie sztandaru tureckiego są dziełami wielkiej wartości artystycznej. Do XVII-go wreszcie wieku należą początki szkoły prowincjonalnej wileńskiej, która wraz ze wzmiankowaną krakowską i lwowską, ilustruje właściwie te samorodne i samoistne dążenia

sztuki polskiej, ten jej kierunek rodzimy i zlekka tylko wpływom obcym podległy, nigdy nie wyszły poza obręb szkół prowincjonalnych, a jednak cenny dla nas nad wyraz i ciekawy, ponieważ w nim to właśnie przejawia się narodowe przecucie estetyczne, czyniąc go pokrewnym naiwnemu, a jednak bardzo artystycznemu zdobnictwu narodowemu i sztuce ludowej.

Szkoła wileńska, reprezentowana w wieku XVII przez Jana Engelharta (1585—1640) i Aleksandra Tarasewicza rozwija się znacznie w w. XVIII, dając dzieła przeważnie treści religijnej, wizerunki cudownych obrazów, wielkich wydarzeń, portrety wreszcie. Wszystko to w kompozycyi naiwne, w technice proste bardzo, posiada jednak wiele wdzięku w tej własnie prostocie i w osobliwym, zupełnie rodzimem ujęciu. Śród rytowników tych wyróżniają się: Balcewicz, Biks, Czaplński, Karęga, Mauritius Karmelita, Perli Józef i Hipolit, Żukowski i inni. Oni to właściwie winni być poezytywani za prymitywów sztycharstwa polskiego, gdyby zapoczątkowania te rozwinęły się były w sztukę dojrzałą. Do tegoż grona należą również: Rakowiecki, czynny w Berdyczowie, Labinger, pracujący w Krakowie, Lwowie i Warszawie, Goczemsey z Poczajowa, Masieski i inni. Wiek XVIII sztycharstwa polskiego kończy się godnie na Danielu Chodowieckim, gdańszczaninie, (1726 — 1801), o ile tego, polskiego z pochodzenia, lecz niemiecki Zopf reprezentującego artystę zgodzimy się zaliczyć do sztuki polskiej. W nim występuje raz jeszcze dziwny ten objaw, że w tym czasie, kiedy artysta miary niepośledniej opuszcza Polskę i wżywa się całkowicie w ducha mieszczaństwa niemieckiego, wzrastające potrzeby artystyczne sprowadzają do Polski cudzoziemca, który stać się ma ojcem całej późniejszej sztuki, Jana Piotra Norblina de la Gourdaine (1745—1830).

Przy pierwszorzędnym talencie i wielkiem odczuciu akwaforty nie był Norblin artystą oryginalnym. Z natury subtelny i łatwo ulegający wpływom był w akwafortcie uczniem, a czasem prawie naśladowcą Rembrandta. Wielka inteligencya pozwoliła mu jednak świetnie zastosować rembrandtowskie rozmówanie się w przepychu wschodnich strojów—do warunków Polski,

która w XVIII jeszcze wieku stroiła się w trofea tureckich wojen. Norblin też jeden z pierwszych stadyował typy polskie i polski krajobraz, a owocem tych stadyów stał się zbiór kostyumów polskich, wydany w r. 1817 i nadzwyczaj ciekawy pomimo pewnej konwencyonalności.

Z uczniów Norblina najbliżej mistrza stoi Michał Płoński (1782 — 1812), w młodym wieku zmarły na obłąkanie, podobnie jak mistrz rozmiłowany w Rembrandcie, rytownik nieporównanej subtelności.

Z epigonizmem dwóch poprzednich zrywa drugi Norblina uczeń, Orłowski Aleksander (1777—1832), świetny obserwator życia, który jednak z większym zamiłowaniem uprawiał bardziej jego rozmachowi odpowiadającą litografię.

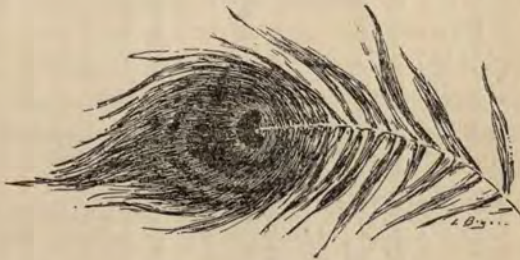
Do wybitniejszych sztycharzy w. XIX-go należą jeszcze: subtelny technik John (1768 — 1843), oraz nierównie odeń jeszcze subtelniejszy, celujący w niepokalanej czystości ryłca, jednak akademicki i pod względem stylu nieprzyjemny Antoni Oleszczyński (1794—1879); dalej Gröll Karol (1770—1857), Frey Jan Zacharyasz (1771 — 1829), z wdziękiem sztychujący akwarele Vogla, Richter Karol August, odtwórca Paław, oraz cały zastęp zręcznych, ale nietwórczych kopistów. Od tego zastępu odróżnia się Kajetan Wincenty Kielisiński (1810 — 1849), wskrzesiciel *ex libris'a* w Polsce, zamiłowany odtwórca pamiątek przeszłości, strojów dawnych i współczesnych ludowych, autor wielu świetnych scen rodzajowych. Dalej Norwid Cypryan Kamil (1824—1882), bardzo szlachetny i pełen mistycyzma.

Wreszcie odrębne miejsce w dziejach rytownictwa polskiego należy się Dietrichom: Fryderykowi Krzysztofowi (ojcu, 1779—1847) i Adolfowi Fryderykowi (synowi, 1817—1860). Ten ostatni zwłaszcza niemałe położył zasługi, utrwalając liczne widoki Warszawy oraz ważniejsze chwile nocy listopadowej.

Jan Feliks Piwarski (1794 — 1859), acz nie bez poczucia traktujący płytę miedzianą, przeważnie jednak zajmował się litografią, dając, obok portretów, dzieło większe p. t. „Kram malowniczy warszawski“, zbiór typów handlarzy żydowskich. Sumienny ten i pracowity artysta stoi jednak o wiele niżej od innego, również zamiłowanego litografa, Aleksandra Orłow-

skiego, który, od mistrza swego Norblina przejąwszy zamiłowanie do egzotyzy i Wschoda, w pełnych temperamentu rysunkach na kamieniu odtwarzał typy Kurdów, Kozaków, Kirgizów — obok karykatur i szarż z najbliższego otoczenia. Większy zbiór litografii pozostawił Karol Minter. Wreszcie w zakładzie A. Chodkiewicza wykonał W. Śliwicki popularną bardzo galerję wizerunków p. t. „Portrety sławnych Polaków z ich opisaniem. Warszawa 1820). Były to pierwsze litografie polskie.

Osobny dział w wystawionych zbiorach p. Jeżewskiego zajmują dzieła, przez cudzoziemców dla Polski wykonane. W dziale tym wyróżnia się świetna galeryja portretów, wśród których znajdujemy najprzedniejsze arcydzieła, jak portret Władysława IV według Rubensa, sztychowany przez Pontiusa, portret Jana Andrzeja Morsztyna, podskarbiego i znakomitego poety, przez Edelincka; dalej kolekcję bogatą bardzo planów miast, wśród których 13 tablic dzieła Brauna „Civitates orbis terrarum“, wreszcie słynne arcydzieło Stefana Della-Belli, wyobrażające niemniej słynny w dziejach wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w r. 1635, gdzie w całym swym fantastycznym bogactwie ukazuje się przepych i rozmach szalony życia polskiego w wieku XVII, to przedziwne połączenie wschodniej fantazyi z cywilizacją Zachodu, stanowiące najcharakterystyczniejszą cechę naszego baroku.



F

20.330