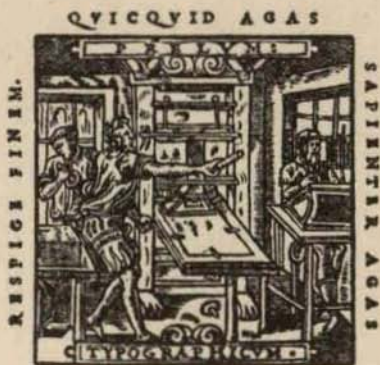
A decorative border with intricate floral and vine patterns surrounds the text. The border is composed of repeating motifs of leaves, flowers, and scrolls, creating a rich, textured frame.

Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze

Grafika
i
książka ilustrowana
XVI-XIX w.



1



2



3

Sygnety drukarskie z książek XVI i XVII w. Od góry: 1 – T. Beza; *Ad acta colloqii Montisbelgardensis...*, Genevae 1588 excudebat Joannes le Preux; 2 – C. Cornelii Taciti: *Opera omnia*, Antverpiae 1581 ex officina Christophori Plantiniana; 3 – T. Livii Patavini: *Historiarum*, t. III, Lugduni Batavorum 1644 ex Officina Elzeviriana

Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze ♣♣ **Grafika
i książka ilustrowana XVI-XIX w.**

Ze zbiorów **Jana Fabiańskiego** Jelenia Góra 1979

Wstęp Henryk Szymczak Tekst Jan Fabiański Scenariusz
wystawy Jan Fabiański Opracowanie typograficzne informatora
Janusz Sowiński



ystawa „Grafika i książka ilustrowana XVI-XIX w.” pochodzi ze zbioru znanego wrocławskiego kolekcjonera dra Jana Fabiańskiego. Kolekcjonerską pasję zbieracza dr Fabiański wyniósł z tradycji rodzinnej, w której od najmłodszych lat był wychowywany w miłości do dzieł sztuki. Praca w Ossolineum, gdzie przez wiele lat pełnił stanowisko kierownika Redakcji Historii Kultury Materialnej jest świadectwem bliskiego zainteresowania książką, szczególnie jej bibliofilskimi wydaniami, które w zbiorze kolekcjonera zajmują niepoślednie miejsce, początki kolekcji sięgają lat 40-tych. Z czasem zbiór skrupulatnie powiększany nabral bardzo oryginalnego charakteru. Pasja kolekcjonerska, poparta rzetelną wiedzą, smakiem i trafną selekcją spowodowały, iż kolekcja stała się zespołem na poziomie muzealnym, o solidnej podbudowie naukowej. Wystawiana w wielu muzeach i ośrodkach kultury, w rozmaitych wariantach problemowych, świadczy nie tylko o głębokiej wiedzy kolekcjonera, ale przede wszystkim o właściwie pojmowanej roli kolekcjonerstwa, i ważnego jej aspektu społecznego: prezentowanie zgromadzonych dzieł sztuki szerokiej publiczności. Celem wystawy jest więc nie tylko zapoznanie widza z różnorodnymi technikami graficznymi, ale również ukazanie prawdziwych cymeliów dawnej sztuki drukarskiej i graficznej. Dyrekcja Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze pragnie przy tej okazji serdecznie podziękować właścicielowi kolekcji za jej udostępnienie, mając nadzieję, że nawiązana współpraca będzie się rozwijała w przyszłości.

Henryk Szymczak



rafika stanowi jeden z podstawowych działów sztuk plastycznych i obejmuje techniki odbitkowe, które pozwalają na powielanie rysunku na papierze lub tkaninie. W grafice rysunek najpierw wycina się lub wytrawia na płycie (drewnianej, metalowej lub na kamieniu litograficznym czy innym jakimś materiale), a następnie odbija z płyty na papier za pomocą farby drukarskiej. Grafika może być drukiem wypukłym, jeśli czarne (drukujące) kreski pozostawi artysta na płycie nie tkniętej, a wytnie (czy wytrawi kwasem) przestrzeń między nimi. W takim wypadku farbą pokrywa się powierzchnię płyty (klocka drzeworytniczego), jak to jest np. przy drzeworycie czy linorycie. Kiedy drukujące kreski (ryty) są wycięte (lub wytrawione) w głąb, mamy do czynienia z drukiem wklęsłym, do którego zaliczamy różne techniki metalowe: miedzioryt, akwafortę, mezzotintę itp. Przy tych technikach farbę włacza się w głąb rytów, a z powierzchni płyty ściera. Później do tych rodzajów grafiki dołączył się jeszcze jeden – litografia. Litografia zalicza się do druków płaskich, przy których zarówno drukujące kreski, jak i przestrzeń między nimi leżą na jednej płaszczyźnie, na powierzchni pamienia litograficznego, a druk oparty jest na wykorzystaniu właściwości fizyko-chemicznych kamienia litograficznego. Wszystkie techniki graficzne znalazły zastosowanie w druku ilustracji książkowych i dlatego, omawiając rozwój grafiki na przestrzeni wieków, nie można pominąć ilustracji, gdyż wśród nazwisk rysowników i rytowników pracujących przy ilustrowaniu książek znajdziemy nazwiska największych artystów. Najstarszą techniką graficzną jest drzeworyt. Jego kolebką były Chiny. Pierwszy znany europejski drzeworyt, zasługujący na miano oryginalnego dzieła sztuki pochodzi z lat 60-tych XIV w. i powstał prawdopodobnie we Francji. Wczesne drzeworyty były cięte wzdłuż słoja klocków wykonanych ze stosunkowo miękkiego drewna – wiśni, orzecha, jarzębiny, jabłoni, buku, łatwo poddających się narzędziom rytownika. Taki rodzaj drzeworytu nazywa się drzeworytem wzdłużnym. Przykłady drzeworytu wzdłużnego znajdziemy m.in. w dziele M. Bielskiego, „Kronika polska” (1597). Również pierwsze druki rosyjskie ozdobione są drzeworytami. Publikacje Iwana Fiodorowa zawierają drzeworyty o wysokiej wartości artystycznej. Najważniejsze jego ilustrowane dzieło to Apostoł z 1564 r. Piękne ornamentalne przerywniki i finaliki z Apostoła wycięte ręką Fiodorowa były następnie jeszcze długi czas używane przez wielu innych drukarzy w różnych publikacjach. Są one znakomitymi przykładami nowego typu ornamentu, który wykształcił się w XVI w. na podstawie ruskich rękopiśmiennych ksiąg i znajomości ornamentyki wydań zachodnioeuropejskich. Na czarnym tle ciasno spletają się soczyste białe liście i źdźbła z dziwnymi kwiatami i szyszkami. Ornamentalne bogactwo podkreśla dwubarwny (czarny i czerwony) druk. Jest to charakterystyczna cecha rosyjskich pierwodruków. W ilustrowanej książce francuskiej mimo dominującej roli technik metalowych ciągle występuje drzeworyt. Wśród ksylografów wyróżniały się rodziny Le Sueurs i Papillons (winieta na s. 1 i skrzydełko przy 4 s. okładki). Specjalizowali się oni przede wszystkim w wykonywaniu niewielkich ozdób ornamentalnych: przerywników, finalików, itp., inicjałów, organicznie związanych z kolumną druku. Wiek XVII to okres rozkwitu miedziorytniczej ilustracji książkowej, a jednocześnie czas, w którym działa wielu wybitnych artystów uprawiających miedzioryt i akwafortę. (Por. tabl. I. Odsyłacze do tablic dotyczą pozycji Grafika i książka ilustrowana XVI–XIX w. Tablice, 1979). To także okres rozkwitu miast i rozwoju kultury i sztuki bardziej demokratycznej. Odbiorcami jej i mecenasami stają się już nie tylko możni panowie świeccy i duchowni, lecz bogaci kupcy, rzemieślnicy, uczeni, lekarze, prawnicy a nawet... artyści. Książka jest tańsza, a miedzioryt czy akwaforta nie kosztują tak wiele jak obraz sztalugowy. Zainteresowanie otaczającym światem jest większe, obejmuje szersze warstwy społeczeństwa bardziej wykształconego. Jednym z pierwszych, a zarazem jednym z największych mistrzów akwaforty był Francuz Jacques Callot (1592–1635), który od dzieciństwa zdradzał zamiłowanie do rysunku, a jako 12-letni chłopiec uciekł z domu, by zobaczyć Rzym, będący według sądów współczesnych stolicą sztuki. Z trupą Cyganów dotarł do Włoch, gdzie zdobył sławę. J. Callot to pierwszy artysta, który z akwaforty uczynił wielką samodzielną sztukę. Jednak oglądając z bliska

akwaforty Callota odnosimy niejednokrotnie wrażenie, iż to miedzioryt. I chociaż swoje płyty trawił, a nie rytował, to rzędy kresek w jego rycinach są ułożone tak równolegle, jak w miedziorycie. Jedną z najbardziej znanych i cenionych akwafort J. Callota, to „Jarmark w Imprumecie”, gdzie artysta przedstawia rozległy rynek z usytuowanym w głębi kościołem. Rynek roi się do kramarzy sprzedających swój towar i kupujących. Panuje na nim ożywiony ruch. Drobne postacie opracowane są z niesłychaną precyzją, tak że nawet trudno je oglądać bez szkła powiększającego (tabl. II). Największym akwafortcą XVIII w. był Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), Włoch, z zawodu architekt. Niewątpliwie z tego powodu jako częsty temat jego akwafort występują widoki miast, a także sławne budowle rzymskie (tabl. III). Kreska w pracach Piranesiego jest bardzo urozmaicona. Często przy miedziorytach czy akwafortach (także w innych rodzajach grafiki, wyjąwszy litografię, gdzie farba czy kreda lub tusz są widoczne wyraźnie na kamieniu litograficznym) artysta nie widząc dokładnie postępów swej pracy wykonuje odbitki próbne, te odbitki pokazują poszczególne etapy („stany”) pracy nad płytą (rys. 1). **N**ajwiększy rozkwit książki ilustrowanej miedziorytem i akwafortą następuje we Francji w XVIII w. (rys. 3). Książki są ilustrowane przez największych ówczesnych rysowników i szycharzy (spośród najpiękniejszych ilustrowanych książek francuskich tego stulecia na wystawie są m. in. eksponowane takie dzieła, jak J. B. Moliere, „Oeuvres”, t. I, Paryż 1773; L. Ariosto, „Roland Furieux”, t. I, Paryż 1775; Ch. I. Montesquieu, „Oeuvres”, t. I, Paryż 1796; S. Gessner, „La mort d’Abel”, t. I, Paryż 1796. Znaczący zaliczają je do najpiękniej ilustrowanych książek złotego wieku książki francuskiej. Francja stała się wzorem dla innych krajów (rys. 2). Także dla Polski. Mamy książki polskie z końca XVIII w. zdobionymi ładnymi winietkami na wzór francuski, jak chociażby Horacjusza „Pieśni wszystkie” wydane w Warszawie w 1773 r. W tym stuleciu Francja przoduje również w grafice. Działało wtedy wielu utalentowanych ilustratorów i grafików, jak Jacques Aliamet (1726–1788), Francois Boucher (1703–1770), Pierre Philippe Choffard (1730–1809), Charles Nicolas Cochin (1688–1754), Charles Dominique J. J. Eisen (1720–1778), Hubert Francois Gravelot (1699–1773), Noël Le Mire (1728–1800), Jean Baptiste Huet (1745–1814), Clement Pierre Marillier (1740–1808), Jean Michel Moreau (1740–1814) czy Augustin de Saint-Aubin (1736–1807). Twórczość ich reprezentowana jest na wystawie. Również w Anglii grafika doszła do znacznego rozkwitu; angielscy graficy celowali m. in. w wykonywaniu mezzotint. Sztuka czarna stała się niemal narodową sztuką angielską. **U**prawiający mezzotintę przeważnie nie tworzyli kompozycji własnych, lecz reprodukowali obrazy wybitnych angielskich malarzy, takich jak: Reynolds, Gainsborough, Romney i in. Często były to portrety. Mezzotinty takich angielskich mistrzów jak: Richard Earlom, Valentin Green, John Raphael Smith stanowią nie tylko doskonale i wierne reprodukcje obrazów, lecz są samodzielnymi dziełami sztuki, w których bogata kolorystyka oryginałów została w sposób mistrzowski oddana w czerni i bieli. Jednym z najznakomitszych angielskich mistrzów mezzotinty był Richard Earlom (1743–1822), syn ubogich rodziców, pracujący na utrzymanie rodzeństwa w warsztacie remontującym powozy. Artysta, który rozślawił imię swego kraju za granicą, został dzięki przypadkowi, kiedy któregoś dnia zaczął kopiować ujrzone na drzwiach powozu burmistrza Londynu malowidła. Ojciec uprosił jednego z malarzy, ażeby wziął chłopca na naukę. Richard Earlom niedługo oddawał się malarstwu, które pozostawił dla mezzotinty, w której powiełał dzieła wybitnych malarzy angielskich i zagranicznych, dochodząc w tym do niebywałego mistrzostwa. W reprodukowanych obrazach Rembrandta osiągnął wspaniałą głębię czerni, która miękko kontrastuje z partiami bieli. Pięknym przykładem tego jest mezzotinta przedstawiająca autoportret genialnego Holendra (tab. IV). Również z XIX w. znamy wiele doskonałych angielskich mezzotint, jak np. portret Waltera Scotta. **K**oniec XVIII w. to narodziny nowych technik graficznych – drzeworytu sztorcowego i litografii. W zachodniej Europie w XVIII w. obserwujemy rozwój ilustracji drzeworytowej, co spowodowane było głównie przyczynami natury ekonomicznej. Ilustracje w książkach XVII i XVIII w. odbijane z płyt miedzianych (techniki wklęsłe) podrażały druk. Wpływało to hamu-



a

1. Hendrik Goltzius (1558–1617): Pokłon pasterzy, a – stan I, b – stan IV (znane są odbitki V. stanów tej płyty)



b

jąco na rozwój przedsiębiorstw wydawniczych. Względy ekonomiczne zatem przemaływały za nawrotem do ilustracji drzeworytowych, które można było drukować łącznie z tekstem; korzystając z tych okoliczności drzeworytnicy rozpoczęli walkę o odzyskanie dla ilustracji drzeworytniczej utraconego znaczenia. Przede wszystkim w dziedzinie ornamentyki i zdobnictwa. Nie przychodziło to ani szybko, ani łatwo; drzeworytnicy musieli z jednej strony sprostać nowym zapotrzebowaniom i gustom, z drugiej – współzawodniczyć jeśli chodzi o technikę rytowniczą z delikatnością i pięknem panujących w XVIII w. w ilustracji technik medzyrytnicznych, a także walczyć z uprzedzeniem wydawców do drzeworytu, który był uważany przez nich za przejaw „barbarzyńskiego” smaku. Pojawienie się drzeworytu sztorcowego zadecydowało o zwycięstwie ilustracji drzeworytowej i stało się podstawą niebywałego rozkwitu ilustracji książkowej w XIX w. Należy sądzić, iż nie było rzeczą przypadku to, że artystyczny przewrót w ilustracji książkowej przebiegał równoległe z techniczną rewolucją w poligrafii. W końcu XVIII w. w Anglii właśnie po raz pierwszy zastosowano żelazną prasę Stanhope’a, pozwalającą ulepszyć jakość odbitek drukarskich, a w 1814 r. użyto do druku pośpiesznej prasy F. Königa. Dzięki zastosowaniu udoskonalonej techniki druku i użyciu gładkich gatunków papieru, stało się możliwe odbijanie drzeworytów sztorcowych charakteryzujących się cienką, delikatną kreską. Co prawda, drzeworyt sztorcowy był używany i przed 2. poł. XVIII w., np. w książce w języku ormiańskim, wydanej w 1709 r. w Konstantynopolu, Pojawienie się drzeworytu sztorcowego w 2. połowie XVIII w. związane jest z nazwiskiem angielskiego rytownika Tomasza Bewicka (1753–1828), który nie tylko był twórcą tej nowej techniki, ale także artystą, jaki stworzył w niej dzieła wybitne, w wielu wypadkach nie prześcignione do dziś. Znaczenie Bewicka jako artysty i jego rolę w historii sztuki europejskiej należy ocenić bardzo wysoko. Pierwszą pracą wykonaną przez T. Bewicka w drzeworycie sztorcowym były ryciny do książki wydanej w Newcastle w 1768 r. Klocki drzeworytnicze i narzędzia zostały przywiezione z Londynu, gdzie technikę drzeworytu sztorcowego musiano znać wcześniej. Niektóre dane przemawiają jednak za tym, iż technikę drzeworytu sztorcowego znano w Newcastle, gdzie działał T. Bewick, jeszcze przed 1768 r. Najważniejszym dziełem T. Bewicka są ilustracje do „A general history of quadrupeds” (1790) i „History of british birds” (1797 i 1804). Dobre wyobrażenie o mistrzostwie artysty dają jego oryginalne drzeworyty w eksponowanych na wystawie „Select Fables”, New Castle 1820 (ryc. na skrzydełku przy s. 4), gdzie jest też kilka drzeworytniczych portretów T. Bewicka, ciętych przez jego najlepszych uczniów. Prace T. Bewicka to nie reprodukcje własną techniką drzeworytową, a osiągnięcie zamierzonego artystycznego celu przy doskonałym wykorzystaniu wszystkich możliwości jakie materiał daje twórcom w technice drzeworytu sztorcowego. Twórczość tego artysty jest w sztuce zjawiskiem niezwykłym, a jego ilustracje drzeworytowe noszą cechy genialności. W Anglii 1. poł. XIX w. dominuje drzeworyt o bardzo delikatnej manierze, w którym najdrobniejsza czarna kreska podporządkowana jest zadaniom światłocieniowym. Tym głównie różni się ówczesny drzeworyt angielski od francuskiego. Angielscy drzeworytnicy często naśladowali w swych pracach zimną i suchą manierę stalorytu. Zdumiewają techniczną wirtuozerią drzeworyty Londella i in. wg Phiza (pseud. Habolt Knight Browne, 1815–1882). Znany karykaturzysta George Cruikshank (1827–1889) N sam pracował jako rytownik faksymilowy, reprodukcję swoje piórkowe rysunki. Następnym krajem Europy, po Anglii, gdzie rozpowszechniła się nowa technika drzeworytnicza – to Francja. Drzeworyt sztorcowy znany był tutaj już od pierwszego dziesięciolecia XIX w. Te pierwsze próby były jeszcze bardzo nieudolne. Rozwój drzeworytu w Francji datuje się od zakończenia wojen napoleońskich, kiedy to zostały nawiązane bezpośrednie kontakty rytowników francuskich z angielskimi, a rozkwit tej techniki następuje w latach 30-tych XIX w., by odtąd przejąć przodujące miejsce w Europie. Paryż staje się światowym ośrodkiem ksylografii europejskiej, skupiającym najlepszych mistrzów rylca. Rozkwit drzeworytu sztorcowego przypada we Francji na okres rozwoju nowego, postępowego nurtu w sztuce – romantyzmu. Artyści epoki romantyzmu od



.....scuote
 Il lembo pieno; e nella torbida onda
 Tutte lascia cader l' imprese note.

Canto XXXV. Stanza XII.

2. Ilustracja do L. Ariosto: *Orlando Furioso*, t. III, Birmingham 1773, ryc. przed s. 419. Wg rys. Giovanniego Batisty Ciprianiego ryt. Francesco Bartolozzi (1727–1815). Akwaforta

razu zaczęli używać tej techniki dla ugruntowania swej pozycji w dziedzinie ilustracji książkowej. W przeciwieństwie do „klasycznego”, wzdłużnego drzeworytu, reprezentującego oficjalny obóz akademizmu, drzeworyt sztorcowy był rzecznikiem demokratycznego nurtu w sztuce. Wyrazistość graficznego języka tej nowej techniki drzeworytniczej odpowiadała duchowi nowej realistycznej ilustracji z jej skłonnością do podkreślania śmieszności i rzeczy charakterystycznych, do satyry i humoru. Wielkie znaczenie miała również taniość ilustracji drzeworytniczej i możliwość tłoczenia książki i czasopism z rycinami drzeworytniczymi w dużych nakładach. Popyt na ilustracje drzeworytnicze wzrastał. W Paryżu powstają coraz to nowe pracownie drzeworytnicze a najlepsi mistrzowie: ksylografi otoczeni uczniami zajęci byli masowym przygotowaniem drewnianych klocków, które rozprzestrzeniały się nie tylko w miastach francuskich, ale trafiały do różnych państw europejskich. **B**ył to okres ścisłej współpracy rysowników i rytowników. Rytownik często był nie tylko technicznym wykonawcą, lecz równorzędnym partnerem ilustratora. Ksylograf musiał nie tylko w sposób mistrzowski władać ryłcem, lecz być artystą doskonale znającym sztukę rysowania. Tak powstawały drzeworytnicze serie według francuskich ilustratorów i rysowników pierwszej połowy XIX w. Książkę „romantyczną” charakteryzował format wydłużony, czcionka o nasyczonej czerni z cienkimi szeryfami, kontrast kolumny tekstu i marginesów. Wszystko to nosi cechy tego samego stylu, takiego samego pojmowania przestrzeni. Pierwszą ważniejszą publikacją tego typu był „Gil Blas” (1835) Jeana Lesage’a z ilustracjami Jeana François Gigoux (1806–1894). Książka ukazywała się w oddzielnych zeszytach, co ułatwiała czytelnikom nabywanie dzieła i było sposobem ówczesnie często stosowanym. Ilustracje, nad którymi pracowało około 20-tu rytowników wykonywane były w wielkim pośpiechu, jak pisał o tym sam Gigoux. Nie odbiło się to jednak ujemnie na jakości pozycji (ryc. 6). Do najlepszych ilustrowanych książek należy też „Don Quichot” (por. ryc. 4) z drzeworytami Edwarda S. Besta, Leloira i in. według rysunków Tony Johannota (1803–1852), który obok J. Gigoux był wybitnym przedstawicielem francuskiej romantycznej ilustracji. **W** również godne uwagi są jego ilustracje do „Diable boiteux” (1840) J. Lesage’a. Wynaleziona przez Alojzego Senefeldera (1771–1834) w 1796 r. litografia stała się w niedługim czasie ulubioną techniką graficzną wielu artystów, gdyż rysowanie czy nawet malowanie na kamieniu litograficznym nie nastroczało artyście tylu trudności, co techniki metalowe i drzeworyt. Do najwybitniejszych litografów 1. połowy XIX w. należał wiedeńczyk Joseph Kriehuber (1801–1876), a również Franz Krüger (1797–1857). Litografia uprawiana była również już w bardzo wczesnym okresie jej rozwoju na ziemiach polskich. Wiele polskich książek pierwszej połowy XIX w. jest zdobionych pięknymi litografiami (np. eksponowany na wystawie „Rocznik Wojskowy Królestwa Polskiego” na rok 1826). W wieku XIX, a szczególnie w jego drugiej połowie, ukazało się wiele książek z ilustracjami litograficznymi wykonanymi przez najlepszych rysowników i litografów (wśród nich zasługują na uwagę eksponowane na wystawie A. Przeździeckiego i E. Rastawieckiego: „Wzory sztuki średniowiecznej”, t. II, 1856–58; zaliczane przez znawców do najpiękniejszych książek XIX w., a także M. Bołoz Antoniewicza; „Anna Oświęcimówna”, 1873, z ilustracjami A. Grottgera, ryc. 9). Druga poł. XIX w. zwana jest złotym okresem ilustracji polskiej. Na wystawie możemy oglądać szereg książek z ilustracjami znakomitych artystów, jak W. Pola, „Pieśń o ziemi naszej”, 1865, z ilustracjami (staloryt) według rysunków Juliusza Kossaka, „Mohorta”, 1883 (drzeworyt), uznawaną przez znawców za najlepszą ilustrowaną książkę naszego znakomitego ilustratora. Należy także wymienić cykl plansz według rysunków Napoleona Ordy: „Album widoków polskich”, wykonany litografią tonową, posiadający dużą wartość artystyczną i dokumentalną. Jako ciekawostkę należy odnotować fakt, iż w pierwszej połowie XIX w. (przedem wstytkim w Anglii) często stosowaną techniką, zwłaszcza przy portretach pięknych kobiet był staloryt. Technika stalorytu zaniechano, gdy odkryto galwaniczną metodę pokrywania płyt miedzianych stalą i zbędne stało się mozolne rycie w twardej stali, ażeby uzyskać większe ilości rycin potrzebnych szczególnie dla celów prasowych. Pracowano więc jak dotychczas w miedzi, a odbitek otrzymywano tyle samo, co z płyt stalowych.



FABLE C. XXXIV.

LA LAITIERE ET LE POT AU LAIT

Perrette, sur la tête ayant un Pot au lait,
Bien posé sur un couffinet,
Prétendoit arriver sans encombre à la ville.
Légère & court vêtue, elle alloit à grands pas,
Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile,
Cotillon simple & souliers plats.
Notre Laitiere ainsi troussée,
Comptoit déjà dans sa pensée
Tout le prix de son lait, en employoit l'argent,
Achetoit un cent d'œufs, faisoit triple courvée:
La chose alloit à bien par son soin diligent.

que j'y restai à cheval, et qu'on tira le grison de dessous moi sans que je



m'en aperçusse. — C'est chose facile, dit Don Quichotte, et l'aventure n'est pas nouvelle. Il en arriva de même à Sacripant, lorsque, au siège d'Albraque, ce fameux larron de Brunel employa la même invention pour lui voler

4. Ilustracja do M. Cervantesa: *L'ingénieur Hidalgo Don Quichotte*, t. II, Paris 1840, s. 52. Wg Tony Johannota (1803–1852) Louis Henri Brévière (1797–1869). Drzeworyt



CHAPTER XL.

CAMPAIGN OF 1781.



AMERICAN Independence, for which so much blood had been shed, so many sacrifices made, during the previous campaigns, seemed, at the beginning of the year 1781, as remote as ever. The prospect of success was indeed far from being encouraging. In the south, the whole army under Greene amounted to only two thousand three hundred men, of whom twelve hundred were militia; and these were almost all nearly naked, destitute of magazines, and dependent upon daily collections of food for their subsistence. The region about Charlotte had been made nearly desolate, and the nature of the country, filled with swamps and woods, and infested with Tories, rendered it extremely difficult for the American general to bring provisions from any distance. He saw that the best course would have been to go to the river Pedee, where he could have

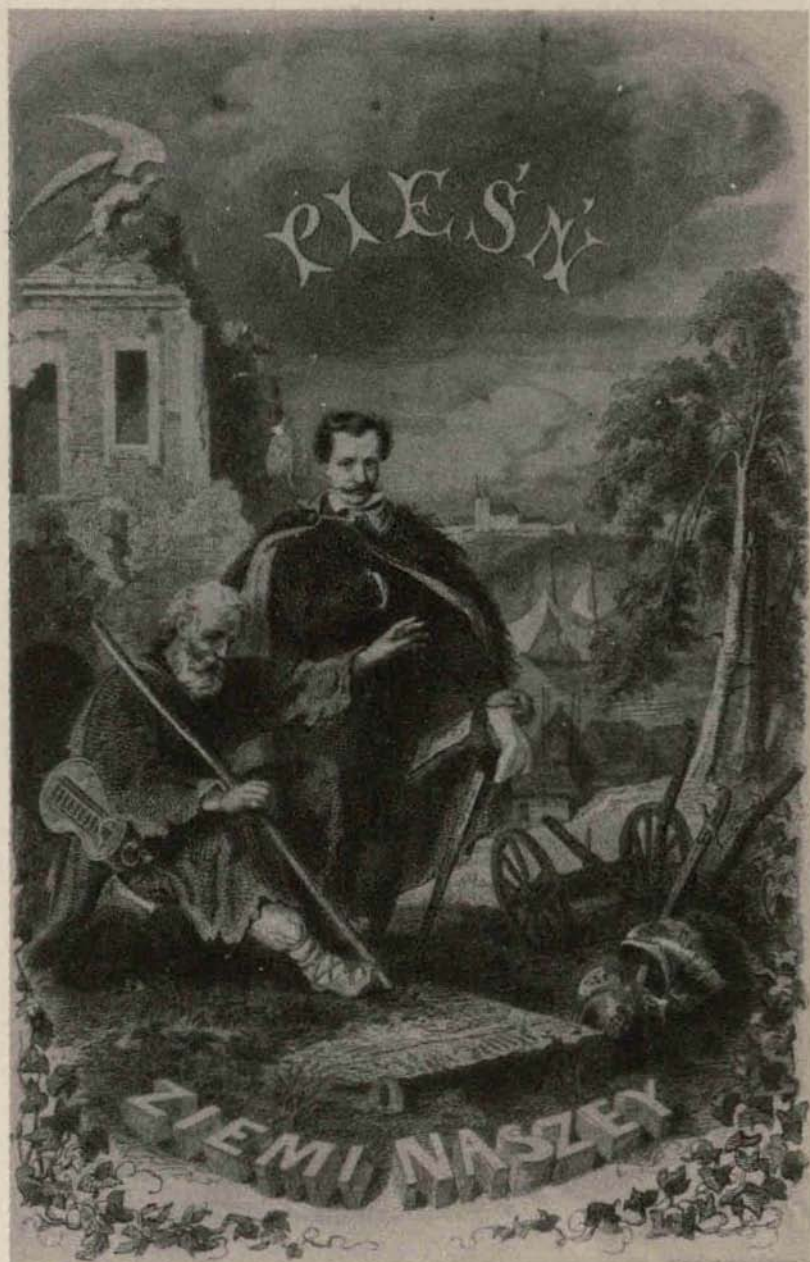
(122)



6. Ilustracja J. Gigoux do J. Lessaga: *Gil Blas*. Drzeworyt



7. Ilustracja z książki *Le diable a Paris*, Paris 1845. Rys. Paul Gavarni (1804–1866), ryt. Piaud. Drzeworyt



8. Ilustracja z książki W. Pola: *Pieśń o ziemi naszej*, Poznań 1865. Rys. Juliusz Kossak (1824–1899), ryt. I. Outhwoite. Staloryt

Anna Oświęcimówna
Poemat dramatyczny.
w pięciu oddziałach



przez

Nikotaja Bołoz

Antoniewicza.

Drukie poprawne wydanie
z ilustracyami Artura Grottgera.

Nakładem Autora.

9. Karta przedtytułowa do M. Bołoz Antoniewicza: *Anna Oświęcimówna*, wyd. II, Wiedeń 1873. Winieta tytułowa wg rys. Artura Grottgera (1837–1867). Litografia

Natomiast niewielu ilustratorów i grafików posługiwało się w pierwszej połowie stulecia akwafortą i technika ta została całkowicie zdominowana przez litografię, staloryt i drzeworyt sztorcowy; 2. poł. XIX w. przynosi odrodzenie tej techniki (tabl. V, VII). Przyczyniło się do tego niewątpliwie ogólne podówczas przekonanie rozpowszechnione wśród artystów i znawców sztuki, iż technika sztychu liniowego nie jest w stanie oddać walorów malarskich obrazów gatunku grafiki, których reprodukcje były wtedy bardzo poszukiwane. W roku 1855 Napoleon III wyasygnował dużą sumę na wykonanie akwafortowych reprodukcji arcydzieł Luwru. Akwaforty „Chalcographie du Louvre” dają chlubne świadectwo o umiejętnościach artystycznych i technicznych ich twórców. Również czasopisma (np. „Gazette du Beaux Arts”) poświęcone sztukom plastycznym odegrały niemałą rolę w propagowaniu odradzającej się techniki graficznej. Zarówno dla „Chalcographie”, jak i dla czasopism pracowało wielu utalentowanych artystów (np. Jean M. Le Roux, 1788 – 1871; Jules Jacquemart, 1837 – 1880; Leopold Flameng, 1831 – 1911 i szereg innych). Podobne odrodzenie przeżywała akwaforta w Austrii i w Niemczech, gdzie zjawisko to wystąpiło jednak o wiele później; znaczną rolę w upowszechnianiu tego gatunku grafiki odegrało tu berlińskie Vereins für Originalradirung, założone w 1886 r. Często autoportret (czy też portret) graficzny bywał zrobiony przez innych artystów na podstawie obrazu, wykonanego jakąś techniką malarską i wtedy niektórzy taką grafikę reprodukcją. Bardziej słuszną byłaby inna nazwa – grafika interpretacyjna, ponieważ w zasadzie jest niemożliwe odtworzenie dzieła jednej sztuki plastycznej za pomocą innej, wykonywanej w odmiennym od pierwowzoru tworzywie. Będziemy mogli mówić nie o odtwarzaniu raczej o przetwarzaniu. Każde dzieło grafiki interpretacyjnej nosi na sobie piętno osobowości artysty, który je wykonał. Grafika ta odegrała bardzo dużą rolę w dziejach kultury i sztuki, szczególnie jeśli chodzi o rozpowszechnienie znajomości wielu dzieł malarskich znakomitych artystów, które znajdowały się w trudno dostępnych zbiorach prywatnych. Nie zapominajmy również, iż znajomość dzieł sztuki rozrzuconych po wielu krajach w ubiegłych wiekach była utrudniona. Stąd właśnie wielkie znaczenie grafiki interpretacyjnej, ukazującej szerszym warstwom ludności wybitne dzieła malarskie (tabl. IV, VI). Osobny rozdział grafiki stanowi dawna ilustracja w czasopismach. Rolę dzisiejszej fotografii w czasopismach XIX-wiecznych spełniała rycina (najczęściej drzeworytnicza). Wśród polskich czasopism na szczególną uwagę zasługują w 1. poł. XIX w. „Przyjaciel Ludu”, a w 2. połowie – „Tygodnik Ilustrowany”, „Kłosa” i inn. Dzisiaj autorowie monografii z różnych dziedzin bardzo często sięgają do starych ilustracji i grafik, nieraz sprzed stuleci. Przeglądając ryciny w dawnej książce ilustrowanej i w dawnej grafice, nie tylko zapoznajemy się z tym, jak wyglądało życie codzienne w minionych okresach i jak na przestrzeni wieków zmieniał się krajobraz Europy i wygląd jej miast i wsi, lecz także możemy śledzić rozwój technik graficznych i rozwój sztuki na podstawie dzieł zarówno wybitnych artystów, jak i tych mniejszych, drugorzędnych, którzy jednak niejednokrotnie w swych często nieudolnie wykonanych rycinach pozostawili wierne odbicie danej epoki. Znajomość dawnej grafiki wzbogaca naszą wiedzę o wiele drobnych, a często jakże ważnych szczegółów dla zrozumienia życia naszych przodków. Zapoznanie się z eksponowanymi na wystawie drzeworytami, miedziorytami, akwafortami i litografiami oraz ilustrowanymi przez najlepszych artystów książkami z ubiegłych czterech stuleci niewątpliwie przyczyni się do zrozumienia dzieł dawnej grafiki, tej zawsze najbardziej demokratycznej gałęzi sztuki, która odgrywała wybitną rolę społeczną, gdyż była ściśle związana z życiem i jego aktualnymi problemami.

Jan Fabiański



1



2



3

Zdobniki z książek XVIII w. Od gór:
1 - *Select Fables*, Newcastle 1820, ryt.
T. Bewick. Drzeworyt; 2 - S. Gessner:
Idyllen, Zurich 1772, ryt. S. Gessner. Drze-
woryt; 3 - *Lettres de Babel*, wyd. III,
t. III, Paris 1709. Drzeworyt (Le Sueur?)



A XI-60

090000
RCS
000060