

Jarowczyński J. Współczesna
grafika polska

Współczesna grafika polska.

Fotografia i niezmiernie szerokie zastosowania jej w chemigrafii wyrugowały dawne sposoby reprodukcji artystycznych, a przynajmniej ze względów praktycznych usunęły je na plan dal-
szy ogólnej wytwórczości w tym zakresie. Używam tu wyrażenia *względy praktyczne*, gdyż w braku lepszego, uważam je za naj-
słuszniejsze, przeciwstawić to bowiem można *względem idealnym*,
które sprawiają, że, bądź co bądź, niby protest przeciw pewnemu
stanowi rzeczy, zjawiają się dążenia nie zgoła z celami prakty-
cznego rachunku kupieckiego nie mające wspólnego.

Istotnie, pomimo niesłychanych ułatwień, jakie technika ostat-
nich czasów w sprawie przenoszenia dzieł sztuki na nieskończoną
ilość egzemplarzy zdobyła i ciągle nowe, zdumiewające czyni na
tem polu zdobycze, coraz częściej artyści sami mozolą się nad
blachą miedzianą lub bukszpanową, czy też gruszkową deską,
ażeby wydobyć z niej wyraz myśli artystycznej w sposób naj-
bardziej prosty i bezpośredni. Bez przesady tedy, zdaje się,
względami idealnymi tłumaczyć trzeba to, że z jednej strony ar-
tyści ci podejmują sprawę wymagającą długiego i mozolnego wy-
siłku, choć fotografia i chemia ofiarowują im sposoby nieskończe-
nie bardziej uproszczone, z drugiej strony, że ludzie smaku prze-
kładają owoc tego wysiłku nad plody wytwórczości mechanicznej,
choć są one o wiele tańsze i dostępnejsze.

Niemniej przecież wobec cynkotypii upadło całkowicie drze-
worytnictwo, stosowane na szeroką skalę, stalo- i miedziorytni-
ctwo ustąpiło miejsca heliograwiurze, pozostaje jednak grafika
artystyczna.

Jest ona wynikiem najbardziej wysubtelnionych potrzeb este-
tycznych, rozwijających się tem bujniej i bezwzględniej, im dalej

sięga uznanie w sztuce bezinteresowności. Na przeciwnym biegunie stoi stosowanie jej do celów praktycznych i do pewnego stopnia stwierdzić można wszędzie niemal ścieranie się wzajemne pierwiastków, że tak powiem, arystokratycznego i demokratycznego. Chwilami walka występuje w przejawach ostrych i jaskrawych, to znowu przyjmuje formy łagodniejsze, aż wreszcie przechodzi na drogę ewolucyjną—na drogę, gdzie kształtują się pojęcia wyższe, walką uszlachetnione.

Trudno doprawdy nie zgodzić się, że ilekroć sztuka zaprzęgnięta do służby dla mas najszerzych chce im w pewnych określonych celach przypodobać się i dogodzić, natychmiast popoliutuje się i obniża swe loty, ale natychmiast też znajdzie się garść dbałych o godność jej jednostek, które, występując przeciw temu w bojowej furii z całą pasją i namiętnością, starają się zamknąć twórczość artystyczną na wysokościach dostojnego odosobnienia.

W gruncie rzeczy harmonia, jako estetyczne prawo wszechświata, jest również ideałem dążeń ludzkich. Wszystko dąży do harmonii przez walkę, przez wzajemne ścieranie się form. Dążenie do równowagi społecznej jest koniecznością historyczną i znaczy się to w dziejach sztuki, która w rezultacie jest niczem więcej tylko jedną z funkcji społecznych. I najdostojniejsza twórczość artystyczna zejdzie do tłumu, jeżeli zastanie go odpowiednio przygotowanym. Jest to sprawą uświadomienia estetycznego.

Grafika pierwotnie była najdzielniejszym środkiem propagandy artystycznej. Gdzie nie sięgały oryginalne dzieła mistrzów, tam docierała jeszcze ich myśl twórcza, wyrażona w odbitym wielokrotnie szttychu. Zwłaszcza wiek XV w Niemczech; epoka i miejsce początków, a zarazem najświetniejszego rozkwitu rytuwnictwa w pierwszej jego fazie rozwojowej może stanowić świadectwo, jak ważną ono odegrało rolę w ideologicznym procesie estetycznego doskonalenia się ludzkości. Była to demokratyzacja sztuki w najszlachetniejszym, dodatnim słowa tego znaczeniu. Marzenia artystyczne Dürera, Holbeina, Wohlgemutha przenikały do umysłowości mieszczaństwa niemieckiego, które, pomimo znacznego dobrobytu i wysokiej stosunkowo kultury, nie zawsze mogło zdobyć się na posiadanie arcydzieł w oryginale. Nabywano tedy ich drzewo i miedzioryty i tą drogą wchłaniano w siebie głębokie mistrzów myśli o życiu i śmierci.

Jak wiadomo, drzeworytnictwo poprzedziło wynalazek druku, a właściwie ono stało się punktem wyjścia dla rozwoju całej tak potężnej dziś z rotacyjnymi maszynami pośpieszonymi, z lejnikami czcionek i machinami do składania, typografii. Istotnie, pierw-

sze ślady rytownictwa na drzewie spotyka się w Niemczech na początku wieku XV, a używano go do odbijania kart i obrazów świętych. Wypukło wycięty rysunek pociągano farbą i pod ciśnieniem prasy szrubowej przenoszono na papier. Pod obrazkami, zwłaszcza świętych, bywał zazwyczaj podpis również wycięty wypukło. Odbijanie się podpisu dało impuls do wycinania na deskach całych stron tekstu, co ostatecznie, jak wieść niesie, Jan Gutenberg z Moguncyi zamienił na czcionki ruchome i stworzył nową sztukę—zecerstwo.

Drzeworyt tedy pozostaje wyłącznie na usługach produkcji artystycznych—odtwarza w sposób mniej lub bardziej doskonały, ale zawsze niezmiernie charakterystyczny pomysły malarskie mistrzów epoki. W wieku siedemnastym jednak upada prawie zupełnie, zaniechany dla innych sposobów reprodukcyjnych i odżywa dopiero w drugiej połowie osiemnastego stulecia w Anglii, gdzie za sprawą Bewicka, artyści niepospolitego w swym zawodzie, zdobywa nanowo prawo obywatelstwa i szacunku. Chwila ta stanowi niejako drugą fazę w rozwoju ksylografii. Trzecia faza przypada na pierwszą połowę wieku dziewiętnastego. W tym czasie powstają wielkie pisma ilustrowane i wzrasta niesłychanie popyt na płyty, nadające się do drukowania w olbrzymiej ilości egzemplarzy. Drzeworyt z natury swej warunkom tym odpowiada najdoskonalej. Walce maszyny drukarskiej mechanicznie uregulowane przechodzą gładko po sterczących wypukło kreskach i zostawiają na nich dostateczną, potrzebną dla odbitki ilość naczernienia. Niema tu tego opóźnienia w robocie, jakie pociągnąćby musiało drukowanie z miedzio- lub stalorytów, gdzie płyta w głąb wycięta przy każdorazowym odbiciu wymaga ręcznego, a bardzo zmuźnego naczernienia i oczyszczania.

Ale i sam drzeworyt ulega teraz znacznym przeobrażeniom. Zapewne pod wpływem stalorytnictwa angielskiego, które, dzięki wynalazkowi Karola Heath'a, od roku 1820 dochodzi niesłychanej perfekcyi w oddaniu najsubtelniejszych tonacyj światłocienia, drzeworytnicy za pomocą linii modulowanej starają się osiągnąć efekty, jakie siderografia otrzymywała przez przecinanie kresk w różnych kierunkach, czyli, jak się to technicznie nazywało, przez szrafirowanie. Do nadzwyczajnych rezultatów w tym zakresie dochodzą w Paryżu słynni rytownicy Pannemackerowie, ojciec i syn, a znawcy niesłychanie subtelną ciągnącą się przez całą szerokość drzewka linię ich nazywają z zachwytem atlasową, brylantową, perłową. Zdobywają oni nieznaną dotąd w sztuce tej przejrzystość, siłę i bogactwo tonu. Autograficzny drzeworyt Bewi-

cka—drzeworyt, który był właściwie tylko dokładnym wyrzeźbieniem w drzewie kresek, narytowanych na niem przez malarza, zamienia się na indywidualną interpretację tonową utworu artysty-rysownika przez artystę-rytownika w jego charakterystycznych, właściwych jemu środkach.

W tej formie ksylografia sięga ostatecznych granic swego rozwoju i nabiera najwyższych wartości artystycznych, jako samodzielna, zupełnie niezależna sztuka graficzna. Niestety, dzieje tej trzeciej, najświetniejszej epoki drzeworytnictwa są nader krótkie, gdyż wcześniej bardzo ustąpić ono musiało miejsca rozpowszechnionym nad miarę, łatwym, tanim, a nieprawdopodobnie szybko doskonalącym się technicznie trawionkom.

U nas dzieje te są krótsze, niż gdzieindziej. Jan Münchheimer, medalier Banku Polskiego, zakłada drzeworytnię, a następnie sprowadza z Belgii na instruktora głośnego tam rytownika De la Haye'a. Ze szkoły tej wyszli Styfi i Regulski. Później „Tygodnik Ilustrowany“ i „Kłosa“ otwierają własne zakłady, sprowadzając do robót Niemców i Czechów, jak Küblera, Pokornego, Waltera i innych. Dalej powstaje cały zastęp polskich rytowników: Gorazdowski, Choromański, Krzyżanowski, Machowski, Przykowski, Puc, Szymborski, Zabłocki, Chełmicki, Bojarski, Zajkowski, Klein. Najwyżej wzniósł się w tej dziedzinie Józef Holewiński, który artyzmem wykończenia, indywidualnością interpretacji tonu zajmuje niewątpliwie wybitne miejsce w historii drzeworytu europejskiego.

*

*

*

Niejako polem doświadczałem, na któremy można było obserwować ścieranie się czynników, o których wyżej mówiłem, i stwierdzić kategorycznie, jak interes praktyczny fatalnie odbija się na wymaganiach sztuki, są roczniki wielkich ilustracji europejskich. Niewątpliwie pisma te w założeniu swoim posiadały cele artystyczne, z czasem jednak, pod naporem warunków zewnętrznych, stawały się coraz wyraźniej i bezwzględniej zwyczajną reporterką ilustrowaną.

Nie chcę bynajmniej utrzymywać, że jakieś zdarzenie dnia, narysowane przez doskonałego rysownika, przez to jedynie, że jest ilustracją chwili bieżącej, nie może już tem samem być rze-

czywistem dziełem sztuki; że następnie rysunek taki, wycięty pięknie na drzewie, nie jest naprawdę ozdobą artystyczną każdego pisma, ale że na istotnej jego wartości poznaje się zaledwie nieznaczna część odbiorców, większość zaś rysunkowi okolicznościowemu przypisuje li tylko znaczenie informacyjne i nie ceni go wyżej od dobrej fotografii, wytrawionej na cynku lub miedzi. Nadto fotografia, jako bezwzględnie wiarygodna, zyskuje większe uznanie i ufność, to też fotograf coraz częściej zastępuje rysownika, a trawionka drzeworyt.

Tak tedy upada jednocześnie artystyczne rytownictwo i artystyczne ilustratorstwo. U nas, niestety, sprawa ta przedstawia się w świetle jeszcze bardziej ponurem, gdyż panuje opłakany zwyczaj posiłkowania się kliszami obcemi. Przeważnie kupuje się gotowe cynkotypy za granicą, albo poprostu wycięty obrazek z ilustracyi przetrawia się na miejscu, nie bacząc, że krzyżujące się linie siatki, wytwarzają zgoła niepożądane efekty i że całość brudna, płaska i bez najmniejszej wartości artystycznej jest tylko na szpaltach pisma ciemnym plackiem wywołującym odruch obrzydzenia.

A jednak przyznać trzeba, że niektóre pisma obrazkowe europejskie, jak naprzykład wielka „Illustration“ paryska, pomimo swego charakteru wybitnie publicystycznego, przez wzgląd na odpowiedzialność swoją wobec sztuki narodowej długo liczyła się z wymaganiami mniejszości bardziej uświadomionej estetycznie i starała się o rysunki oryginalne, tudzież o możliwie największą ilość drzeworytów w numerze. Obecnie coprawda i ona rezygnuje potrochu z ambicij artystycznych i coraz częściej spotyka się tam cynkotypy przeniesione przez siatkę wprost z fotogramów.

Ze fotogramy te są w swoim rodzaju zadziwiająco doskonałe, wprost wyjątkowo piękne i zajmujące, że wytrawiono je i wydrukowano w sposób, przynoszący zaszczyt jednośnym zakładom przemysłowym, że wreszcie z tego powodu wydawnictwo całe sprawa wrażenie nader dodatnie i sympatyczne, to znowu sprawa całkiem odmiennej natury. Obrazki tam umieszczone, pomimo wszystko, nie przedstawiają tego interesu artystycznego, jaki daje dzieło oryginalnie poczęte; nie sprawiają tego mianowicie zadowolenia estetycznego, jakie odczuwamy wobec bezpośredniego przejawienia się znamienych rysów indywidualności twórczej.

Zapewne nie wszyscy odczuwają potrzebę tych zadowoleń i na tem właśnie wydawcy pism obrazkowych opierają swój rachunek, niemniej przecież w pewnych sferach nietylko nie wystarczają ordynarne cynkotypy z fotografii, ale najwytworniejsze he-

liograwiury i przedziwne w swej dokładności druki kolorowe z arcydzieł oryginalnych nie zadowolą górnych upodobań znawców, gdyż wobec pospolitości podobnych reprodukcji, rodzi się tęsknota do czegoś, coby nietylko było maszynowem powtórzeniem tej samej identycznie plamy światłocieniowej lub wielobarwnej, ale coby w każdej odbitce nosiło na sobie znamiona osobistych, a świadomych swego celu starań artysty.

Tak więc dla tęsknot tych, dla tych upodobań wyrafinowanych, dla wybujających w rozwoju kulturalnym potrzeb estetycznych powołano do życia dawne, zaniedbane chwilowo sposoby uwielokrotniania rysunku oryginalnego w odbitkach artystycznych. Obok postępującej z zawrotną szybkością w dziedzinie ułatwień technicznych chemigrafii, powstaje, jak za dawnych, dobrych czasów, grafika prosta i nieskomplikowana w swych środkach.

Istotnie, najpierwszorzędnější malarze i rysownicy zajmują się dziś z upodobaniem akwafortą, akwatintą, fluofortą, litografią, wycinają własnoręcznie płyty drewniane do odbić kolorowych na sposób japoński; starają się za wszelką cenę wskrzesić dawną bezpośredniość w reprodukcji artystycznej.

U nas w zakresie grafiki pracują nader owocnie Łopieński, Pankiewicz, Kamiński, Wyczółkowski, Rapacki, Krasnodębski, Brandel, Siedlecki, Jabłczyński i wielu innych.

Ruch ten w obecnej chwili jest niezmiernie pożądanym, gdyż nadmierna łatwość chemigrafii, a stąd nadużycie jej do wszelkich godziwych i mniej godziwych celów — to straszliwe, do obrzydliwości niechlujne spospolitowanie obrazka, te świszki brukowe ilustrowane nędzną tandetą pokątnej twórczości, te pocztówki uprzykrzone, „ozdabiane“ najbezczelniej poronionymi płodami pretensjonalnego dyletantyzmu, ten ogrom fotografii odbijanych w setkach tysięcy egzemplarzy — wszystko to znieprawilo smak publiczności w stopniu zatrważającym i czas najpilniejszy, ażeby garść artystów produkcją swoją wytwórczą otworzyła oczy ogółu na rzeczywiste wartości estetyczne, tkwiące w dziełach sztuki prawdziwej. Może wtedy ogół ten wydawcom tak zwanych pism artystycznych narzuci wyższe wymagania, może wreszcie przemysłowcy zrozumieją u kogo mają zamawiać plakaty reklamowe, ażeby nimi nie szpecić ulic miasta i nieobrażać delikatniejszych uczuć przechodniów, może wreszcie znikną ohydne pocztówki i w najwyższym stopniu niepedagogiczne, nieestetyczne, niemoralne i nielogiczne książki obrazkowe dla dzieci, gdzie polski poeta układa sentymentalnie swojskie wierszyki do ordynarnych niemieckich malowanek.

Stanie się w końcu, że wykwintniejsza sztuka graficzna, uprawiana dziś wyłącznie przez kilku artystów dla kilku amatorów, demokratyzując się nieco, przeniknie do mas szerszych i zanim sama obniży swoje loty, posunie o krok jeden estetyczne wyrobienie ogółu.

*

*

*

Grafika polska ma w historii sztuki kilka kart pięknie wypełnionych. Zapisaly się na nich nazwiska artystów rozgłosnej europejskiej sławy, jak Falk, Chodowiecki, Hundius, Płoński, Oleszczyńscy, Kisling, Podoliński, Redlich i wielu innych. Zresztą sztycharzem również był wielki Wit Stwosz, który nietylko w rzeźbie i snycerstwie, ale także i w tej dziedzinie w odległej przeszłości przewodniczy zastępowi plastyków naszych. Poza-tem, jak wiadomo, drzeworyt w pierwotnej swej fazie, wprowadzony tu snadź razem z drukarstwem, zjawia się bardzo wczesnie w Polsce i szerokie znajduje zastosowanie. Używany mianowicie był w „kołtryniarstwie,“ to jest przy wyrobie obić i zasłon wzorzystych. Niewątpliwie kołtryniarze, zdobywszy technikę wyci-nania na drzewie rysunków skomplikowanych, musieli umiejętność swoją rozszerzyć na wyrób obrazków świętych, na które po wsze czasy znajdowano popyt na rynku krakowskim i gdzieindziej.

Istotnie w niesłychanej ilości rozchodziły się zawsze między ludem te naiwne, twardo wycięte wizerunki świątków—najczęściej mniej lub bardziej nieudolne kopie czczonych w danej okolicy obrazów ołtarzowych.

Charakter tych obrazków, sięgający pochodzeniem swoim zamierzchłej doby XV i XVI wieków, zarówno pod względem wyobrażeń ikonograficznych, jakoteż w sposobie technicznego wykonania przetrwał niezmiennie niemal do ostatnich czasów w ludowem drzeworytnictwie.

Przed kilku laty profesor Maryan Sokołowski na jednym z zebrań komisji do badania historii sztuki w Polsce przedstawił takie odbitki z drzeworytów ludowych, nadesłane przez Stanisława Witkiewicza. Były to roboty chłopca z Płazowa w powiecie cieszanowskim, Macieja Kostrzyckiego, urodzonego w r. 1815. Kiedy zmarł ten drzeworytnik chłopski, niewiadomo. Syn jego,

również Maciej, zmarły w r. 1899, z płyt, pozostałych po ojcu, odbijał obrazy na papierze i sprzedawał je na targach. Po śmierci jego drukarnia przestała istnieć, ale odbitek takich, jak zapewnia prof. Sokołowski, spotykało się wiele w różnych stronach naszego kraju.

Były to nieudolne rysunki wycięte nożem na desce z drzewa najczęściej lipowego, które smarowano farbą i odbijano ręcznie na papierze. Oczywiście, rzeczy te niezmiernie ciekawe ze stanowiska krajoznawczego, nie mogą mieć zbyt doniosłego znaczenia dla sztuki, wspominam jednak o nich, gdyż prosta ta technika wycinania nożem nie rylcem, na desce zciętej pionowo nie zaś poziomo, jak się to dzieje w rzeczywistej ksylografii, powraca na porządek dzienny i staje się bardzo ceniona w grafice współczesnej.

W tym charakterze przygotowywane są ozdoby drukarskie, które zastąpić winny, jak słusznie pisze wychodzący w Krakowie *Poradnik graficzny*, „akcydensowe cudactwa poskładane z niemieckich winieta podejrzanej wartości.“

Z prawdziwą przyjemnością wyczytałem w miesięczniku poświęconym „drukarni, litografii i gałęziom pokrewnym“ wyraz niechęci do łącania ornamentyki drukarskiej z gotowych szablonów. Istotnie, nic bardziej przykrego i nieestetycznego, jak owe właśnie pseudoestetyczne druki upstrzone muszkami, ptaszkami, figielkami bez sensu i stylu, porozrywane niekonsekwentnie owymi akcydensowymi czcionkami odlanymi w Niemczech na eksport dla niewybrednych odbiorców.

Jeżeli tekst ma być ozdobiony inicjałem lub winieta, to niech one będą związane z treścią, dostosowane do niej organicznie, stylowo. Niech będą specjalnie przez artystę narysowane, albo niech ich nie będzie wcale.

Drukarz—pisze „Poradnik“—ma być przede wszystkim drukarzem, zatem jedynym środkiem jakim wypowiedzieć się może i powinna jego sztuka, a zarazem wyłącznym materiałem zdobniczym, jakim rozporządza, jest czcionka i pismo—powinien umieć *składać* i *układać*, nie wkraczając w wyłączny zakres artysty.

„Wszakże w najświetniejszych czasach średniowiecznego drukarstwa—czytamy tam dalej—w czasach, które przekazały nam bezcenne „stare druki,“ drukarz składał dzieło pismem ozdobnego kroju, a artysta zapelniał miejsca niezadrukowane ozdobą i kunsztownym inicjałem. Z rozwojem sztuki drzeworytniczej dzieło artysty odtwarzano na płycie drewnianej, czyli, mówiąc językiem współczesnym, na kliszy drewnianej, którą drukarz odpowiednio ustawiał.“

Wskazania te znalazły już wielokroć praktyczne zastosowanie. Na urządzonej niedawno wystawie „Polskiej sztuki stosowanej“ w dziale księgarskim spotkałiśmy sporo wydawnictw wydrukowanych według zasad powyższych, to jest z oryginalnymi ozdobami pierwszorzędnych artystów, jak Stanisław Dębicki, Bukowski, Dąbrowa Dąbrowski, Trojanowski, Czajkowski i inni.

Główną rolę grał tu taki prosty, pierwotny drzeworyt, a przynajmniej dokładne jego naśladowanie, gdyż istotnie gruba, dobrze wystylizowana w tym charakterze linia rysunku, najlepiej harmonizuje się z ozdobnym a więc zazwyczaj grubszym pismem. Poza to podobnie archaizowany drzeworyt szczególnie nadaje się do odbić na luksusowym papierze czerpanym, na którym z powodu jego chropowatości wszelkie inne klisze o subtelniejszym kreskowaniu, traciłyby na właściwym wyrazie.

Tak tedy wszystko to razem wzięte tworzyło całość ze wszech miar estetyczną i świadczyło o znacznym postępie w tej dziedzinie; świadczyło o zrozumieniu przez drukarzy zadań i celów każdej sztuki i wzajemnego ich do siebie stosunku.

Niestety, nie rozumieją jeszcze tego ci drukarze i wydawcy, którzy nie tylko sprowadzają z zagranicy akcydensowe muszki, ptaszki i kleksiki do polskich tekstów, ale zupełnie gotowe obrazki niemieckie, do których polscy poeci dorabiają polskie wiersze dla polskich dzieci.

Przed kilku dniami u jednego z uznanych wieszczów widziałem stos bohomazów świeżych, jeszcze pachnących pokostem, przybyłych wprost z Hamburga.

— Co to?

— To książeczki dziecinne, wydawane przez pana X. Mam do tego dorobić wierszyki.

Proszę sobie wyobrazić ohydną tandetę hamburską, napuchłą od bezmyślnego punktowania, jaskrawą i ordynarną! Proszę sobie wyobrazić na obrazku tłustego Niemca z pod Hanoweru z fajką w ustach, w szlafmicy, w cynamonowych pludrach i niebieskich pończochach, którego nasz wieszcz w rozrzewnieniu dla polskich dzieci polskim kmiotkiem nazywa!

Doprawdy, należy z tem zerwać stanowczo. Jeżeli nie mogą tu nic racje estetyczne, których wogóle u nas nikt nigdy, nigdzie nie słucha i nie liczy się z nimi w najmniejszej mierze, to niechże panowie wychowawcy wystąpią przeciw temu jak najenergiczniej, jak najgwałtowniej, w imię zasad pedagogicznych, gdyż w szkaradzieństwie tem jest przede wszystkim fałsz, kłamstwo wierutne, a wiadomo przecież, że wobec dzieci kłamać nie wolno.

Skoro to się stanie, skoro za sprawą propagandy fachowej ukróci się import malowanek niemieckich, wtedy mógłbym okazać osobom interesowanym, że rozwija się obecnie drzeworyt kolorowy, który najbardziej z wielu względów nadaje się do ilustracji książek dziecinnych i że drzeworyt ten ma u nas wcale niepospolitych przedstawicieli.

Ba, właśnie to może być szkopułem, o który się cała sprawa rozbije. „Niepospolity przedstawiciel“ zechce poprostu zapłaty za swoją pracę, a jak utrzymywał pewien wydawca, gdyby artyści rozumieli swój interes, powinni by takie rzeczy robić bodaj darmo, gdyż znajdują rekompensatę w reklamie, jaka przez uwielokrotnienie w druku ich utworów (oczywiście z podpisem) sama przez się wypadnie. Ale artyści to ludzie niepraktyczni, interesu swego nie rozumieją nigdy, tysiące rubli powędruje znów do Hamburga, za liche i zgoła szkodliwe litografie, a oni w dalszym ciągu ciąć będą na drzewkach śliczne obrazki dla własnej przyjemności.

Oglądając, ostatnio na wystawie „Odłamu“ i dawniej jeszcze, ukazujące się od czasu do czasu w salonach naszych przepyszne drzeworyty kolorowe Piotra Krasnodębskiego, myślałem przede wszystkim o tem, jakby tego rodzaju grafika doskonale odpowiadała celom, jakie mają właśnie ilustracye dla dzieci, ilustracye, którym nietylko niewolno kłamać, ale które także powinny być estetyczne, ażeby kształcić, a nie znieprawiać smak młodych pokoleń.

Rzeczywiście, trudno sobie wyobrazić coś bardziej odpowiadającego powyższym zadaniom. Nadzwyczajna prostota w zestawieniu plam barwnych i ogromna dokładność ekspresyi przez ściśle odszukanie syntetycznego tych plam kształtu, poprostu narzuca się, jako środek pedagogiczny w sprawie wychowania estetycznego. Poczucie harmonii koloru i formy, wyrażone tu w sposób najmniej skomplikowany, w sposób jasny i przejrzysty udzieli się z łatwością wrażliwej wyobraźni dziecka i pozostanie we wspomnieniu, jako sprawdzian przy odbieraniu wrażeń innych, bardziej złożonych, bardziej zmaconych wielością szczegółów drugorzędnych. Jeżeli sztuka w życiu dziecka, o czem się dziś tak wiele pisze i mówi w sferach pedagogicznych, ma odegrać rolę wychowawczą, trzeba mu ją podać w formach najumiejętniej w tym celu usyntetyzowanych.

Tak właśnie te rzeczy rozumieją Francuzi i wszystkie, jakie znam, nowe obrazy, przeznaczone dla szkół i szkółek, traktowane są ogólnikowo. Na dyametralnie przeciwnym krańcu stoją właśnie litografie niemieckie, któremi panowie wydawcy do uprzykrzenia

raczyli ongi nas w dzieciństwie, a obecnie w dalszym ciągu raczą nasze dzieci. Nic się tu dotąd nie zmieniło.

Grube rzemieślnicze punktowanie i nakładanie nieskończonej ilości kolorów jeden na drugi, daje modelację ciężką, wylizaną raczej, — okrągłą, niż plastyczną raczej, jak powiedziałem wyżej, opuchłą, niż wypukłą. Czuć w tem fałsz i brak smaku.

Takie są przeważnie obrazki wykonywane w zakładach litograficznych niemieckich, jak również i w naszych miejscowych, co szczerze wyznać należy, gdzie pracują rzemieślnicy, może nawet wyrobieni w swoim fachu, ale nie posiadający subtelniejszego poczucia harmonii barw, a zresztą z natury rzeczy, jako kopiści cudzych wzorów, pozbawieni możności dowolnego wyboru zestawień barwnych. Robotnik, rozkładający na kolory akwarelę artysty-malarza, póty wali jeden kamień na drugi, póki pozostanie do przeniesienia jakaś jedna, przypadkowa, najbliższej barwy plamka. Ale plamka ta, po mozolnej nad nią pracy chromisty, przestaje być przypadkową, staje się ciężką i nudną, jak ciężką i nudną jest cała odbitka po wyjściu z pod kilkudziesięciu płyt kamiennych.

Oprócz przepysznych, wyjątkowych, rzeczywiście doprowadzonych do niesłychanej wytworności litografij angielskich, większość tego rodzaju reprodukcij, wykonywanych w zakładach specjalnych, nosi na sobie niemiłe dla oka cechy przemęczenia i przymusu. Dlatego też nieskończenie estetyczniejsze wrażenie sprawiają autolitografie, to jest odbicia, do których artysta sam osobiście kolory na płytach przygotował. Pochodzi to stąd przede wszystkim, że artysta, wyrażając wprost na kamieniach litograficznych swoją własną myśl malarską, ma pełną swobodę kombinowania efektów, komponowania samorzutnego do końca, czynienia najdalej idących uproszczeń i uogólnień, przez co w ostatecznej odbitce zatrzymuje jeszcze świeżość i bezpośredniość pierwotnego natchnienia. Pozatem jest w tem piętno tego czegoś, czegoś nieuchwytnego, a jednak tak niezaprzeczenie istotnego, czegoś, co zawsze i wszędzie różni artystę-twórcę od wyrobnika-kopisty.

Z tych względów autolitografia przedstawia dla znawców bardzo wysoki interes estetyczny, wielu też znakomitych artystów oddaje się jej z ogromnem zamiłowaniem.

W Paryżu, poczynając od Cheret'a, który zrobił sobie rozgłos wszechświatowy swymi niezrównanymi afiszami, ciągnie się długi szereg nazwisk najpierwszorzędnějších malarzy i rysowników, zdobiących swemi autolitografowanemi plakatami mury miasta.

U nas sztuka ta nie poszła jeszcze tak szeroko na usługi reklamy, choć, nawiasem mówiąc, byłoby to ze wszech miar pożądane, ale za to nadzwyczaj udane jej próby spotykaliśmy na wystawach.

W Krakowie, pod przewodem prof. Wyczółkowskiego, kilku artystów pracuje w tym kierunku nader gorliwie. On sam, w wydanej przez grono tamtejszych grafików „Tece,“ umieścił przeszliczną „Orkę“ i wiele innych kompozycji. W ostatnich czasach Józef Rapacki na zbiorowej swojej wystawie, urządzonej w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, miał też kilka doskonałych, całkowicie na wysokości zadania stojących odbitek kolorowych.

Autolitografie Wyczółkowskiego, Szczyglińskiego, Rapackiego i innych, tudzież drzeworyty kolorowe Krasnodębskiego i Brandta, który świeżo zjechał z Paryża do kraju, to już naprawdę wcale poważna podstawa grafiki polskiej, — grafiki, nie ustępującej pod względem artystycznym temu, co się w tej dziedzinie dzieje na Zachodzie, a co poznaliśmy prawie dokładnie z szeregu wystaw, urządzanych w Towarzystwie Zachęty, a dawniej jeszcze w Salonie pana Krywulta.

*

*

*

Zupełnie specjalne miejsce w rodzinie sztuk graficznych zajmuje akwaforta. Należy ona do najbardziej artystycznych sposobów reprodukcji, przyczem trudność osiągnięcia większej ilości odbitek nadaje im wartość, że tak powiem, amatorską, nieraz bardzo wysoką. Istotnie, siła tonu i subtelność rysunku, jakie tu można osiągnąć, sprawiają, że dobre odbicia akwafortowe cieszą się wśród znawców i miłośników nie mniejszym nieraz szacunkiem, niż rysunki oryginalne.

Sposób sam nie jest również nowy; używany był z powodzeniem przez mistrzów szkoły holenderskiej, jak Rembrandt i Van Dyck. W ostatnich czasach, dla przyczyn wyżej wyluszczonych, jako jeszcze jeden wyraz protestu przeciw zbyt ułatwionej produkcji mechanicznej, wzmogło się ogromnie zamiłowanie do tego rodzaju rytownictwa, które w całej pełni zachowuje cechy indywidualności artystycznej twórcy. Artysta i tu nie oddaje dzieła swego innemu, któryby miał rysy i tony przez niego położone interpretować w sobie właściwy sposób, jak się to dzieje w drzewo-

rytnictwie; a poczęści w stalo- i miedziorytnictwie, ale sam własnoręcznie na blasze miedzianej znaczmy myśli swoje, a najczęściej osobiście staje przy prasie.

Jak rzeczywiście potrzebna jest obecność artysty przy tłoczeniu łatwo zrozumieć, jeżeli się pozna szereg czynności, składających się na utworzenie ostatecznego odbicia akwafortowego.

Przedewszystkiem na blasze miedzianej, pokrytej specjalnym werniksem, artysta rysuje obraz, znacząc igłą siatkę kresek. Pociągnięcia igły obnażają metal z pokrywającej go powłoki i czynią w tych miejscach wrażliwym na działanie kwasów, to też po włożeniu płyty do rozczynu królewskiej wódki (aqua forta) miejsca te, pod wpływem gryzącego płynu, zagłębiają się i tworzą brózdy, w które się następnie wciera farbę. Farba wyciągnięta na papier ze swoich zagłębień przez silne tłoczenie daje te niezmiernie delikatne kreski rysunku, jakich niepodobna otrzymać przy drukowaniu z drzeworytów lub klisz chemigraficznych. Kreski mianowicie i punkty stoją tam wysoko, wypukłe. Okoliczność ta przyspiesza, jak już mówiłem poprzednio, drukowanie, ale za to natura materiału nie pozwala na wzniesienie w górę niepodpartej niczem kreski tak delikatnie, jak to może być w głąb wycięte, przez co oczywiście technika ta zyskuje na subtelności. Konieczność każdorazowego wcierania farby i oczyszczania blachy jest nietylko sprawą długą i zawiłą, ale wymaga ręki artysty, gdyż przy oczyszczaniu tem (*tamponage*) otrzymuje się nadzwyczaj delikatne półtony, stanowiące o miękkości i szczególniejszym uroku akwaforty.

Nadto akwaforta kojarzy się z akwatintą, która polega na tem, że płaszczyzny między kreskami czyni się przez odpowiednie zabiegi chropowatemi. Od stopnia chropowatości zależy natężenie tonu. Zwiększając je tedy przez trawienie, otrzymujemy plamy silniejsze i słabsze, niby pędzlem na papierze położone tony mniej lub bardziej rozcieńczonego tuszu.

Często też akwatinta używana bywa, jako technika samoistna.

Na wystawie „Odłamu“ doskonałą akwafortę wystawił p. Ignacy Łopieński, artysta, który sztuce tej poświęca się wyłącznie, a który w dorobku swoim ma już kilka prac bardzo poważnych, jak kopie z obrazów Matejki: „Wyrok“ i „Portret własny.“

INSTITUT
BADAŃ ETNOGRAFICZNYCH
BIBLIOTEKA
00 351 Warszawa, ul. Nowy Świat 77
Tel. 25-52-52

T. JAROSZYŃSKI.



F

20.345