

Wiesława Ozdoba-Kosierkiewicz

Ryciny polskie w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 13, 209-232

1984

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

WIESŁAWA OZDOBA-KOSIERKIEWICZ

RYCINY POLSKIE W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

Na temat zbioru grafiki polskiej i obcej Muzeum Narodowego w Kielcach ukazały się dotychczas krótkie wzmianki w następujących publikacjach: *Grafika i rysunki polskie w zbiorach polskich* (1977 r.) oraz *Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku* (1980). Część prac została także omówiona w katalogach urządzanych wystaw, takich jak: *Kolekcja Ludwika Wiktora Kielbassa w Muzeum Świętokrzyskim* (1973) oraz *Ikonografia zabytków Kielecczyny w grafice ze zbiorów MNKi* (1976). Zbliżeniu lub przypomnieniu najbardziej cennych dzieł służyły też liczne artykuły zamieszczane w miejscowej prasie. Ryciny polskie są przedmiotem oddzielnego opracowania przygotowanego do druku.

Niniejszy artykuł, poświęcony ogólnej charakterystyce grafiki polskiej, nieco więcej uwagi poświęca pracom mającym ikonograficzne powiązania z ziemią kielecką.

Ryciny polskie w omawianym zespole pochodzą z okresu od XVII do XX wieku włącznie, liczą blisko tysiąc pozycji, pozyskane zostały z zabezpieczonych w latach powojennych kolekcji podworskich¹ wzbogacone późniejszymi darami i zakupami.

Obok prac artystów polskich znajdują się tu przykłady twórczości rytowników obcych działających w Polsce oraz grafiki odbite za granicą. Występuje też kilkadziesiąt plansz anonimowych, nie sygnowanych. Niektóre z nich można związać z zakładami, w których je odbito, w kilku przypadkach próby ustalenia atrybucji nie dały dotychczas rezultatu. Uwagę zwracają pojedyncze przykłady drzeworytów ludowych, m. in. z *Teki drzeworytów ludowych* zebranych przez Zygmunta Łazarskiego (1921).

Najwcześniejsze w zbiorze są miedzioryty wykonane w XVII wieku przez Wilhelma Hondiusa i Jeremiasza Falcka. Są to utrzymane w barokowej kon-

¹ Wśród kolekcji podworskich największą i najciekawszą była kolekcja Morstinów z Kobylnik w pow. pińczowskim, zgromadzona przez Sabinę z Karnickich Morstinową, malarkę amatorkę, przelotnie zajmującą się litografią (związana była z oficyną Pillerów we Lwowie). Z mniejszych kolekcji wymienić trzeba: Druckich-Lubeckich z Bałtowa, Halpertów z Jeleńca, Dunin-Borkowskich z Rzeszówka, Radziwiłłów z Sichowa i Siemieńskich z Czaryża.



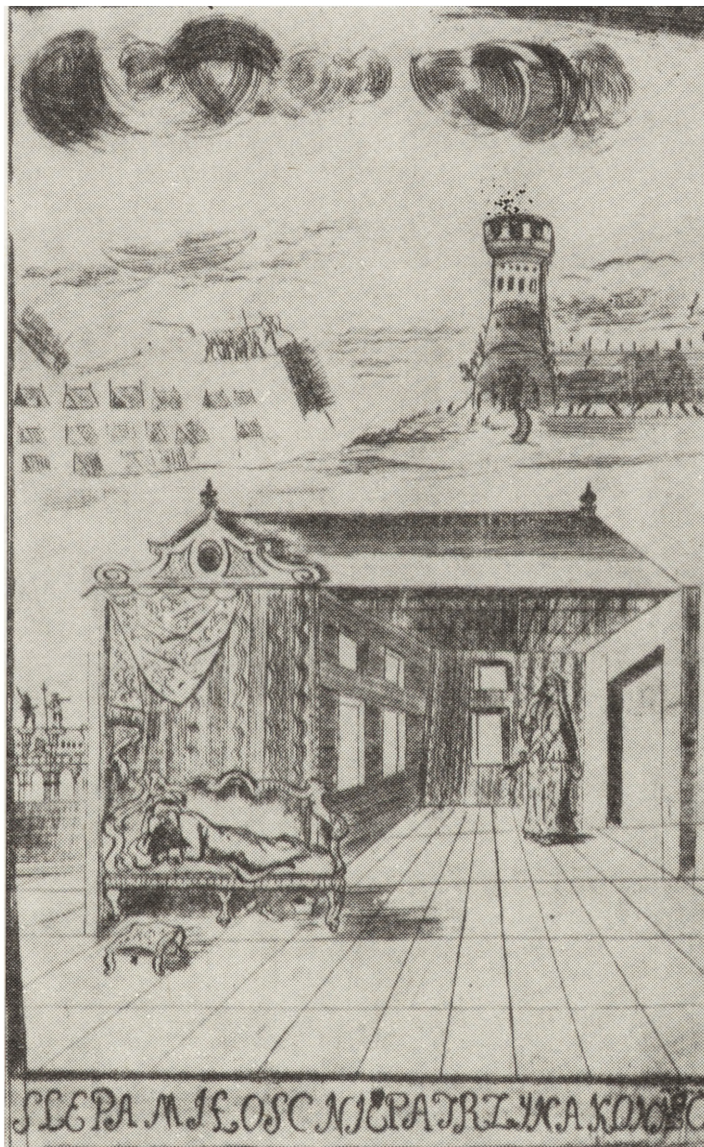
Ryc. 1. Wilhelm Hon-
 dius według B. Stro-
 bla, *Portret Jerzego*
Ossolińskiego, mie-
 dzioryt, 1648

wencji portrety współczesnych osobistości, w których odnaleźć można wpływy sztuki francusko-niderlandzkiej oraz związki z tradycją miejscową (ryc. 1).

Zasoby grafiki XVIII-wiecznej są bardzo skromne. Można tu wymienić nie znaną dotychczas akwafortę Herszka Leybowicza² ze sceną figuralną *Ślepa miłość nie patrzy na koniec*, nawiązującą do historii Samsona i Dalili (ryc. 2). Obok niej znajduje się kilka rycin wykonanych według rysunków Jana Piotra Norblina, wchodzących w skład cyklu *Costumes polonais*, który jako jedyny został odbity za życia artysty u Philberta Debucourta w Paryżu.

² Herszek Leybowicz (zm. ok. 1786 r.). Artysta związany z dworem Radziwiłłów, twórca wizerunków nieświeskiej familii, które wykonywał wraz z ojcem Leybą Zyskielowiczem.

Są to barwne akwatinty pełne swoistej lekkości i malowniczości, z trafną charakterystyką zarówno ludowego stroju, jak i pejzażu, ukazanego w tle postaci z różnych regionów Polski. W pracach graficznych Norblina, z których najlepsze wiążą się z pobytem w Polsce, widoczny jest silny wpływ Rembrandta. Twórczość tę znało niewielkie grono kolekcjonerów i uczniów. Ci ostatni oprócz wiedzy przejęli od swego nauczyciela także kult dla wielkiego Holendra. Dobrym przykładem będą ku akwaforty najwybitniejszego ucznia Norblina Michała Płońskiego, który niekiedy powtarzał wzory graficzne nie-



Ryc. 2. Herszek Leybowicz, *Scena figuralna (Samson i Dalila?)*, akwaforta, druga połowa XVIII w.

dośćnionego mistrza (np. autoportret Rembrandta, portret staruszki zwanej też *Matką Rembrandta*).

Spośród grafików-illustratorów na uwagę zasługuje działalność Jana Ligbera. W twórczości tego znanego sztycharza i medaliera znalazł odzwierciedlenie występujący na przełomie stuleci kult dla wielkich Polaków. Wykonał on szereg portretów wybitnych mężów, m. in. Mikołaja Kopernika, Adama Naruszewicza, Juliana Ursyna Niemcewicza. Stanowiły one ilustrację do *Historii narodu polskiego* wydanej w latach 1803—1804 u Tadeusza Mostowskiego w Warszawie. Wzorem do opracowania portretów były dla artysty obrazy lub rzeźby z Zamku Królewskiego, korzystał też z rysunków innych artystów (np. w przypadku wizerunku Naruszewicza pomocny był mu rysunek Louisa Courtina).

Wyjątkowe zasługi dla rozwoju grafiki polskiej położył Jan Feliks Piwarski, pierwszy kustosz Gabinetu Rycin Uniwersytetu Warszawskiego. Uprawiał on prawie wszystkie techniki graficzne, wykorzystując własne pomysły. We wczesnym okresie odtwarzał czasem wzory innych (np. przy opracowywaniu portretu Abrahama Sterna sięgnął po obraz Antoniego Blanka). Najbardziej interesowała artystę jednak litografia. Ściśle współpracował on z pionierem tej techniki w Polsce drem Janem Siestrzyńskim³. Przypisuje mu się nawet wykonanie pierwszej odbitki na prasie zmontowanej przez Siestrzyńskiego. Piwarskiemu zawdzięczamy zastosowanie nowej metody, polegającej na zastąpieniu kamienia litograficznego trudno dostępnego w Polsce (sprowadzanego z Bawarii) — płytką cynkową. W cynkografii odcisnięto dwa cykle Piwarskiego: *Album cynkograficzno-rysunkowe warszawskie w 12 obrazach* (1841 r.) oraz *Kram malowniczy czyli obrazy miejscowe z ubiegłych czasów* (1855—1859 — 24 plansze)⁴. W tych obyczajowych scenach uderza ogromne bogactwo treści oddanej z poczuciem realizmu. Przedstawione w nich fizjonomie handlarzy, grajków, lichwiarzy przemawiają nadzwyczaj sugestywnie. Doskonale też potrafił artysta zarejestrować zwyczaje, obrzędy oraz zajęcia wiążące się z codziennością powszedniego życia prostych ludzi (ryc. 3).

Grafika reprodukcyjna — silnie rozwijająca się w połowie stulecia — stanowi najliczniejszą grupę w omawianym zbiorze. Jest ona plonem wydawniczym wielu firm litograficznych, oprócz warszawskich także lwowskich i krakowskich. Przeważa wśród niej tematyka historyczna, ze szczególnym uwzględnieniem wizerunków sławnych Polaków, a także scen związanych z chlubnymi dziejami Polski. Zbliżenie ich i przypomnienie szło w parze z patriotycznym celem wskazywania wzorów postaw w trudnym dla kraju okresie niewoli.

³ Jan Siestrzyński (1788—1824). Chirurg, studia medyczne odbył w Wiedniu, gdzie interesował się metodami nauczania głuchoniemych. Po powrocie do kraju w 1817 r. założył w Instytucie Głuchoniemych w Warszawie pracownię litograficzną, w której wychowankowie Instytutu uczyli się nowej techniki. W 1824 roku wydał pracę *O litografii*. (J. Tessaro-Kosimowa, *Historia litografii warszawskiej*, Warszawa 1973). Wiadomość na temat pierwszej odbitki litograficznej wykonanej na prasie Jana Siestrzyńskiego przez Jana Feliksa Piwarskiego zamieścił „Tygodnik Ilustrowany” 1874, nr 327, s. 221 — *Pierwsze litografie warszawskie*.

⁴ Muzeum posiada te albumy niekompletne, z *Albumu cynkograficzno-rysunkowego...* w zbiorach są tylko 2 plansze: *Grajek Mazur z okolic Warszawy* i *Cebularz warszawski*, z *Kramu malowniczego...* brak 5 plansz.



Ryc. 3. Jan Feliks Piwarski, *Wieśniacy z okolic Warszawy, czyli powrót z miasta po jarmarku*, z cyklu „Kram malowniczy”, litografia, 1858 r.

Najwcześniejszym w zbiorze przykładem ryciny wykonanej techniką litograficzną jest portret ks. Adama Czartoryskiego z albumu *Portrety wsławionych Polaków* (28 plansz — wyd. Chodkiewicza, Warszawa 1820). Rysował go na kamieniu i odbijał na ręcznej prasie w amatorskiej pracowni hr. Aleksandra Chodkiewicza — Walenty Śliwicki. Pracownię tę uważa się za kolebkę litografii polskiej. Położyła ona niemałe zasługi w popularyzacji nowej sztuki. Zeszyty z wizerunkami sławnych ludzi, związanych z politycznym, gospodarczym i kulturalnym życiem kraju, działających na przełomie XVIII i XIX w. należą do najważniejszych osiągnięć Chodkiewiczowskiej litografii. Obok portretów odbijano w niej także widoki architektoniczne, sceny rodzajowe i obyczajowe, korzystając z doświadczeń i wiedzy fachowej Jana Sierzyńskiego.

Z pierwszą fazą rozwoju litografii w Polsce wiąże się także portret Jana III Sobieskiego rysowany i litografowany przez Ludwika Letronne'a — malarza, rysownika i litografa, właściciela pierwszego na terenie Warszawy zakładu litograficznego. Zorganizowany on został jako przedsiębiorstwo dochodowe przy Biurze Sztuk Pięknych, prowadzącym sprzedaż dzieł sztuki. Portret króla odznaczający się dobrym poziomem technicznym miał wejść w skład zamierzonej publikacji *Zbiór portretów królów polskich i tegoczesnych sławnych ludzi*.

Oprócz zainteresowań portretem niektóre firmy podejmowały dość popularną tematykę dewocyjną. Przykładu takiego dostarcza nam rycina *Ecce homo*,



Ryc. 4. Ałojzy Misierowicz według Napoleona Ordy, *Kielce* z „Albumu widoków Polski”, litografia, 1873—1883 r.

którą według wzoru Guido Reniego litografował Karol Fryderyk Minter⁵, związany w latach 1824—1826 z Zakładem Komisji Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, zwanym Zakładem Litograficznym Szkolnym. Ukierunkowany był on głównie na produkcję podręczników szkolnych.

Na prasach tego zakładu w latach dwudziestych odbito serię widoków posiadłości hrabiego Mikorskiego w Słubicach. Wykonał je związany ze środowiskiem warszawskim malarz i litograf Gustaw Berend. Są to ujęcia magnackiej rezydencji z klasycystycznym pałacem, wkomponowanym w malowniczą roślinność krajobrazowego parku, ze szpalerami, kaskadami i fontannami.

⁵ Karol Fryderyk Minter — niemiecki artysta, właściciel Zakładu Sztacharsko-Litograficznego w Warszawie w latach 1826—1843. W okresie 1824—1826 był zarządcą Zakładu Komisji Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego zw. Zakładem Litograficznym Szkolnym. Pracował także dla Zakładu: Kwatermistrzostwo Generalne, kierując pracami sztacharskimi przy opracowywaniu mapy topograficznej Królestwa. Wykonywał portrety, wydawał ryciny o treści dewocyjnej i mitologicznej.

Na oddzielną uwagę zasługują ryciny z motywami krajobrazowo-rodzajowymi, chętnie odbijane dla pokazania miejsc wslawionych orężem, starych zamków i rezydencji, świadczących o dawnej potęgze Polski.

Działalność zakładów tego okresu najlepiej reprezentuje Litografia Artystyczna Maksymiliana Fajansa⁶. Na swoich prasach odbijał on litografie według własnych rysunków, a także korzystał ze współpracy wielu artystów. Pracowali dla jego zakładu znani malarze i litografowie, tacy jak: Wojciech Gerson, Julian Cegliński, Napoleon Orda, Alojzy Misierowicz i Władysław Walkiewicz.

Poczesne miejsce wśród wydawnictw M. Fajansa zajmuje *Album widoków Polski* Napoleona Ordy⁷, litografowany przez Misierowicza⁸. Ukazuje on „zrysowane z natury” przez sędziwego już artystę widoki zabytkowej architektury z różnych stron Polski. *Album* liczy 260 plansz, wykonany nakładem autora, ukazał się w ośmiu seriach w latach 1873—1883. Najważniejszą rolę w tych rycinach odgrywają zabytkowe budowle, ujęte najczęściej pierwszoplanowo na tle pejzażu. Mają one charakter dokumentacyjny, drobiazgowo oddają detale architektoniczne, określają ich rozmiary i proporcje, a zestawione ze sztafagem uświadamiają o ich skali.

⁶ Maksymilian Fajans (1827—1890). Rysownik, litograf i fotograf, właściciel zakładu, który odegrał ważną rolę w historii litografii warszawskiej. Studiował malarstwo w warszawskiej SSP w latach 1844—1849. Po odbyciu kilkuletniej praktyki w Paryżu w Zakładzie chromolitograficznym Lemermera, otworzył w 1853 r. własny zakład Artystyczno-Litograficzny w Warszawie. Produkcja firmy stała na wysokim poziomie. Pracowali w niej wybitni specjaliści sprowadzeni z Francji: Ludwik August Farjas, Adolf Pecq, Henryk Walter. Z zakładem Fajansa współpracowali także malarze: Alojzy Misierowicz i Władysław Walkiewicz. Odbijano ryciny luźne i publikacje seryjne, np. *Brzegi Wisły* — 1854, *Pomniki dawnej Małopolski* — 1858, *Album widoków Polski* N. Ordy — 1873—1883, oraz szereg innych. (M. Mrozińska, M. Fajans [w:] *Polski słownik biograficzny* t. V, Kraków 1947, s. 344—45).

⁷ Napoleon Orda (1807—1883). Rysownik amator, muzyk, studiował nauki matematyczno-fizyczne na Uniwersytecie Wileńskim. Brał czynny udział w powstaniu 1831 r. Po pierwszych klęskach powstania wyjechał do Włoch, od 1833 roku mieszkał w Paryżu, gdzie studiował malarstwo u pejzażysty Pierre Girarda. W roku 1856 wrócił do Polski. Odbył szereg wędrówek po kraju, których plonem było ponad tysiąc rysunków, wykonanych z natury. 260 odfitych w litografii w Zakładzie M. Fajansa. Weszły one w skład *Albumu widoków Polski* (wydanych sumptem autora). Wzory Ordy przeniósł na kamień litograficzny Alojzy Misierowicz. *Album* trafił do zbioru z kolekcji Dunin-Borkowskich z Rzeszówka. W kilku seriach brak plansz.

⁸ Alojzy Misierowicz (Misurowicz, Misyrowicz — 1825—1905). Malarz, rysownik i litograf, współpracujący stale z Fajanssem. Od 1851 roku był nauczycielem rysunku w Gimnazjum Gubernialnym w Suwałkach. Ilustrował album *Malownicze widoki guberni augustowskiej* (1861) i *Pomniki dawnej Małopolski* (1858) oraz *Album widoków Polski* według rysunków Napoleona Ordy. Współpracował także z innymi firmami litograficznymi w Warszawie.

Szczególnie interesujące są litografie zawarte w siódmej i ósmej serii *Albumu* ze względu na ikonograficzne powiązania niektórych obiektów z ziemią kielecką. Są to m. in. plansze:

- Wiślica — z widokiem kolegiaty i domu Długosza;
- Chęciny — z fragmentem zabudowań miejskich i górującymi ruinami zamku;
- Kielce — z pałacem biskupów krakowskich (ryc. 4);
- Jędrzejów — z opactwem Cystersów wtopionym w nadrzeczny krajobraz;
- Ujazd — z ruinami pałacu i fortecy Ossolińskich;
- Czarnca — „Dziedzictwo Stefana Czarnieckiego”, z widokiem kościoła przez hetmana zbudowanego.

Wśród XIX-wiecznych „krajowidoków” odbitych u Fajansa zwracają uwagę dobrym poziomem artystycznym litografie wykonane przez różnych artystów, dla których wzorem były rysunki Alfreda Schouppégo. Jednym z nich jest *Wąchock*. Litografował go absolwent Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, malarz i litograf, później także właściciel własnego zakładu, Władysław Walkiewicz. Jest to poprawnie skomponowany pejzaż z bryłą kościoła i klasztoru Cystersów. Inny rysunek Schouppégo z widokiem Słupi pod Łysą Górą przeniósł na kamień bliżej nie znany litograf W. Dümmler. W tym wybitnie krajobrazowym ujęciu uderza piękno okolicy, z małymi wiejskimi domami, kościółkiem widocznym w dali i rysującymi się na horyzoncie wzniesieniami.

Podobny charakter mają litografie z widokami Szydłowca i Suchedniowa, wykonane przez nadzwyczaj płodnego Juliana Ceglińskiego⁹, współpracującego z wieloma zakładami. Zwracają one uwagę umiętym zespoleciem zabłytku z pejzażem, dobrym oddaniem perspektywy, interesującym połączeniem widoku bliskiego — w którym pojawiają się najczęściej malarsko potraktowane drzewa i woda — z widokiem dalekim, gdzie dominuje bryła kościoła, zamku lub zabudowania. Porównanie litografii z rysunkami stanowiącymi pierwotne rycin (np. zachowanego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie rysunku Schouppégo z widokiem Suchedniowa) mówi o wiernym oddaniu kompozycji wraz z zawartym w niej nastrojem.

Litografie przedstawiające zamek biskupów krakowskich w Bodzentynie i kościół Świętokrzyski na Łysej Górze odbił Cegliński w dwóch różnych zakładach. Pierwszą według własnego pomysłu wykonał w Litografii Adolfa Pecqa (Francuza sprowadzonego do Polski przez Fajansa, który po rozwiązaniu z nim umowy otworzył własny zakład). Jest to rycina stanowiąca cenną dokumentację resztek świetnej niegdyś rezydencji biskupiej (ryc. 5). Kościół na Łysej Górze opracował Cegliński korzystając z rysunku Wojciecha Gersona, a odbił go w Litografii Banku Polskiego.

Z zakładem tym współpracowała m. in. hr. Adela Łubieńska, malarka amatorka, uprawiająca także litografię. Jest ona autorką jedenastu widoków Buska skomponowanych na jednej planszy (ryc. 6). Wyraźnie nawiązała w niej do znanej panoramy Warszawy W. Ullricha. Centralnie usytuowała chlubę

⁹ Julian Cegliński (1827—1910). Malarz i litograf. Uczeń A. Kokulara, później J. F. Piwarskiego i C. Breslauera w SSP w Warszawie. Wspólnie z A. Matuszkiewiczem wydał *Album widoków Warszawy i jej okolic*. Był wieloletnim współpracownikiem „Tygodnika Ilustrowanego”.



Ryc. 5. Julian Cegliński, *Bodzentyn*, litografia, 1861 r.

buskiego uzdrowiska — Łazienki — przedstawiając wokół nich ogólne widoki miasta.

Dla wspomnianego zakładu Adolfa Pecqa pracował m. in. rysownik i litograf czynny w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku Henryk Aschenbrenner. Wykonał on wiele portretów, np. Jerzego Puscha, profesora związanego ze Szkołą Akademiczno-Górnica w Kielcach. Inne ryciny Aschenbrennera odbite zostały w firmie Adama Dzwonkowskiego, która w 1859 roku przejęła zakład Pecqa. Prowadziła ona wielostronną działalność wydawniczą i artystyczną, a produkcja zakładu odznaczała się wysokim poziomem technicznym.

Wśród litografii powstałych w innych ośrodkach wyróżniają się wykonane w lwowskiej oficynie Pillerów¹⁰. Odbito w niej cenne przykłady portretów

¹⁰ Piotr Piller (1801—1874). Niemiec z pochodzenia, drukarz, nakładca, właściciel Litografii we Lwowie. W 1824 roku przejął firmę prowadzoną od 1822 roku przez ojca Józefa. Od około 1849 r. współwłaścicielem firmy był jego syn Kornel. W oficynie Pillerów odbijano widoki miejscowości, portrety, ilustracje książkowe, nuty i żurnale mody. Najpopularniejszym wydawnictwem były zeszyty *Zbiór najpiękniejszych i najinteresowniejszych okolic w Galicji* (1837—38) i *Okolice Galicji* (1847).



Ryc. 6. Adela Łubieńska, *Widoki Buska*, litografia, 1842 r.

wielu zasłużonych Polaków. Podobizny ich utrwalili Karol Auer, Antoni Laub oraz Sabina Karnicka. Dobry poziom cechuje zwłaszcza prace Auera (portret Aleksandra Fredry, Piotra Korczak-Komorowskiego). Na tłoczniach Pillerowskich odbijano także widoki miejscowości. Dużą rzadkość stanowią litografie Antoniego Langego, które Józef Piller przygotował do *Zbioru najpiękniejszych i najinteresowniejszych okolic w Galicji* (35 pl).

O wiele słabsze pod względem artystycznym i technicznym są litografie wykonane w lwowskiej Litografii Marcina Jabłońskiego¹¹, nastawionej głównie na tematykę historyczną. Współpracowali z nią artyści miernego talentu, m. in. Ignacy Gołębiowski, Bogusz Stęczyński i Teofil Żychowicz. W rycinach przez nich stworzonych razi słaby rysunek, schematyzm kompozycji oraz nie-

¹¹ Marcin Jabłoński — malarz lwowski, od roku 1850 właściciel Zakładu Litograficznego we Lwowie. Współpracowali z nim artyści: Ignacy Gołębiowski, Alojzy Rejchan, Marcel Maszkowski, Bogusz Stęczyński i Teofil Żychowicz. W zakładzie Jabłońskiego odbito poczet królów polskich, szereg portretów, reprodukcje obrazów Michała Stachowicza z pałacu biskupów krakowskich i inne.

ściśłości kostiumologiczne. Plansze te spełniały jednak dydaktyczną pomoc w nauce historii ojczyzycznego kraju.

Ośrodek krakowski poznajemy na przykładzie litografii wykonanych w Zakładzie Maksymiliana Cerchy, „Czasu” oraz Litografii Artystycznej Aureliusza Pruszyńskiego. Profil produkcji tych zakładów nie odbiegał od zainteresowań firm warszawskich i lwowskich. Odbijano w nich najczęściej portrety wielkich Polaków — np. portret biskupa krakowskiego Andrzeja Trzebieckiego (związanego z pałacem w Kielcach), litografowany przez Jędrzeja Brydaka. Chętnie wydawano też widoki architektoniczne i pejzaże, np. pałacyk w Kurozwękach, wykonany przez Henryka Waltera¹² według rysunku Gersona (ryc. 7).

Najciekawiej zarysowuje się tu działalność Zakładu Pruszyńskiego, który był czynny od końca XIX do pierwszej ćwierci naszego stulecia. Odbijano w nim plakaty teatralne, druki okolicznościowe oraz teki o różnej tematyce, opracowane przez znanych artystów, m. in. *Teka grafików polskich* — 1903, teka chromolitografii *Kraków* odbita z okazji XI Zjazdu Lekarzy i Przyrodników — 1911.

Przeżywające wybitny rozkwit w drugiej połowie XIX wieku czasopiśmiennictwo i idąca z nim w parze ilustracja wykorzystaly do swych potrzeb drzeworyt reprodukcyjny. Rozwijał się on szybko, wypierając wszechobecną do niedawna litografię. Wychodzące w tym czasie w Warszawie liczne czasopisma („Kłosa”, „Wędrowiec”, „Tygodnik Ilustrowany”) zatrudniały wielu drzeworytników. Jednym z nich był Andrzej Zajkowski — znany ilustrator, doskonaly odtwórca dzieł Andriollego. Muzeum posiada jego ilustrację do *Pamiętników Kwestarza Ignacego Chodźki*.

Do ilustrowania książek wydawanych w większych nakładach stosowano technikę stalorytu. Doskonale opanował ją doprowadzając do mistrzostwa Antoni Oleszczyński — przedstawiciel polskiego środowiska artystycznego na emigracji. Pracował on dla potrzeb licznych wydawnictw wychodzących w Paryżu. Ten wybitny grafik polski jest autorem blisko 500 rycin, z których muzeum posiada zaledwie pięć. Zwraca wśród nich uwagę rozbudowana kompozycja figuralna z portretem Mikołaja Kopernika. Starannie opracowana została przez artystę w związku z jubileuszem obchodzonym w 1843 roku w Warszawie.

Szczytowe osiągnięcia grafiki reprodukcyjnej wiążą się z wykorzystaniem dla niej techniki akwafortowej, dzięki której uzyskano większą miękkość modelunku, wierniejsze odtworzenie efektów malarskich. Można wymienić tu dwa wielkie nazwiska: Ignacego Łopieńskiego i Feliksa Jasińskiego. W swojej twórczości, mającej także elementy sztuki samodzielnej, doszli oni do najwyższych granic subtelności technicznych w odtwarzaniu dzieł sztuki. Technika interesowała ich także dla jej własnych walorów. Miękkość tonu i delikatne przejścia widzimy np. w portrecie Pawła Popiela, wykonanym w akwafortie przez Ignacego Łopieńskiego, który umiejętnie wydobyl efekty malarskie dzieła. Artysta ten jako pierwszy w Warszawie zaniedbaną od lat akwa-

¹² Henryk Walter — francuski rysownik i litograf. W latach 1855—58 kierował zakładem Maksymiliana Fajansa, później osiadł w Krakowie, gdzie pracował w Litografii „Czasu” oraz u Marcina Salba. W zakładzie Salba wydał album *Widoki Krakowa i jego okolic*.



Ryc. 7. Henryk Walter według W. Gersona, *Kurozwęki*, litografia po 1858 r.

fortę wprowadził i wyłącznie się jej poświęcił. Był jedynym w tym czasie nauczycielem akwaforty posiadającym własną prasę.

Budzący się na przełomie XIX i XX wieku nurt grafiki jako samodzielnej dyscypliny zmienia jej funkcję, zamiera grafika jako sztuka reprodukcji. Przyczyniło się do tego w dużej mierze wynalezienie technik chemicznych służących do wykonywania klisz do druku ilustracji. Pozwoliło to artystom na zajęcie się indywidualną twórczością. Zmianie funkcji towarzyszyła także zmiana ośrodka: najbardziej twórczym stał się wówczas Kraków. W grafice tego czasu najważniejszą rolę odegrał Józef Pankiewicz. Grafikę, która stanowi dopełnienie jego twórczości malarskiej, a równocześnie posiada swoją własną autonomię, uprawiał przez 12 lat. Stworzył blisko 90 rycin, przewyższających dojrzałością artystyczną próby innych twórców czynione w tym zakresie.

Muzeum kieleckie posiada jedną z pierwszych prac artysty. Jest to zawierająca duży ładunek ekspresji transpozycja obrazu Wojciecha Piechowskiego *Pojmanie Chrystusa — Golgota* (ryc. 8). Na obraz ten zwrócił Pankiewicz uwagę w czasie zwiedzania wystawy paryskiej w 1889 r. W wykonanej według niego akwafortie doskonale wypowiedział swą wrażliwość na kolor, światło oraz subtelne zestawienie tonów. Stanowi ona, obok stworzonego nieco wcześniej *Portretu Infantki* według Velazqueza, wyjątkową pozycję w całej graficznej twórczości Pankiewicza, który swe zainteresowania skierował przede wszystkim ku motywom pejzażowym i architekturze. Ogromna bie-

głośność warsztatowa oraz wysoki poziom artystyczny jego dzieł zafascynowały m. in. jednego z jego uczniów — Jana Rubczaka. Wpływ nauczyciela ujawnia np. mocno trawiona akwaforta *Pejzaż*, wyraźnie nawiązująca do kompozycji Pankiewicza z drzewami, powstałych we Francji.

Zaprzyjaźniony z Pankiewiczem Feliks Jabłczyński, malarz, literat i chemik, w swych eksperymentach w dziedzinie technik graficznych doszedł do wynależenia własnych metod: ziarnorytu i ceratorytu. Interesujące są jego wizje architektoniczne zabytków Warszawy, Lublina i Gdańska. Cechuje je płynny kontur, decydujący o stylizacji formy, typowej dla okresu modernizmu. Zwraca uwagę subtelny koloryt ceratorytowych plansz.

Ważną rolę w popularyzacji sztuki graficznej w krakowskim środowisku Młodej Polski odegrał Feliks Jasieński, zapalony kolekcjoner rycin polskich i obcych. Dzięki jego inicjatywie powstało w Krakowie w roku 1902 Stowarzyszenie Artystów Grafików Polskich. Wydana w następnym roku teka sto-



Ryc. 8. Józef Pankiewicz według W. Piechowskiego, *Pojmanie Chrystusa — Golgota*, akwaforta, koniec XIX w.

warzyszenia zawierała m. in. prace Leona Wyczółkowskiego (wśród nich portret Jasieńskiego). W skład jej wchodził także motyw pejzażowy *Tyniec* Jana Stanisławskiego, zbudowany za pomocą nakładających się na siebie barwnych plam, wzbogaconych luministycznymi efektami. W tej samej tece znajdowały się: *Zemsta* Józefa Mehoffera, kompozycja pełna dekoracyjnych walorów, oraz *Portret kobiety* Antoniego Procajłowicza.

Inni reprezentowani w zbiorze artyści, np. Włodzimierz Błocki, Stanisław Kamocki, Stanisław Podgórski, w ramach podejmowanych prób w zakresie grafiki wykonywali czasem litografie dla krakowskiego zakładu Aureliusza Pruszyńskiego.

Najciekawszym jednak zjawiskiem w tym okresie była graficzna twórczość Leona Wyczółkowskiego. Odegrał on bardzo ważną rolę w procesie kształtowania się nowoczesnej grafiki polskiej. Zainteresował się nią w pięćdziesiątym roku życia, poszukując coraz to nowych środków artystycznej wypowiedzi. Posługiwał się z ogromną swobodą wieloma metodami, ciągle je udoskonalając lub wymyślając własne sposoby. Wielką maestrię osiągnął przede wszystkim w litografii. Muzeum posiada kilkanaście rycin artysty. Są wśród nich portrety, kwiaty, drzewa, zabytki architektoniczne, pomyslane jako luźne plansze lub wchodzące w skład tek. Emanuje z nich liryczny nastrój, wynikający z emocjonalnego stosunku artysty do przyrody. Odnajdujemy go zarówno w rycinach, których temat stanowią małe zagubione osady rybackie, wnętrza zabytkowych budowli, jak i samotnie rosnące drzewa. W impresyjnych ujęciach pejzażowych i kompozycjach kwiatowych jakości malarskie łączą się z rysunkowymi, zadziwiają subtelności walorowe, które Wyczółkowski potrafił wydobyć sobie tylko właściwymi sposobami (ryc. 9).

Żywiołowy temperament artysty oddziałał na wielu jego uczniów, a także twórców młodszego pokolenia. Między innymi pod urokiem jego sztuki pozostawał Jan Wojnarski, Teodor Grott, Jan Gumowski, których grafiki znajdują się w muzeum. Wrażeniowy stosunek Wyczółkowskiego do rzeczywistości znalazł także oddźwięk w pracach związanego z Warszawą — Józefa Toma.

Odmienny charakter posiadają pochodzące z lat dwudziestych akwaforty przedstawiciela środowiska wileńskiego — Jerzego Hoppena. Przedstawiają one architekturę starego Wilna. Obok cech świadczących o dobrym opanowaniu warsztatu, nie pozbawione są pewnego rodzaju teatralności. Narzuca się ona w ujęciach budowli z najbardziej efektownej, reprezentacyjnej strony i w dekoracyjnych układach obłoków. Wrażenie to potęguje wprowadzenie do kompozycji postaci w historycznych kostiumach.

Zupełnie różne w założeniach formalnych są akwaforty Stanisława Osostowicza, członka „Grupy Krakowskiej”. W kompozycji zatytułowanej *Scena wiejska* artysta ukazuje życie na prowincji. Daleki jest jednak od pokazania folkloru, dąży on raczej do wyrażenia „brutalnej prostoty biegnącego życia”¹³. Widoczne tu staje się zetknięcie sztuki z nurtem społecznych zagadnień, tak charakterystycznych dla założeń grupy.

Najlicniejszy zespół stanowi grafika dwudziestolecia międzywojennego oraz okresu okupacji, pochodząca z daru miłośnika sztuki i kolekcjonera Ludwika Wiktora Kielbassa z Sudołu¹⁴. Do najciekawszych należą drzeworyty grafi-

¹³ Słowa Leona Chwistka powtarzam za: I. Jakimowicz, Wstęp do katalogu: *Stanisław Osostowicz*, Warszawa 1967, s. 18.

¹⁴ Ludwik Wiktor Kielbass z Sudołu k. Jędrzejowa (1893—1956). Inżynier sa-

Ryc. 9. Leon Wyczółkowski, *Peonie w kryształowym wazonie*, kamienioryt, 1922 r.



ków związanych ze stowarzyszeniem „Ryt” zorganizowanym w 1926 roku, a więc: Władysława Skoczylasa, Edmunda Bartłomiejczyka, Wacława Wąsowicza, Tadeusza Cieślowskiego — syna, Stanisława Ostoi-Chrostowskiego, Jądwigi Hładki-Wajwód, Stefana Mrożewskiego i Ludwika Tyrowicza.

Największe zasługi dla rozwoju nowoczesnego drzeworytu w okresie poszukiwań środków i rozwiązań formalnych właściwych dla tej techniki miała artystyczna i pedagogiczna twórczość Władysława Skoczylasa. Pochodząca z 1913 roku *Głowa górala* jest jedną z pierwszych kompozycji artysty wykonaną po powrocie z Akademii Sztuk Graficznych w Lipsku, gdzie uczył się drzewo-

downik-ogrodnik, kolekcjoner i mecenas sztuki. Studia odbył w Szkole Ogrodniczej w Warszawie. W ciągu całego życia gromadził dzieła sztuki. Poważna część jego kolekcji trafiła do Muzeum Świętokrzyskiego w formie darowizny, wzbogacając zbiory o cenne przykłady z dziedziny malarstwa, grafiki i rzemiosła artystycznego.

rytu. Mówi ona o doskonałym opanowaniu warsztatu, o wyraźnym dążeniu do odrębności i „graficzności”.

Zainteresowanie sztuką ludową oraz czerpanie z niej motywów, tak typowe dla Skoczylasa, przejęli inni członkowie „Rytu”. Edmunda Bartłomiejczyka, pierwszego profesora Katedry Grafiki Użytkowej ASP w Warszawie, urzekły obrzędy i zwyczaje ludowe, o czym wyraźnie mówi jego teka *Z dawnego obyczaju*. W drzeworytach *Z wieńcem dożynkowym*, *Topienie Marzanny*, *Śmigus* podkreślił związki zachodzące między ludzkim istnieniem a siłami przyrody.

Wacława Wąsowicza zafascynowali m. in. ludzie i przyroda Pokucia. Poświęcone im prace odznaczają się płaszczyzną dekoracyjnością, znakomicie zestrojoną z barwą, którą często artysta uzupełnia swe kompozycje.

Wielkim propagatorem drzeworytu współczesnego i jego „rasowości” był uczeń Skoczylasa Tadeusz Cieślewski — syn, autor szeregu artykułów na temat nowoczesności tej techniki. Twórczość graficzną Cieślewskiego doskonale charakteryzuje drzeworyt *Homo sapiens*. Zawiera on specyficzny symbolizm wyrażający intelektualne niepokoje artysty, wyrażone słowami widniejącymi na rycinie w lustrzanym odbiciu: „W zamięcie rzeczywistości, kto nie zginie?” Ulubioną formą wypowiedzi były dla Cieślewskiego księgoznaki. Przykładu tego dostarcza ekslibris zaprzyjaźnionego z artystą Ludwika Kielbassa, w którego „oazie kultury”, jak nazywał sudolski dworek, przebywał w okresie okupacji. Trafnie oddaje on atmosferę i charakter biblioteki oraz aspiracje jej właściciela (ryc. 10).

Inny wybitny uczeń Skoczylasa — Stanisław Ostoja-Chrostowski, w pierwszych latach swej twórczości uprawiał równolegle drzeworyt i techniki meta-



Ryc. 10. Tadeusz Cieślewski-syn, Ekslibris L. W. Kielbassa z Sudotu, drzeworyt, 1942 r.

lowe. Później opowiedział się za drzeworytem sztorcowym, poświęcając się ilustracji i zdobnictwu książki. Wykonane przez niego drzeworyty odznaczają się pełną finezji formą i wyrafinowanym rysunkiem. Cechy te narzucają się przy oglądaniu ilustracji do dramatu Szekspira *Perykles księżę Tyru*, doskonałych technicznie, opracowanych z cyzelerską drobiazgowością.

Muzeum posiada także kilka drzeworytów uczennicy Chrostowskiego Zofii Elżbiety Fijałkowskiej. Są to prace wykonane w latach trzydziestych i po wojnie (ostatnio artystka poświęciła się głównie ilustracji książkowej). Wczesne prace graficzne opiewają piękno przyrody, w sposób poetycki oddają bogactwo form roślinnych i zwierzęcych. Zadziwia zawarta w nich umiejętność oddania różnorodności struktur drzew i roślin, które uczytelnia dodatkowo migośliwe światło słońca.

Dbałość o precyzję cięć oraz dekoracyjność rozwiązań kompozycyjnych cechowała wszystkich członków „Rytu”, najbardziej aktywnego ugrupowania artystycznego. Dążność tę zauważamy w drzeworycie Jadwigi Hładki-Wajwódowej, przedstawicielki młodszego pokolenia, które dołączyło do „Rytu”. Jest to *Pejzaż ze strumieniem*, jedna z niewielu prac, jakie pozostawiła po sobie tragicznie zmarła artystka.

Obecność w zbiorze blisko dwustu plansz autorstwa Stefana Mrożewskiego tłumaczy zażyła przyjaźń, jaka łączyła go z kolekcjonerem z Sudółu, któremu muzeum ryciny te zawdzięcza. Znajdują się wśród nich prace artyści z różnych okresów twórczości, począwszy od najwcześniejszego linorytu z 1925 r. poprzez dojrzałe artystycznie ryciny, powstałe między rokiem 1930 a 1952. Zadziwia rozpiętość tematycznych zainteresowań artysty. Obok scen mitologicznych, historycznych są pejzaże, portrety, wreszcie najbardziej chyba ulubiona ilustracja. Są to m.in. kompletne serie ilustracji do znanych dzieł literatury światowej i polskiej: do *Don Kichota* Cervantesa, do *Francois Villona Grand et Petit Testament* (z 1930 r.), do Wolframa von Eschenbacha *Parsifal* (1933–34). W Sudole opracował ilustracje do *Legend Warszawy* Ewy Szelburg-Zarembiny (1938 r.) (ryc. 11) oraz do części pierwszej *Boskiej komedii* Dantego *Piekieło* (między rokiem 1938 a 1943). Oprócz nich wykonał artysta szereg luźnych plansz o różnej tematyce (wykorzystując do nich klocki z wielu grusz, które ścięto w okolicy Sudółu). Były to *Sceny średniowieczne*, *Śpiący amor*, *Danae*, *Hitler i śmierć* oraz szereg portretów, m. in. portret dra Feliksa Przypkowskiego z Jędrzejowa, u którego artysta także często gościł.

W stworzonych przez Mrożewskiego scenach wybujała fantazja doskonale łączyła się z mistrzostwem technicznym. Posługiwał się przeważnie rylcem wielokrotnym i białym śladem cięcia, które potrafił zróżnicować, uzyskując delikatne przejścia tonalne pełne srebrzystych szarości i lśniących bieli, kontrastujących z głębokimi czerniami. Unikał perspektywy linearnej, chętnie wprowadzał do kompozycji ruch. Wiążące się z żywiołowym temperamentem artysty bogactwo treści szło często w parze z przeładowaniem szczegółami (występuje ono najczęściej w ilustracjach). Mrożewskiego nazywa się najzdolniejszym w historii ksylografii polskiej portrecistą. W rysach twarzy swych modeli podkreślał zarówno cechy dodatnie, jak i ujemne. W tle portretów umieszczał często atrybuty zawodu przedstawianych postaci, czasem, dla podkreślenia przyjaźni lub sympatii, jaką żywił dla modela, umieszczał swój wizerunek.

Bujna wyobraźnia artysty najpełniej wypowiedziała się przy stwarzaniu wizji w oparciu o legendarno-baśniowe wątki literackie. Zachwycają złasz-

cza przepojone średniowiecznym nastrojem plansze z przeżyciami Parsifala. Przerazają niesamowite cierpienia ludzi pozostających w niewoli piekieł (w *Boskiej komedii*). Uwagę zwraca fakt, że Mrożewski, wrażliwy na sytuację polityczną (czemu dał wyraz w wymownej kompozycji *Hitler i śmierć* powstałej w 1942 r.), w ilustracjach do *Piekle* czyni aluzje do okrucieństwa toczącej się wojny.

Indywidualność Mrożewskiego oddziaływała na Józefa Klukowskiego, malarza i rzeźbiarza, który w latach 1942–1943 przebywał także w Sudole. W swych próbach graficznych był wyraźnie pod urokiem nauczyciela. Zdradza to drzeworyt Klukowskiego *Pijany amor*. W innej pracy, pt. *Kot*, artysta wprowadza pewne uproszczenia, poszukując właściwej dla siebie formy wypowiedzi.

Z latami okupacji wiązą się drzeworyty Leona Płoszaya, który czas jakiś mieszkał na Kielecczyźnie, wysiedlony z rodzinnego Włodawka. Jest to kilka pejzaży architektonicznych z Chęcin, Jędrzejowa i Małogoszcza. W kompozycjach tych przedstawił artysta codzienność życia na prowincji: śpieszące na jarmark lub krzątające się w opłotkach kobiety, ujęte na tle architektonicznym. We wszystkich drzeworytach powtarzają się dekoracyjne układy drzew i stylizowane obłoki, dające wrażenie pewnej maniery (ryc. 12).

Okres powojenny reprezentowany jest w zbiorach bardzo słabo. Można tu



Ryc. 11. Stefan Mrożewski, *Wróżba panny wodnej*, z cyklu ilustracji do „Legend Warszawy” Ewy Szelburg-Zarembiny, drzeworyt, 1938 r.

Ryc. 12. Leon Płoszay, Małogoszcz, ulica Grochowska, drzeworyt, 1943 r.



wymienić kilkadziesiąt dość przypadkowo zestawionych obok siebie rycin, nie pozwalających na prześledzenie istotnych dla tego czasu przemian w grafice polskiej. Jest wśród nich drzeworyt Adama Młodzianowskiego, *Gracz*, wykonany w 1949 roku, przywodzący na myśl założenia estetyczne spadkobierców „Rytu”. Są tu także stworzone w tym samym okresie drobne motywy krajo-brazowe Edwarda Kuczyńskiego, pokrewne estetyce drzeworytów Chrostowskiego.

Z 1958 roku pochodzą prace członka „Rytu” Ludwika Tyrowicza, który nawiązał w nich do folkloru Kielecczyny, charakteryzując region ilżecki. Z ziemią kielecką łączą się również drzeworyty z lat pięćdziesiątych Kazimierza Wiszniewskiego, wykonane na zamówienie kolekcjonera z Sudołu, odtwarzające uroki podjędrzejowskiego pejzażu. Przeważają wśród nich ujęcia dworku i ogrodu Kielbassa. Inne prace Wiszniewskiego mają charakter okolicznościowy. Są to ekslibrisy, bilety wizytowe i karty pocztowe, związane z zaprzyjaź-

nioną z artystą rodziną Nowaków z Kielc (właściciele składu papieru i księgarń).

Niewielką grupę stanowią prace artystów związanych z samymi Kielcami. Jest tu zaledwie parę nazwisk i kilkanaście prac, wykonanych w latach 1935—1977. Wszystkie wiążą się z twórczością malarzy, którzy grafiką interesowali się w pewnym okresie lub uprawiają ją nadal obok swej twórczości malarzkiej. Różne są ich treści i forma. Najwcześniejsze są powstałe w latach trzydziestych prace Izabeli Borowskiej — uczennicy Ludomira Ślendrańskiego. Późniejsze, wykonane w latach pięćdziesiątych monotypie Haliny i Bolesława Cetnerów mówią o przeniesieniu zamilowania do tej malarskiej techniki ze środowiska krakowskiego, gdzie obydwójce studiowali.

Spśród omawianego grona artystów najwięcej czasu grafice artystycznej i użytkowej poświęca Henryk Papierniak, absolwent wrocławskiej WSSP, uczeń Marii i Stanisława Dawskich. Przedstawicielką Grupy Młodych kieleckiego związku jest Czesława Gierak, która przybyła do Kielc po odbyciu studiów w Toruniu.

Na oddzielną uwagę zasługują prace Jadwigi Trzcńskiej, uczennicy Józefa Toma na ASP w Warszawie, należącej do związku warszawskiego. Pochodzą one z lat sześćdziesiątych, kiedy artystka dużo tworzyła w technikach graficznych. Pojedyncze prace tych artystów nie upoważniają do ogólniejszych sformułowań na ich temat.

Omawiany zespół rycin nie odzwierciedla w pełni przemian stylistycznych, jakie miały miejsce w historii grafiki polskiej. Brak w nim wielu typowych przykładów ilustrujących pewne fazy jej rozwoju. Nie ma najwcześniejszych rycin, brak wielu znaczących grafik ważnych dla okresu XVII i XVIII wieku. Mimo tej przypadkowości, wynikającej przede wszystkim ze sposobu pozyskania zbioru, dobrze charakteryzuje on grafikę XIX-wieczną, dostarczając cennych rycin najbardziej znanych artystów rysowników i litografów oraz zakładów, dla których pracowali. Zapoznaje też z działalnością wybitnych grafików okresu międzywojennego, dając przykłady prac świadczących o dużym talencie i mistrzowskim warsztacie. Interesująco przedstawiają się w zbiorze grafiki wykonane po wojnie, które ze względu na ikonograficzne powiązanie są szczególnie cenne dla historii regionu, mimo słabszego poziomu artystycznego. W grafice najnowszej brak wielu ważnych reprezentantów ugrupowań i tendencji artystycznych. Prowadzona ostatnio polityka zakupów zmierza do uzupełnienia tych brakujących ogniw w ciągłości rozwoju grafiki polskiej. W ostatnim czasie zakupiono do zbiorów prace czołowych grafików naszych czasów: Stanisława Dawskiego, Jerzego Panka i Józefa Gielniaka. Wzbogacają one zbiór dotychczas posiadany o nowe postawy twórcze polegające na metaforycznej interpretacji świata i zachodzących w nim zjawisk.



WYBÓR WAŻNIEJSZEJ LITERATURY

1. Batowski Z., *Norblin*, Lwów 1911
2. Blum H., *Józef Pankiewicz — grafika*, Warszawa 1958
3. Czarnocka K., *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962
4. Dobrowolski T. (red.), *Historia sztuki polskiej*, Kraków 1962
5. Gosieniecka A., *Falck Polonus i współcześni rytownicy gdańscy*, Gdańsk 1949
6. Grońska M., *Nowoczesny drzeworyt polski*, Wrocław 1971
7. Grońska M., *Tadeusz Cieślewski syn*, Wrocław 1962
8. Jakimowicz I., *Na marginesie dziejów „Rytu”*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. VIII, 1964, s. 447
9. Jakimowicz I., *Polska grafika współczesna*, Warszawa 1961
10. Jakimowicz I., *W kręgu rembrandtowskiej tradycji*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XIX 1957, nr 2, s. 121
11. Jakrzewska Z., Fabiani-Madejska J., Pelczar M., *Portrety i sceny polskie w sztychach Falcka i Hondiusa*, Gdańsk 1955
12. Kaczanowska M., *Napoleon Orda twórca widoków architektonicznych. Zarys życia i twórczości*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. XII, 1968, s. 115—157
13. Leszner T., *W pracowniach grafików i plastyków w latach wojny*, Poznań—Szamotuły 1946
14. Muszanka D., *Litografie Leona Wyczółkowskiego*, Warszawa—Kraków 1958
15. Opalek M., *Drzeworyt w czasopiśmie polskim XIX stulecia*, Wrocław 1949
16. Opalek M., *Litografia lwowska*, Wrocław—Kraków 1958
17. Sulerzyska T., Budzińska E., *Jan Feliks Piwarski 1794—1859. Rysunki i grafika*, Warszawa 1961
18. Tatarkiewicz W., *Michał Płoński*, Warszawa 1926
19. Tessaro-Kosimowa I., *Historia litografii warszawskiej*, Warszawa 1973
20. Wellisz L., *Wspomnienia i refleksje o moich zbiorach grafiki polskiej*, Warszawa 1970
21. Widacka H., *Działalność Herszka Leybowicza i innych rytowników na dworze Nieświeskim Michała Kazimierza „Rybeńki” w świetle badań archiwalnych*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XXXIX 1977, nr 1, s. 62

ПОЛЬСКИЕ ГРАВЮРЫ В КОЛЛЕКЦИИ НАРОДНОГО МУЗЕЯ В КЕЛЬЦАХ

Самой важной частью графической коллекции Народного Музея в Кельцах являются работы польских артистов. Польские гравюры насчитывают почти 2 тыс. инвентарных номеров. Они датируются от XVII до XX в. включительно и приобретены из предохраненных в послевоенные годы помещичьих коллекций, а потом пополнены путем дарственных записей и покупок. Собрание польских гравюр, являющееся темой статьи, не обеспечивает возможности проследить историю польской графики. В нем не хватает многих типичных примеров, иллюстрирующих разные этапы её развития. Самые старые произведения связаны лишь с XVII в. и деятельностью иностранных гравёров в Польше, таких как: Вильгельм Гондиус и Иеремиаш Фалк (следующее столетие и его перелом характеризует едва несколько гравюр — Г. Лейбовича, М. Плонского и Яна Лигбера). Самая многочисленная группа — это репродукционная графика XIX века, которая является результатом деятельности многих литографических варшавских, львовских и краковских предприятий. Тут преобладает историческая тематика, в особенности портреты известных поляков, а также виды местностей. С первым этапом развития польской литографии тесно связана деятельность непрофессиональной мастерской гр. Александра Ходкевича, который сотрудничал с пионером этой техники — доктором Яном Сестыньским. В этой мастерской возник портрет князя А. Чарторыского, который вошел в состав „Альбома Прославленных Поляков”. К самым ценным литографиям принадлежат работы И. Ф. Пиварского из цикла „Живописная Лавка” и альбом „Варшавские Цинкографические-Рисовальные”. Следует также отметить таблицы издательства Максимилиана Фаянса „Виды Польши” по рисункам Наполеона Орды, литографированные Алойзом Мисеровичем. Среди них замечательны несколько таблиц с видами келецкой земли. Другие виды страны сделаны по рисунку В. Герсона и И. Шуппе, а на литографический камень перенесены Юлианом Цеглинским (который сотрудничал с многими фирмами), Владиславом Валькевичем, Генрихом Вальтером и ближе неизвестным В. Димлером. С львовским издательством Пиллеров связаны многочисленные портреты, исполненные Карлом Ауэром, Антонием Лаубом и Сабиной Карницкой. На Пиллеровских прессах печатались также виды местностей, между прочим приготовленное для издания „Собрание Са-мых Красивых и Интересных Окрестностей Галиции”. Особенного внимания заслуживает графика междувоенного периода и времен оккупации из дарственной записи любителя искусства и коллекционера Людовика Виктора Кельбасса, проживавшего в Судоле под Енджеевом. Она изобилует прежде всего творчеством дружного с любителем Стефана Мрожевского. Здесь находятся м.пр. полные серии иллюстраций к произведениям мировой классики („Дон Кихоту” Сервантеса, „Парсивалию” Вольфрама фон Эшенбаха, „Божественной Комедии” Данте, „Легендам Варшавы” Э. Шельбург-Зарембины и др.), а также ряд таблиц с мифологической, исторической тематикой и портретами. Из дарственных записей Кельбасса взялись также ксилографии Владислава Скочиляса, Эдмунда Бартломейчика, Станислава Хростовского, Тадеуша Цеслевского-сына, Зофии Ельжбеты Фиялковской, Ядвиги Гладки-Вайвуд, Казимежа Вишневого и др. Особого внимания заслуживают литографии Леона Вычулковского, который сыграл очень важную роль в процессе формирования современной польской графики. В Музее имеется свыше десяти его работ, исполненных мастерски, в которых художественные достоинства соединены с рисовальными, а все вместе восхищает утонченностью. Это восхищение Вычулковским мы находим в работах его учеников и артистов молодого поколения (Ян Войнарский, Теодор Гротт, Ян Гумовский).

Небольшую группу в коллекции составляют работы артистов, связанных с самими Кельцами. Здесь можно упомянуть фамилии Изабеллы Боровской, Ядвиги Тщинской,

Болеслава и Галины Цетнеров и Генриха Паперняка. Музей преследует цель пополнить в коллекцию ценные гравюры, которые могли бы заполнить неостаточные звенья в цепи развития польской графики, а также пополнить её современными произведениями.

POLISH DRAWINGS IN THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM IN KIELCE

The most important part of the graphic collections in the National Museum in Kielce is composed of the works of Polish artists. Polish drawings amount to nearly thousand inventory items. They originate from the period between the 17th and 20th centuries. They were acquired from the former mansion collections after the end of World War II and gradually supplemented with gifts and purchases.

The collections of Polish graphics in the National Museum in Kielce, however, do not permit to give a survey of the history of Polish graphic art. They lack a number of typical examples illustrating the particular phases of its development. The oldest works are connected with the 17th century and the foreign engravers who were active in Poland, such as: Wilhelm Hondius, and Jeremias Falck. The next century and its turn are represented by only a few drawings (H. Leybowicz, M. Płoński, and Jan Ligber). The largest group is made up by the reproduction graphics from lithographic workshops in Warsaw, Lvov and Cracow. The prevailing themes are historic, in particular effigies of famous Poles and views of localities.

The first phase of the development of lithography is associated with the activity of the amateur studio of Count Aleksander Chodkiewicz who closely collaborated with the pioneer of this technique, Dr. Jan Siestrzyński. The portrait of Prince A. Czartoryski from the "Album of Famous Poles" was printed in his studio. The most important lithographs include J. F. Piwarski's works from the cycle „Kram malowany” ("Colourful Stall") and „Cynkograficzne-rysunkowe warszawskie” (Zincographic Drawings of Warsaw). A mention should be made of large-scale illustrations from Maksymilian Fajans' publication "Views of Poland", according to drawings by Napoleon Orda, lithographed by Alojzy Misierowicz. A few tables with views associated with the Kielce Land are worthy of notice. Other landscapes were made according to the drawings by W. Gerson and J. Schouppé and were lithographed by Władysław Walkiewicz, Henryk Walter and W. Dümmler.

The Lvov printing firm of Pillers edited portraits made by Karol Auer, Antoni Laube and Sabina Karnicka. The Piller presses printed also views of localities, e.g. "A Collection of the Most Beautiful and Most Interesting Views of Galicia". The graphic collections from the interwar period and the period under the Nazi occupation are particularly interesting. They were presented to the Museum by private art collector Ludwik Wiktor Kielbass from Sudół n. Jędrzejów. The works of Stefan Mrożewski — the collector's friend are amply represented here. There are, among others, complete series of illustrations to the world literature classics, e.g. "Don Quichote" by Cervantes, „Parsival" by Wolfram von Eschenbach, "Divine Comedy" by Dante, "Warsaw Legends" by E. Szelburg-Zarembina and so on. Apart from them there are also a number of loose illustrations with historical, mythological and portrait scenes. The Kielbass gift includes also woodcuts of Władysław Skoczylas, Edmund Bartłomiejczyk, Stanisław Chrostowski, Tadeusz Cieślęw-

ski Jr, Zofia Elżbieta Fijałkowska, Jadwiga Hładki-Wajwód, Kazimierz Wiszniewski and others.

A separate mention should be made about Leon Wyczółkowski's lithographs. He significantly contributed to the development of modern Polish graphic art. The Museum possesses several of his works which were executed with mastery both in painting and drawing and one is amazed at their unusual subtlety. The sensual approach of Wyczółkowski can be found in the works of his disciples and also in artists from the younger generation (Jan Wojnarski, Teodor Grott, Jan Gumowski).

A small group in the collections is represented by the works of artists associated with Kielce, such as: Izabella Borowska, Jadwiga Trzcińska, Bolesław and Halina Cetner and Henryk Papierniak. The Museum endeavours to gain valuable drawings which would complete the gaps in the development of Polish graphic art and enrich it with modern creations.