

*Nowy kurs...
x...
30/10 892*

RYCINY KOLOROWE

TUDZIEŻ

PIERWSZE USIŁOWANIA POLSKIE W TYM KIERUNKU.

NAPISAŁ

LEONARD LEPSZY.



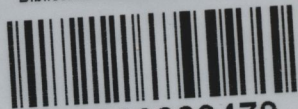
KRAKÓW.

DRUK WŁ. L. ANCZYCA I SPÓŁKI,

POD ZARZĄDEM JANA GADOWSKIEGO.

1892.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000339479

RYCINY KOLOROWE

TUDZIEŻ

PIERWSZE USIŁOWANIA POLSKIE W TYM KIERUNKU.

NAPISAŁ

LEONARD LEPSZY.

250.



KRAKÓW.

DRUK W. L. L. ANCZYCA I SPÓLKI,

POD ZARZĄDEM JANA GADOWSKIEGO.

1892.



II 32727

~~~~~  
Odbitka z „Przeglądu Powszechnego“. — Nakładem autora.  
~~~~~


I.

Już w najwcześniejszych rękopismach średniowiecznych spotykamy się z zastosowaniem powszechnem farby, celem ich przyozdobienia. Umysł ludzki łaknie za barwnem ożywieniem choćby najsuchszych treścią kodeksów, jakby znużony scholastycznym pogłębieniem zagadnień filozoficznych, pragnął co chwila odmiany i rozrywki dla zmęczonego oka. To też obok najpoważniejszych traktatów, znajdziemy inicjały z miniaturami, które nic nie mają wspólnego z ich treścią, z których częstokroć tryska humor, przejawiają się w obrazach sceny z życia i zwyczajów ówczesnych lub przynajmniej bujną ornamentyką barwną otaczają brzegi i nagłówki kart pergaminowych.

Wynalazek druku zmienił sytuację, nie do tyła jednak, aby wyrzec się miano zupełnie nawyknień wieków. Następuje epoka przejściowa, albowiem drukarz zostawia w miejscu dawnych inicjałów, tak zwane okienka, które wypełnia następnie illuminator. Drukarni XV-go i następnego stulecia dąży do tego, aby wyzwolić się z zależności od illuministy i czarną farbą odbitym drzeworytem zastąpić usiłuje dawną jego pracę. Nowość zwycięża, tem więcej i łatwiej, że równocześnie rycina odgrywa w rozwoju humanizmu niezmiernie doniosłą rolę. Przez nią rozszerzają się, w przystępny i dla analfabetów sposób, nowe pojęcia społeczeństwa europejskiego, i ona również w historii sztuki stanowi ważną dźwignię, która ruguje i łamie dawne poglądy i utarte formuły. Z drugiej strony należy dodać, że znaczna bardzo część inkunabułów z drzeworytami zostawała kolorowaną, bo szerokie

warstwy łąkneły zawsze obrazu barwnego, przypominającego naturę. Stąd też wynikła potrzeba wywołała nowy rodzaj zatrudnienia, zawodów kolorystów, *Briefmaler*, który zbiegał się z zawodem kartowników, w zupełnie podobny sposób już od dawna zarobkujących.

Niezależnie też od ryciny czarnej, książkowej, występuje, choć w odmiennem znaczeniu, ale nie bez wydatnego wpływu na genezę ryciny kolorowej, karta do gry, wprowadzona według wszelkiego prawdopodobieństwa przez Arabów do Europy. Już w XIV. wieku spotykamy w Niemczech ustawy, wzbraniające gry w karty; ustawy, które, wobec silnie zakorzonego zwyczaju, stały się martwą literą prawa. Rozpowszechnienie gry w karty, popyt za niemi, były przyczyną, która wywołała potrzebę fabrycznego sposobu produkcji; to też kartownicy i koloryści (*Briefmaler*) związani w cech osobny, wpadli na myśl, aby kartę odciskać naprzód klockiem drzeworytniczym, na papierze, czarno, a następnie, gdy praca ręczna kolorowania odcisnionej drzeworytem karty szła zbyt powoli, uskuteczniano kładzenie farby za pomocą patronów lub druku.

Że w stolicy dawnej Polski wyrabiano karty, świadczą o tem tak zabytki archeologiczne, jak i wzmianki rękopiśmienne. Okazem najdawniejszym są karty polskie robione na drzewie, które posiadał Jan hr. Tarnowski w Dzikowie¹. Łukasz Gołębiowski w pracy swej *Gry i zabawy* podał rysunek kart polskich z r. 1500. Ależ bo i zwyczaj gry w karty rozpowszechnił się w Polsce nadmiernie. O Zygmuncie I., czy to jeszcze królewiczu², czy później, gdy zasiadł na tronie Polski, wiemy, że w wolnych od zajęć godzinach chętnie grywał w karty z dworzanami, zwłaszcza w francuskiego *fluxa*. Zresztą czy panowie jak: Krzysztof Szafraniec, którego gra w karty prowadzi pod miecz katowski (1484), czy mieszczanie, jak wysnuć się to daje z miniatury satyrycznie zabarwionej kodeksu pergaminowego Baltazara Behema, — wszystko gra namiętnie. I stanowi to charakterystyczną cechę chwili, gdy r. 1507 Franciszkanin Piotr Tomasz Murner drukuje u Hallera dzieło p. t. *Chartiludium Logicae seu Logica poetica, vel memorativa cum jucundo picturarum exercitamento*, w którym system swego wykładu o dyalektyce opiera na grze złożonej z kart 52, i za ten pomysł, ułatwiający naukę, płaci mu Akademia Krakowska 24 dukaty nagrody.

¹ J. Kołaczkowski, „Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce“, 239.

² A. Pawiński w *Ateneum* z r. 1892. „Młode lata Zyg. I.“

Wobec takiego stanu rzeczy znajdują się naturalnym sposobem w Krakowie kartownicy (*chartarii, cartarii*), zajmujący się wyrobem kart odciskanych na pergaminie lub papierze, i malowanych. Zapiski archiwalne wspominają pod r. 1485 kartownika, który posiada w Krakowie dom własny, kartownik *Paweł Cziser* wymieniony u Bandkiego pod r. 1506, dalej znani są kartownicy *Benedictus* z r. 1526, *Mathias Heinrich Priffmoler* z r. 1532, Piotr kartownik posiada dom własny za Nową Bramą r. 1546, w r. 1577 do cechu kartowników w Krakowie należeli Jan Bock, Sebastyan Nieszporek, Grzegorz Żak, Benedykt Makuła i Andrzej Przeorek; później bo r. 1586 Laurentius Popiołek, *chartarius*, płaci czynsz z domu za kościołem św. Szczepana, zaś Stanisław Grochowski, *chartarius*, za dom przed Nową Bramą nad Rudawą i t. p.¹ Również i po innych miastach polskich rozsiedlają się kartownicy, jak Michał Eldsner, Gdańszczanin, który r. 1559 osiada w pobliżu Poznania i zakłada warsztat tamże, albo Marcin, kartownik znany w Warszawie r. 1561².

Wizerunki kart polskich z czasów Zygmunta III. znajdują się w Kazaniach Gabriela Leopolity, gdzie kartownik zwie się Bartoszem, lub w księdze p. t. Pałasz duchowny, drukowanej r. 1619 u Jana Lwoczyka we Lwowie.

Kartownicy krakowscy połączeni byli z cechem iglarzy i zdaje się grzebieniarzy. Jakkolwiek różne to były zajęcia, niemniej jednak wynikł r. 1532 spór między kartownikami i iglarzami, którzy zaczęli się ze szkodą poprzednich zajmować sprzedażą kart. Na wniesioną „żałobę“, wyrokiem z 23 września wymienionego roku rozstrzygnięto sprawę na korzyść kartowników.

Statut z r. 1577³, wydany przez urząd rajecki dla cechu kartowników, zwrócił się przeciw obcym wyrobom, dopuszcza je tylko w czasie jarmarków na rynek krakowski, i postanawia, że żaden mistrz rzemiosła tego nie powinien mieć więcej jak trzech uczniów, którym wyznacza 4 lata nauki, stanowi kary na świątkującą czeladź, tudzież reguluje ich płacę.

Cech krakowski liczy w r. 1560 dziewięciu mistrzów, którzy wyroby swoje sprzedają w smatrużu (*garrulatorium*) miejskim³.

¹ Por. dr. Piekosiński, „Prawa i przywileje“, patrz indeks pod słowem „Chartarii“.

² J. Kołaczkowski l. c.

³ Dr. Piekosiński l. c.

Tyle wiemy o autorach pierwszych usiłowań kolorowych rycin w Polsce; o ich czynności domyślać się tylko można, bo o dziełach ich brak wiadomości.

Odbicia *clair-obscur* były pierwszą udaną próbą właściwego druku kolorowego. Uskutecziano go w dwojaki sposób: albo na papierze kolorowym wyciskano jednym klockiem drzeworytniczym, farbą czarną kontury i cienie, innym zaś, farbą białą, światła; lub na białym papierze dokonywano druku czernidłem, a drugim klockiem, kolorem, z wypuszczeniem światła. Zasługa tego wynalazku zdaje się być własnością Josta Dineckera z Antwerpii, który w liście do cesarza Maksymiliana z 27 paźdz. 1512 mówi o tem, jak o własnym pomysle. Później żyjący Vasari przysądza go Hugonowi da Carpi. Niemcy zaś, na tej podstawie, że najwcześniejsze znane drzeworyty wykonane *en clair-obscur* są robione podług rysunków Kranacha, Grüna, Burkmaiera i Dürera, pragną przenieść zasługę wynalazku do Niemiec¹.

Sztuka drzeworytnicza nie dosięgła malowidła drukarskiego na kształt obrazu, ale jedynie nadała drzeworytowi wygląd malowniczy. Drzeworyt odbity *en clair-obscur* jest zatem zjawiskiem wprawdzie pięknem, ale które właściwego celu nie dopięło, nie dało obrazu kolorowego zbliżonego do natury. Sztuka owa, o której rozkwicie świadczą jeszcze, prócz wymienionych, imiona Parmeggianina, Goltziusa lub Jeghera, ginie równocześnie z upadkiem drzeworytu.

Oprócz odosobnionych zresztą prób w drugiej połowie XVIII. wieku, które zmierzały do przywrócenia drzeworytniczego *clair-obscur*, dopiero w naszych czasach wzięto się, równocześnie z podniesieniem poziomu artystycznego drzeworytu, do przywrócenia w tym kierunku jego znaczenia w odtwarzaniu kolorystycznego efektu. Usiłowania, wobec trudności technicznych i ekonomicznych, nie mogły wyjść z ram doświadczeń i prób, i naturalnym biegiem rzeczy, wobec świetnego postępu litografii, upaść musiały zupełnie.

Takim okazem próbnym można nazwać premię *Tygodnika ilustrowanego* z roku 1873 „Zadumana“, podług rysunku F. Tegazzo z własnego obrazu olejnego, przedstawiającego krakowiankę, w stroju odświętnym. Piękny drzeworyt, wykonany pod kierunkiem A. Regulskiego, drukowany był na maszynie pospiesznej drukarskiej tyłoma

¹ Por. J. E. Wessely, *Anleitung zur Kenntniss und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes.*

specyjalnie sporządzonemi kliszami, ile jest kolorów w tym chromodruku, tj. na każdy kolor była osobna klisza.

II.

Genialny Rubens z początkiem XVII. wieku traktowaniem odmiennem miedziorytu rylcem potrafił wlać weń czar malowidła i sprowadzić w miedziorytnictwie całkowite przeobrażenie, oraz wydobyć wrażenie obrazu. Stąd otrzymała jego metoda nazwę sztychu malarzkiego, jej zaś znakomitego przedstawiciela miała sztuka polska w Jeremiaszu Falcku.

Miedziorytnictwo przyszło wówczas do prawdziwego rozkwitu, mistrz Gerard Edelinck († 1707) przeniósł się z Niderlandów do Paryża i założył szkołę o świetnej przeszłości, a odpowiadającej najzupełniej prądom, jakie tętniły w sercu Europy. Sztuka XVIII. wieku hołdująca chwili, jak powiada Falke, pożądała również blasku, subtelności i zewnętrznego wykończenia; na ideach jej nie zależało. Towarzystwo ówczesne układne, ugrzecznione, lubieżne, mniej dbałe o wielkość i podniosłość niż o ozdobność i pomysłowość, pragnęło sztuki odpowiadającej tym warunkom. I znaleźli się artyści, w których dziełach odbił się duch czasu, znaleźli się malarze, tworzący amoretty nadepte, damy szminkowane, sentymentalne sielanki, niebieskawe krajobrazy i nieba różowe, jak również w tym samym duchu odpowiedzieli im miedziorytnicy ze swą manierą błyszczącą i elegancką. Tak powstała oddana w miedziorycie cała pełnia obrazów towarzyskich: owych poufałych scen z sypialni i buduaru, owych pasterzy i pasterek z ich owcami i kozami, biesiady sielskie, owe alegorye i sceny mitologiczne, w których Wenus i Amor odgrywają zawsze rolę główną.

I to jest charakterystyczne, że właśnie ta rozpasana wyobraźnia nie zadowalniała się już ryciną odbitą czernidłem na papierze białym; ona pożądała więcej, chciała barwy, pragnęła prawdy, bodaj szminkowanej, i towarzystwa upudrowanego. Nie dziw więc, że miedzioryt musiał poszukać dróg, któremi idąc, mógł być sprostać zadaniu.

Powtórzyło się też znowu to samo, co w czasach Odrodzenia, tj. idąc za wzorem kartowników lub kolorystów (*Briefmaler*), zaczęto kolorować odręcznie sztychy, następnie nakładać zapomocą wiszorów na płyty miedziorytów rozmaite farby, i odbijać. Był to już na razie ważny krok naprzód do celu, którym było dostarczać wielobarwnych rycin wprost zapomocą prasy, bez współudziału ręki artysty.

Takie odciski płyt malowanych stanowiły na tegorocznej specjalnej wystawie wiedeńskiej rycin kolorowych kolekcję nader bogatą, podzieloną według rozmaitych metod wykonania na 5 działów: Z rytowanych na miedzi rylcem dzieł z tego rodzaju były piękne prace Piotra Schenka z Amsterdamu i Francuza Roberta Gaillarda.

W podobny sposób kolorowane były akwaforty Wyngaerda, Zenghersa lub Leopolda.

Między mezzotintami (*manière noire*) kolorowemi przeważają angielskie. Świetnym jest portret *lady* Karoliny Montagu, dzieło J. R. Smitha, albo kolorystyczny, miękki i jasny „Targ ptastwem“ Richarda Earlom, lub wreszcie z niezwykłym poczuciem światłocienia o pysznem tle „The Duchess of Devonshire and Lady Georgiana Cavendish“ przez Irlandczyka G. Keating. Nie bez wdzięku w kolorycie lekkim i przejrzystym są mezzotinty James Ward'a lub o delikatnej karnacyi i wilgotnym kolorycie Wiliama Barnard.

Między mezzotintami z płyt malowanych zajęła nas żywiej jeszcze jedna, mianowicie z podpisem „Paul I. donne la Liberté au General Kościuszko“, James'a Daniell'a, podług H. Singleton, z adresem J. Daniell, London 1798.

Dział rycin kolorowych, wykonanych metodą angielską kropkowania, był najliczniejszym. Wśród wielu imion angielskich pierwszeństwo należy się malarzowi i sztycharzowi *Francesco Bartolozzi* (ur. we Florencyi 1727, zm. w Lizbonie 1815), który w Anglii nabył techniki sztycharskiej, która mu zjednała imię i majątek. Wpływ jego talentu był bardzo znaczny, choć jednostronny, a to przez wyłączne protegowanie manieri, że tak powiemy, słodkiej, pozbawionej tej siły i charakterystyki, jaką odznaczały się inne metody. W zebranych na wystawie wiedeńskiej licznych jego kolorowanych pracach, przejawia się w kolorycie ta sama cecha, która go znamionuje w czarnych sztychach. Można powiedzieć, że jego paleta sztycharsko-malarska pozostaje w tym stosunku do natury, jak marzenie do rzeczywistości; to też w pełnym poezyi i lekkości sztychu według Wiliama Petersa: „Anioł unoszący w rajskie dziedziny duszę dziecięcia“, w przedmiocie tak odpowiednim jego manierze, mimo skromnej skali barw, stworzył rzecz arcypiękną: Na przejrzystem i lekkim tle *vert de mer* unoszą się postacie jasne i smętne, jakby chuchnięte w przestrzeń powietrzną, przy zestawieniu nadzwyczaj trafnem koloru szat białego, szarego i fioletowego, który stopniowo posuwa plany w głąb, i rozlewa

zarazem na całości poezję i smutek. Stąd to pochodzi, że w alegorych można Bartolozzigo podziwiać, w portretach zaś czuje się cały niedostatek i jednostronność wybitnego talentu.

Bartolozzi nie pozostał bez wpływu i to znacznego na rytownika, który przebywał w Polsce i rytował wiele rzeczy polskich, Fryderyka Johna, którego jednakowoż zraził do siebie cierpkim obejściem. W zbiorach p. Wł. Bartynowskiego w Krakowie znajduje się piękny sztych kolorowy Johna z portretem owalnym Kościuszki podług Grassiego, znany z późniejszego odbicia u Stökla w Wiedniu, a zdaje się, że pierwotnie odbity jeszcze za pobytu Johna w Warszawie, tj. przed majem 1792 roku.

Bartolozzi wytworzył w Londynie szkołę, lecz żaden z jego uczniów i naśladowców, których widzieliśmy na wystawie, nie dorównywa swemu mistrzowi, są jednak między nimi tacy, którzy widocznie usiłują się otrząść z jego ujemnych stron i wpływów. Giovanni Vendramini swem „The Pover of Love“, podług Pellegriniego, stworzył rzecz prawdziwie piękną, odznaczającą się kolorytem ciepłym i delikatnym, jak i silnym modelunkiem. Thomas Gaugain silnemi retuszami na gotowym już od druku wydobywa siłę kolorystyczną, której brakło mistrzowi. Zajmuje nas tem bardziej, że znane są jego dwa wielkie sztychy z r. 1801 z płyt kolorowanych, podług rysunku Aleksandra Orłowskiego (w zb. p. W. Bartynowskiego), z następującemi podpisami: *Kościuszko et les Nobles Polonois obtiennent leur liberté par la générosité de l'Empereur Paul I.*, a pod następnym: *Paul I. Empereur de toutes les Russies, honore Kościuszko d'une visite dans sa prison.* Wreszcie imiona Ch. Knight, T. Burke, Sigmund, Facius i John Condé budzą więcej interesu. Gdy Bartolozzi ma więcej w sobie kobiecości, niż siły męskiej, naturalnym tego będzie wpływem, że w sztycharce Karolinie Watson znajdziemy jego wierną naśladowczynię.

Na niższym stopniu, w porównaniu z angielskimi, stoją wykonawcy francuscy tejsze metody. Zjawiają się jednak i tu artyści ze smakiem wybrednym, że wspomnimy: śliczną „Psyche“ Rollanda, której nagie ciało fruwa na tęczowych skrzydełkach, jest ona jasną i lekką jak tchnienie, — lub przepięknego „Amorka śpiącego w szklanej czarze winnej“ z intytlacją *A la Volupté*, którego leciuchno i wytwornie koloryzuje Joseph Mecou według Laurent.

Obowiązkiem jest naszym wymienić jeszcze imię Dawida Weissa, rytownika (ur. r. 1775 w Strigno, w południowym Tyrolu, † w Wiedniu 1846). Rastawiecki wylicza prace Weissa z czasu pobytu jego

w Wilnie. Na wystawie wied. spotkaliśmy dwa egzemplarze sztychu kolorowego z r. 1800, zatytułowane: *A Tea Garden*, i *St. James Park*, podług G. Morlanda. Talent jego, choć odznaczający się precyzją w wykonaniu, nie wzmógł się ponad zwykły poziom. Również interesuje nas Antoine Cardon, którego sztych znalazł się na wystawie z przedstawieniem Kościuszki, spoczywającego na otomanie, podług R. Coswaya z roku 1798, na którym jedynie karnacya jest zaznaczona.

Akwatinty, odcisnięte płytami malowanemi, robią wrażenie zupełne akwareli zwykłej. Takie sceny z polowania, z retuszami po odcisku, Antoniego Suntach, przypominają nam żywo utwory farbą wodną naszego Juliusza Kossaka. Niema na wystawie prac Fryderyka Johna, którego akwatinty z r. 1791 wiążą jego imię z upamiętnieniem dnia 3-go maja.

III.

Zasługa wynalazku druku kolorowego zapomocą kilku klisz, do tego umyślnie przygotowanych, przynależy malarzowi i sztycharzowi *Jakubowi Le Blon* (ur. r. 1667 we Frankfurcie n. M., zm. 1741 w Paryżu), który po odbytych studiach w Zurychu i Paryżu, pracował z kolei we Włoszech, Holandyi i Anglii, ale dla wynalazku nie znalazł uznania; dopiero za przybyciem do Paryża los mu się uśmiechnął, otrzymał przywilej wyłączności, ale niestety zmarł niedługo tamże w szpitalu. Sztychy Le Blona liczą się do rzadkich i stosunkowo niewiele ich było na wystawie wiedeńskiej; między nimi są rzeczy różnej wartości artystycznej. Wykonane sposobem mezzotinty, to znaczy nie kreskami, ale w tonach od ciemnego do białego, jakby wiszorkiem, o miękkości aksamitu. Le Blon nie użył jako podkładu ryciny, farbą czarną odbitej, lecz jedynie trzech płyt dla kolorów zasadniczych, tj. niebieskiego, czerwonego i żółtego, jednakowoż przez prawdziwie mistrzowski układ otrzymał mnogą liczbę tint najrozmaitszych, podobnie jak malarz, mieszając farby na palecie, tworzy rozmaite odcienia kolorów. Stworzył więc obraz z wyłączną pomocą płyt miedziorytniczych, których kolorzacya odbywała się już pracą mechaniczną, — dopiął więc celu, do którego zmierzano od początku wieku XVI.

Najpiękniejszym na wystawie wiedeńskiej, bo niezrównanem dziełem Le Blon'a, była kolorowa mezzotinta, przedstawiająca w owalu popiersie mężczyzny, pancerzem okrytego, w kostiumie francuskim XVIII. w. i peruce. Obok zaś zawieszony portret Rubensa, wielkości naturalnej,

według Van Dycka. Obydwa portrety są tak pyszne, tak efektowne, szeroko po malarsku traktowane, znakomicie się modelujące, w karnacyi pełne życia, że mogą iść śmiało w porównanie z najlepszymi pastellami.

Mimo rezultatu tak świetnego, chociaż Le Blon zyskał wielu naśladowców, nie miał między nimi takich, którzyby go wiernie naśladowali i dorównali jego mistrzostwu. Edouard Dagoty i jego synowie, Ladmirał lub Lasinio, popularyzują wynalazek Le Blona, naturalnie sposobem, który trafiał w gust wieku, a więc przez sztychy, na których przeważają postacie Wenery, Io, Ledy lub Bethsabei w kąpieli. Tematów takich pożądała społeczność ówczesna, a karnacya w tonach różowych była głównem usiłowaniem i polem popisu artysty.

Wskazany przez Le Blona sposobem, lecz inną drogą, a mianowicie przez zastosowanie go do sztychów metody kredkowej (*manière au crayon*), wynalezionej przez rytownika François—kreski i ziarnka miały naśladować w zupełności roboty kredkowe i pastelowe, tak wówczas protegowane. Użyto do nich kolorów: czarnego, czerwonego i białego, przez co efekt malarski był mniejszy w porównaniu z dziełami Le Blona. Piękne kobiety, o ślicznych częstokroć, żywych, zalotnych, choć pustych główkach i o pełnych kształtach, według typu, jakiego wzór pozostawił Boucher w niezliczonych swych pracach, stanowią niewyczerpane źródło, z którego czerpią owocześni artyści. Wzór tej techniki pozostawił rozgłośniej sławy Gilles Demarteau, naśladowający wiernie manierę Bouchera; w te ślady poszli Amstel, Marin, wynalazca złotego druku na miedziorytach, Bonnet ceniony i znakomity naśladowca pastelli, za którego egzemplarz sztychu owalnego Maryi Antoinetty płacono r. 1879 550 franków i t. p.

Wkońcu i *akwatinta* została zastosowaną do Le Blon'owskiego wynalazku, w której powtarzają się nazwiska już wymienione w poprzedniej metodzie.

Tyle co do kolorowych druków z miedziorytów przyniosła nam wystawa wiedeńska i nigdy podobno dotąd nie były one zebrane w takim komplecie i nigdy nie stworzono tak pełnego i jasnego obrazu ich rozwoju historycznego. Wartoby doprawdy i u nas pomyśleć o peryodycznych wystawach specjalnych z dziedziny historii sztuki polskiej. Nowość taka, wprowadzona czy to przez Muzeum narodowe, czy Muzeum przemysłowe im. Baranieckiego, miałaby niewątpliwe powodzenie, jak przed laty wystawa portretów, i mogłaby przynieść znakomite rezultaty dla nauki polskiej. Wystawa sztuki graficznej lub specjalna

rycin i obrazków religijnych polskich, dostarczyłaby niewątpliwie wskazówek cennych do naszych roztrząsań.

Na zakończenie zastanówmy się w kilku słowach nad obecnym stanem rycin kolorowych. Wynalazek Le Blona rozwiązał wprawdzie zadanie, lecz sprawy nie pchnął tak dalece naprzód, aby rycina kolorowa mogła być szeroko rozpowszechnioną i mógł być spodziewany jej dalszy rozwój. Temu na przeszkodzie stanął bardzo kosztowny sposób reprodukcji, powód ten jednakże usunięty został w naszych czasach wynalazkiem autotypij bądźto cynkowych, bądź też miedzianych. Tani sposób preparowania klisz pozwala na użycie licznych barw i rokuje świetną przyszłość chromotypii. Jak z góry przewidzieć można, stanie się ona w niedługim czasie rywalem chromolitografii i to rywalem niebezpiecznym, wytrąci jej z ręki prawo pierwszeństwa, a warunkami swego artystycznego przewyższenia, czyli, że drukarz w tem współzawodnictwie odniesie palmę zwycięstwa nad litografem.

Próby w tym kierunku wykonane za granicą, jak: *Tunis et ses environs*, par Charles Lallemand, 150 aquarelles tirées en couleurs, wydane w Paryżu w *Maison Quatin* 1890 r., lub w publikacji wiedeńskiej: *Die österr. Monarchie in Wort und Bild* i t. p., wykazały już zadawalniające rezultaty. W redagowanym przez p. Sarneckiego *Świecie* już od lat 4-ech widzimy zaczątki tego kierunku w mono- i bichromowych odbiciach cynkotypowych, a pierwszego odbicia polichromicznego cynkotypu u nas dokonała drukarnia *Czasu*, która do pięknego treścią i formą dzieła d-ra Stanisława Tomkowicza „Zabytki budownictwa Krakowa, I. Szpital św. Ducha“ — odtłoczyła piękne cynkotypy polichromiczne.



189

2 43/4
1960

P XIX

POLITECHNIKA KRAKOWSKA
BIBLIOTEKA GŁÓWNA



L. INW.

32727

Kdn 452/57

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000339479