http://dx.doi.org/10.18778/8088-239-3.17

Aneta Pawłowska
Katedra Historii Sztuki
Uniwersytetu Łódzkiego

Polska ilustracja modernistyczna a Weyssenhoffowie*

Celem artykułu jest przypomnienie zapomnianej dziś nieco działalności artystycznej potomków rodu pochodzącego z Kurlandii, lecz całkowicie spolonizowanego – Weyssów von Weissenhoff[1] – Józefa i Henryka. Jednakże ze względu na wielość zagadnień poruszanych przez obu twórców, literata i malarza, ograniczę się jedynie do ważnego dla nich obu ilustratorstwa.

Koncepcje ilustracji w drugiej połowie XIX i na początku XX w.

Precyzyjne zdefiniowanie pojęcia ilustracji, rozumianej jako plastyczne uzupełnienie treści tekstu, jest zagadnieniem złożonym. W piśmiennictwie polskim termin ten pojawia się późno. Janina Wiercińska podaje, że słowo to spotkała po raz pierwszy w *Pogadankach o sztuce* Józefa Ignacego Kraszewskiego w 1844 r.[2] Ilustracja jako osobna dziedzina sztuki zaczyna funkcjonować w świadomości pokolenia romantyków, tj. w czasie, gdy książka ilustrowana nabiera popularności i prestiżu. Dlatego też obecnie ilustracji poświęconych jest wiele współczesnych polskich opracowań z zakresu historii książki[3]. Prezentują one wybrane aspekty warsztatowe

* Tekst jest zmienioną i poszerzoną wersją rozdziału książki *Henryk Weyssenhoff. Zapomniany Bard Białorusi*, Warszawa 2006.

[1] Zob. J. Weyssenhoff, *Kronika rodziny Weyssów Weyssenhoffów zestawiona podług dokumentów przez Józefa Weyssenhoffa*, Wilno 1935, s. 11–12.

[2] J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 34.

[3] Najważniejsze to: A. Banach, *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1959; idem, *O ilustracji*, Kraków 1950; E. Chojecka, *Książka jako dzieło sztuki. Wybrane zagadnienia nowych publikacji poświęconym sprawom artystycznego kształtowania książki. Studia o książce*, t. 9, Wrocław 1974; M. Grońska, *Grafika w książce, tece i albumie*, Wrocław 1974; I. Huml, *Polska*

oraz analizy jakości formy ilustracji i jej historii, a także jej związków z tekstem w kontekście książki ilustrowanej postrzeganej jako dzieło sztuki wizualnej.

Choć ilustracja książkowa ma w Polsce długą tradycję, wywodzącą się ze średniowiecznych ksiąg iluminowanych przywiezionych tutaj przez duchownych przybyłych z Czech w orszaku Dąbrówki, żony Mieszka I[4], to dopiero wiek XIX wraz z nową sytuacją polityczną przyniósł także zmiany w zakresie komunikacji międzyludzkiej, zwiększając znacznie krąg odbiorców książek, a co za tym idzie – nakłady, oraz narzucając drukarzom większe tempo ich wykonania. W 1817 r. w Instytucie Głuchoniemych w Warszawie pod nadzorem Jana Siestrzeńskiego po raz pierwszy zastosowano technikę litograficzną, zaś lata 1830–1860 to okres największej aktywności twórczej litografii polskiej. Zasadniczym celem artystycznym nowej techniki była popularyzacja tematów, które wprowadził dydaktyzm oświecenia, poszukujących w świetnej przeszłości i pięknie współczesności równowagi dla klęski rozbiorów. Stąd najczęstszymi tematami byli wybitni ludzie, historia i kraj – zwłaszcza widoki warszawskie.

W drugiej połowie XIX w. na ziemiach polskich, podobnie jak w innych krajach, rozwinął się drzeworyt reprodukcyjny. Epoka pozytywistycznego pragmatyzmu sprzyjała temu, co praktyczne, co odpowiada na najpowszechniejsze zapotrzebowanie, a tym była konieczność szybkiej i precyzyjnej informacji, również wizualnej. Obok drzeworytu, aczkolwiek w mniejszym stopniu, rolę tę spełniały techniki metalowe, choć te były przeznaczone raczej do użytku mniej masowego. Zawrotna kariera drzeworytu jako ilustracji w książkach, a przede wszystkim w czasopismach, wynikała ze względów technicznych i finansowych. Sprzyjającymi okolicznościami były łatwość i szybkość rytowania w drewnianym klocku, który przy tym jako ryt wypukły nadawał się do odbijania na maszynach drukarskich razem z tekstem. Drzeworyt był ponadto tańszy i pozwalał na uzyskanie większej ilości odbitek niż miedzioryt[5]. Mankamentem tej techniki było nieuwzględnianie żadnych indywidualnych poszukiwań artystycznych. Grafika reprodukcyjna bywała dopuszczana (z uwagi na techniczną perfekcję) na wystawy sztuki i zdobywała nagrody, lecz jedynym kryterium oceny mogła być doskonałość odtworzenia oryginału. Zadaniem tej techniki było nie tylko powtórzenie rysunku, lecz także rozmaitości tonów i natężenia światła dzieł sztuki wykonanych w zupełnie innych technikach, a później również fotografii. Ambicją

sztuka stosowana XX wieku, Warszawa 1978; D. Wróblewska, *Polska grafika współczesna*, Warszawa 1988; I. Jakimowicz, *Grafika polska po II wojnie światowej*, Warszawa 1978; idem, *Pięć wieków grafiki polskiej*, Warszawa 1997.

[4] E. Potkowski, *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski średniowiecznej*, Warszawa 1984.

[5] L. Jenike, *Słówko o drzeworytach i sposobie ich odbijania*, „Tygodnik Ilustrowany" 1864, R. 9, nr 243, s. 190 oraz G. Socha, *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, Wrocław 1988, s. 145.

ówczesnego drzeworytnika było nie tyle doskonalenie specyficznych cech własnej techniki, ile raczej staranne ich zacieranie, gubienie śladów rylca na rzecz wiernego obrazu natury czy dzieła malarskiego.

Przełomem w polskiej ilustracji był koniec 1859 r., gdy Józef Unger, wydawca i księgarz, zdecydował się na założenie „Tygodnika Ilustrowanego". Kolejnym ilustrowanym czasopismem były założone w 1865 r. Lewentalowskie „Kłosy". Niebawem pojawiły się następne istotne czasopisma: „Wędrowiec", „Bluszcz", „Biesiada Literacka" oraz tygodnik „Wieniec" z działającą przy nim od 1871 r. drzeworytnią[6]. Za znamienny dla lat osiemdziesiątych XIX w. należy uznać fakt, że drzeworytnik podpisywał swe dzieło na równi z autorem rysunku. Drzeworyt reprodukcyjny był wytworem swojej epoki i jej wymagań, a jego twórcy w większości przypadków nie potrafili zastosować swoich ogromnych umiejętności do twórczości niezależnej w momencie, gdy utracił już rację bytu u progu XX w.

Wagę ilustracji zamieszczanych w „Tygodniku Ilustrowanym", co można ekstrapolować także na inne pisma trzeciej ćwierci XIX w., podkreślał Józef Kenig z okazji 30-lecia pisma

> Jakże wiele można by o tem powiedzieć co „Tygodnik" winien malarzom naszym, zaczynając od Matejki, Kossaka, Gersona, Kostrzewskiego, co winien tym artystom, tak starszego, jak młodszego pokolenia, bo przez lat trzydzieści wszyscy go wspierali, i nie ma między nimi poważniejszego nazwiska, z którym by się nie spotkało w tym archiwum sztuki naszej[7].

I rzeczywiście! Przez warszawską prasę ilustrowaną drugiej połowy XIX w. przewija się plejada najznakomitszych polskich artystów. Rzadko który z naszych malarzy i rysowników, choćby przez krótki okres, nie współpracował z „Tygodnikiem", „Kłosami" czy „Wędrowcem"[8]. W wielu z tych pism pojawiają się także drzeworyty wykonane według prac malarskich H. Weyssenhoffa.

Czasopisma w drugiej połowie XIX w. nastawione były na odbiór przez bardzo szerokie kręgi społeczne. „Kłosy" czy „Tygodnik Ilustrowany" czytał każdy: nauczyciel i właściciel kamienicy, urzędnik bankowy i subiekt, a nawet lepiej zarabiający robotnik. Dopiero schyłek stulecia przynosi zawężenie kręgu odbiorców oraz zmianę polskiej stolicy artystycznej, dotychczasową

---

[6] Zob. R. Osiewała, *Zarys dziejów drzeworytu i zdobnictwa książkowego w Europie Zachodniej i w Polsce do 1945 roku*, „Forum Bibliotek Medycznych" 2014, R. 7, nr 1 (13), s. 121–141.

[7] J. Kenig, *Drzeworytnictwo*, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, R. 10, nr 354, s. 231.

[8] Dla wielu twórców praca ilustratorska była głównym zajęciem, a nawet pasją, dla innych – pracą dorywczą, podejmowaną z pobudek finansowych. Zob. A. Kotańska, *Ilustratorzy i drzeworytnicy czasopism ilustrowanych drugiej połowy XIX w. Na marginesie katalogu drzeworytów o tematyce warszawskiej*, „Almanach Muzealny" 1997, t. 1, s. 85–116.

rolę Warszawy przejmuje Kraków – sytuacja ta trwa do 1918 r. Nieograniczona swoboda publikacji i bogate zbiory zachęcały do osiedlania się takich pisarzy jak Kazimierz Tetmajer i Lucjan Rydel[9]. W roku 1897 wyszedł w Krakowie pierwszy numer „Życia", pomyślanego jako tygodnik ilustrowany, literacko-artystyczny, poruszający także problemy społeczne i naukowe. Pismo ukazywało się nakładem Ludwika Szczepańskiego. Nad wyszukaną szatą graficzną „Życia" sprawował pieczę Stanisław Wyspiański[10]. Swoje przygotowanie w dziedzinie kunsztu drukarskiego i zdobnictwa książkowego zawdzięczał pobytowi w Paryżu oraz uważnej lekturze wydanej w 1896 r. pracy Waltera Crane'a *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*[11]. Wyspiański pojmował swe zadanie w sposób integralny, bacząc nie tylko na okładkę, lecz także na układ kolumny, szerokość marginesu, dobór czcionek, inicjały, przerywniki i charakter całości. Korzystając ze swego dorobku artystycznego, reprodukował piórkowe, stylizowane trawestacje giętkich w formie i bardzo dekoracyjnych roślin zarówno w „Życiu", jak i na okładkach swoich utworów literackich.

Wydarzenia te przyczyniły się do pojawienia się w Polsce nurtu artystycznego *beautiful book* – pięknej książki[12], kolejnego niezwykle istotnego etapu w rozwoju ilustratorstwa. Wkrótce bardzo wytworną postać typograficzną przybrała warszawska „Chimera" – pismo wychodzące w latach 1901–1907. Typografią i ilustracją książkową zajęli się też inni artyści (Jan Stanisławski, Józef Mehoffer, Piotr Krasnodębski). Reprezentatywnym przykładem może być Stanisław Dębicki, który zdobił „Chimerę", ilustrował *Bajki* L. Rydla i Marii Konopnickiej oraz dzieła Jana Kasprowicza i *Legendy* Andrzeja Niemojewskiego (1902)[13]. Klarowny układ kolumn, wypełniające książkę winiety, przerywniki i inicjały, a także całostronicowe, wykonane piórkiem rysunki złożyły się na harmonijną całość, szczególnie widoczną w nielicznych egzemplarzach wytłoczonych na japońskim papierze[14].

Działania powyższe oznaczały dla polskiej ilustracji całkowite odejście od traktowania jej w sposób wyizolowany od tekstu, w kierunku zintegrowanego oddziaływania wszystkich elementów w celu stworzenia całości harmonijnie współbrzmiącej z treścią.

---

[9] Według: A. Banach, *op. cit.*, s. 352.

[10] Zob. M. Januszewicz, *Malowany dramat. O związkach literatury z malarstwem w „Weselu" Stanisława Wyspiańskiego*, Zielona Góra 1994.

[11] Por. A. Banach, *op. cit.*, s. 364.

[12] Nazwa pochodzi od ruchu artystycznego rozwijającego się całej Europie w końcu XIX w., którego twórcą był William Morris, założyciel w 1891 r. oficyny wydawniczej Kelmscott Press.

[13] A. Boguszewska, *Nurt pięknej książki w Polsce. Konteksty historyczne*, „Świat Książki Dziecięcej" 2013, nr 1, s. 27–28.

[14] Szerzej: H. Blum, *Grafika polska około roku 1900. Katalog wystawy w Muzeum Narodowy w Krakowie*, Kraków 1968.

Warto zauważyć iż pierwszym krytykiem, który w Polsce poświęcił ilustracji odrębny artykuł, był Henryk Piątkowski, blisko związany przyjaźnią z H. Weyssenhoffem[15]. W wypowiedzi *Ilustratorstwo i malarstwo* z 1895 r.[16] dokonał on porównania między malarstwem – w hierarchii tradycji akademickiej najwyżej stojącym gatunkiem sztuki – a ilustratorstwem, co nadawało temu ostatniemu aspekt nobilitacji. Dla H. Piątkowskiego ilustracja to nie tylko rysunkowe lub graficzne dopowiedzenie czy objaśnienie uzupełniające tekst i towarzyszące słowu drukowanemu, lecz pojęcie szersze, pod którym rozumie „opowieść pisaną", czyli typową zwłaszcza dla realizmu drugiej połowy XIX w., narratywną kompozycję obrazową, niekoniecznie wiążącą się z tekstem. Podstawową cechą tak pojętej ilustracji byłoby „rozszerzenie treści wewnętrznej przedmiotu do granic niedostępnych, do wyrażenia środkami malarskimi"[17]. Kompozycja taka – by mogła być zrozumiana – musi opowiadać własnymi środkami idee już uprzednio poznane. Ilustratorstwo ma „uzmysławiać utwory piśmiennicze", ponieważ „ilustrator obleka w szaty plastyczne myśli obce", jego sztuka jest całkowicie poddana utworom literackim. Ilustrator może więc wypowiedzieć się na kartonie, płótnie, papierze, byle tylko wyrażone zostały w sposób narracyjny treści zaczerpnięte z dzieł należących do literatury.

Henryk Weyssenhoff - malarz Białorusi[18]

Postać H. Weyssenhoffa pozostawała zdecydowanie poza nurtem rewolucyjnych przemian w zakresie ilustracji książkowej, choć odegrał on w owej przemianie pewną rolę. Urodzony w 1859 r. w Pokrewnie koło Kowna, zmarł w Warszawie w 1922 r. Henryk pochodził z rodziny szlacheckiej, zubożałej na skutek represji po powstaniu styczniowym. Dzięki pomocy rodziców mieszkających od 1874 r. w Warszawie zdobył staranną edukację artystyczną najpierw w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, następnie w Męskim Gimnazjum Filologicznym. Pod wpływem rozmowy z cenionym malarzem Henrykiem Siemiradzkim podjął decyzję o dalszych studiach na Akademii Petersburskiej. Studia artystyczne uzupełnił następnie, zwyczajem wielu polskich artystów schyłku XIX w., w stolicy Bawarii – Monachium, gdzie przebywał w latach 1889–1894, utrzymując zażyłe kontakty z Alfredem Wierszem-Kowalskim, Wojciechem Kossakiem, Władysławem

[15] Obaj artyści współtworzyli ugrupowanie Pro Arte (1922–1923). Zob. A. Pawłowska, *Monografia grupy warszawskich artystów Pro Arte* (*1922–1932*), Warszawa 2006.

[16] H. Piątkowski, *Ilustratorstwo i malarstwo*, „Tygodnik Ilustrowany" 1895, R. 17, nr 8, s. 181–182.

[17] *Ibidem*, s. 182.

[18] Więcej informacji na temat H. Weyssenhoffa zob. A. Pawłowska, *Henryk Weyssenhoff (1859–1922). Zapomniany bard Białorusi*, Warszawa 2006.

Czachórskim. Edukację malarską uzupełniał kilkumiesięcznymi podróżami do Paryża, a w latach 1903–1905 pobytem we Francji. Dalsze lata życia spędził w majątku rodzinnym w Russakowiczach na Białorusi oraz w Warszawie. W latach dziewięćdziesiątych XIX w. był już uznanym malarzem, zdobywającym liczne nagrody, m.in. w Berlinie w 1891 r., we Lwowie w 1894 r. i w Warszawie w 1899 r. Ukoronowaniem sukcesów artystycznych H. Weyssenhoffa był bez wątpienia srebrny medal za obraz pt. *Śnieg*, spektakularnie zdobyty w 1900 r. na wystawie światowej w Paryżu[19]. Choć typowe *ouvre* artystyczne malarza ograniczone było do nastrojowych pejzaży białoruskich i litewskich krajobrazów ze sztafażem zwierzęcym, to na przełomie wieków XIX i XX, mimo że nie zabiegał o sukces artystyczny, odniósł go bez wątpienia!

Dla postawy życiowej artysty znamienne wydaje się być zdanie jego kuzyna, literata Józefa Weyssenhoffa (1860–1932), iż artysta malował, „o ile panujące nad nim kaprysy i sybarytyzm pozwalały mu na to"[20]. Obaj panowie, spokrewnieni ze sobą, jakkolwiek nie byli braćmi, co sugerowała większość opracowań odwołujących się do ich współpracy na niwie artystycznej, zaprzyjaźnili się już w młodości, podczas wspólnej nauki w Gimnazjum Filologicznym. Wtedy, w latach 1876–1878, powstała ich pierwsza wspólna praca – *Didaskalidy* – żartobliwy poemat satyryczny przedstawiający nauczycieli gimnazjum. Józef był autorem tekstu, Henryk – ilustracji. Utwór przepisany na maszynie wraz z odręcznymi rysunkami krążył po Warszawie[21].

Józef Weyssenhoff - ziemianin intelektualista

Przez wiele lat drogi życiowe utalentowanych Weyssenhoffów, choć biegły osobno, trwale się przeplatały. Józef, który pochodził z bardziej arystokratycznej linii rodu Weyssenhoffów, w świecie literatów często nieco kąśliwie tytułowany był baronem[22], po ukończeniu studiów na wydziale prawa w Dorpacie w latach 1879–1884 i pobycie w Berlinie odbył podróże po Europie, przebywał m.in. w Wiedniu, Paryżu, Rzymie i Krakowie. W końcu osiadł na wsi w odziedziczonych Samoklęskach na Podlasiu: stał się „obywatelem" według utartego stylu. Sam Józef Weyssenhoff nazywa ten okres swego życia najbardziej jałowym. Życie ziemianina nie pasjonowało go

[19] A. Pawłowska, *Henryk Weyssenhoff (1859–1922)*..., s. 24, 70.

[20] J. Weyssenhoff, *Dwory w Mińszczyźnie*, „Świat",1931, R. 16, nr 30, s. 2.

[21] Tak wspomina to zdarzenie J. Weyssenhoff w liście do przyjaciela z dzieciństwa Konstantego Mikołaja Górskiego z 21.01.1878 r.: „A teraz znów o innej materii, pytasz mnie jak postępuje wydawnictwo »Didaskalidy«. Rysunki robią się i bardzo dobrze nawet przez Henryka Weyssenhoffa, którego poznałeś w Warszawie". Cyt. za: K.M. Górski, J. Weyssenhoff, *Listy i wspomnienia*, red. I. Szypowska, Warszawa 1974, s. 87.

[22] Matką Józefa była hrabianka Wanda Łubiańska, zaś ojcem baron Michał Weyssenhoff.

wcale. Podobnie działo się z Henrykiem, którego w zajęciach gospodarskich zastępowała żona – szlachcianka Ludwika Sokolska herbu Syrokomla.

> Artysta praktycznie był mało czynny [...]. Nie zajmował się gospodarstwem, w którym wyręczała go jego dzielna i wzorowa żona Ludwika[23].

Józef często jeździł do Warszawy i pochłaniało go życie towarzyskie. Ożenił się z Aleksandrą Blochówną (najprawdopodobniej było to małżeństwo dla pieniędzy), córką znanego żydowskiego przemysłowca i potentata finansowego, teoretyka ekonomii i inwestora (dziś powiedzielibyśmy: strategicznego) linii kolejowej Dęblin–Dąbrowa[24]. Należał także do elitarnego Klubu Myśliwskiego, którego członkiem pozostawał przez kilkanaście lat. Niemal równocześnie zaczął zajmować się literaturą, chociaż wiersze pisał już jako dziecko:

> Od wczesnego dzieciństwa pełen byłem zapału i czci dla powołania pisarza, które wydawało mi się raczej kapłaństwem niż karierą[25].

Osiadł w końcu w Warszawie, gdzie wkrótce zyskał status uznanego pisarza i krytyka, m.in. od 1891 r. redagował i wydawał własnym kosztem „Bibliotekę Warszawską".

Podróż do Grecji w 1892 r. ostatecznie ugruntowała zamiłowania literackie i artystyczne J. Weyssenhoffa[26]. Stał się koneserem i zbieraczem dzieł sztuki oraz rzadkich druków. Później, po utracie majątku, który przegrał w karty w 1894 r. w Petersburgu, żył ze sprzedaży tych dzieł. Drukował w „Bibliotece Warszawskiej", „Tygodniku Ilustrowanym", „Kurierze Warszawskim" nowele, poezje, przekłady i artykuły krytyczne. W 1893 r. został wybrany wiceprezesem Towarzystwa Zachęty do Sztuk Pięknych. Pierwszą powieścią, jaka wyszła spod jego pióra, był *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego*, wydany w 1894 r. Dzieło to, niezwykle dojrzałe jak na debiut, w chwili swego pojawienia się uznane zostało za doniosłe wydarzenie literackie. Była to rzadka w literaturze polskiej próba powieści ironicznej, „podstępny panegiryk", jak ją określił sam autor[27]. W powieści tej J. Weyssenhoff ukazał portret pasożyta obracającego się w środowisku arystokracji i plutokracji.

---

[23] W. Weyssenhoff, *Kronika rodziny Weissów-Weyssenhoffów*, Wilno 1935, s. 171.

[24] A. Grzymała-Siedlecki, *Nasz baron*, [w:] idem, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, wyd. 2, Kraków 1962, s. 105.

[25] J. Weyssenhoff, *Mój pamiętnik literacki*, Poznań 1926, s. 32.

[26] Opis podróży opublikował J. Weyssenhoff jako *Dziennik z podróży do Grecyi*, „Biblioteka Warszawska" 1892, t. 1, z. 1, s. 323–344, 521–550,

[27] J. Krzyżanowski, *Twórca Sobola i panny. Wstęp*, [w:] J. Weyssenhoff, *Soból i panna. Cykl myśliwski*, Warszawa 1948, s. IX; K.Z. Szymańska, *Józef Weyssenhoff. Ostatni wajdelota polskiego ziemiaństwa*, Częstochowa 2001, s. 289.

Termin „podfilipszczyzna" stał się na pewien czas synonimem snobistycznej blagi i pozbawionego skrupułów karierowiczostwa społecznego[28]. Kolejne książki, które okazały się ważne dla pozycji artystycznej Józefa, to takie dzieła jak: *Sprawa Dołęgi*, *Syn marnotrawny*, *Unia*, *Soból i panna* (1911) oraz *Puszcza* (1914), *Noc i świt* i *Mój pamiętnik literacki* (1926).

Henryk Wyssenhoff jako ilustrator pism

Doświadczenie H. Weyssenhoffa jako ilustratora nie było zbyt duże[29] w przeciwieństwie do takich artystów, jak Piotr Stachiewicz, Piotr Krasnodębski, W. Kossak, Stanisław Masłowski, Henryk Piątkowski, Józef Rapacki, Antoni Kamieński, dziś również nieco zapomnianych, a blisko zaprzyjaźnionych z artystą. Od 1904 r. H. Weyssenhoff regularnie publikował swoje prace w „Tygodniku Ilustrowanym" w cyklu popularyzującym sztukę pt. *Nasze Ryciny*. Założeniem redakcji gazety była prezentacja aktualnych tendencji w malarstwie polskim. Przy okazji prezentacji *Litewskiego zacisza* H. Weyssenhoffa tak pisano o artyście:

> Weyssenhoff zaliczany jest dziś słusznie do rzędu najwybitniejszych krajobrazistów naszych. Głęboka obserwacja przyrody, subtelnie odczuwanie jej piękna i prawdziwe wirtuozerstwo techniki w uplastycznianiu tego piękna pendzlem [*sic!*] lub ołówkiem, w formie pełnej prostoty i wdzięku – oto charakterystyczne cechy bogatej twórczości Weyssenhoffa, nadające każdej jego pracy wysoce artystyczne piętno[30].

Najczęściej odwzorowywano obrazy eksponowane na Wystawie Nieustającej Warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Reprodukowane ilustracje wykonywano techniką litografii barwnej przez najlepszych rytowników w Warszawie. Mimo że zastosowany proces twórczy wymagał użycia wielu płyt dla uzyskania różnych barw oraz dodatkowej płyty tonowej dla uzupełnienia rysunku[31], osiągnięty efekt artystyczny był niezwykle bliski oryginalnemu dziełu malarskiemu. W przypadku dwóch stronic tzw. premiów barwnych zwracano się do najbieglejszych w sztuce litografowania w Polsce na przełomie XIX i XX w. – drukarzy krakowskich[32]. Choć w przypadku barwnej *Tęsknoty*, reprodukowanej na s. 10–11 numeru pierwszego

[28] J. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. IX.

[29] A. Pawłowska, *Henryk Weyssenhoff (1859–1922)*..., s. 47 i nast.

[30] *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany" 1904, R. 45, nr 33, s. 638.

[31] I. Jakimowicz, *op. cit.*, s. 299.

[32] O dużej roli przypisywanej technikom graficznym w Krakowie świadczy fakt, iż od 1909 r. przy Akademii Krakowskiej działała szkoła grafiki Józefa Pankiewicza. Por. I. Jakimowicz, *op. cit.*, s. 94.

„Tygodnika Ilustrowanego" z roku 1904, pracę zlecono litografom austriackim z Wiednia, to odbitka została wykonana w krakowskiej drukarni Władysława Lanczyca i spółki. Inne ilustracje H. Weyssenhoffa zamieszczane w „Tygodniku Ilustrowanym", takie jak: *Cmentarz białoruski* (reprod. w 1913, 1914), *Historia kindżału* (reprod. w 1901), *Oczekiwanie* (reprod. w 1923), *Spleen* (reprod. w 1901, 1913), *Śnieg* (reprod. w 1901), *Świt na jeziorze* (reprod. w 1901), *Pont des Arts* (reprod. w 1909, 1910, 1923), *Szmery* (reprod. w 1911), *Stary Dwór w Russakowiczach* (reprod. w 1908, 1913), *Ruczaj* (reprod. w 1913, 1922, 1923) oraz *Kładki* (reprod. w 1922), prezentowane były jako niezwykle wówczas modne (ze względu na podobieństwo do fotografii) drzeworyty tonowane. Wśród najczęstszych sygnatur pojawiają się nazwiska G. Kleyna oraz C. Mikołajczyka[33]. Praca dla „Tygodnika Ilustrowanego" nie miała jednak bardziej istotnego charakteru. Weyssenhoff nie ilustrował np. powieści w odcinkach i nowel ani nie należał do osób odpowiedzialnych za wyraz artystyczny pisma czy rodzaj stosowanego liternictwa. Można jednak odnotować, iż w 1904 r. jednocześnie z ilustracjami Henryka ukazywała się w „Tygodniku" w odcinkach powieść Józefa pt. *Syn marnotrawny*.

Ryc. 41. Henryk Weyssenhoff, *Litewskie Zacisze*, 1903, drzeworyt reprodukcyjny

Cykl ilustracji do „Erotyków"

Około roku 1910 kuzynowie Weyssenhoffowie podjęli w Russakowiczach, rodzinnym majątku Henryka, pracę nad szatą graficzną *Erotyków* – mniej uznanego utworu literackiego Józefa. Propozycja Józefa, by Henryk zilustrował tom jego wierszy, stanowiła zatem dla 50-letniego już malarza nowe wyzwanie twórcze. Ilustracje, podobnie jak zawarte w utworach treści, przepełnione są licznymi nawiązaniami do kultury hellenistycznej. Przyczyną tego zainteresowania kulturą grecką były badania archeologiczne Ernsta Curtiusa z lat 1875–1881, gdy Niemcy odkopali najważniejsze budowle

[33] Niestety nie można ustalić niczego więcej na temat tych rytowników.

religijne Olimpii i przez następne stulecie dofinansowywali prace wykopaliskowe. Spektakularne odkrycia E. Curtiusa podziałały na opinię europejską niczym iskra elektryczna. Najszybciej zareagowali pisarze i artyści. W literaturze poszczególnych państw zaroiło się od utworów poświęconych Olimpii. We Francji przykład dał znany poeta Leconte de Lisle (1818–1894), autor liryki opisowej przepełnionej aluzjami dotyczącymi religii dalekowschodnich, Biblii oraz mitologii greckiej. Choć współcześnie L. de Lisle jest raczej zapomniany, wywarł znaczący wpływ na rodzący się modernizm oraz pokolenie Młodej Polski. Jego poezja zrodziła silną tendencję do negowania dziedzictwa romantycznego oraz pragnienie autorytetu nowej, nieobarczonej społeczno-ideologicznymi postulatami „poezji czystej". Z działań tych zrodził się program parnasizmu, którego, L. de Lisle był głównym inicjatorem i „niekoronowanym" przywódcą. Innym ważnym kontynuatorem tego kierunku był kubańsko-francuski poeta José Maria de Heredia. W jego tomie poetyckim *Trofea* znalazły się sonety poświęcone m.in. odkopanym rzeźbom Olimpii, jak *Ladas biegnący* i *Woźnica kwadrygi*[34]. W Polsce Olimpią interesował się jeszcze przed odkryciami E.Curtiusa Felicjan Faleński (1825–1910). W 1856 r. ukazał się tomik jego wierszy *Kwiaty i kolce*, w którym znalazł się zbiór utworów poświęconych tematyce antycznej[35].

Po odkryciach E. Curtiusa niejeden z polskich pisarzy zdecydował się odbyć podróż do Olimpii. Przebywał w niej między innymi Henryk Sienkiewicz, który potem (1888) wygłosił w Poznaniu prelekcję o roli tego miejsca w historii cywilizacji. Oczywiście należy też wspomnieć, iż na fascynację pisarza antykiem wpłynął w znacznym stopniu H. Siemiradzki – wybitny reprezentant akademizmu w malarstwie europejskim, wykształcony w kręgu neoklasycznej doktryny petersburskiej Akademii, od wczesnej młodości zafascynowany światem antyku. Prawdziwym punktem kulminacyjnym zainteresowania antykiem w Polsce stał się rok 1905 – moment przyznania H. Sienkiewiczowi literackiej nagrody Nobla za całokształt twórczości, w której najbardziej rozpoznawalnym w USA i Anglii dziełem było *Quo vadis*. Natomiast odpowiedzialne za rozszerzenie tendencji neoklasycznych modernizmu, rozumianych jako wykładnik stałych i niezmiennych wartości, było pismo „Museion", wychodzące w latach 1911–1913, do którego polemicznie pisywał także J. Weyssenhoff[36].

[34] J. Parvi, *José-María de Heredia*, [w:] *Mały słownik pisarzy francuskich, belgijskich i prowansalskich*, red. M. Brahmer, Warszawa 1965, s. 236.

[35] F. Faleński, *Kwiaty i kolce*, Warszawa 1856.

[36] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 10, 70.

W 1891 r. Józef Weyssenhoff podobnie jak inni odwiedził Grecję. Zbliżający się kres XIX w. spowodował, że wśród pisarzy zapanowały pesymistyczne nastroje i przekonanie o dekadentyzmie kultury zachodniej[37]. W swym poemacie *Thanatos* z 1891 r. (publikowanym później w zbiorze *Erotyków*), nawiązując do greckiego boga śmierci, J. Weyssenhoff ukazuje wprawdzie przez moment Olimpię „w pełnej chwale", ale tylko po to, by ten optymistyczny obraz natychmiast zburzyć współczesną, posępną konstatacją:

Olimpia leży w gruzach szara,
w ciemnej zieleni dębów śpiąca,
nie woła tu już żadna mara,
tylko odległy głos Pindara
umarłe echa wspomnień trąca.

Taki sam smutny obraz zniszczonego antycznego miasta przekazał Józef w swym *Dzienniku z podróży do Grecyi*. Pisał w nim

> [...] sprawdzam naocznie niektóre szczegóły, ale żadnych efektów ogólnych, żadnych tu niema architektonicznych objawień, jak na ateńskim Akropolu. Wielki tylko żal szlocha w tej atmosferze zmartego zapału do innych niż nasze szczęśliwości, do innych ideałów i do innych bogów[38].

Tom *Erotyków* otwiera cykl *Z Grecyi* z tytułami: *Amfitryta*, *Nike-Apteros*, *Afrodyta* oraz *Tanatos*. Anonimowy recenzent z „Tygodnika Ilustrowanego" tak konstatuje ten fakt:

> [...] pierwszy nadający ton całemu zbiorkowi cykl wierszy poeta-beletrysta poświęcił wrażeniom z „Grecyi", gdyż ducha starożytnej Hellady on, wychowaniec starej kultury Zachodu, doskonale rozumie i odczuwa, gdyż „zabalsamowane pięknej Grecyi ciało" w jego utworach staje żywe przed wyobraźnią słuchaczów[39].

Prócz interesującego wątku odkrywanych po raz kolejny (po renesansie i klasycyzmie) fascynacji hellenizmem obaj Weyssenhoffowie zmierzyli się z problemem wierności ilustratora wobec oryginalnego tekstu. Od początku XX w. coraz silniej brzmiało hasło wprowadzone w 1890 r. przez

---

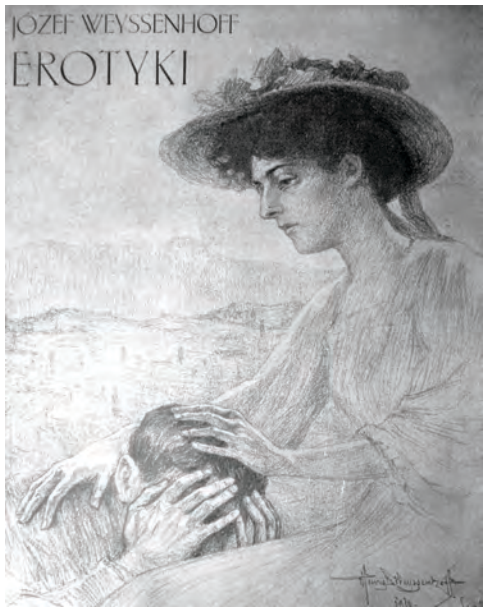
[37] Po J. Weyssenhoffie w Grecji przebywał inny poeta młodopolski, L. Rydel, autor wiersza *W Olimpii* (1909), który przeciwstawiając słoneczną starożytność współczesności, zapytywał z goryczą: *Duch w nas rozdarty*, *sam sobie przeciwny* / *Próżno w szarzyźnie powszechnej się miota*, / *Której na imę Nuda i Brzydota*.

Miłośnikami antyku byli też S. Wyspiański i Tadeusz Boy-Żeleński. Por. A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2004.

[38] J. Weyssenhoff, *Dziennik z podróży do Grecyi*..., s. 531.

[39] hg, *Na formindze*, „Tygodnik Ilustrowany" 1911, nr 1, s. 14.

Maurice'a Denisa, który stwierdził, że „[…] ilustracja jest dekoracją książki […], arabeskowym haftem stronnicy, akompaniamentem obdarzonych ekspresją linii"[40], zalecając tym samym pewną dozę swobody wobec tematu. Podejście takie odpowiadało wybujałemu kultowi osobowości charakterystycznemu dla *fin de siécle*, a co za tym idzie – egalitaryzmowi, niechęci wobec społecznych zadań sztuki (ilustracji) i zacieśnianiu kręgu odbiorców. Zdecydowanymi przeciwnikami sztuki ilustracyjnej rozumianej jako *Biblia pauperum* „dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są zbyt mało wykształceni, by móc przeczytać odnośne podręczniki"[41], byli w Polsce Stanisław Przybyszewski oraz Artur Górski, bliski przyjaciel J. Weyssenhoffa[42]. Mimo tych koncepcji w większości przypadków na efekt końcowej pracy ilustratora olbrzymi wpływ miał rodzaj treści przekazanych przez autora książki. Znaczna część polskich ilustratorów dosłownie prezentowała myśli pisarzy i H. Weyssenhoff nie był tu wyjątkiem.



Ryc. 42. Henryk Weyssenhoff, okładka *Erotyków*, 1910

Oto przykład wiernych odwzorowań tekstu poety. W części pierwszej *Erotyków* pt. *Z Grecyji* został zilustrowany poemat *Amfitryta*:

Tylko na niebo, porankiem złocone,
Wezuwiusz obłok pędzi fioletowy.

Ilustracja H. Weyssenhoffa przedstawia wulkaniczną górę o dwóch wierzchołkach, zagubioną na tle bezchmurnego nieba. Pierwszy plan wypełnia zatoka morska i samotna pinia z lewej strony.

Kolejny sonet, *Burza* (z tej samej części), tak opisuje nadchodzącą nawałnicę:

[40] Według: S.T. Madsen, *Art Noveau*, Warszawa 1987, s. 101 oraz M. Denis, *Definition du neo-traditionnisme*, [w:] *Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1912, s. 1–12.

[41] S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899; cyt. za: S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Warszawa 1973, s. 253.

[42] Więcej o przyjaźni H. Weyssenhoffa i A. Górskiego zob. K.M. Górski, *J. Weyssenhoff*…, s. 38–45.

I kłóci się od brzegu,
Cyprysów wierny kir.
Drży przed ogromem wałów,
Oliwny srebrny sad.

Transpozycją malarską okazuje się być wysoki brzeg lądu wysadzany cyprysową aleją, oblewany przez wzburzone morze. Fantastycznie zawinięta grzywa fali nieomylnie wskazuje secesyjną proweniencję grafiki.

W części *Lyrica* wiersz *Zęby tak szarpnąć*... brzmi:

Na florentyńskim placu Signorii,
Rzymianin, dłuta Bolońskiego, mistrza,
Porwał Sabinkę z marmuru.

Ilustracja utworu to szkic rzeźby Giambologny (Giovanniego da Bologna) pochodzącej z 1583 r., znajdującej się na Piazza della Signoria we Florencji. Marmurowy obelisk przedstawia scenę *Uprowadzenia Sabinki*[43]. Rysunek został podpisany przez H. Weyssenhoffa przytoczonym powyżej cytatem.

W części drugiej *Liryk* został zilustrowany melancholijny wiersz noszący tytuł *Cisza morska*:

Niebieską roztocz gładkich,
fal owalna łódka plami.
A kormoranów krótki żal
przez ciszę brzmi czasami.

Rycina przedstawia spokojną morską zatokę z małymi żaglówkami na horyzoncie i dużym kormoranem na planie pierwszym.

Całkowicie odmienne, a bardzo interesujące ze względu na inny zakres tematyczny niż ulubione przez Henryka nastrojowe pejzaże z Białorusi, są dwie prace zamieszczone w drugiej części *Liryk*, powiązane z wierszami *Sen* i *Penitentka*. To najbardziej secesyjne dzieła w całym dorobku artystycznym H. Weyssenhoffa, zarówno ze względu na tematykę (miłość do pięknej, zimnej kobiety), jak i zastosowaną formę migawkowego, specyficznie ściętego kadru, spłaszczenia postaci, a nade wszystko pojawienie się wyraźnego, drapieżnego konturu oraz dekadencką, subtelną elegancję postaci, które przywodzą na myśl plakaty wykonywane przez Alfonsa Muchę czy Henriego de Toulouse-Lautreca oraz grafiki Aubrey'a Beardsleya.

[43] *Porwanie Sabinek* to najsłynniejsza grupa rzeźbiarska autorstwa Giambologny, czyli Jeana de Boulogne (1529–1608) pochodzącego z Flandrii rzeźbiarza manierystycznego. Rzeźba stanowi część wielkoksiążęcego wyposażenia Loggia dei Lanzi przy Piazza della Signoria we Florencji. Ponieważ grupa ma ponad 4,1 m wysokości (dzięki czemu pod względem wysokości dorównuje posągowi *Dawida* dłuta Michała Anioła), uzyskała znaczny rozgłos i uwielbienie.

Poemat *Sen*, którego ilustracja zreprodukowana została na okładce tomu, tak opisał J. Weyssenhoff w swym wierszu:

Usiedliśmy w słońcu przed chatą,
Zamgliły się skruchą twe oczy niebieskie,
U nóg twoich, leżę i płaczę z rozkoszy,
I czuję dłoń twoją na włosach.

Transpozycja malarska Henryka przedstawia na tle rozległych pól siedzącą, nieco stłoczoną w górnym rogu, niemieszczącą się w ramach kompozycji piękną kobietę w kapeluszu. Patrząca niewidzącym wzrokiem niewiasta nie zauważa klęczącego u jej stóp mężczyzny, który płacze, zasłaniając twarz rękami. W ilustracji zaduma i refleksyjny charakter wiersza nie tylko znalazły swoje pełne odzwierciedlenie, lecz także dopełnienie w konkretnym typie kobiety – pięknej, lecz odległej – *femme fatale* z przełomu wieków. Kobieta dla artystów młodopolskich stanowiła bowiem symbol potęgi uczuć i namiętności zdolnej zniszczyć każdego mężczyznę. Wiersz *Penitentka* znajdujący się w rozdziale *Fraszki* brzmi:

Potem… pytać się daremnie.
Czy żałuje? Czy pamięta?
Gdy odchodzi tak ode mnie,
Wystrojona, uśmiechnięta.

Z rysunku spogląda figlarnie na widza piękna młoda kobieta, bynajmniej nie wygląda na skruszoną penitentkę, raczej na pannę lekkich obyczajów. A może jest to buzia jakiejś dziewczyny z plakatu reklamowego? Za nią podąża dżentelmen w cylindrze, który nie zmieścił się w kadrze w całości. Ujęta została tylko głowa, dłoń z cygarem i fragment surduta. Rodzi się pytanie, czy te migawkowe ujęcia są wynikiem wpływu impresjonizmu malarskiego, czy też może zdradzają własną fascynację H. Weyssenhoffa fotografią? Jednocześnie praca stanowi klasyczne odwołanie się do paryskiej scenerii *cité infernale*, często spotykane w malarstwie polskim przełomu XIX i XX w.

Ostatnią część zbioru, noszącą tytuł *Tłumaczenia i Poematy*, ilustrują dwie grafiki. Pierwszy wiersz, *Statek niewolników*, to poetycki przekład poematu romantyka niemieckiego Heinricha Heinego – przedstawia żaglowiec, na którym dokonano straszliwego mordu na czarnoskórych jeńcach i gdzie dżuma zabiła całą załogę:

Na statku martwy żagiel spoczął,
Kadłub już w dal nie patrzy.

Weyssenhoff dla celów dramatycznych posłużył się popularnym motywem statku widma. Ów motyw malarski w okresie Młodej Polski wydawał się bardzo stosownym, gdy odwołano się do groźnego żywiołu historii[44]. Inspirujący mógł dla Henryka okazać się znany obraz F. Ruszczyca – pochodzący z lat 1904–1905 *Nec mergitur*[45]. Weyssenhoff prezentuje piękną korwetę mknącą samotnie w dal bez śladów jakichkolwiek zniszczeń.

Bardzo interesującą pracę stanowi ostatnia ilustracja, przeznaczona do fragmentu przekładu poematu największego romantyka niemieckiego – Johanna Wolfganga Goethego:

> Poleciał koń mój lotem strzał.
> Wieczorny sen kołysał wierzby,
> Zawisła noc na szczytach skał;
>
> [...] Miesiąc wyjrzawszy zza pagórka,
> przyświecał tęskno w wonnych mgłach.

Historia opisana w wierszu została zaprezentowana w sposób dosłowny: mężczyzna w rozwianej pelerynie cwałuje na koniu poprzez skraj łąki. W tle widać księżyc w pełni rzucający światło na cmentarny krzyż. Interesujący jest efekt wizualny dzieła, uzyskany dzięki rozemgleniu pracy i zatarciu konturów przedmiotów. Henryk nawiązał w ten sposób do gęsto ciętego drzeworytu tak, że siatka uzyskana rylcem wygląda jak raster drukarski, a granice linii giną. Był to specyficzny typ ksylografii reprodukcyjnej lat dziewięćdziesiątych XIX w., która powstała pod wpływem malarstwa impresjonistycznego oraz fotografii, na początku swej kariery jako materiału ilustracyjnego bardzo niewyraźnej, o zatartych konturach[46]. Artyści końca XIX w., dążąc do oddania „nowoczesności" w swych pracach, często stosowali powyższy zabieg, co również uczynił Henryk.

Ilustracje do tomu *Erotyków* są wierną transpozycją literatury w sferę rysunku, dobrze mieszczącą się w manierze artystycznej charakterystycznej dla przełomu wieków. Dowodzą wszechstronności talentu H. Weyssenhoffa, gdyż artysta bardzo poprawnie wywiązał się z powierzonego mu zadania, jednak brakuje tu potraktowania tekstu i ilustracji jako integralnej całości, a w niektórych momentach razi pewna sztuczność ujęć, spowodowana zapewne nieco dekadencką tematyką wierszy. Brakuje szerokiego i szczerego oddechu Weyssenhoffa –malarza Kresów. W *Erotykach* również

[44] Por. *Koniec wieku*. *Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Warszawa], red. E. Charazińska, Ł. Kossowski, Warszawa 1996, s. 78.

[45] *Ibidem*, s. 79–80. Motyw statku porusza również J. Morawińska, *Nec mergitur*, [w:] *Kryzysy w sztuce. Materiały sesji SHS*, *Lublin*, *grudzień 1985*, Warszawa 1988, s. 145–157.

[46] Por. A. Banach, *op. cit.*, s. 345–347.

Józef pojawia się w nowej dla niego roli – poety Młodej Polski, według ówczesnej terminologii można go nawet określić jako „modernistę".

Tomik poezji zyskał uznanie w oczach, współczesnych. „Tygodnik Ilustrowany" z 1911 r. zamieszcza pochlebną recenzję pt. *Na formindze*. Czytamy w niej m.in.:

> [...], ilustrowane przez Henryka Weyssenhoffa z właściwym temu artyście sentymentem, cichej i słodkiej zadumy i böecklinowskiej iście nastrojowości[47]. „Soból i panna" – idealna harmonia literatury i malarstwa

Pełnia talentu H. Weyssenhoffa jako ilustratora objawiła się dopiero w kolejnej pracy. Tym razem były to ryciny przeznaczone do powieści kuzyna noszącej tytuł *Soból i panna*. *Cykl myśliwski*. W zakresie literatury książkę można zaliczyć do arcydzieł opisów przyrody. Piękny język, wykwintne metafory, niezrównany styl – wszystko to przepełnia strony jego powieści. Przez utwór płyniemy jak po rzece, spokojnie, bez wstrząsów. Istnieje pełna harmonia między człowiekiem a przyrodą, porządek, który trwa i będzie trwać zawsze. Nawet wątek miłosny jest podporządkowany tej harmonii, nie wybija się poza zaznaczone granice, ma rozwiązanie zabarwione tragizmem, ale spokojne[48].

Irena Szypowska, monografistka J. Weyssenhoffa, podkreślała, że pisarz:

> ceniony był zawsze jako „poeta przyrody", świetny malarz środowisk i postaci oraz znakomity stylista, władający polszczyzną co najmniej doskonałą jak Sienkiewiczowska[49].

Bardzo często porównywano H. Sienkiewicza i J. Weyssenhoffa, nadając temu pierwszemu miano mistrza, drugiemu zaś ucznia.

Soból i panna to pozornie typowy romans, którego akcja rozgrywa się na Kresach Wschodnich. Bogaty panicz Michał Rajecki (noszący wiele cech autobiograficznych J. Weyssenhoffa) przeżywa swą młodzieńczą miłość do pięknej chłopki Warszulki. Historia kończy się zerwaniem i powrotem bohatera do miasta. Cała akcja rozgrywa się pośród krajobrazów wsi i lasów dalekiej Białorusi. Wiele jest w niej opisów pejzaży i scen myśliwskich. To była powieść, której nikt nie mógłby zilustrować w tak doskonały, przekonujący sposób, jak zrobił to Henryk Weyssenhoff!

---

[47] hg, *Na formindze*, s. 14.

[48] Por. A. Kieżuń, *Śladami tradycji. Szkice o twórcach Młodej Polski i Dwudziestolecia*, Białystok 2004, s. 109–121.

[49] I. Szypowska, *op. cit.*, s. 17.

Jakkolwiek poczytność książki wydawała się być zapewniona (było to drugie wydanie, a pierwsze, z 1911 r., sprzedało się doskonale), spółka wydawnicza Gebethnera i Wolfa nie chciała działać w ciemno i rozpoczęła zbierać przedpłaty na powieść (był to dość powszechny na początku XX w. proceder; zbierano nawet przedpłaty na Adama Mickiewicza, by mieć pewność co do opłacalności przedsięwzięcia). Ostatecznie w 1913 r. ukazało się bibliofilskie wydanie w formacie A4, na doskonałym papierze, z 14 całostronicowymi ilustracjami wykonanymi w technice litograficznej, z których 5 było kolorowych. Ponadto na stronie pierwszej znalazł się barwny portret przedstawiający H. i J. Weyssenhoffów na tle bagnistego krajobrazu Białorusi. Doskonałym uzupełnieniem treści literackich były porozrzucane po tekście całej książki winiety, inicjały, rysunki zwierząt, chłopów, drzew, sceny z polowań oraz fragmenty architektoniczne i założenia dworskie z okolic Dżwireża, Zadworza, Piekani, Siemieniaszków, Koniuchów, Rymiszcza, Jużynt[50] i oczywiście rodzinnego majątku Henryka – Russakowicz.

Ryc. 43. Henryk Weyssenhoff, *Kościół w Jużyntach*, 1913

[50] Jużynty były majątkiem należącym do linii Weyssenhoffów z której pochodził Józef.

Powstało dzieło oryginalne, w którym partie tekstu są nierozerwalnie związane z ilustracjami nie tylko dlatego, że są razem zakomponowane w taki sposób, że ilustracje wchodzą w tekst, a ozdobne inicjały otwierają rozdziały. Tutaj chodzi o coś więcej, to doskonała znajomość zakątków Litwy, w których rozgrywa się akcja książki, cechą nadrzędną zaś pozostaje miłość do nich jednocząca obu twórców powieści – pisarza i rysownika.

Nie wydaje się celowe zagłębianie się w drobiazgową analizę zgodności przedstawień z tekstem (ze względu na potoczysty język prozy J. Weyssenhoffa przytoczone cytaty musiałyby być bardzo znacznych rozmiarów). Mnogość zwierząt leśnych opisanych w *Sobolu i pannie* została z dużym znawstwem tematu oddana w rysunkach H. Weyssenhoffa, toteż występuje w winietach olbrzymia różnorodność stworzeń, np. cietrzew – „ ciecieruk […] kiedy on śpi na gałęzi. Sam ich tu jarmark w brzezinie”[51]; czy kaczka – „znów zawisł na niebie cień słonki, niewyraźny jak przywidzenie”[52] lub dzik – „Chaskiel? Mamy tu takiego. Największy dzik w lasach, z rudymi bokobrodami, zupełnie fizys grubego Żyda – dlatego tak go nazywamy”[53]. Szczególnie starannie Józef opisał ptaka płetwonogiego, kilkakrotnie zobrazowanego przez Henryka –

> Nur lawirował ukosem ku wyspie, kręcąc się na fali, ukazując to ciemną plamę swego łódkowatego boku, wielkości prawie indyka, front to swój z wyniosłą szyją, obfitymi przy dziobie bokobrodami i pierś tak metalicznej bieli, że lśniła pod słońcem jak polerowane srebro[54].

Równie wiernie oddane zostały sceny rodzajowe, takie jak polowanie noworoczne u książąt S. –

> Pani Teresa stanęła obok Michała, na pierwszym stanowisku. Była to ograniczona żywopłotami między wysokim, a dość rzadkim gajem drzew rozmaitych, szeroka droga, na której myśliwi rozstawili się w małej odległości jeden od drugiego[55]

– malarska transpozycja sceny ukazuje nieco krętą aleję parkową z kobietą w eleganckim kostiumie, w prostej spódnicy spływającej w pionowych fałdach nad kostkę, w toczku na głowie i z szynszylową mufką. Towarzyszy jej młody mężczyzna w stroju myśliwskim celujący strzelbą ku górze. U ich stóp leży martwy bażant i rozsypane łuski nabojów. Nieco w głębi kompozycji

[51] J. Weyssenhoff, *Soból i panna*, Kraków, 1991, s. 114.
[52] *Ibidem*, s. 102.
[53] *Ibidem*, s. 77.
[54] *Ibidem*, s. 137.
[55] *Ibidem*, s. 89–90.

znajduje się druga para strzelców, również otoczona martwymi ptakami. W tle usytuowany jest rzadki las, a w prawym dolnym rogu kompozycji – przystrzyżony żywopłot. Wszystko wygląda dokładnie tak, jak to opisał Józef Weyssenhoff!!!

W bardziej złożonych scenach na ogół zgodność ta była tak wierna, że zdumiała nawet autora, który tak pisze w liście do Mikołaja Piszczkowskiego z 28 maja 1928 r.:

> [...] sen Rajeckiego o walce z wilkiem jest oczywiście alegoryczny [...]. W opisie są reminiscencje obrazu Grottgera *Bój* (z cyklu *Lithuania*), rozjuszona Strapczyna i Sprawnik zajadły z Pana Tadeusza. Wszystko to mój kuzyn Henryk przedstawił aż nadto dosłownie, gdyż przedstawił po prostu wspomniany obraz Grottgera[56].

Podobna zgodność występuje w pięknie opisanej scenie z Trembieliszek, włościańskiego majątku:

> [...] stary Józef Trembel, siedział na ławie przed chatą, otoczony mrowiem dzieci, przeważnie prawnucząt. Niezdolni do pracy, baraszkowali sobie, pozostawszy w domu [...] Dziad trzymał w kobiałce drobne żółte śliwki i rozdzielał je między jasnowłosą gromadkę [...] wszystkie były bose[57].

Ilustracją do sceny jest siedzący na ganku pośród dzieci starzec. Jednak wiele drobnych kompozycji porozrzucanych po tekście *Sobola i panny* wydaje się być spontanicznymi refleksjami Henryka na temat polowań czy typów ludzkich, które nasunęły mu na myśl przeczytane słowa.

Przytoczony powyżej list J. Weyssenhoffa do M. Piszczkowskiego budzi pytanie, czy istnieją inne malarskie inspiracje H. Weyssenhoffa oprócz białoruskiej przyrody[58]. Najciekawsze okazuje się porównanie jego pracy ilustratorskiej z dokonaniami w tym zakresie Elwira Andriollego. Ten popularny rysownik w latach 1860–1880 stworzył niezwykle przekonującą wizję Mickiewiczowskich bohaterów. Jego dorobek był nie tylko szeroko znany, lecz także dobrze opracowany przez Henryka Piątkowskiego i Henryka Dobrzyckiego w pracy z 1904 r. pt. *Andriolli w sztuce i życiu społecznym*[59].

---

[56] I. Szypowska, *op. cit.*, s. 114.

[57] J. Weyssenhoff, *Soból i panna*, s. 194.

[58] Prace porównywane pochodziły z książek: *Album jubileuszowy Henryka Sienkiewicza*, *główniejsze sceny i postacie z powieści i nowel w dwunastu ilustracjach: J. Brandta*, *J. Chełmońskiego*, *A. Kamieńskiego*, *J. Kossaka*, *W. Kotarbińskiego*, *K. Pochwalskiego*, *P. Stachiewicza*, *W. Wodzińskiego*, Warszawa 1898 (wyd. Gebethner i spółka) oraz *Album Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem", podług rysunków Juliusza Kossaka* Warszawa–Łódź 1899 (nakładem wydawnictwa „Kraj w obrazach", skład główny księgarni Gebethnera i Wolfa) oraz A. Bajor i H. Naturniewicz, *„Pan Tadeusz" w ilustracjach*, Gdańsk 1984.

[59] H. Piątkowski, H. Dobrzycki, *Andriolli w sztuce i życiu społecznym*, Kraków 1904.

Książka była doskonale zilustrowana 278 rysunkami w tekście i dwudziestoma pięcioma poza tekstem. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że H. Weyssenhoff znał te prace, gdyż czytał książki nimi ilustrowane lub też zapoznał się bezpośrednio z monografią E. Andriollego. Wprawdzie trudno odnaleźć kopie tych rycin wśród ilustracji *Sobola i panny*, jednakże w niektórych przypadkach podobne było zagospodarowanie miejsca na stronicach, na których tekst łączył się z rysunkami. Tak się stało w przypadku nieregularnego kształtu ilustracji przedstawiającej *Kaplicę przydrożną* i analogicznego rysunku E. Andriollego. Pewne podobieństwa wykazuje zestawienie *Dworu* z rysunkiem *Zabudowań* z *Pana Tadeusza*. Występuje stosunkowo duże podobieństwo kompozycji Andriollego będącej ilustracją poematu Władysława Syrokormli *Urodzony Jan Dęboróg*. Ukazuje ona dwoje zakochanych pod dębem, zwróconych twarzami do widza. Weyssenhoff w scenie *Polowania na kaczki* bardzo podobnie przedstawił Rajeckiego i Teresę (mają nawet podobne twarze), ale inna jest otaczająca ich sceneria. Również kreska H. Weyssenhoffa jest bardziej spokojna. Powyższe zbieżności nie są jednak na tyle duże, aby można było mówić o świadomych zapożyczeniach z E. Andriollego, świadczą ewentualnie o znajomości tych dzieł przez H. Weyssenhoffa. Podobna analiza w odniesieniu do ilustrowanych wydań powieści H. Sienkiewicza i A. Mickiewicza także nie wykazuje żadnych zapożyczeń. Można zatem przyjąć, iż cykl rycin stworzonych przez Weyssenhoffa jest całkowicie oryginalny i powstał tylko na podstawie własnej obserwacji przyrody białoruskiej oraz tekstu J. Weyssenhoffa.

Natura zaprezentowana w *Sobolu i pannie* jest przyjazna człowiekowi, otacza go stapiając się z nim w jedno, towarzyszy jego przeżyciom, lecz nie bierze w nich aktywnego udziału, co często występowało w twórczości młodopolskich malarzy, np. F. Ruszczyca. Również u E. Andriollego w scenie polowania przyroda jest groźna, liście sprawiają wrażenie żywych organizmów biorących udział w walce z myśliwym. U H. Weyssenhoffa motyw polowania nie budzi lęku – staje się czymś naturalnym, jak np. w scenie *Polowania na łosia*. Owo przekonanie o przyjaznej sile przepajającej przyrodę wynika zapewne z zamiłowań łowieckich obu Weyssenhoffów. Ponadto pisarzowi i malarzowi zupełnie obcy był duch niepokoju końca wieku, niezrozumiałe przewrażliwienie, stany nerwowości i nieokreślonych tęsknot.

Pewne rysunki zdradzają zetknięcie się ich autora z wpływami syntetyzmu i szkoły z Pont-Aven Paula Gauguina. Można tak przypuszczać ze względu na wyraźny kontur o dekoracyjnych liniach i silne nasycone barwy w scenie *Polowania na łosia* oraz *Polowania na lisa* czy w *Portrecie Józefa i Henryka Weyssenhoffów*. Ze wszystkich rycin przebija doskonała znajomość typów zwierząt: *Borsuk*, *Pies*, *Sarny*, *Głuszec* i umjętność ich wiernego odwzorowania w ruchu czy we śnie. Pojawiają się ponadto

motywy charakterystyczne dla obrazów olejnych H. Weyssenhoffa: widoki znad Jeziora Sierhiejewickiego czy zachody słońca. Są także prace słabsze, szczególnie te, w których występowały postaci ludzkie. Złośliwy komentarz malarza Stanisława Lentza: „[...] to musiał rysować chyba służący Weyssenhoffa" najtrafniej oddaje istotę owej słabości. Do mniej udanych kompozycji można zaliczyć *Chłopską chatę* i *Pożegnanie Warszulki z Michałem Rajeckim*. Sylwetki ludzi biorących w nich udział nie są poprawne anatomicznie, pozy są sztywne, głowy zbyt duże, ramiona wąskie, twarze puste i bez przekonującej mimiki. Mimo pewnych potknięć w cyklu ilustracji *Sobola i panny* w wyniku współdziałania malarza i pisarza powstało dzieło wysokiej klasy. Ze względu na niezwykle staranne wydanie książki, integrację tekstu z ilustracjami, a w pewnych momentach na własną wizję, niezależną od literatury, dzieło to mieści się doskonale w nurcie „pięknych książek" spod znaku W. Morrisa. Dlatego budzi zrozumiały żal fakt, że późniejsze liczne edycje *Sobola i panny* nie były wznawiane z rysunkami H. Weyssenhoffa, również w filmie z 1983 r. pod tym samym tytułem, wyreżyserowanym przez Huberta Drapellę, nie było żadnych odwołań do dokonań Henryka. Józef Weyssenhoff w *Moim literackim pamiętniku*, pisząc, że owa książka stanowiła zawsze jego „ukochane dzieło", nie wspomniał ani razu o wspaniałych ilustracjach kuzyna. Podobny los całkowitego zapomnienia spotkał ilustracje do niewznowionych już nigdy *Erotyków*, a naturalną koleją rzeczy prace dla „Tygodnika Ilustrowanego" również poszły w niepamięć.

Bibliografia

Banach A., *O ilustracji*, Kraków 1950.

Banach A., *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1959.

Blum H., *Grafika polska około roku 1900* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Kraków], Kraków 1968.

Boguszewska A., *Nurt pięknej książki w Polsce. Konteksty historyczne*, „Świat Książki Dziecięcej" 2013, nr 1, s. 4–6.

Chojecka E., *Książka jako dzieło sztuki. Wybrane zagadnienia nowych publikacji poświeconym sprawom artystycznego kształtowania książki. Studia o książce*, t. 9, Wrocław 1974.

Denis M., *Definition du neo-traditionnisme*, [w:] *Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1912.

Faleński F., *Kwiaty i kolce*, Warszawa 1856.

Górski K.M., Weyssenhoff J., *Listy i wspomnienia*, red. I. Szypowska, Warszawa 1974.

Grońska M., *Grafika w książce, tece i albumie*, Wrocław 1974.

Huml I., *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978.

Grzymała-Siedlecki A., *Nasz baron*, [w:] A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, wyd. 2, Kraków 1962, s. 103–123.

Helsztyński S., *Przybyszewski*, Warszawa 1973.

hg, *Na formindze*, „Tygodnik Ilustrowany" 1911, nr 1, s. 14.

Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, Warszawa 1994.

Jakimowicz I., *Grafika polska po II wojnie światowej*, Warszawa 1978.

Jakimowicz I., *Pięć wieków grafiki polskiej*, Warszawa 1997.

Januszewicz M., *Malowany dramat. O związkach literatury z malarstwem w „Weselu" Stanisława Wyspiańskiego*, Zielona Góra 1994.

Jenike L., *Słówko o drzeworytach i sposobie ich odbijania*, „Tygodnik Ilustrowany" 1864, R. 9, nr 243, s. 1017.

Jerzmanowska K., *Henryk Weyssenhoff 1859–1922. Malarstwo, rysunek, grafika, fragmenty historii rodu* [katalog wystawy Muzeum Łazienki Królewskie, Stara Kordegarda], Warszawa 1998.

Kenig J., *Drzeworytnictwo*, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, R. 10, nr 354, s. 231.

Kieżuń A., *Śladami tradycji. Szkice o twórcach Młodej Polski i Dwudziestolecia*, Białystok 2004, s. 109–121.

Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914 [katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Warszawa], red. E. Charazińska, Ł. Kossowski, Warszawa 1996.

Kotańska A., *Ilustratorzy i drzeworytnicy czasopism ilustrowanych drugiej połowy XIX w. Na marginesie katalogu drzeworytów o tematyce warszawskiej*, „Almanach Muzealny" 1997, t. 1, s. 85–116.

Krzyżanowski J., *Twórca „Sobola i panny". Wstęp*, [w:] J. Weyssenhoff, *Soból i panna. Cykl myśliwski*, Warszawa 1948.

Madsen S.T., *Art Noveau*, Warszawa 1987.

Morawińska J., *Nec mergitur*, [w:] *Kryzysy w sztuce. Materiały sesji SHS, Lublin, grudzień 1985*, Warszawa 1988.

Osiewała R., *Zarys dziejów drzeworytu i zdobnictwa książkowego w Europie Zachodniej i w Polsce do 1945 roku*, „Forum Bibliotek Medycznych" 2014, R. 7, nr 1, s. 121–141.

Parvi J., *José-María de Heredia*, [w:] *Mały słownik pisarzy francuskich, belgijskich i prowansalskich*, red. M. Brahmer, Warszawa 1965.

Pawłowska A., *Henryk Weyssenhoff (1859–1922). Zapomniany bard Białorusi*, Warszawa 2006.

Pawłowska A., *Monografia grupy warszawskich artystów Pro Arte (1922–1932)*, Warszawa 2006.

Piątkowski H., Dobrzycki H., *Andriolli w sztuce i życiu społecznym*, Kraków 1904.

Piątkowski H., *Ilustratorstwo i malarstwo*, „Tygodnik Ilustrowany " 1895, R. 17, nr 8, s. 181–182.

Potkowski E., *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski średniowiecznej*, Warszawa 1984.

Socha G., *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, Wrocław 1988.

Szymańska K.Z., *Józef Weyssenhoff. Ostatni wajdelota polskiego ziemiaństwa*, Częstochowa 2001.

Weyssenhoff J., *Dwory w Mińszczyźnie*, „Świat" 1931, R. 16, nr 30, s. 1–5.

Weyssenhoff J., *Kronika rodziny Weyssów Weyssenhofów zestawiona podług dokumentów przez Józefa Weyssenhoffa*, Wilno 1935.

Weyssenhoff J., *Mój pamiętnik literacki*, Poznań 1926.

Weyssenhoff J., *Soból i panna*, Kraków 1991.
Weyssenhoff W., *Kronika rodziny Weissów-Weyssenhoffów*, Wilno 1935.
Wiercińska J., *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.
Wróblewska D., *Polska grafika współczesna*, Warszawa 1988.

Summary

Polish modernist illustration and the Weyssenhoffs

The purpose of this text is a brief presentation and an introduction to the figure of a somewhat forgotten Polish artist Henryk Weyssenhoff (1859–1922). He was a truly complete artist who was thoroughly educated at the Saint Petersburg Academy in Russia, later he studied in Munich and Paris. His professional output was quite impressive and he left behind numerous oil paintings such as: *Belorussian Cemetery*, *Spleen*, *Old Snow*, and *Manor in Russakowicze*. An important part of the artist's creative achievements are the abundant book illustrations made to the texts of his cousin and a renowned writer Józef Weyssenhoff. The illustrations which he made for such books as: *Erotica* (1910) and *The sable and an unmarried woman* (1913) deserve special attention.