CC BY ND

ISSN 2080-1807

TORUŃSKIE STUDIA BIBLIOLOGICZNE
2015, nr 1 (14)

Dorota Kamisińska
Ośrodek Badań nad Mediami
Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
e-mail: dorota@ktd.krakow.pl

Dessiné et gravé… Francuskie drzeworyty w polskich tygodnikach ilustrowanych XIX w. na przykładzie tygodnika „Wędrowiec" (część II)

DOI: http://dx.doi.org/10.12775/TSB.2015.001

Streszczenie: W artykule zaprezentowano przykładowe ilustracje drzeworytowe siedmiu artystów francuskich, zamieszczane w warszawskim tygodniku „Wędrowiec" w drugiej połowie XIX w.: Émile'a Bayarda, Antoine'a V. Bertranda, Henriego P. Blancharda, Adolphe'a Gusmana, Henriego T. Hildibranda, Jules'a Huyota, Adolphe'a-François Pannemakera, Édouarda Riou. W analizie formalnej drzeworytów wzięto pod uwagę tytuły i autorstwo, wymiary, umiejscowienie odbitek na stronie pisma oraz funkcję, tematykę i motywy obrazów. Analiza artystyczna objęła kompozycję przedstawianych scen i jej składowe, czyli pierwszy plan oraz tło (dalsze plany), a także dynamikę obrazu, szczegóły np. twarzy czy detali architektonicznych, ogólny klimat ilustracji, technikę wykonania i wiążący się z nią styl. W refleksji na temat wartości artystycznych drzeworytów wykorzystano ustalenia Heinricha Wöllflina dotyczące stylu w sztuce, ikonograficzno-ikonologiczną metodę badania dzieła sztuki Erwina Panofsky'ego oraz elementy teorii obrazu Romana Ingardena.

Słowa kluczowe: „Le Tour du Monde"; „Wędrowiec"; Bayard Émile-Antoine (1837–1891); Blanchard Henri (1805–1873); grafika prasowa XIX w.; Gusman Adolphe (1821–1905); Hildibrand Henri (1824–1897); Huyot Jules (1841–1921); Ingarden Roman (1893–1970); Pannemaker Adolphe-François (1822–1900);

Panofsky Erwin (1892–1968); Riou Édouard (1833–1900); Wölfflin Heinrich (1864–1945).

Wprowadzenie

Zagadnienie obecności grafiki obcej w polskich czasopismach drugiej połowy XIX w. nie było dotychczas całościowo rozpoznane i opracowane. Tymczasem materiał graficzny, zwłaszcza warszawskiego tygodnika „Wędrowiec" (1863–1906)[1], prawie w całości składający się z drzeworytów wybitnych artystów francuskich, zasługuje na przedstawienie z kilku powodów: wspomniani rysownicy i drzeworytnicy słynęli z kunsztu graficznego, a ich prace zamieszczały najpoważniejsze ówcześnie periodyki europejskie, wydające swe wersje także w Ameryce Północnej. Polscy czytelnicy mieli więc możliwość zapoznania się zarówno z tekstami relacjonującymi wyprawy naukowo-badawcze do nieodkrytych rejonów Ziemi, jak i z drzeworytami uzupełniającymi artykuły, wykonanymi na podstawie szkicowanych z natury przez uczestników ekspedycji obrazków z wypraw i polowań na dzikie zwierzęta, okazów przyrody, elementów krajobrazu czy portretów ludzi nieznanych Europejczykom ras. W części pierwszej artykułu przedstawiono sylwetki oraz najważniejsze dzieła siedmiu francuskich rysowników i rytowników, których drzeworyty ilustrowały głównie „Wędrowca", choć pojawiały się także w „Tygodniku Ilustrowanym", „Kłosach", „Biesiadzie Literackiej" oraz „Wieńcu". W zamieszczonej tam tabeli podano dane biograficzne 22 najpopularniejszych artystów, a także liczbę i tematykę drzeworytów, jaką najczęściej podejmowali w swych pracach[2].

W części drugiej zostaną zaprezentowane przykładowe grafiki każdego z wymienionych poniżej artystów wraz z analizą formalną i ar-

---

[1] Do 1899 r. zamieszczono w „Wędrowcu" 1656 ilustracji, i to jedynie 22 artystów obcych (z ok. 250 rozpoznanych przez autorkę), których sylwetki przedstawiono w tabeli w pierwszej części artykułu. Dla porównania, „Tygodnik Ilustrowany" w latach 1859–1899 opublikował 71 drzeworytów sygnowanych przez tych samych 22 artystów, a „Opiekun Domowy" ukazujący się w latach 1865–1876 – jedynie 10 ilustracji.

[2] D. Kamisińska, *Dessiné et gravé… Francuskie drzeworyty w polskich tygodnikach ilustrowanych XIX w. na przykładzie tygodnika „Wędrowiec" (część I)*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne" 2014, nr 2 (13), s. 9–36.

tystyczną, co w rezultacie pozwoli na próbę oceny drzeworytów jako prasowego materiału ilustracyjnego. Do zestawienia wybrano takich artystów malarzy, rysowników i rytowników (w porządku alfabetycznym), jak: Émile Bayard, Antoine V. Bertrand, Henri P. Blanchard, Adolphe Gusman, Henri T. Hildibrand, Jules Huyot, Adolphe-François Pannemaker, Édouard Riou. Ilustracje zostały pobrane z cyfrowych wersji wymienionych czasopism i graficznie opracowane przez autorkę na potrzeby tego tekstu.

W analizie formalnej drzeworytów wzięto pod uwagę, oprócz ich tytułów i autorstwa, wymiary oraz umiejscowienie odbitek na stronie pisma, a także funkcję, tematykę[3] i motywy obrazów. Proponowana przez autorkę analiza artystyczna prasowej ilustracji drzeworytowej obejmuje kompozycję przedstawianych scen i jej składowe, czyli pierwszy plan oraz tło (dalsze plany), a także dynamikę obrazu, szczegóły np. twarzy czy detali architektonicznych, ogólny klimat ilustracji, technikę wykonania i wiążący się z nią styl. Uwypuklenie tych cech pozwoli na próbę całościowej oceny zagranicznego materiału ilustracyjnego wykorzystywanego w drugiej połowie XIX w. w „Wędrowcu", w czym pomogą ustalenia Heinricha Wöllflina dotyczące stylu w sztuce, ikonograficzno-ikonologiczna metoda analizy dzieła sztuki Erwina Panofsky'ego oraz elementy teorii obrazu Romana Ingardena. W dalszej perspektywie interesujące wydają się badania porównawcze zamieszczanej w polskich tygodnikach ilustrowanych drugiej połowy XIX w. grafiki obcej z grafiką polskich artystów (także obecną w tych periodykach), zwłaszcza pod kątem tematyki oraz motywów przedstawień[4].

---

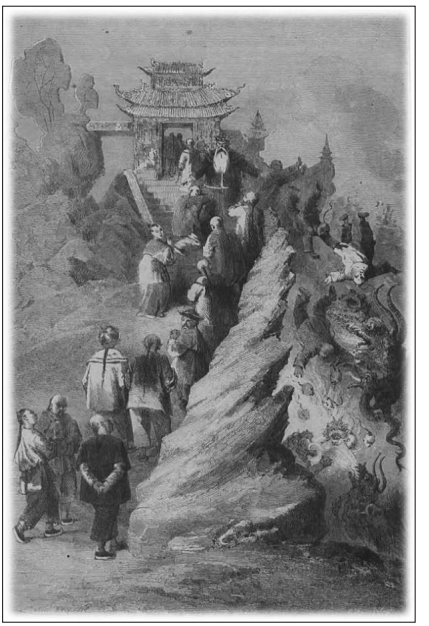
[3] Wykorzystano tu typologię sporządzoną przez Krzysztofa Krużela na potrzeby opracowania starych rycin: I. Studia, postacie i sceny rodzajowe, a w ich obrębie: Studia portretowe i postacie, Typy charakterystyczne, Stany (tu także Profesje), Wieśniacy i plebejusze; II. Widoki, a w ich obrębie Krajobrazy lądowe, Krajobrazy nadmorskie i morze oraz Topografia miasta; III. Zdobnictwo i sztuka użytkowa, a w ich obrębie Ornamentyka oraz Rzemiosło artystyczne i zdobnictwo użytkowe, IV. Fauna, flora, myślistwo; V. Personifikacje, alegorie, emblematy i fantastyka; VI. Dzieje świata, czyli Fakty i wydarzenia historyczne oraz Sztuki i nauki [K. Krużel, *Wśród starych rycin. Wybrane zagadnienia opracowania formalnego dawnej grafiki*, Kraków 1999, s. 44] oraz nieco wcześniejszą typologię Hieronima Wildera, mieszczącą się w poprzedniej, ale nie tak rozwiniętą: 1. Portrety; 2. Widoki miast i ulic; 3. Sceny historyczne; 4. Stary i Nowy Testament; 5. Święci; 6. Mitologia; 7. Ubiory; 8. Wojskowość; 9. Sceny rodzajowe; 10. Karykatury (H. Wilder, *Grafika. Drzeworyt, miedzioryt, litografia. Wskazówki dla bibliotekarzy i miłośników sztuki*, Lwów 1922, s. 61–62).

[4] Zapoczątkowała to już Gabriela Socha, choć jedynie w odniesieniu do ilustracji

Analiza formalna i tematyczna drzeworytowych ilustracji

Ze względu na ograniczone rozmiary tekstu do analizy wybrano po dwa drzeworyty każdego z siedmiu artystów – charakterystyczne dla ich twórczości, ale także reprezentujące prawie wszystkie ujęte w typologii tematy podejmowane wówczas przez rytowników i rysowników. Ilustracje zostały zaczerpnięte z cyfrowej wersji „Wędrowca", umieszczonej w Bibliotece Cyfrowej Uniwersytetu Łódzkiego i opracowane graficznie. Niestety, jakość kopii cyfrowych nie pozwala na oddanie całego bogactwa artystycznego drzeworytów, stąd – dla lepszego zobrazowania badanych dzieł – do niektórych z nich dołączono powiększone fragmenty tych samych ilustracji pobrane z „Le Tour du Monde"[5].

Émile Bayard (1837–1891)



Rys. 1. Całostronicowa ilustracja do artykułu *Chińskie miasto Tien-tsin*

Źródło: *Droga przyszłego życia* [Émile Bayard; C. Laplante], „Wędrowiec" t. 10: 1867, nr 241, s. 105; wym.: szer. 15,72 cm × × wys. 23,9 cm.

książkowych M. E. Andriollego, zob. G. Socha, *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, Wrocław 1988, s. 228 i n.

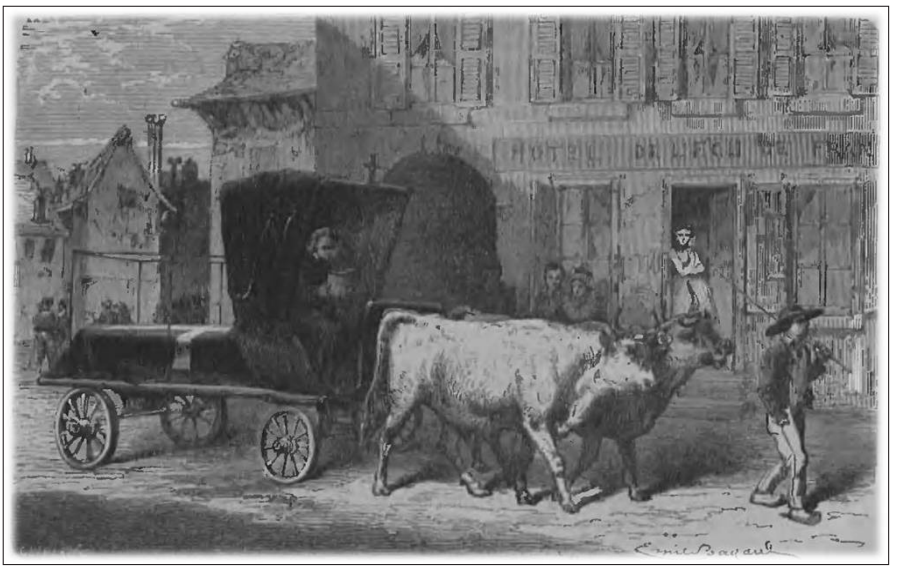
[5] *Le Tour du monde* (Paris 1860) [online]. Gallica. Bibliotèheque Numérique [dostęp 30 czerwca 2015]. Dostępny w World Wide Web: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32878283g/date.r=Le+Tour+du+monde+.langEN.

Tytuł i autorzy obrazu	*Droga przyszłego życia* (rys. Émile Bayard; ryt. C. Laplante)
Tematyka obrazu	K – V; W – 9
Motyw	droga
Kompozycja sceny	kompozycja na $^{4}/_{5}$ powierzchni obrazu, oś symetrii przebiega od dolnego lewego rogu w kierunku prawego górnego, po czym – w centrum – następuje scena kulminacyjna; „Drzeworyt nasz przedstawia również inną grupę z drzewa wyrobioną, z tejże samej świątyni [chodzi o omawianą w tekście «świątynię kar piekielnych», przy wejściu do której stoi szereg drewnianych posągów naturalnej wielkości przedstawiających kary, jakie czekają grzeszników po śmierci]. Jest to droga przyszłego życia. Mnóstwo ludzi ciągnie po drodze wiodącej do raju. Przed drzwiami stoi odźwierny z potężną białą brodą; dobrych wpuszcza, złych zaś odpędza. Tych ostatnich opanowuje zwątpienie i rzucają się w przepaść, w której już szatany i piekielne duchy czekają na swe ofiary. Przy drzwiach w głębi świątyni siedzi bonz nad talerzykiem do zbierania datków i uderza w tamtam, dając tem do zrozumienia, iż wierni powinni coś ofiarować na klasztor, ale zwykle Chińczyk nie bardzo chętnie okazuje się hojnym względem bonzów i niechętnie otwiera swój worek dla stróżów pagody”*
Pierwszy plan	dwie równoległe sceny rozdzielone pionowo skałą – po lewej stronie, u podnóża stromej drogi kroczą ostatni uczestnicy pochodu, po prawej stronie skały – wizja otchłani piekielnej, w którą spadają ukarani za grzechy; sceny te są symetryczne: początek drogi oraz piekielna otchłań znajdują się na tym samym poziomie obrazu
Plany dalsze (tło)	przesunięcie scen z pierwszego planu w perspektywie ku górze obrazu – pierwsi uczestnicy pochodu docierają do wrót świątyni, gdzie następuje ich selekcja – jedni do niej wchodzą, inni spadają lub są zrzucani w przepaść; gmach świątyni tonie w chmurach – symbolika niebiańskiego raju
Dynamika sceny	po lewej stronie obrazu scena statyczna, mimo wrażenia ruchu pochodu ku wrotom świątyni; po prawej scena dynamiczna – grzesznicy spadający w otchłań
Detale	postaci zarysowane bez dbałości o szczegóły, mimika twarzy ograniczona, kontury skał w tle rozmyte, piekielne stwory jedynie zarysowane; brak detali, o których autor pisze w tekście: bonza z talerzykiem na ofiary
Limat obrazu	nastrój wizyjnej podniosłości, trwogi, bojaźni, niezdecydowania, nieuchronności losu
Typ szkicu	szkic ilustracyjny do tekstu

Technika rytowania	harmonijne rozłożenie odcieni szarości, jednak bez zasadniczego wpływu na klimat sceny, który tworzy raczej wyważona i sugestywna kompozycja
Styl drzeworytu	realistyczno-wizyjny

* *Chińskie miasto Tien-tsin*, „Wędrowiec" t. 10: 1867, nr 241, s. 103.

Źródło: opracowanie własne.



Rys. 2. Ilustracja do tekstu *Pogrzeb ubogiego w Clermont*

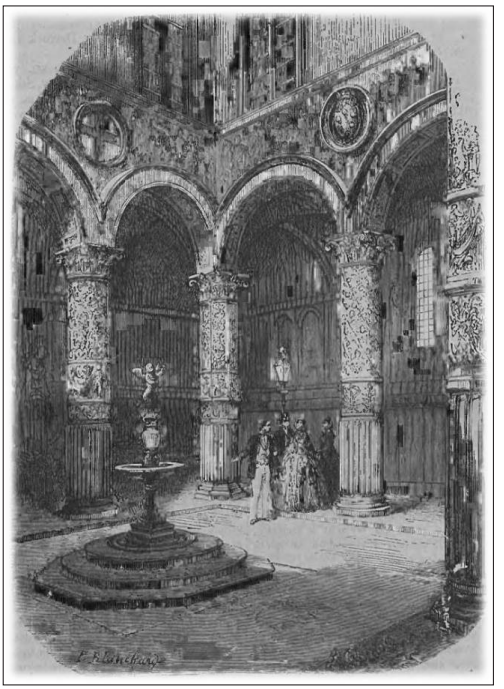
Źródło: Pogrzeb ubogiego w Clermont [C. Laplante; Émile Bayard], „Wędrowiec" t. 9: 1867, nr 210, s. 24; wym.: szer. 13,72 cm × wys. 8,61 cm; ilustracja wewnątrz tekstu, dwuszpaltowo. Autorem opisu skromnego pogrzebu jest, według informacji w tekście, „francuski pisarz i mąż stanu Wiktor Duruy".

Tytuł i autorzy obrazu	*Pogrzeb ubogiego w Clermont* (ryt. C. Laplante; rys. Émile Bayard)
Tematyka obrazu	K – I; W – 9

Motyw	śmierć
Kompozycja sceny	obraz o kompozycji otwartej; scena przedstawia jadący miejską ulicą kondukt pogrzebowy, któremu przyglądają się mieszkańcy mijanego hotelu; orszak przesuwa się z lewej na prawą stronę obrazu po płaskiej, wyłożonej „kocimi łbami" ulicy
Pierwszy plan	zaprzężony w dwa woły wóz-laweta, na którym spoczywa drewniana trumna przepasana na krzyż szarfą; w budce z krzyżem na daszku na przodzie wozu siedzi woźnica; przed wołami idzie mężczyzna w kapeluszu, z batem w dłoni, opartym na lewym ramieniu
Plany dalsze (tło)	fasada taniego hoteliku z drewnianymi okiennicami; w drzwiach stoi kobieta przyglądająca się konduktowi; na zasłoniętej przez wóz ławce siedzą uliczni gapie; w oddali, w perspektywie ulicy stoją przechodnie
Dynamika sceny	wrażenie powolnego ruchu wywołane przez kroczące woły oraz idącego przed konduktem mężczyznę
Detale	sporo szczegółów pozwalających potwierdzić skromność uroczystości: prosty, wiejski wóz na kołach o drewnianych szprychach, umorusane woły; trumna okryta ciemną materią z szarfą rozmiarem wskazująca na osobę dorosłą płci męskiej; o tym, że zmarły był ubogi i być może nie miał rodziny, mówi brak żałobników; mężczyzna idący przed konduktem jest ubrany w strój góralski, co wskazuje na pochodzenie zmarłego; kondukt albo wjeżdża do miasteczka, albo go opuszcza; mimo skromności orszaku hotelowi goście są wyraźnie nim zainteresowani, co widać po wyrazie twarzy kobiety i siedzącej pod ścianą pary; stojący w oddali przechodnie pochłonięci są rozmową
Klimat obrazu	cisza, spokój, zaduma i uliczni gapie „towarzyszą" zmarłemu w ostatniej drodze; widz odnosi wrażenie jakby scena „zatrzymała się w kadrze" na wysokości jego oczu
Typ szkicu	szkic ilustracyjny do tekstu
Technika rytowania	dzięki delikatnym liniom uzyskano subtelne przejścia od czerni do szarości; z wyczuciem rozłożono akcenty światłocienia potęgujące wrażenie zachodzącego słońca: orszak wyjeżdża z cienia rzucanego na ulicę i hotelowy budynek przez kamienicę z przeciwnej strony ulicy; malarskość sceny uzyskano dzięki plamom szarości o różnym natężeniu – na powierzchni ulicy oraz przed wejściem do budynku hotelowego, a także zacienieniu pozostałych budynków w tle; wrażenie przestrzenności i głębi osiągnięto poprzez brak ostrych kontrastów między czernią a bielą i łagodne kontury budynków
Styl drzeworytu	realistyczny

Źródło: opracowanie własne.

Henri Pierre Léon Pharamond Blanchard (1805–1873)



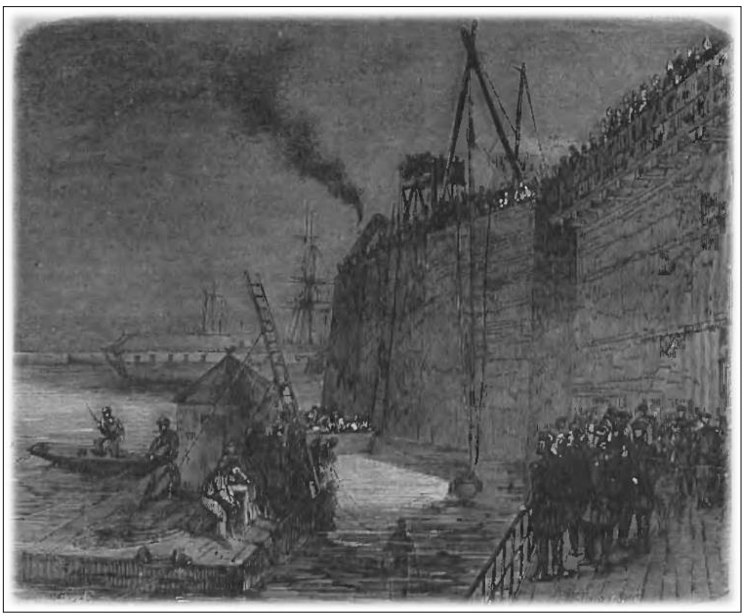
Rys. 3. Ilustracja do tekstu *Pałac Signoria we Florencji*

Źródło: Dziedziniec pałacu Signoria we *Florencji* [P. Blanchard; B. Casson-Smeeton], „Wędrowiec" t. 6: 1865, nr 153, s. 361; wym.: szer. 18,61 cm × wys. 12,97 cm; ilustracja wewnątrz tekstu, dwuszpaltowo.

Tytuł i autorzy obrazu	*Dziedziniec pałacu Signoria we Florencji* (rys. P. Blanchard; ryt. B. Casson-Smeeton)
Tematyka obrazu	K – II; W – 2
Motyw	dom
Kompozycja sceny	kompozycja otwarta – fragment czworobocznego pałacowego dziedzińca z rzędem kolumn tworzących portyk oraz fontanną pośrodku placu
Pierwszy plan	fontanna na wielowarstwowej podstawie na planie okręgu, z Puttem Verrocchia – brązowym posągiem dziecka z rybą
Plany dalsze (tło)	między bogato rzeźbionymi kolumnami przechadzają się dwie kobiety i dwaj mężczyźni; fasada pałacu ozdobiona jest freskami i herbami
Dynamika sceny	scena statyczna – typowa dla widoków architektury

Detale	drobiazgowo i wiernie zostały odtworzone szczegóły elewacji oraz ubiorów postaci
Klimat obrazu	wykwintny, monumentalny, wytworny i równocześnie lekki za sprawą delikatnej formy fontanny oraz strojnych kreacji kobiet
Typ szkicu	szkic ilustracyjny do tekstu
Technika rytowania	bogactwo detali architektonicznych wymaga doskonałej techniki rytowania – grę światła i cienia na płaskorzeźbach, w podcieniach oraz na płycie dziedzińca uzyskano za pomocą cienkich, krzyżujących się linii; plamy szarości o różnym natężeniu miękko przechodzą w rozświetlone miejsca budowli, gdzie szczegóły dekoracyjne uzyskano, rytując wyraźną, mocną kreską
Styl drzeworytu	realistyczny

Źródło: opracowanie własne.



Rys. 4. Ilustracja do tekstu *Latarnia podwodna*

Źródło: Oświetlenie podwodne za pomocą elektryczności [C. E.; P. Blanchard], „Wędrowiec" t. 5: 1865, nr 130, s. 404; wym.: szer. 11,98 cm × wys. 9,80 cm; ilustracja wewnątrz tekstu, dwuszpaltowo.

Tytuł i autorzy obrazu	*Oświetlenie podwodne za pomocą elektryczności* (ryt. C. E.; rys. P. Blanchard)
Motyw	praca
Tematyka obrazu	K – VI; W – brak
Kompozycja sceny	kompozycja otwarta – wyraźny podział na dwie części: morskie wybrzeże i wysoki betonowy mur oporowy, być może falochron;
Pierwszy plan	na wodzie platforma, z której opuszczana jest do wody świecąca lampa elektryczna; łódki z pracownikami obsługującymi urządzenia elektryczne; dużo osób obserwujących eksperyment inżynierów i pracowników portu stojących na pomoście z barierką; pora wieczorna pozwala na dostrzeżenie świecącej spod wody lampy
Plany dalsze (tło)	wysoki mur oporowy z żurawiem portowym; w oddali zarysy statków i zabudowań na lądzie
Dynamika sceny	mimo postaci w ruchu na platformie oraz wskazującego na ruch powietrza dymu z komina w oddali, scena w całości jest statyczna, być może także za sprawą licznych gapiów
Detale	jedynie pierwszoplanowe postacie są rozpoznawalne, choć bez szczegółów twarzy czy ubioru; pozostałe zaznaczone jedynie schematycznie, podobnie jak budynki, urządzenia oraz tafla wody
Klimat obrazu	atmosfera napięcia i ciężkiej pracy oraz wyczekiwania na jej efekty; pora zmierzchu, wrażenie głębin wobec kilkumetrowego muru „wyrastającego" z wody dodają scenie tajemniczości
Typ szkicu	szkic objaśniający do tekstu technicznego
Technika rytowania	rozjaśniona efektem światła jednostajna szarość płynnie przechodząca w czerń, zatarte kontury poszczególnych elementów sceny, a także spory obszar obrazu przeznaczony na niebo to efekt uzyskany za pomocą cienkich, równoległych, płytkich kresek
Styl drzeworytu	realistyczny

Źródło: opracowanie własne.

Adolphe Gusman [inna forma nazwiska: Gusmand] (1821–1905)

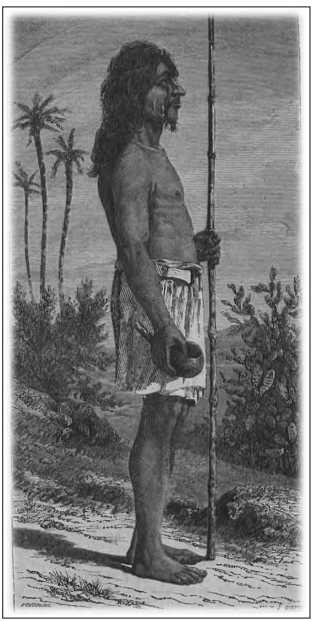
Rys. 5. Całostronicowa ilustracja do tekstu *Jerozolima, wyjątek z podróży*

Źródło: Wnętrze kościoła Grobu Świętego [A. Gusmand; C.R.], „Wędrowiec" t. 10: 1867, nr 250, s. 249; wym.: szer. 15,34 cm × × wys. 23,44 cm.

Tytuł i autorzy obrazu	*Wnętrze kościoła Grobu Świętego* (ryt. A. Gusmand; rys. C. R.)
Tematyka obrazu	K – I; W – 9
Motyw	dom
Kompozycja sceny	kompozycja otwarta – fragment wnętrza kościoła wypełnionego tłumem ludzi
Pierwszy plan	na stopniu kamiennej posadzki siedzą dwie kobiety z dzieckiem; obok stoi trzech mężczyzn i dziecko, na podłodze leży worek podróżny, laska i latarnia
Plany dalsze (tło)	gęstniejący tłum zwiedzających, dwa piętra z krużgankami także wypełnione ludźmi, w głębi wejście do podziemi
Dynamika sceny	scena statyczna, tylko jedna postać z tłumu wydaje się w ruchu – to mężczyzna w jasnej tunice odchodzący w stronę tłumu w głębi sceny

Detale	postaci na pierwszym planie ukazane są dość wyraźnie, ale bez zbytniej dbałości o szczegóły np. stroju, tłum ludzi w głębi wnętrza jest niezróżnicowany; niektóre elementy architektury kościoła: herb, płaskorzeźby – mają bogatsze detale
Klimat obrazu	klimat raczej bazarowy (zabiegani ludzie, nie zwracający na siebie uwagi) niż pielgrzymkowy (nie widać modlących się pątników), gdyby nie podpis pod ilustracją informujący, że jest to wnętrze kościoła – widz nie rozpoznałby tego z obrazu
Typ szkicu	szkic ilustracyjny do tekstu
Technika rytowania	efekt światłocienia i natężenia tonów szarości uzyskany poprzez zróżnicowanie częstotliwości i kierunków kresek oraz punktów
Styl drzeworytu	realistyczny

Źródło: opracowanie własne.



Rys. 6a. Detal w powiększeniu 200%

Źródło: *Guerrier payaguas*, dessin de H. Rousseau, „Le Tour du Monde" 1865, Premier semestre nr 1–6, s. 340.

Rys. 6. Ilustracja do tekstu *Z podróży po Paragwaju doktora Alfreda Demersay*

Źródło: *Wojownik paragwajski* [H. Rousseau; A. Gusmand], „Wędrowiec" t. 7: 1866, nr 177, s. 333; wym.: szer. 9,98 cm × wys. 16,05 cm; il. wewnątrz tekstu.

Tytuł i autorzy obrazu	*Wojownik paragwajski* (rys. H. Rousseau; ryt. A. Gusmand)
Tematyka obrazu	K – I; W – 1
Motyw	wojna
Kompozycja sceny	kompozycja otwarta – sylwetka mężczyzny z profilu na tle krajobrazu
Pierwszy plan	długowłosy, bosy wojownik paragwajski ubrany jedynie w przepaskę na biodrach, w lewej ręce trzyma najprawdopodobniej dzidę, w prawej fajkę w kształcie czarki z cybuchem
Plany dalsze (tło)	w tle krajobraz pustynny z niską roślinnością; w oddali trzy palmy
Dynamika sceny	scena statyczna
Detale	szczegółowo i wiernie ukazane umięśnienie wojownika, mimika jego twarzy oraz pokrój kaktusowego krzaka
Klimat obrazu	klimat spokoju i powagi uzyskany za sprawą kamiennego wyrazu twarzy i posągowej sylwetki mężczyzny w średnim wielu; duże, wyłupiaste oczy, wydęte usta, długie włosy oraz skąpa broda wskazują na doświadczonego w bojach, typowego wojownika plemiennego
Typ szkicu	szkic ilustracyjny do tekstu
Technika rytowania	na powiększonym detalu widać kierunki linii oraz ich zagęszczenie w partii włosów, twarzy i fragmentu torsu wojownika; wyrzeźbiona muskulatura powstała za pomocą właściwego rozłożenia akcentów światła oraz odcieni szarości
Styl drzeworytu	realistyczny

Źródło: opracowanie własne.

Henri Theophile Hildibrand (1824–1897)

Rys. 7. Ilustracja do tekstu *Pekin, dokończenie*

Źródło: *Łapacz szczurów w Pekinie* [Hildibrand; Émile Bayard], „Wędrowiec" 1865 t. 6, nr 133, s. 48; wym.: szer. 11,96 cm × × wys. 8,02 cm; il. wewnątrz tekstu, dwuszpaltowo.

Rys. 7a. Detal w powiększeniu 200%

Źródło: *Le tueur de rats, a Pekin*, dessin de Émile Bayard d'apres une gravure chinoise, „Le Tour du Monde" 1864, Deuxième semestre nr 7–12, s. 292.

Tytuł i autorzy obrazu	*Łapacz szczurów w Pekinie* (ryt. Hildibrand; rys. Émile Bayard)
Tematyka obrazu	K – I; W – 1
Motyw	praca
Kompozycja sceny	kompozycja zamknięta – postać szczurołapa z narzędziami potrzebnymi do uprawiania profesji
Pierwszy plan	mężczyzna o azjatyckich rysach trzyma na ramieniu kij, do którego przytroczone są złapane szczury; każda zdobycz ma swoją tabliczkę z opisem w języku chińskim
Plany dalsze (tło)	tłem sceny są jedynie chmury; szczurołap sportretowany jest na piaszczystej ziemi porośniętej skąpą roślinnością
Dynamika sceny	scena statyczna

Detale	na powiększonym fragmencie widać, że tabliczki na wieszaku opisane są chińskimi znakami, wyraźne są szczegóły ubioru łapacza oraz rysy jego twarzy z długimi, cienkimi wąsami
Klimat obrazu	łapacz pozuje do portretu z akcesoriami potrzebnymi do wykonywania pracy – celem szkicu było pokazanie profesji, zatem klimat sceny nie jest nastrojowy, jest ona raczej nośnikiem informacji
Typ szkicu	szkic ilustracyjny do tekstu
Technika rytowania	cieniowanie uzyskano, rytując wielokierunkowe kreski, drobne szczegóły za pomocą wybierania punktowego
Styl drzeworytu	realistyczny

Źródło: opracowanie własne.

Rys. 8. Ilustracja do tekstu *Pierwsze podróże doktora Livingstone'a, dalszy ciąg*

Źródło: *Hipopotamy* [Hildibrand; Émile Bayard], „Wędrowiec" t. 8: 1866, nr 189, s. 105; wym.: szer. 16,02 cm × wys. 12,11 cm; il. wewnątrz tekstu, dwuszpaltowo.

Tytuł i autorzy obrazu	*Hipopotamy* (ryt. Hildibrand; rys. Émile Bayard)
Tematyka obrazu	K – IV; W – brak

Motyw	natura
Kompozycja sceny	kompozycja otwarta – stado siedmiu hipopotamów wypoczywa na brzegu rzeki i w jej wodach
Pierwszy plan	na porośniętym krzewami i trawą piaszczystym brzegu rzeki stoi jeden hipopotam, drugi leży za nim; z wody wynurza się trzeci
Plany dalsze (tło)	na środku płytkiej rzeki leży duży hipopotam z młodym na grzbiecie; na przeciwległym brzegu baraszkują trzy młode zwierzęta
Dynamika sceny	scena dynamiczna – zwierzęta sportretowane są na różnych planach, w pozach wskazujących na aktywność, co całej scenie nadaje wrażenie ruchu
Detale	szczegółowo oddane są liście i trawy oraz tafla wody; sylwetki i atrybuty (kły, futro) zwierząt z pierwszego planu są wyraźne i pozwalają na rozpoznanie rasy czy nawet wieku zwierzęcia; hipopotamy z dalszego planu ukazano jedynie pobieżnie
Klimat obrazu	klimat łagodności, spokoju, senności natury, zabawy zwierząt
Typ szkicu	szkic ilustracyjny do tekstu
Technika rytowania	różne odcienie szarości, refleksy światła na powierzchni wody uzyskano, wybierając miejscowo na różnej głębokości drewno z kliszy oraz wycinając kreski o różnej grubości i zagęszczeniu
Styl drzeworytu	realistyczny

Źródło: opracowanie własne.

Jules Huyot (1841–1921)

Rys. 9. Ilustracja do tekstu *Gabon przez dra Griffon du Belloy, dalszy ciąg*

Źródło: *Król Kringer i jego rodzina* [A. Gilbert; Huyot sc], „Wędrowiec" t. 8: 1866, nr 195, s. 200; wym.: szer. 15,77 cm × × wys. 17,6 cm; ilustracja na $^{2}/_{3}$ powierzchni strony, dwuszpaltowo.

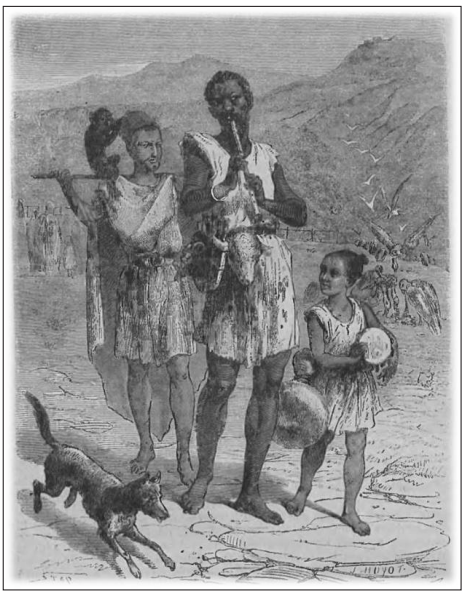
Rys. 9a. Detal w powiększeniu 400%

Źródło: *Le roi Kringer et sa famille*, dessin de A. Gilbert d'apres une photographie de M. Cauvin, medecin de la marine, „Le Tour du Monde" 1865, Deuxième semestre nr 7–12, s. 292.

Tytuł i autorzy obrazu	*Król Kringer i jego rodzina* (rys. A. Gilbert; ryt. Huyot)
Tematyka obrazu	K – I; W – 1
Motyw	władza
Kompozycja sceny	kompozycja zamknięta – portret siedmioosobowej grupy ciemnoskórych ludzi różnej płci i wieku; kompozycja wpisana w trójkąt, ze środkiem ciężkości po prawej stronie obrazu; trzy dorosłe osoby i dwoje dzieci u podstawy trójkąta – w pozycji siedzącej, dwie: drobna kobieta i masywny mężczyzna – stają za nimi; obraz powstał na podstawie fotografii
Pierwszy plan	od lewej strony siedzą: dziewczynka w upiętej sukni podobnej do tych, które noszą pozostałe kobiety, starszy mężczyzna w kapeluszu i z siwą brodą ubrany w białą koszulę i muchę oraz rodzaj surduta, obok niego chłopiec w luźnej koszuli w paski, następnie starsza kobieta w wysoko upiętej sukni i koralach na szyi; na końcu młoda kobieta ubrana podobnie, ale z odsłoniętym biustem; wszyscy mają ręce złożone na kolanach i patrzą w stronę fotografa – dorośli beznamiętnie, dzieci nieufnie
Plany dalsze (tło)	od lewej strony, pomiędzy mężczyzną w kapeluszu a dzieckiem, stoi młoda kobieta w wysoko upiętej sukni i koralach na szyi, obok niej masywny młody mężczyzna w pasiastej koszuli; na szyi ma ozdoby podobne do kobiecych koralików; zarówno mężczyzna, jak i kobieta nie patrzą w obiektyw
Dynamika sceny	scena statyczna
Detale	szczegółowo i wiernie odtworzona jest odzież portretowanych: rodzaj i fałdy materii, odcienie i wzory oraz paciorki, jakie wszyscy prócz starszego mężczyzny i dziecka mają na szyjach; z portretów nie można wywnioskować, że jest to rodzina królewska – być może ozdoby są tu atrybutami władzy, choć mężczyzna najprawdopodobniej będący królem jest ubrany wręcz po europejsku

Klimat obrazu	nastrój spokoju, powagi i dostojności właściwy rodzinie władcy
Typ szkicu	szkic ilustracyjny do tekstu
Technika rytowania	na powiększonym detalu przedstawiającym popiersie młodej kobiety z drugiego planu widać sposób rytowania, który oddaje mimikę twarzy, wiek oraz kolor skóry portretowanej; twarz i szyja modelowana jest równoległymi kreskami, włosy za pomocą wybierania punktowego
Styl drzeworytu	realistyczny

Źródło: opracowanie własne.



Rys. 10. Ilustracja do tekstu *Przechadzka po Wielkiej Kabylii przez pana Duhousset (1864)*

Źródło: *Powrót z targu Suk-el-Arba* [Stop; J. Huyot], „Wędrowiec" t. 1: 1870, nr 25, s. 392; wym.: szer. 11,96 cm × wys. 15,97 cm; il. wewnątrz tekstu, dwuszpaltowo.

Tytuł i autorzy obrazu	*Powrót z targu Suk-el-Arba* (rys. Stop; ryt. J. Huyot)
Tematyka obrazu	K – I; W – 9
Motyw	droga
Kompozycja sceny	kompozycja otwarta – bitą drogą w górzystym terenie wędruje trupa muzykantów: dwóch młodych mężczyzn z małpką kapucynką, dziewczynka oraz pies

Pierwszy plan	dwaj mężczyźni – czarnoskóry, masywny grający na flecie prostym, biały, niższy i szczuplejszy z małpką kapucynką na ramieniu, dziewczynka z bębenkiem i pies
Plany dalsze (tło)	sylwetki ludzi w oddali na drodze, zarysy gór oraz prawdopodobnie kondory żerujące na padlinie
Dynamika sceny	scena dynamiczna – postaci ludzi i zwierząt są w ruchu, grają też na instrumentach
Detale	szczegółowo oddane są ubrania idących: krótkie jasne tuniki oraz ozdoby: paski, sakwa czy przytroczona zmumifikowana głowa wołu; muskulatura oraz mimika twarzy pozwalają na rozpoznanie stanu emocjonalnego portretowanych; partie drugiego planu są jedynie zarysowane
Klimat obrazu	klimat lekki, swobodny
Typ szkicu	szkic ilustracyjny do tekstu
Technika rytowania	postaci wyraźnie odcinają się od tła, kontrastują zestawieniem czerni i bieli z szarościami własnych cieni rzucanych na ziemię i plamami zamglonych gór; efekty uzyskane z wykorzystaniem rylców o różnym kształcie ostrza i szerokości cięcia kresek
Styl drzeworytu	realistyczny

Źródło: opracowanie własne.

Adolphe-Fraçois Pannemaker (1822–1900)

Rys. 11. Ilustracja do tekstu *Z Peru do Brazylii, drugi wyjątek z podróży po południowej Ameryce Pawła Marcoy, dalszy ciąg*

Źródło: *Indianie zażywający tabakę* [Riou; Pannemaker]. „Wędrowiec" 1866 t. 7, nr 161, s. 72; wym.: szer. 16,12 cm × × wys. 12,24 cm; il. wewnątrz tekstu, dwuszpaltowo.

Rys. 11a. Detal w powiększeniu 400%

Źródło: *Priseurs de tabac*, „Le Tour du Monde" 1864, Premier semestre nr 1–6, s. 209.

Tytuł i autorzy obrazu	*Indianie zażywający tabakę* (rys. Riou; ryt. Pannemaker)
Tematyka obrazu	K – I; W – 9
Motyw	obyczaj
Kompozycja sceny	kompozycja zamknięta – dwaj Indianie zażywają tabaki, siedząc na kamieniach na prerii
Pierwszy plan	dwóch ubranych w długie tuniki bosonogich mężczyzn z długimi, rozpuszczonymi czarnymi włosami, z cienkimi rurkami przy nosach
Plany dalsze (tło)	piaszczyste pagórki
Dynamika sceny	scena statyczna
Detale	szczegółowo opracowane są jedynie ubiory mężczyzn, pozostałe elementy sceny zostały wyrytowane pobieżnie
Klimat obrazu	atmosfera tajemnicy, ukrycia, pośpiechu
Typ szkicu	szkic ilustracyjny do tekstu
Technika rytowania	elementy drugoplanowe wybierane punktowo, fałdy tunik uzyskane za pomocą równoległych linii, podobnie nogi Indian, co widać na powiększonym detalu; czarne plamy włosów obu mężczyzn i cienie rzucane przez głazy powstały w miejscach, z których wybrano najmniej drewna
Styl drzeworytu	realistyczny

Źródło: opracowanie własne.

Rys. 12. Całostronicowa ilustracja do tekstu *Z Peru do Brazylii, drugi wyjątek z podróży po południowej Ameryce Pawła Marcoy, dalszy ciąg*

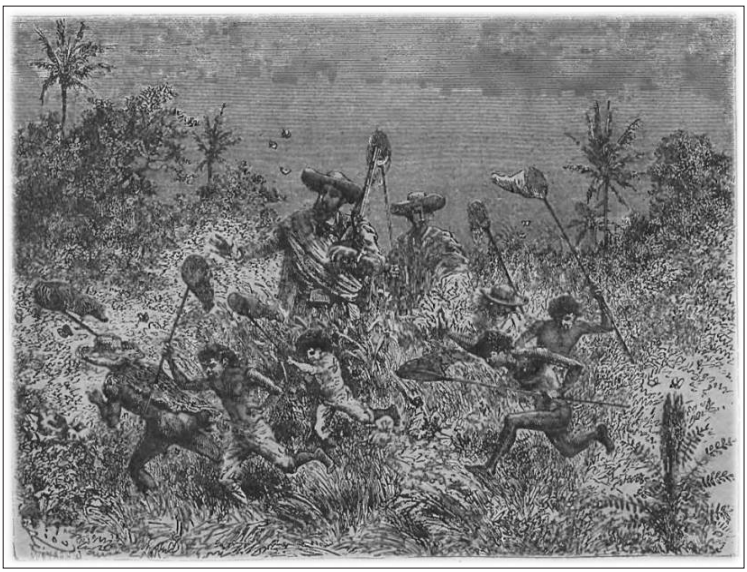
Źródło: *Rzeka Santa-Ana pod wodospadem Tunkini* [Riou; Pannemaker], „Wędrowiec" t. 7: 1866, nr 161, s. 73; wym.: szer. 16,07 cm × × wys. 24,23 cm.

Tytuł i autorzy obrazu	*Rzeka Santa-Ana pod wodospadem Tunkini* (rys. Riou; ryt. Pannemaker)
Tematyka obrazu	K – II; W – brak
Motyw	droga
Kompozycja sceny	kompozycja geometryczna zamknięta – koryto rzeki ograniczone tunelem z wysokich, gęsto rosnących drzew, których korony tworzą sklepienie
Pierwszy plan	trzy łodzie wiosłowe, każda z dwiema osobami na pokładzie – wszyscy na głowach mają okrągłe kapelusze z szerokim rondem, charakterystyczne dla Peruwiańczyków
Plany dalsze (tło)	w perspektywie „tunelu" rzecznego pięć podobnych łodzi i zarysy roślinności u wylotu
Dynamika sceny	scena umiarkowanie dynamiczna – widać wartki nurt rzeki, a ruchy wioseł wskazują na przemieszczanie się łodzi
Detale	najwyraźniej widoczne na drzeworycie są olbrzymie drzewa rosnące po obu stronach rzeki – ich splątane gałęzie i liście budują klimat sceny, jednak ze względu na mroczny nastrój obrazu zrezygnowano ze zbyt drobnych detali

Klimat obrazu	atmosfera jak z gotyckich powieści – półmrok oraz wybujała roślinność wywołują wrażenie potężnego zamczyska, z którego można się wydostać, zmierzając w kierunku światła
Typ szkicu	szkic ilustracyjny do tekstu, choć może funkcjonować także samoistnie za sprawą kompozycji o „baśniowym" charakterze i użytych środków artystycznego wyrazu
Technika rytowania	efekt półmroku oraz atmosferę tajemniczości i grozy osiągnięto, bardzo delikatnie i płytko wybierając drewno; rozświetlenie w centrum obrazu akcentuje geometryczną perspektywę tunelu
Styl drzeworytu	realistyczny

Źródło: opracowanie własne.

Édouard Riou (1833–1900)



Rys. 13. Ilustracja do tekstu *Naturalista pod zwrotnikiem*

Źródło: *Polowanie na motyle w Villavicensio* [Riou; C. Laplante sc], „Wędrowiec" t. 3: 1878, nr 73, s. 325; wym.: szer. 15,95 cm × wys. 11,91 cm.

We wstępie do tego tekstu znajduje się informacja: „Pan André, badacz przyrody, otrzymawszy od rządu francuskiego posłannictwo naukowe, zwiedził 1875–1876 roku Kolumbię, Ekwador i Peru, a wychodzący w Paryżu tygodnik „Le Tour du Monde" podaje obszerne sprawozdanie z tej podróży, ilustrowane przez znanego rysownika Riou"; ilustracja na $^{1}/_{2}$ powierzchni strony tytułowej, dwuszpaltowo.

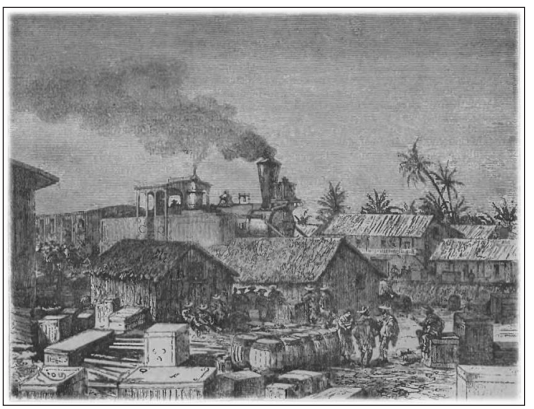
Rys. 13a. Detal powiększony 200%

Źródło: *Chasse aux papillons, a Villavicensio*, dessin de Riou, d'apres les documents de M. André, „Le Tour du Monde" 1878, Premier semestre nr 1–6, s. 135.

Tytuł i autorzy obrazu	*Polowanie na motyle w Villavicensio* (rys. Riou; ryt. C. Laplante)
Tematyka obrazu	K – II; W – brak;
Motyw	natura
Kompozycja sceny	kompozycja otwarta – łąka z niską roślinnością, po której biega sześciu chłopców z siatkami na motyle pod wodzą dorosłego mężczyzny w kapeluszu
Pierwszy plan	czterech chłopców, dwóch czarnoskórych i dwóch białych, łowi siatkami motyle

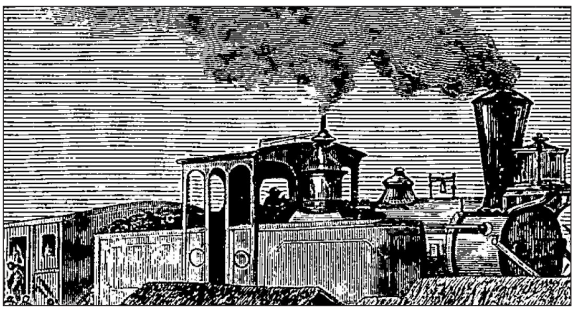
Plany dalsze (tło)	dwóch chłopców i badacz M. André pokazujący, gdzie łapać motyle; w tle jedynie zarysowana postać prawdopodobnie innego członka wyprawy przyrodniczej, być może jest to kobieta, w kapeluszu z szerokim rondem; na dalszym planie bujna roślinność, także wysoka
Dynamika sceny	scena dynamiczna, wszystkie postaci są przedstawione w ruchu
Detale	bardzo szczegółowo i realistycznie oddane są detale bujnej, łąkowej roślinności: pędy, liście, trawy oraz mięśnie nagich sylwetek, zwłaszcza czarnoskórych chłopców; wyróżnia się też fizjonomia, ubranie i ekwipunek naukowca – w jego skład wchodzi najprawdopodobniej także aparat fotograficzny
Klimat obrazu	atmosfera pracy, ale i rozrywki, radosnej zabawy
Typ szkicu	szkic ilustracyjny do tekstu, może funkcjonować samoistnie
Technika rytowania	bogata roślinność została wycięta za pomocą swobodnych, wielokierunkowych kresek, fałdy na odzieży mężczyzny powstały z kresek równoległych, natomiast postaci dzieci, zwłaszcza czarnoskórych, rytowano liniami przecinającymi się pod kątem prostym, tworzącymi siatkę
Styl drzeworytu	realistyczny

Źródło: opracowanie własne.



Rys.14. Ilustracja do tekstu *Podróż botaniczna po Ameryce Równikowej, dokończenie*

Źródło: *Dworzec kolei żelaznej w Barranguilli* [Riou; Ch. Barbant sc], „Wędrowiec" t. 5: 1879, nr 106, s. 25; wym.: szer. 16,33 cm × wys. 12,26 cm; il. wewnątrz tekstu, dwuszpaltowo.



Rys. 14a. Detal w powiększeniu 200%.

Źródło: *Gare de Barranquilla, ville principal du bas Magdalena*, dessin de Riou, d'apres les croquis de l'auteur, „Le Tour du Monde" 1877, Deuxième semestre nr 7–12, s. 11.

Tytuł i autorzy obrazu	*Dworzec kolei żelaznej w Barranguilli* (rys. Riou; ryt. Ch. Barbant)
Tematyka obrazu	K – II; W – 2
Motyw	droga
Kompozycja sceny	kompozycja otwarta – ciągnąca wagony towarowe parowa lokomotywa wjeżdża na dworzec kolejowy z niską zabudową i placem składowym; z podpisu pod ilustracją w „Le Tour du Monde" wynika, że autorem rysunku był E. Riou, który wykonał go na podstawie szkicu E. André, podróżnika będącego autorem tekstu
Pierwszy plan	najbliżej widza znajduje się przydworcowy skład skrzyń i beczek, wśród których gromadzą się grupy mężczyzn w meksykańskich kapeluszach oraz dwa niskie budynki ze spadzistymi dachami; po lewej stronie obrazu widać fragment wysokiego budynku
Plany dalsze (tło)	na stację wjeżdża lokomotywa parowa ciągnąca wagony towarowe; w oddali zabudowania dworcowe oraz drzewa palmowe
Dynamika sceny	scena dynamiczna za sprawą poruszającej się lokomotywy, o czym świadczy dym buchający z komina
Detale	najbogatsze w szczegóły są zgromadzone na placu skrzynie i beczki ładunkowe, ale także drewniane zabudowania magazynowe i budynek dworcowy z nazwą stacji; detale strojów możliwe są do rozpoznania w odniesieniu do grupy mężczyzn stojących najbliżej widza; części lokomotywy widoczne są na powiększonym fragmencie drzeworytu

Klimat obrazu	klimat trochę ospałego, prowincjonalnego dworca kolejowego, którego ożywienie powoduje wjazd dymiącej lokomotywy
Typ szkicu	szkic ilustracyjny do tekstu
Technika rytowania	większość elementów przedstawionych na drzeworycie (pociąg, domy, skrzynie i beczki oraz niebo) wykonano za pomocą równoległych linii; miejsca zacienione, kontrastujące z rozświetlonymi, oraz szarości nieba i buchającego z komina lokomotywy dymu powstały po wybraniu punktowym większych partii drewna z klocka
Styl drzeworytu	realistyczny

Źródło: opracowanie własne.

Analiza formalna

Autorami szkiców do przedstawionych tu drzeworytów byli Émile Bayard, Pierre Blanchard, Édouard Riou, Louis Rousseau[6], Achille Gilbert[7] oraz Stop [Louis Morel-Retz][8] i artysta o inicjałach C. R. Rytowali: Charles Laplante[9],

[6] Na odbitce z „Le Tour du Monde" widnieje jedynie nazwisko, w podpisie pod ilustracją jest inicjał imienia H. [Henri] – być może pomylono Henriego Rousseau – malarza naiwnego (1844–1910) z Leonem Rousseau – drzeworytnikiem, który był uczniem Stephane'a Pannemakera i zadebiutował na paryskim Salonie w 1875 r. Pracował dla wydawnictwa Hachette. Wykonał ilustracje dla „L'Illustration" wg obrazów Jacqueta Bougereau, Anatole'a Vely'ego, Émile'a Wautersa. Zob. P. Gusman, *La gravure sur bois en France au XIX siècle*, Paris 1929, s. 185; H. Béraldi, *Les Graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes moderns*, t. 11, Paris 1891, s. 270.

[7] Achille Isidore Gilbert (1828–1899) – rysownik, litograf i drzeworytnik francuski, pracował głównie dla „L'Illustration". Zob. H. Béraldi, *Les Graveurs du XIXe siècle...*, t. 7, Paris 1888, s. 128.

[8] Stop [właśc. Louis Morel-Retz] (1825–1899) – doktor praw, artysta malarz (uczeń Jeana-Marie Heynemansa), karykaturzysta i grawer. Swe prace malarskie (zwłaszcza akwarele) wystawiał od 1849 r., także na paryskim Salonie. Jako Stop publikował karykatury w „Journal Amusant" i „Le Charivari". Zob. H. Béraldi, *Les Graveurs du XIXe siècle…*, t. 12, Paris 1892, s. 60; zob. także informacje na stronie domowej potomków artysty *Louis Pierre Gabriel Bernard Morel-Retzdit Stop (pseud.) 1825–1899* [online] [dostęp 30 czerwca 2015]. Dostępny w World Wide Web: http://nadine-emmanuel.clause.pagesperso-orange.fr/famille/stop/index.html.

[9] Charles Laplante (?–1903) – francuski drzeworytnik, uczeń Fagniona, wystawiał swe prace od 1861 r. Ilustrował książki według rysunków G. Dorégo i czasopisma „Le Tour du Monde", „Le Magasin Pittoresque" oraz „L'Histoire de France" François Guizota.

Charles Barbant[10], Cosson-Smeeton[11], A. Gusmand, H. Hildibrand, J. Huyot, A. Pannemaker oraz autor podpisujący się inicjałami C. E. Trzy ilustracje o wys. 23–24 cm i szerokości 15–16 cm zajmowały całe strony w numerze, pozostałe zamieszczano na środku dwuszpaltowej kolumny, a ich wymiary wynosiły od 8 do 17 cm wysokości oraz od 9 do 18 cm szerokości. Wszystkie pokazane tu ilustracje towarzyszyły tekstom, choć dwie z nich mogłyby funkcjonować samoistnie ze względu na środki artystycznego wyrazu (zamkniętą kompozycję sceny rodzajowej – łowy motyli) i „baśniowy" klimat (rzeka płynąca wśród leśnego gąszczu). Tylko jedna ilustracja miała charakter objaśniający do tekstu referującego wynalazek techniczny (oświetlenie podwodne).

Analiza tematyczna

Z powyższego zestawienia wynika, że wśród tematów przedstawionych na analizowanych drzeworytach na pierwszy plan wysuwają się sceny rodzajowe i portrety (kategoria I w klasyfikacji Krużela oraz 1. i 9. w klasyfikacji Wildera), które pojawiły się na siedmiu ilustracjach. Cztery ilustracje

---

W 1879 r. wykonał, według własnych zdjęć, drzeworyty do *Souvenir du Haut-Rhin*. Był dobrym interpretatorem szkiców G. Dorégo, E. Fromentina, E. Bocourta, Bonnafoux, H. Clergeta, A.-M. de Neuville'a, G. Boulangera, H. Theronda, E. Ronjata, A. Dillensa, E. Bayarda, Maillarta, A. Rixensa, I. J. Taylora. W wydawnictwie Hachette prowadził warsztaty sztuki drzeworytniczej. Był artystą, któremu w „Wędrowcu" w latach 1864–1883 opublikowano najwięcej, bo 205 prac. Zob. P. Gusman, dz. cyt., s. 182; H. Béraldi, *Les Graveurs du XIXe siècle...*, t. 9, Paris 1889, s. 50.

[10] Charles Barbant (1844–1922) – francuski grawer i ilustrator, znany z ilustracji dzieł J. Verne'a, obok Leona Bennetta, Jules'a Ferata, Édouarda Riou czy Georges'a Roux. Grawerował rysunki Émile'a Bayarda, Horace'a Castellego, Charles'a Édouarda Delorta, Eugène'a Girardeta, Adriena-Marie H. Meyera, Feliciane'a Myrbacha, Achillesa Sirouya, Osvalda Tofaniego. Drzeworyty wykonane na podstawie fotografii zamieszczał także w „Le Tour du Monde". Zob. P. Gusman, dz. cyt., s. 184.

[11] Cosson-Smeeton – paryski zakład drzeworytniczy firmowany przez Anglika Josepha Burn-Smeetona (tworzył w latach 1840–1880) i Francuza Joachima-Jeana Cossona działający od 1870 r., ilustrujący „Magasin Pittoresque". Wcześniej Smeeton współpracował ze swym uczniem Augustem Tillym (?–1898) – sygnowali drzeworyty Smeeton-Tilly. Sygnatury na ilustracjach często zawierały błędy w nazwiskach – tak jest w przypadku prezentowanej tu odbitki drzeworytniczej podpisanej B. Casson-Smeeton. Zob. P. Gusman, dz. cyt., s. 182–183; H. Béraldi, *Les Graveurs du XIXe siècle...*, t. 12, Paris 1892, s. 38–39.

prezentują widoki (kategoria II w klasyfikacji Krużela i 2. w klasyfikacji Wildera), jedna przedstawia faunę i florę oraz myślistwo (IV w klasyfikacji Krużela; Wilder nie wyszczególnił tej tematyki w swoim zestawieniu), jedna tematykę alegoryczną (V kategoria w klasyfikacji Krużela; brak tej kategorii u Wildera) i jedna dzieje świata i nauki oraz sztuki (VI w klasyfikacji Krużela; brak tej kategorii u Wildera). Nie ma w powyższym zestawieniu drzeworytu z tematu „zdobnictwo i sztuka użytkowa" (III w zestawieniu Krużela; brak kategorii u Wildera) – jednak w już przez autorkę opracowanym zestawieniu twórczości 22 artystów oraz w całym analizowanym zbiorze 1656 ilustracji „Wędrowca" (z lat 1863–1899) występuje i ta kategoria.

Jeśli chodzi o motywy, najczęściej przewija się droga (także wędrówka piesza, podróż koleją czy spływ rzeką) – cztery ilustracje; rzadziej motyw domu (również pałacu i świątyni jako domu bożego) – dwie ilustracje; motyw pracy – dwie ilustracje; motyw natury (łowy np. motyli) – dwie ilustracje; najrzadziej motyw wojny (portret wojownika) – jedna ilustracja; motyw śmierci – jedna ilustracja; motyw władzy (król i jego rodzina) – jedna ilustracja oraz obyczaj (np. tradycyjny sposób i przyrządy do przyjmowania substancji psychoaktywnych – tabaki) – jedna ilustracja w analizowanym zbiorze 14 drzeworytów. To motywy typowe, uniwersalne, obecne także w sztuce malarskiej artystów drugiej połowy XIX w. niezależnie od ich narodowości[12]. Ponieważ są ważne dla wykazania wartościowości artystycznej drzeworytów, zostaną omówione poniżej z wykorzystaniem metody analizy dzieła sztuki zaproponowanej przez Erwina Panofsky'ego.

Dokonano także podziału ilustracji ze względu na kompozycję sceny, wyróżniając budowę otwartą (10 szkiców) oraz zamkniętą (4 szkice). Przez „otwartą" rozumie się taką kompozycję, która obejmuje wycinek sceny „dziejącej" się dalej, poza „kadrem" drzeworytu. Jeśli scena w całości „mieści" się w obrębie przedstawionej ilustracji – kompozycja jest określona jako „zamknięta". Ważna dla dalszej analizy jest dynamika scen przedstawionych na 14 drzeworytach – w omawianych przypadkach było sześć scen dynamicznych, siedem statycznych, jedna scena została

[12] Michał Andriolli podejmował też motywy charakterystyczne dla naszej historii i zakorzenionych w polskiej świadomości archetypów: starca, lirnika, tułacza, jeźdźca na koniu itp. Por. G. Socha, dz. cyt., s. 209–227.

określona jako statyczno-dynamiczna. Natomiast pod względem stylu 13 ilustracji tu zebranych było realistycznych, a jedna w realistyczno-wizyjna. Ze względu na typ szkicu najwięcej, bo aż 13, to ilustracje do tekstu opublikowanego w danym numerze czasopisma, z czego dwa mogłyby także funkcjonować jako samodzielne obrazy (bez odwołania do konkretnego tekstu). Oprócz tego w badanym zbiorze ilustracji jeden szkic sklasyfikowano jako objaśniający do tekstu technicznego. Oprócz odmiennej tematyki, wszystkie przedstawione drzeworyty różnią się także techniką wykonania. Na wartość artystyczną odbitki miał wpływ zarówno rodzaj, jakość użytego na kliszę materiału (drewna), jak i odpowiedni zestaw narzędzi. Cięcia prowadzone w różnych kierunkach dawały urozmaicone pod względem kształtu, grubości i gęstości linie oraz punkty, które z kolei miały wpływ na wydobycie efektu głębi, trójwymiarowości oraz malarskości sceny. Umiejętne operowanie światłocieniem było podstawowym zadaniem artysty. Zgodnie z usługową i reprodukcyjną funkcją grafiki prasowej tego czasu większość drzeworytów przedstawiała sceny i sytuacje statycznie, na wzór malarstwa pejzażowego i portretowego.

Wartości artystyczne ilustracji

Trudno dokonać oceny wartości artystycznej dzieł powstałych blisko półtora wieku temu. Drzeworytowe ilustracje zamieszczane w XIX-wiecznych czasopismach nie były uważane za dzieła sztuki i ani w owym czasie, ani później nie zajmowano się nimi z tej perspektywy, uznając je co najwyżej za uzupełniający materiał dziennikarski. Tymczasem proces ich tworzenia nie różnił się od powstawania odbitki graficznej oprawianej w ramki i wieszanej na ścianie. O tym, czy obraz był dziełem sztuki, decydowało to, kto go zamówił i do czego przeznaczył. Jeśli zamówienie złożył wydawca tygodnika ilustrowanego, drzeworyt – choćby wykonał go najsłynniejszy rysownik i rytownik – stawał się, jako wytwór rzemiosła, artystycznie bezwartościowy[13].

[13] Zachował się protokół z posiedzenia redakcji „Kłosów" zalecający „założenie księgi kontroli odbioru i wydawania rysunków do wycięcia" z powodu niedotrzymywania przez drzeworytników terminów zobowiązań oraz „nie dość zgodnego z rysunkiem cięcia".

Autorka ma świadomość, że podjęta próba refleksji estetycznej nad rycinami polskich tygodników ilustrowanych drugiej połowy XIX w. jest dopiero początkiem drogi, która zmierza do uznania grafiki prasowej za artystycznie wartościową. W celu udowodnienia słuszności tej tezy do analizy zebranych dotychczas danych wybrała metodę ikonograficzno-ikonologiczną stosowaną przy badaniu sztuki tego okresu autorstwa E. Panofsky'ego oraz wyróżniony przez H. Wöllflina, oparty na analizie formalnej, sposób artystycznego widzenia dzieła sztuki, polegający na ustaleniu zespołu cech wpływających na jego styl. Do wykazania wartości estetycznych drzeworytów ilustrujących czasopismo przyczynią się z pewnością także elementy teorii obrazu Romana Ingardena, który skategoryzował obecne w dziele momenty strukturalne i formalne – wypływające ze struktury dzieła i pozostające w relacji do podmiotu percypującego, oraz jakości estetycznie wartościowe – ich sposoby występowania i działania, wpływające na odbiorcę dzieła konkretyzującego je w trakcie przeżycia estetycznego.

Heinrich Wöllflin, badając sztukę XV–XVIII w., wyróżnił dwa dominujące w niej style: linearny, płaski, jasny, dążący do form zamkniętych styl wielości form oraz malarski, wprowadzający głębię styl form otwartych, niejasny, posługujący się zasadą podporządkowania wielości elementów jednej zasadzie kompozycyjnej. Ponieważ Wöllflin uznał, że te dwa sposoby artystycznego widzenia następują po sobie cyklicznie, można przyjąć, że także w XIX w. wszelkie twórcze kształtowanie będzie dokonywało się w ich granicach. Realizacja o charakterze malarskim sprawia wrażenie nieograniczoności ze względu na to, że elementy przedstawione wzajemnie się ze sobą wiążą i przenikają. Zjawiskowe ujmowanie rzeczywistości znajduje odbicie w odbieranych przez zmysł wzroku plamach

---

Redaktor odpowiedzialny za część artystyczną miał nakazywać konkretnemu drzeworytnikowi usunięcie usterek drzeworytu, odejmując mu przy tym stosowną część wypłaty. Zob. *Księga Sesyjna Redakcji „Kłosów"* t. 1, Sesja 11 z 30 grudnia 1865 [online]. Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa [dostęp 30 czerwca 2015]. Dostępny w World Wide Web: http://www.kpbc.ukw.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=33855&from=publication.

Stanisław Witkiewicz pisał, że „drzeworytnicy uważani i traktowani byli jako niższy stopień składu redakcji pisma i rzadko przychodziło na myśl, jak dalece ich praca jest artystyczną…" Cyt. za: A. Kotańska, *Ilustratorzy i drzeworytnicy czasopism ilustrowanych drugiej połowy XIX w. na marginesie katalogu drzeworytów o tematyce warszawskiej*, „Almanach Muzealny" 1997, s. 85–116.

o różnym natężeniu światła, bez wyraźnych ograniczeń konturowych. Ich wzajemne relacje budują głębię obrazu i wrażenie ciągłego „ruchu" kompozycji przy pozornym braku granic. Pozornym, ponieważ całość kompozycyjna pozostaje zamknięta za sprawą podporządkowania wszystkich szczegółów jednemu motywowi przewodniemu. Forma plastyczna (kompozycja, światło, barwa) sprzyja przedstawieniu rzeczy w sposób zjawiskowy[14]. Pomaga jej w tym także technika artystyczna, która nadaje „lotny" charakter:

> forma zaczyna mienić się, światła i cienie wyzwalają się do samodzielnego bytu, szukają się wzajemnie i łączą, przenikając we wszelkich możliwych kierunkach. Całość wydaje się wyrazem nieustannie przepływającego, niekończącego się ruchu[15].

Do najważniejszych cech techniki drzeworytniczej drugiej połowy XIX w. zaliczyć należy odpowiednie cięcia rylca, uwypuklające kształty i charakteryzujące materię pokazywanych przedmiotów. Stopniowe zagęszczanie cięć dawało płynność płaszczyzn o różnych odcieniach bieli i natężeniu czerni. Zespoły równoległych kresek pozwalały na doskonałe wkomponowywanie w otoczenie przyrody czy pejzaż miejski elementów architektury, mostów i budynków, zaznaczanych z niemal fotograficzną dokładnością. Grę światła uzyskiwano też okrągłymi, punktowymi cięciami ornamentyki. Perspektywę ulicy miasta podkreślano dzięki zaznaczeniu jedynie szkicowo, kilkoma cięciami, budynku w jej głębi. Natomiast połączone z liniami cięcia punktowe o różnej głębokości i natężeniu pozwalały na malarskie interpretowanie roślinności, na przykład gęstej i skłębionej, grającej kolorami i odcieniami korony drzew liściastych. Kierunki gałęzi podkreślane były długimi czarnymi liniami, a krótkimi równoległymi kreskami oddawano fakturę pni drzew, którą dodatkowo rozświetlano coraz grubszymi i rzadszymi kreskami lub zacierano kreskami drobnymi i gęstymi. Można rozpoznać gatunki drzew dzięki naśladowaniu przez artystów naturalnego kształtu korony oraz szczegółowemu oddaniu na

---

[14] H. Wöllflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 46–53.

[15] Tamże, s. 52.

drzeworycie liści. Podobnie kształtem sylwety i rytmem cięcia określone były krzaki i drobna roślinność. Malarskość podkreślano także grupowaniem ciemniejszych akcentów na dalszych planach, rozjaśniając tym samym plan pierwszy, gdzie zwykle rozgrywała się portretowana scena. Falistość górskiego terenu wskazywana była albo miękko – równoległymi liniami o różnej grubości i natężeniu, albo poszarpaną kreską i punktem w przypadku surowych, górskich szczytów, przy czym biel ośnieżonych najwyższych partii, oświetlonych dodatkowo światłem słonecznym, kontrastowała z ciemną otchłanią szczelin i rozpadlin skalnych. Płynącą wodę zaznaczano falującymi, nierównymi w swej grubości i gęstości poziomymi cięciami. Rozmaite ornamenty faktury wykorzystywane były do przeciwstawienia oraz zróżnicowania leżących obok siebie płaszczyzn, materiałów oraz wzorów, co widoczne jest zwłaszcza w portretach całych postaci. Do detali garderoby i układu draperii stosowano cięcie wielokierunkowymi liniami, np. spódnica kobiety nacinana była siatką drobnych kresek eksponujących deseń lub konkretne wzory tkaniny, krata na męskiej koszuli to przecinające się i ginące w fałdach głębokie kreski, spodnie, jeśli były lniane i wiązane w pasie, zazwyczaj miały jedynie zaznaczone miękko kilkoma swobodnymi kreskami fałdy, a w przypadku spodni do fraku – fason podkreślono siatką drobnych kresek, faktura materiału i kolor ulegały zaś rozmyciu przez wybieranie punktowe.

Schematy faktur stosowanych przez drzeworytników były modyfikowane i uzależnione od rodzaju kompozycji i ukazywanych form. Wiązało się to ściśle z obowiązującym wówczas malarskim charakterem ilustracji i ich tematyką. Dominowały miękkie, zacierające kontrasty plamy kolorystyczne, mające za zadanie rozdzielanie kompozycji na partie ciemniejsze (elementy ukształtowania terenu) i jaśniejsze (niebo). Za sprawą kontrastów odcieni szarości, bieli i czerni oraz bogactwa kształtów, planów kompozycji i jej dynamiki faktura całości nie była jednolita i monotonna, a obrazy, dla których artyści każdorazowo znajdowali nowe środki wyrazu, były autorskimi dziełami sztuki, a nie jedynie kopiami szkiców, choć trzeba mieć świadomość, że według ówczesnego kanonu im lepiej drzeworyty imitowały rysunek czy dzieło malarskie, tym wyżej były one cenione i uważane za doskonałe artystycznie. Cały wysiłek i innowacyjność drzeworytnika kierowane były zatem na doskonalenie techniki, aby – tuszując ślady rylca – możliwie najwierniej upodobnić drzeworyt do obrazu malarskiego. Stąd popularne były cięcia bardzo drobne, gęste,

krzyżowane i nakładające się kreski, punkty, plamki zmiękczające kontury i subtelnie różnicujące natężenia kolorów[16].

Różny poziom artystyczny oraz techniczny ilustracji wynikał z wykształcenia (także szkoły stylistycznej, do której rysownik lub rytownik należał, rozpoznawanej, choć w mniejszym stopniu niż w malarstwie olejnym, po określonych manierach) i doświadczenia oraz narodowości artystów, jakości narzędzi i rodzaju drewna użytego do wykonania klocka-matrycy, miejsca i czasu powstawania kolejnych etapów obrazu, a także przeznaczenia drzeworytu.

W koncepcji E. Panofsky'ego ikonologia jako metoda badania dzieła sztuki opiera się przede wszystkim na analizie treści dzieła. W pierwszym etapie badania proponuje on dokonanie opisu preikonograficznego, polegającego na analizie semantycznej przedmiotowej i wyrazowej oraz interpretacji układu elementów przedstawiających, zmierzającej do poznania układów i elementów wyrazowych przedmiotów przedstawionych. Drugi etap interpretacji dotyczy konwencjonalnego znaczenia przedmiotów i faktów przedstawionych, zidentyfikowanych w pierwszym etapie. Jest to analiza ikonograficzna. Trzeci etap został przez Panofsky'ego nazwany interpretacją ikonologiczną i nie dotyczy już takiego sensu dzieła sztuki, jaki był zamierzony przez autora czy zamawiającego dzieło, ale jest odczytaniem dzieła jako zjawiska historycznego, jako dokumentu, symptomu. Etap ten ma na celu wykrycie „wewnętrznego znaczenia" dzieła, tego, czemu służy ono jako „forma symboliczna"[17].

Analiza treści 14 ilustracji została przeprowadzona w tabelach. Przedmioty i fakty przedstawione na obrazach są typowe dla przedstawień malarskich połowy XIX w. Pielgrzymi podążający do świątyni, kondukt pogrzebowy, bogata architektura pałaców i kościołów, upowszechnianie technicznych wynalazków, wizerunki, praca, konflikty wojenne i obyczaje ludów, Europejczykom dotychczas nieznane, oraz osobliwości egzotycznej przyrody obecne były na płótnach artystów i w relacjach podróżników. Sposoby ich przekazywania przez naocznych

---

[16] Pisze o tym także K. Czarnocka, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962, s. 132 i n.

[17] J. Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2008, s. 39–42.

świadków w postaci szkiców czy fotografii (które następnie rytowano w zakładach drzeworytniczych, a odbitki wykorzystywano w czasopismach) były zrozumiałe dla czytelników, ale niektóre sceny niosły ze sobą także treści głębsze, kulturowe, nawiązujące do tradycji i symboli. Rozpoznawano zawarte w nich motywy i interpretowano w zależności od historyczno-kulturalnej świadomości. Motyw drogi w pielgrzymowaniu oznaczał zmierzanie do życia rajskiego bądź piekielnego, w zależności od popełnionych grzechów. Ten sam motyw podróży łodzią czy koleją wiązał się z ciekawością świata i tak popularnymi w XIX w. wyprawami do krajów egzotycznych. Motyw śmierci obecny w wizerunku pogrzebu przypominał o jej nieuchronności, a uboga ceremonia podkreślona brakiem żałobników skłaniała do refleksji nad losem człowieka. Motyw domu natomiast, jako miejsca godnego i bezpiecznego, w odniesieniu do przepychu pałacu czy kościoła podkreślał społeczne podziały na bogatych i biednych, ale i odwieczny społeczny porządek – rządzących i rządzonych. Z kolei motyw pracy, jako przewodni w czasach pozytywizmu, przez ukazanie trudu fizycznego uświadamiał jej wartość, ale też perspektywy zmechanizowania procesów produkcji za sprawą elektryczności i maszyn jako następstw rozwoju nauki i techniki. Motyw wojny, doskonale znany w każdej kulturze – a tu pokazany z perspektywy kolonizatorów podbijających plemiona i terytoria Afryki czy Australii – miał zapewne podkreślić potęgę państw europejskich, motyw zaś władzy uwidaczniany w portretach królów podbitych plemion i motyw plemiennych obyczajów pokazywał prymitywnie zorganizowane społeczności w ich codziennym życiu, zaobserwowanym w czasie wypraw badawczych. Motyw natury wreszcie – w ilustracjach dzikiej, nieujarzmionej przyrody, z egzotycznymi gatunkami fauny i flory – służył wzmocnieniu i uatrakcyjnieniu przekazu tekstowego. Typowa dla tego czasu tematyka przedstawień i rozpoznawalne motywy pozwalają odbiorcy tych ilustracji na wzbogacenie wiedzy o świecie, dziewiczych rejonach Ziemi, ludziach innych ras i ich życiu, ale także o sztuce i postępach myśli technicznej cywilizowanych krajów. Czy obok niewątpliwej wartości edukacyjnej drzeworytowe obrazki mają także wartości artystyczne?

Analizując obraz w kategoriach dzieła sztuki, Roman Ingarden wyróżnił działające na odbiorcę momenty artystycznie doniosłe, które w procesie odbioru stanowią strukturalną podstawę ukonstytuowania się wartości estetycznych. Opisał ich odmiany i cechy zmienne, określił także

sposoby ich występowania i działania. Uznał wreszcie, że sposób odbioru dzieła sztuki jest odpowiedzią widza na działanie tych jakości[18].

W tabelach wymienione zostały miejsca składające się na kompozycje uchwyconych na obrazach fragmentów rzeczywistości i „momenty" o wartościach artystycznych, które z tych kompozycji wypływają, wywołując w odbiorcy przeżycia artystyczne, prowadzące do pojawienia się wartości estetycznych. Jednak punktem wyjścia takiego, a nie innego odbioru było przede wszystkim samo podłoże obrazu i technika, jaką wykonano drzeworyt. Aby uzyskać pożądane na obrazie zjawisko, artysta musiał dobrać odpowiedni materiał oraz technikę wykonania. W samym zjawisku (widocznym na odbitce drzeworytniczej) materiał (klocek) nie powinien być już widoczny, mimo że obraz istniał na nim nadal. Chęć wywołania u widza wrażenia, że ogląda obraz malarski, a nie drzeworyt, podyktowana była być może tym, że ponieważ w inny sposób nie można było reprodukować w czasopiśmie obrazów olejnych, konieczne było przyjęcie przez rytowników określonej techniki, aby oddać całe bogactwo oryginału. Według Ingardena widz nie odbiera obrazu jako malowidła, lecz właśnie przez malowidło dociera do poszczególnych warstw przedstawienia: warstwy podstawowej, którą tworzą ukazane na obrazie „wyglądy" przedmiotów przedstawionych – tzw. momenty (np. rozciągające się w dal płaszczyzny, linie faliste, kolorowe plamy, czarne linie na białym tle) oraz warstwy przedmiotów przedstawionych. Dzieło sztuki tworzy się w świadomości odbiorcy zarówno pod wpływem warstw przedstawionych, jak i jakości estetycznie nieobojętnych[19].

Zatem kluczem do zaistnienia obrazu w świadomości odbiorcy musi być coś, co zawiera się w „malowidle", w tym przypadku w odbitce drzeworytniczej – sposób urzeczywistnienia świata. Oprócz wrażenia kompozycyjnej harmonii, polegającej na dobrym rozplanowaniu sceny, przy dużej różnorodności elementów poszczególnych warstw przedstawienia, większość zaprezentowanych tu dla przykładu ilustracji ma zwartą strukturę, pozwalającą zamknąć opowiadaną historię w granicach drzeworytowej odbitki jak w kadrze czy ramach obrazu. Dla widza ilustracje te były

---

[18] R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki.* Wybór i opracowanie A. Szczepańska. Wstęp W. Stróżewski, Warszawa 1981, s. 165–204.

[19] Za: J. Patočka, *Uwagi Romana Ingardena o filozofii obrazu*, tłum. Irena Krońska, [w:] *Fenomenologia Romana Ingardena*, pod red. Z. Augustynka, Warszawa 1972, s. 267–275.

(i nadal są) przejrzyste i jasne w swej wymowie, odpowiadają nadanym tytułom, a w zależności od charakteru scen są statyczne lub dynamiczne. Zarówno postaci ludzi czy zwierząt, jak i elementy miejskiej architektury lub pejzażu oddane są w sposób realistyczny, przy czym artyści unikają naturalistycznej brzydoty. Zdarzają się portrety „dzikich" mieszkańców Afryki, wywołujące u widza strach czy wręcz obrzydzenie, ale zwykle są odniesione do tekstu, któremu towarzyszą – niektórzy podróżnicy w niewybrednych słowach opisywali fizjonomię, ubiór czy zachowanie tubylców, stąd stereotypy dotyczące Murzynów czy Aborygenów, które przetrwały nawet do dziś[20]. Zazwyczaj jednak sceny przedstawione na drzeworytach były oryginalne z punktu widzenia europejskiej kultury i dla Europejczyków interesujące, a sposób ich oddania nowatorski, ponieważ do tej pory nikt tak realistycznie nie oddawał rzeczywistości. Wpływ na to miała z pewnością także drzeworytnicza technika, dzięki której wydobywano ze scen walory malarskie – płynność barw i mięk-

[20] Alfred Grandidier o mieszkańcach wyspy Ceylon: „Brak im energii i nigdy nie można było przezwyciężyć ich gnuśności, wynikającej z przyczyny klimatu; obojętni i próżniacy, są zarazem trwożliwi i przebiegli. Nie należy się spodziewać od nich szczerości, dobroduszności ani szlachetności. […] Umysł ich rozwijał się przez pobyt tu Europejczyków, ale nikczemność powiększała się w miarę przeświadczenia o swej niemocy, a zamiast zrzucenia z siebie tej naturalne gnuśności, użyli nabytych pojęć dla stania się przebiegłymi". [„Wędrowiec" 1874 t. 9, nr 215, s. 99]; Edmund Planchut o mieszkańcach Wysp Filipińskich: „Indianie z gór, biedne istoty upośledzone na sercu i umyśle, skupiają się razem, gdy ujrzą lub posłyszą z daleka deszczową burzę, aby szukać schronienia na pobliskich wierzchołkach". [„Wędrowiec" 1870 t. 2, nr 26, s. 402]; O „ludożercach" z melanezyjskiej wyspy Rossel: „Niewymowny smutek ogarnia na myśl, że ta wspaniała przyroda roztacza swe bogactwa tylko dla istot tak umysłowo upośledzonych jak mieszkańcy tego pięknego kraju. […] Powierzchowność tych wyspiarzy nie jest wcale ujmująca. Skórę mają oni czarną, jakby pokrytą tłustością, nos spłaszczony, usta szerokie, oczy czarne wypukłe, policzki wystające, włosy długie, kędzierzawe, brodę rzadką i również kręcącą się, czoło w tył zachylone. Wzrost ich jako też rozwój mięśni jest bardzo niewielki. Używanie betelu nadaje ich ustom i dziąsłom barwę gotowanego raka; zęby mają czarne popsute. Rysy kobiet są grube, włosy takie same, jak mężczyźni". [„Wędrowiec" 1863 t. 2, nr 42, s. 263]; O mieszkankach Nowej Kaledonii: „Kobiety znane są z brzydoty; nawet w młodym wieku wcale są niepowabne ze swymi ogolonymi głowami i szkaradnie podziurawionymi naumyślnie uszami. Chociaż niektóre z nich w młodym wieku nie mają nieprzyjemnych rysów, sądząc jednak z ogółu, brzydota Kaledonek mogłaby wejść w przysłowie". [„Wędrowiec" 1863 t. 1, nr 17, s. 260]. Podobne „opisy dzikich", zawarte potem wraz z drzeworytowymi ilustracjami w książkach, utwierdzały europejskiego czytelnika w poczuciu wyższości i dawały początek rasistowskim postawom, które w najbardziej agresywnej postaci doszły do głosu w pierwszej połowie XX w. Zob. J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, Poznań 2013, s. 1131.

kość kształtów, co z kolei u odbiorcy wywoływało skojarzenia z dobrze znanymi miejscami z otoczenia i w związku z tym dawało kojące poczucie przynależności do tej artystycznie wykreowanej rzeczywistości albo pobudzało do rozwinięcia wyobraźni w percepcji obrazów z nieznanych miejsc, które odwiedzili podróżnicy i z których sporządzili poruszające emocje szkice. Można więc było „wejść" w niebezpieczny świat wilgotnych lasów równikowych czy Wielkich Jezior Afrykańskich, siedząc wygodnie w fotelu i przeżywać tragiczne perypetie podróżników bez narażania się na niebezpieczeństwa. Można było rozczulić się nad żebrzącym na paryskiej ulicy dzieckiem, a nawet, współczując jego doli, ofiarować datek na polską ochronkę dla sierot. Typowe dla tego czasu ilustracje do lirycznej poezji, ukazujące szczęście macierzyństwa, beztroskę dzieciństwa czy młodzieńczą miłość, jeszcze dziś wywołują wzruszenie, zatem ich działanie na emocje nie zależy tylko od epoki, w której powstały. Także popularne szkice humorystyczne Franciszka Kostrzewskiego śmieszą celnością dowcipu i znakomitym zmysłem obserwacji ludzkich zachowań sportretowanych w karykaturach.

Artysta drugiej połowy XIX w. stawiał sobie wyraźnie za cel przedstawienie rzeczywistości, zatem realizm scen musiał być autentyczny, aby widz nie miał poczucia, że jest manipulowany. Nie będąc naocznym świadkiem uchwyconych na obrazie zdarzeń, musiał wierzyć, że były one prawdziwe. Udane naśladownictwo rzeczywistości uzyskane techniką drzeworytniczą wydaje się podstawową wartością artystyczną zaprezentowanych tu ilustracji. Na uznanie zasługuje także ukazanie w obrazach niepowtarzalnej indywidualności portretowanych postaci oraz sytuacji nabierających znaczenia w historycznym kontekście, a także w symbolicznym wymiarze.

Podsumowanie

Główną funkcją grafiki w drugiej połowie XIX w. była funkcja usługowa, reprodukcyjna – będąca wynikiem zapotrzebowania czasopism na ilustracje. Za ich pośrednictwem pisma rozpowszechniały i popularyzowały osiągnięcia nauki, techniki i sztuki, zwłaszcza na prowincji, gdzie prasa ilustrowana była jedynym źródłem wiedzy. Ilustracje prasowe miały z reguły charakter dokumentacyjno-informacyjny, a redakcja periodyku dobierała

materiał graficzny zgodnie z profilem pisma, ale już sam wybór tematów przez artystę, sposób ustawienia przez niego planu obrazu, rodzaj krajobrazu (także miejskiego) i typy postaci – świadczył o obecnych zarówno u artystów, jak i u odbiorców wzorcach przedstawień przetrwałych po poprzednich pokoleniach i nadal rozpoznawalnych. Od tego, czy artysta naszkicował jedno rozłożyste drzewo, czy fragment gęstej puszczy, czy też sportretował statycznie liczną rodzinę królewską lub ukazał monarchę w konnym orszaku, zależało odkrycie i zrozumienie symboliki całego przedstawienia przez odbiorcę, w tym wypadku czytelnika czasopisma.

W zależności od wielkości ilustracji, jej funkcji w tekście bądź autonomii w ramach konkretnego egzemplarza pisma obraz o określonej tematyce, zawierający znaczące motywy, wpływał na refleksję odbiorcy bardziej niż tekst, a z pewnością inaczej, ze względu na specyfikę przekazu wizualnego: konkretyzując określoną sytuację i sprzyjając zapadaniu jej w pamięć zgodnie z życzeniem artysty, zwłaszcza w odniesieniu do dzieła wykonanego w określonej konwencji[21].

Drzeworyt był najodpowiedniejszą techniką do ilustracji książek i czasopism ze względu na możliwość dokładnego odtworzenia rysunku czy obrazu olejnego. Jednak rzemieślniczy charakter pracy grafika (zarówno rysownika, jak i rytownika) nie przeszkadzał wielu z nich w realizowaniu aspiracji artystycznych, stąd rozpoznawalne szkice Dorégo i kreska Bayarda lub też cięcie Pannemakera, Hildibranda i Gusmana. Największe zasługi w sztuce drzeworytniczej tego okresu mieli artyści francuscy. Ich prace wyróżniały się perfekcyjną techniką i kunsztem wykonania, lekkością i finezją kreski, a o wartości artystycznej tych drzeworytów świadczy fakt, że doskonale spełniły zadania epoki, w której powstały.

Bibliografia

"Le Tour du Monde" 1864–1879.
„Wędrowiec" 1865–1879.

[21] Maria Wiercińska zwraca uwagę na przyjęte i niezmienne przez wiele lat „widzenie" *Pana Tadeusza* A. Mickiewicza przez pryzmat ilustracji M. Andriollego, mimo że były one krytykowane zarówno przez autora drzeworytów, jak i recenzentów. Zob. M. Wiercińska, *Grafika wczoraj i dziś*, Warszawa 1974, s. 71–73. Być może w różnych epokach recepcji dzieła literackiego istnieje określona „moda" na styl ilustracji, a czasem

Banks Marcus, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, tłum. Paweł Tomanek, Warszawa 2009.

Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl, Kraków 2012.

Béraldi Henri, *Les Graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes moderns*, 12 t., Paris 1885–1892.

Berger John, *Sposoby widzenia*, tłum. Mariusz Bryl, Warszawa 2008.

Białostocki Jan, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2008.

Blumówna Helena, *Motyw rodzajowy w polskim rysunku XIX wieku*, Warszawa 1957.

Czarnocka Krystyna, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962.

Dąb-Kalinowska Barbara, *Ziemia, piekło, raj: jak czytać obrazy religijne*, Warszawa 1994.

Fenomenologia Romana Ingardena, pod red. Zdzisława Augustynka, Warszawa 1972.

Gage John, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tłum. Joanna Holzman, Kraków 2008.

Gusman Pierre, *La gravure sur bois en France au XIX siècle*, Paris 1929.

Impelluso Lucia, *Natura i jej symbole: rośliny i zwierzęta*, tłum. Hanna Cieśla, Warszawa 2006.

Ingarden Roman, *Wykłady i dyskusje z estetyki.* Wybór i opracowanie A. Szczepańska. Wstęp W. Stróżewski, Warszawa 1981.

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

Krużel Krzysztof, *Wśród starych rycin. Wybrane zagadnienia opracowania formalnego dawnej grafiki*, Kraków 1999.

Księga Sesyjna Redakcji „Kłosów" t. 1, Sesja 11 z 30 grudnia 1865 [online]. Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa [dostęp 30 czerwca 2015]. Dostępny w World Wide Web: http://www.kpbc.ukw.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=33855&from=publication.

Louis Pierre Gabriel Bernard Morel-Retzdit Stop (pseud.) 1825–1899 [online] [dostęp 30 czerwca 2015]. Dostępny w World Wide Web: http://nadine-emmanuel.clause.pagesperso-orange.fr/famille/stop/index.html.

---

zapomniane edycje przechodzą renesans tylko dlatego, że u kolejnego pokolenia pojawiła się wrażliwość pozwalająca nawiązać dialog z artystą i jego wizją.

Radziszewska Maria, *Epoka drzeworytu w dziewiętnastowiecznych polskich tygodnikach ilustrowanych*, „Pro Libris" 2008, nr 2, s. 123–128.
Rose Gillian, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. Ewa Klekot, Warszawa 2010.
Socha Gabriela, *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, Wrocław 1988.
Wiercińska Maria, *Grafika wczoraj i dziś*, Warszawa 1974.
Wilder Hieronim, *Grafika. Drzeworyt, miedzioryt, litografia. Wskazówki dla bibliotekarzy i miłośników sztuki*, Lwów 1922.
Wöllflin Henryk, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962.

Dessiné et gravé… French woodcuts in Polish weekly illustrated magazines in the 19th century on example of the Warsaw weekly magazine "Wędrowiec" (part II)

Abstract: The article presents fourteen wood engravings made by French artists, published in Warsaw weekly magazine "Wędrowiec" in the second half of the nineteenth century. The artists included Emile Bayard, Antoine V. Bertrand, Henri P. Blanchard, Adolphe Gusmand, Henry T. Hildibrand, Jules Huyot, Adolphe-François Pannemaker and Edouard Riou. A formal analysis includes titles and authors of illustrations, the size, location and functions of wood engravings in the journal, their themes and motives. An artistic analysis covers scene arrangement, the components of the foreground and the background, the dynamics of the pictures, the details of human figures and architecture, a general atmosphere of illustrations, their styles and artistic techniques used. In an artistic reflection, Heinrich Wöllflin's findings on style in art were used as well as Erwin Panofsky's iconographic test method and some elements from the Roman Ingarden's picture theory.

Keywords: "Le Tour du Monde"; „Wędrowiec"; 19th century press illustrations; Bayard Émile-Antoine (1837–1891); Blanchard Henri (1805–1873); Gusman Adolphe (1821–1905); Hildibrand Henri (1824–1897); Huyot Jules (1841–1921); Ingarden Roman (1893–1970); Pannemaker Adolphe-Francois (1822–1900); Panofsky Erwin (1892–1968); Riou Edouard (1833–1900); Wölfflin Heinrich (1864–1945).