

W PÓŁWIECZU PRZEWAG MALARSTWA – REGRES?

1. Powrót malarstwa i „obrazowa” ilustracja

Wydawałoby się, że po udanym debiucie opowieści obrazkowych powinno być ich zamieszczanych w tygodnikach ilustrowanych coraz więcej. Tak się jednak nie stało. Opowieści te, zapoczątkowane u nas przez Franciszka Kostrzewskiego, najwyraźniej pozostały jedynie prasową ciekawostką, szczególnym rodzajem rysunku satyrycznego. Trzeba tu wskazać na prawdopodobne powody, dlaczego tak się stało.

Druga połowa lat 60. XIX wieku przyniosła nowe zjawiska w sztuce, które spowodowały odwrót artystów od rysunku ku malarstwu. Przede wszystkim, wynaleziona trzy dekady wcześniej fotografia osiągnęła wreszcie niezłą jakość; dzięki zdjęciom popularyzowano malarską sztukę mistrzów dawnych epok; rytowane kopie obrazów trafiały do tygodników ilustrowanych, wzbudzając zainteresowanie malarstwem. Teoretycy zastanawiali się, jak powinno wyglądać malarstwo, w obliczu istnienia „malarstwa bez pędzla” jak potocznie mawiano o fotografii. W ilustracji prasowej coraz częściej wykorzystywano cynkotypię, która bazowała na zdjęciach. Zarówno cynkotypia, jak i później fotografia zaczęła wypierać drzeworyt sztorcowy – taki jego rodzaj, do którego bazą był rysunek „z ręki”. Gusty publiczności, jej potrzeby, skierowały się ku fotografii z jednej strony i ku malarstwu – z drugiej. Po pierwszym półwieczu „przewagi” rysunku (o czym pisałem w części pierwszej w rozdziale „W półwieczu przewag rysunku – Rozwój?”), w drugim półwieczu XIX wieku, wśród artystów następował zwrot ku malarstwu. Uprawianie malarstwa stało się dla nich bardziej atrakcyjne i przynoszące większe uznanie, niż uprawianie rysunku. Następow-



Szkic Józefa Chełmońskiego, *Matka*, 1903 r.

ły ciekawe zjawiska w świecie sztuki. W teorii i krytyce sztuk plastycznych, Stanisław Witkiewicz w swych bojowych artykułach rozpoczął walkę ze skostniałym systemem krytyków, walkę o uznanie dla nowych młodych malarzy: braci Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich oraz Józefa Chełmońskiego. W tym też czasie młody krakowski malarz 26-letni Jan Matejko za „Kazanie skargi” (1864) odbiera w Paryżu – stolicy światowego malarstwa medal, kolejne lata przynoszą historyczne płótna mistrza z Krakowa: „Zakuwana Polska” (1864/1879), „Rejtan – Upadek polski” (1866), „Unia Lubelska” (1869), „Batory pod Pskowem” (1872). Do kraju dzięki fotografiom docierają historyczne

cykle Artura Grottgera: „Polonia” (1863), „Litwania” (1864–1866) i „Wojna” (1866–1867).

Pojawiają się nowi znakomici realistyczni malarze tacy jak Józef Brandt, Henryk Siemiradzki, Julian Fałat czy syn Juliusza Kossaka – Wojciech. W drugiej połowie wieku przewaga malarstwa nad rysunkiem się ustala, co rzutuje na styl ilustracji prasowych: ilustracje w tygodnikach ilustrowanych stają się w mniejszym stopniu pamięciowymi rysunkami w stylu Juliusza Kossaka czy Franciszka Kostrzewskiego – ale dziełami, które w swym duchu i wyrazie są „obrazowe”. Także sami malarze zamieszczają ilustracje w czasopismach, traktując je nie jako główną działalność artystyczną, ale jako dorabianie.

Dodajmy, że odwrót w kierunku ilustracji „obrazowej” był charakterystyczny dla całej Europy, co jest zauważalne dla ówczesnych teoretyków sztuki. Henryk Piątkowski w 1895 r. trend ten skwituje następująco:

„Kierunek specjalnie ilustratorski, któremu początek dała Francya, kierunek, który wytworzył: Tony Jalianot’a, H.Yalentin’a, Janet-Lange’a, Gustawa Doré, A. deNeuville’a, Bayard’a, że pominę innych, zdaje się obecnie w tejże Francyi zanikać. Widocznie nieodpowiada on już w zupełności potrzebom społeczeństwa. Wiele już dzieł ozdabiają utwory, wykonane w duchu malar skim”¹.

2. Michał Elwiro Andriolli – „Pożar”

W Polsce najwybitniejszym przedstawicielem nowego nurtu ilustracyjnego odpowiadającego na gorące „obrazowe” zapotrzebowania odbiorców był MICHAŁ ELWIRO ANDRIOLLI (1836–1893 r.). Lata 1872–1886 r. to złoty okres tego wybitnego artysty – wykształconego w Petersburgu i Rzymie, doświadczonego przez życie, niezwykle popularnego i pracowitego ilustratora. Przyjmując roczną produkcję artysty na 50 ilustracji, wolno przyjąć liczbę 500 drzeworytów jako minimalną ilość jego prac. Każda z nich powielana była przeciętnie w ilości 5000 egzemplarzy z oryginalnej deski (klocka), co daje w ciągu lat 1872–1886 twórczości artysty nakład dwa i pół miliona oryginalnych drzeworytów według jego ilustracji!². Jest to dorobek ogromny. To także wreszcie artysta, który został doceniony przez wydawców w sensie materialnym, nie mógł narzekać na zarobki.

Andriolli nie miał w swoim dorobku opowieści obrazkowych składających się z kilku rysunków, takich jakie tworzył Franciszek Kostrzewski,



Portret Michała Elwiro Andriollego, autorstwa Tytusa Maleszewskiego z 1877 r., zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

¹ Henryk Piątkowski, op. cit., s. 213.

² Zob. Gabriela Socha, op. cit. s. 6.

a jednak należy tu o nim wspomnieć. A to dlatego, że wiele jego publikowanych w prasie ilustracji są **jednoobrazowymi opowiadaniem**. Jak zauważyła znawczyni twórczości Andrioliego – Gabriela Socha:

„Drzeworyty pod tytułami: Pierwszy paciorek, Mam cię, W pasiece, Wiwat kawalerski stan, Mój aniele ukochany były krótkimi opowiadaniem. Przyjemnie je oglądać, o czymś przy nich pomyśleć, pomarzyć. Każdy mógł sobie dostosować treść i formę drzeworytu do siebie”³.

I w innym miejscu:

„Duże znaczenie dla propagandy drzeworytu jako nowej, wszechstronnej formy grafiki artystycznej miało drukowanie anegdotycznych drzeworytów bez tekstu, z samym tytułem albo z wymownym podpisem w gra-

nicach szczególnie wdzięcznej serii. Celował w tym Andriolli. Sugerowano czytelnikowi, że potrafi sam opowiedzieć sobie ciekawą historyjkę bez komentarza do grafiki. Wystarczyły słowa: Pożar, pomysł i rynek E. M. Andriolliego”⁴.

Wspomniany **„Pożar”** przedstawia cztery postacie w ciemnej izbie: dwie młode kobiety, jedną starszą i dziecko. Okno jest jasne – jak się domyślamy z tytułu i zachowania dwóch młodych kobiet, na zewnątrz trwa pożar. Co się pali? Jak doszło do zaproszenia ognia? Czy nikt nie zginął? Jak długo trwa pożar? Jak jest pora dnia (ranek, wieczór)? Kim są dla siebie kobiety i dziecko? Dlaczego nie ma mężczyzn? Czy pożar zagraża też kobietom? Czy kobiety na rysunku ocaleją? Czy pożar uda się ugasić? Odpowiedzi na te pytania ma nam podsunąć nasza wyobraźnia. Autor widowiskowe od strony wizualnej wydarzenie jakim jest ogień czy



Michał E. Andriolli (autor wzoru), Franciszek Zabłocki (rytownik), *Pożar*, WIENIEC Nr 80 z 1872 r. (T2) s. 737.

³ Tamże, s. 27.

⁴ Tamże, s. 46

płonące zabudowania, spycha na dalszy plan (pożar widzimy tylko w oknie i wiemy o nim z podpisu). Artystę bardziej interesuje psychologia zachowania bohaterów i dramatyzm wydarzeń w izbie. Andriolli popisał się świetną dramaturgią i kompozycją rysunku, a ksylograf **Franciszek Zabłocki** genialnym rytym. W opinii znawców sztuki Andriolliego, „Pożar” to jeden z najlepszych drzeworytów na podstawie twórczości artysty.

Jako przykłady innych jednoobrazowych opowiadań, daję dwie prace kolejnych autorów, mniej udane rysunkowo i rytowniczo – ale z tego samego gatunku, podobnie dobrze „sprzedających” opowiadanie: „Pierwszą próbę konnej jazdy” Antoniego Piotrowskiego oraz „Na pasterkę” Juliusza Kossaka; ta druga – z rytym Edwarda Gorazdowskiego.

W prasie lat 70. i 80. XIX wieku możemy odnaleźć wiele przykładów tego typu twórczości. Obrazki te często zajmowały całą stronę, co podkreślało ich odrębność. Zauważmy tu, że w okresie nurtu ilustracyjnego odpowiadającego



Antoni Piotrowski, *Pierwsza próba konnej jazdy*. WIENIEC Nr 76. 1872 r. (2).



Juliusz Kossak, ryt. Edward Gorazdowski, *Na pasterkę*, Prospekt KŁOSÓW na 1882 r.

na „obrazowe” zapotrzebowania odbiorców, historyjki obrazkowe – jeśli możemy tak odważyć nie to powiedzieć – **skurczyły się do jednego obrazka z podpisem**, a ich fabuła była tylko zasugerowana czytelnikowi, **który swą wyobraźnię wypełniał jej treść**.

Nie trzeba było zatem już, tak jak w sztuce dawniejszych wieków, na przykład przy okazji oglądania ilustracyjnych dzieł średniowiecznych, renesansowych czy barokowych znać historii, która kryła się za przedstawieniem plastycznym. Teraz taką historyjkę kryjącą się za ilustracyjnym przedstawieniem należało wymyśleć sobie samemu!

Może być też i tak, że za popularnością zamieszczania w prasie w drugiej połowie XIX wieku tak wielu tego typu jednobrazkowych historyjek, kryje się inne wytłumaczenie. Nie chodzi

tu wcale o skurczenie się historyjek obrazkowych do jednego obrazka, a raczej o wyparcie ich przez inne zjawisko. Być może chodzi tu, o zaistnienie na kartach czasopism jako ilustracji utworów podobnych w swej genezie, do znanych i popularnych w tym okresie w malarstwie tzw. „obrazów problemowych”.

Nurt obrazów problemowych śmieiej pojawił się w malarstwie właśnie około 1850 roku, a więc w okresie wzrostu prasy ilustrowanej i trwał przez następne sześć dekad. Największe sukcesy nurt ten odnosił w Anglii w latach 1895–1914, m.in. za sprawą obrazów Johna Colliera. Głównym celem obrazów powstałych w tym nurcie było zachęcanie widza do spekulacji na temat zawartej w obrazie narracji. Przy czym narracje ukryte w obrazie nie były znane wcześniej widzowi np. z mitologii czy historii. Spójrzmy na dwa przykłady.



William Quiller Orchardson (1832–1910), *Hard Hit*, olej na płótnie, 84 × 122 cm, 1879; zbiory prywatne, Wikimedia Commons

Na obrazie „Hard Hit” („Mocne uderzenie”) Williama Q. Orchardsona z 1879 r., po jego lewej stronie, widzimy modnie ubranego, młodego mężczyznę upuszczającego pokój, w którym toczyła się karciana gra. Mężczyzna najwyraźniej został „orźnięty w karty” przez siedzących

z prawej szulerów. Może mężczyzna stracił odziedziczony właśnie majątek? Postacie z prawej, ich spojrzenia w kierunku młodego mężczyzny, nie pozostawiają wątpliwości, że są to zawodowi oszuści.



John Collier (1850–1934), *Mariage de Convenance*, olej na płótnie, 124 × 165 cm, Muzeum i Galeria Sztuki Zamku Cyfarthfa, Merthyr Tydfil, Walia. Ateneum, 1907

Na słynnym obrazie wspomnianego Johna Colliera „Mariage de Convenance” („Małżeństwo z rozsądku”) z 1907r. widzimy wyniosłą matkę ubraną na czarno (a więc w stroju wdowy) i skuloną po prawej, jej płaczącą córkę. Czyżby córka dowiedziała się, że musi wyjść za mąż za bogatego, starszego mężczyznę, by zapewnić rodzinie bezpieczeństwo finansowe?

I na zakończenie jeszcze przykład – obraz Alexandra Antiny „Pożar” z 1850 r., podobnego

w kompozycji i temacie do późniejszego o ponad dwadzieścia lat omawianego przeze mnie dzieła Michała E. Andriolliego. Dzieło Andriolliego przewyższa przywołany obraz ekspresją, aktorstwem bohaterów obrazu, teatralnością i dramatyzmem przedstawień; ale niewątpliwie polski artysta jeśli chodzi o temat i kompozycję nie był tu oryginalny i musiał widzieć głośny przecież wówczas obraz Alexandra Antiny.



Alexander Antinya, *Fire*, 1850

3. Ksawery Pillati – „Wigilia sieroty”

Obok jednoobrazowych opowiadań, prasa drugiej połowy XIX wieku odznaczała się jeszcze jedną ciekawą formą grafik – były to **całostronicowe kompozycje** obrazków, powiązane tym samym tematem, często pod wspólnym tytułem. Jedną z nich pt. „O koniku żołnierskim” Juliusza Kossaka i Edwarda Gorazdowskiego szczegółowiej omówię w kolejnym rozdziale.

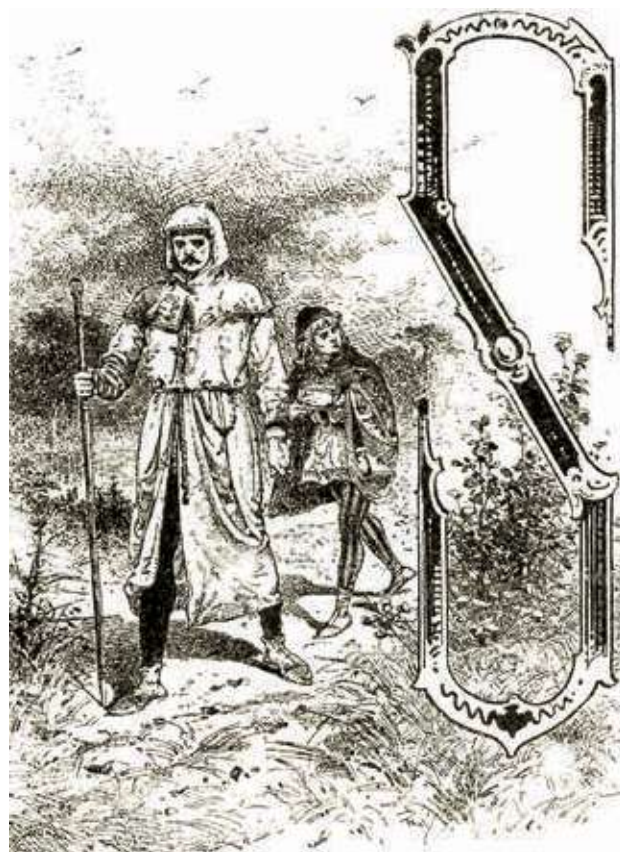
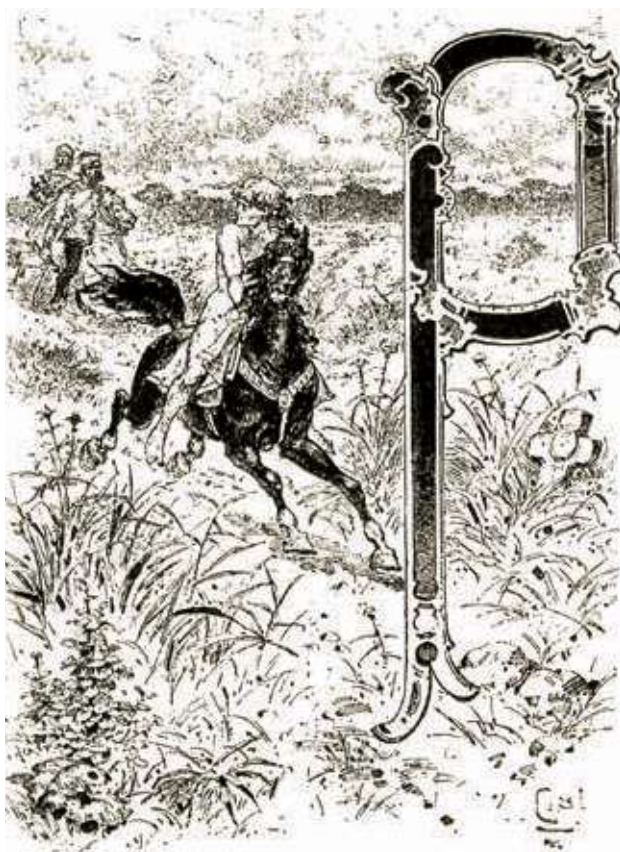
Chciałbym w kontekście całostronicowych kompozycji zwrócić uwagę na trzeciego słynnego obok Michała E. Andriollego i Juliusza Kossaka ilustratora lat 70. i 80. XIX. Był nim KSAWERY PILLATI (1843–1902), młodszy brat Henryka.



Ksawery Pillati.



Ksawery Pillati (autor wzoru) Andrzej Zajkowski (rytownik), *Wigilia sieroty*, druga połowa XIX wieku, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie.



Ksawery Pillati, ilustracje do *Wizerunków królów i książąt polskich*, 1888 r.



Ksawery Pillati, *Myśliwa*, drzeworyt, KŁOSY, numer z 23.10.1879 r.

Twórca wpisał się w historię polskiej ilustracji zwłaszcza znakomitymi rysunkami do „Wizerunków królów i książąt polskich” Józefa Ignacego Kraszewskiego, na których wychowały się pokolenia Polaków. W dorobku artysty znajdują się zarówno ilustracje o charakterze humorystycznym, poważnym, jak również wspomniane kompozycje.

Jednym z przykładów takiej kompozycji jest składająca się z trzech obrazków „**Wigilia sieroty**”, którą można odczytywać jako opowiada-

nie. Jej główny rysunek przedstawia samotną, młodą dziewczynę-sierotę, której towarzyszy pies; stojący z lewej anioł zakrywa dłonią oczy, by nie patrzeć na smutek sieroty. W dwóch obrazkach powyżej – widzimy po lewej dziewczynkę-dziecko spędzającą wigilijny wieczór z rodzicami i bratem, a po prawej karawan z trumną, za którą podąża samotne dziecko – dziewczynka. Tytuł pracy jednoznacznie każe odbiorcy powiązać ze sobą te trzy sceny i ułożyć w jej ramach chronologiczne wydarzenia – dwie z przeszłości i jedno z teraźniejszości, i wypełnić treść tej historyjki własną wyobraźnią. Plan-sza jest świetnie narysowana oraz rytowana przez jednego z polskich mistrzów rylca – Andrzeja Zajkowskiego, niosąc ze sobą duży ładunek emocjonalny.

Patrząc na styl rysunków Ksawerego Pillatiego, dynamiczne ilustracje do pocztu książąt i królów polskich, znajomość strojów i broni, nastrojową kompozycję „Wigilii sieroty” czy prezentowany obrazek „Myśliwy” przedstawiający piękną dziewczynę ze strzelbą, można oczyma wyobraźni zobaczyć, że artysta ten świetnie odnalazłby się jako twórca realistycznych komiksów, gdyby... urodził się sto lat później.

Zastanówmy się jeszcze, czy odwrót ilustracji z „rysunkowej” w kierunku „obrazowej” w siódmej i ósmej dekadzie XIX wieku oznaczał regres opowieści obrazkowych, rozumianych jako historyjki składające się z wielu obrazków? Patrząc z tej perspektywy – rzeczywiście tak było. Można jednak przyjąć punkt widzenia, że historyjki obrazkowe po raz kolejny w swej historii przybrały formę właściwą dla swych czasów – **jednobrazowego opowiadania** i (lub) **całostronicowej kompozycji obrazkowej**.