

KATARZYNA UBYSZ-PIASECKA
UNIwersytet Warszawski

TWÓRCZOŚĆ FELIKSA STANISŁAWA JASIŃSKIEGO (1862–1901) I PROBLEMY GRAFICZNYCH ODWZOROWAŃ DZIEŁ SZTUKI

Feliks Stanisław Jasiński zasłynął przede wszystkim jako twórca graficznych reprodukcji obrazów, w których odtwarzał dzieła artystów współczesnych i dawnych. Rytownik ten urodził się na ziemiach polskich, ale był aktywny głównie we Francji. Wykształcenie artystyczne zdobywał w prywatnych pracowniach i szkołach w Brukseli oraz w Paryżu, między innymi w Académie Julian. Jego prace były regularnie prezentowane na publicznych pokazach – uczestniczył między innymi w Salonach Société des Artistes Français i Société Nationale des Beaux Arts, wystawach *Blanc et Noir*, wystawie światowej w 1900 r. oraz wystawach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie i Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Ryciny Jasińskiego publikowali wydawcy francuscy, brytyjscy i polscy oraz wydawca amerykański (jeden raz). Warto wyróżnić współpracę grafika z czasopismami „L’Art” i „Gazette des Beaux-Arts” oraz z wydawcami Jules’em Hautecoeuem i Arthurem Toothem. Na potrzeby „L’Art” powstało 10 rycin, głównie według współczesnego malarstwa, między innymi *Boża krówka* (il. 1) i *Dama w różu* (1884) według Alfreda Stevensa, a „Gazette des Beaux-Arts” 14 rycin, między innymi *Portret mężczyzny* według Quentina Massysa (1888), *Portret pani Récamier* według Jacques’a-Louisa Davida (1889) i *Diana* według Jules’a-Élie Delaunaya. Dla Hautecoeuera Jasiński wykonał na przykład *Portret mężczyzny* według Jana van Eycka (1901) oraz ryciny według obrazów Sandra Botticellego, w tym *Wiosnę* (1892) i *Narodziny Wenus* (1893; il. 2), a dla Tootha, przynoszące mu duże uznanie, wielkoformatowe ryciny według obrazów Edwarda Burne-Jonsa, w tym *Złote schody* (1894; il. 3). Jasiński stosował przede wszystkim techniki akwaforty i miedziorytu. Jego twórczość wpisywała się w luksusową i prestiżową część produkcji graficznej 2. połowy XIX w.

Działalność Jasińskiego jest często odnotowywana w przekrojowych pracach dotyczących historii grafiki polskiej¹ i zwykle postrzegana w szerszym kontekście – sytuacji grafiki reprodukcyjnej, której koniec obwieszczano już niedługo po pojawieniu się fotografii. Zarówno w krytyce artystycznej², jak i w historiografii, mimo docenienia wysokiej wartości artystycznej jego dorobku oraz podkreślenia uznania, jakim rytownik cieszył się w oficjalnych instytucjach sztuki, jego sukces traktowany jest jako połowiczny ze względu na późniejszą marginalizację graficznej reprodukcji.

Niejako przez odwrócenie tego problemu w ostatnich latach badacze skierowali uwagę w stronę twórczości oryginalnej Jasińskiego, nigdy niewystawianej za jego życia. Ta część działalności nie interesowała jeszcze szczególnie Leopolda Wellisza (1882–1972) – przedsiębiorcy, kolekcjonera i znawcy grafiki, który

¹ K. Czarnocka, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962, s. 154–157; I. Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, Warszawa 1997, s. 83–85; I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej*, Kraków 2000, s. 181–188.

² Rozbudowaną analizę krytyki artystycznej dotyczącej Jasińskiego oraz interpretację zjawisk w niej zaobserwowanych przedstawiła Anna Wierzbicka, „Zapomniany a wielki rytownik” – *Feliks Stanisław Jasiński*, [w:] *Sława i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII–XX wieku*, red. D. Konstantynów, Warszawa 2008, s. 111–124.



1. Feliks Jasiński, według Alfreda Stevensa, *Boża krówka*,
1884, akwaforta, papier, 31,5 × 12,5 cm,
Warszawa, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego



2. Feliks Jasiński, według Sandra Botticellego, *Narodziny Wenus*, 1893, miedzioryt, papier,
odbitka *avant la lettre* sygnowana ołówkiem, opatrzona remarką, 17,0 × 22,5 cm,
Warszawa, Muzeum Narodowe



3. Feliks Jasiński, według Edwarda Burne-Jonesa, *Złote schody*, 1894, miedzioryt, pergamin, odbitka *avant la lettre* sygnowana ołówkiem przez Jasińskiego i Burne-Jonesa, 75,7 × 36,5 cm, Warszawa, Muzeum Narodowe

zebrał i opracował prawie cały dorobek artysty. Zbiór związany z Jasińskim (wraz z całą kolekcją Wellisza) w 1939 r. trafił do Muzeum Narodowego w Warszawie, a w 1964 r. został przez nie zakupiony³. W 1934 r. kolekcjoner opublikował nienagannie przygotowany katalog *raisonné* prac rytownika zawierający także esej biograficzny⁴. Tekst ten, pozostający najobszerniejszym źródłem wiedzy na temat artysty, w dużym stopniu ukształtował wizję jego życia i dzieła. Obraz, wyłaniający się z eseju Wellisza, zawiera elementy, które można wiązać z neoromantyczną tradycją historiograficzną – wydobył on takie aspekty życia artysty, jak: trudy pracy, odosobnienie, (czasowy) brak uznania i zrozumienia, problemy zdrowotne, choroba, przedwczesna śmierć i – następujące wkrótce po niej – zapomnienie. Jasiński był według Wellisza twórcą najwyższej klasy, który wniósł ważny wkład do grafiki europejskiej. Mimo docenienia przez środowisko pozostawał jednak

³ Na temat kolekcji Wellisza zob. L. Wellisz, *Wspomnienia i refleksje o moich zbiorach grafiki polskiej. Katalog rysunków i rycin Feliksa Jasińskiego i Leona Wyczółkowskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1970; E. Milicer, *Leopold Wellisz (1882–1972)*, [w:] *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*. Cyprian Lachnicki, Leopold Méyet, Wiktor Gomulicki, Dominik Witke-Jeżewski, Seweryn Smolikowski, Kazimierz Woźnicki, Władysław Alojzy Strzembosz, Leopold Wellisz, Stefan Dembiński. Katalog wystawy, red. A. Grochala, Warszawa 2006, s. 268–302; eadem, *Zespół rycin Feliksa Stanisława Jasińskiego z kolekcji Leopolda Wellisza w świetle listów kolekcjonera*, [w:] *Polskie kolekcjonerstwo grafiki*, red. E. Frąckowiak, A. Grochala, Warszawa 2008, s. 103–114.

⁴ L. Wellisz, *Félix-Stanislas Jasiński, graveur. Sa vie et son oeuvre*, Paris 1934. Książka została opublikowana również w języku polskim, choć to wydanie nie zawiera szczegółowego katalogu; i dem, *Feliks Stanisław Jasiński, rytownik. Życie i dzieło*, Warszawa 1934.

niespełniony, do czego przyczyniał się przede wszystkim niepokój o przyszłość grafiki reprodukcyjnej zagrożonej konkurencją płynącą ze strony mechanicznych metod reprodukcji obrazów.

Połowiczność sukcesu rytownika miała się przejawiać między innymi w niedostatecznym docenieniu przez krytykę i historiografię artystyczną⁵. Wellisz jako cel monografii wskazywał chęć przypomnienia niesłusznie zapomnianej twórczości Jasińskiego. Podobny zamiar mieli niektórzy krytycy i późniejsi badacze. Ich praca sprawiła, że – przynajmniej wśród historyków XIX-wiecznej grafiki polskiej – nie ma już potrzeby „przypominania” tej postaci. Jak na reprezentanta grafiki reprodukcyjnej, czyli gałęzi grafiki, która długo pozostawała zaniedbana w historii sztuki i wystawiennictwie, Jasińskiemu poświęcano stosunkowo dużo uwagi⁶. Warty przypomnienia jest sam kontekst, w jakim jego prace funkcjonowały. Rekonstrukcja tego kontekstu, której próba zostanie podjęta w niniejszym artykule, jest niezbędną do zrozumienia właściwego miejsca Jasińskiego we współczesnej mu kulturze artystycznej, a tym samym pozwala na uniknięcie uproszczeń dotyczących artysty, mających źródło w późniejszych losach i ocenie graficznej reprodukcji jako części produkcji artystycznej.

Grafika reprodukcyjna była dziedziną, której dewaluacja w historiografii artystycznej i obiegu sztuki, dokonująca się stopniowo w XX w., wynikała ze zmian w kryteriach oceny sztuki przyniesionych przez modernizm i awangardę. Waga takich kategorii, jak „wyjątkowość”, „autentyczność”, „oryginalność” czy indywidualne „autorstwo” obniżała rangę sztuki wieloegzemplarzowej, której zadaniem jest odtworzenie innego dzieła sztuki. Warto zauważyć, że w przypadku grafiki te kryteria obowiązywały w mniejszym stopniu niż w innych dziedzinach sztuki, o czym świadczy właśnie chociażby wysoka ocena dorobku Jasińskiego. Jednak choć w „kanonie” rytowników znajdowało się miejsce dla twórców „nieoryginalnych”, ale doskonałych warsztatowo, to i tak ich działalność reprodukcyjną wartościowano często niżej niż „oryginalną”, a tym samym pomijano właściwe jej problemy. Wskazanie tych problemów – natury historycznej, technicznej, społecznej, artystycznej i teoretyczno-estetycznej – pozwoli zarysować ramy dla refleksji o dziedzinie, w której Jasiński się specjalizował. Ponadto, oprócz rozszerzenia perspektywy, z której do tej pory analizowano twórczość tego rytownika, takie ujęcie pozwoli na wzbogacenie spojrzenia na sztukę i kulturę XIX w. o zjawisko stosunkowo zaniedbane w historiografii, a będące ważnym składnikiem życia artystycznego oraz łączące wiele ważnych zagadnień ówczesnej kultury artystycznej. Ze względu na to, że Jasiński działał głównie we Francji, środowisko francuskie pozostaje w tych rozważaniach głównym punktem odniesienia. Przedmiotem analizy będą przede wszystkim wysokiej jakości reprodukcje wykonywane w technikach metalowych, które stanowią jedynie część powstających wówczas reprodukcji graficznych. Przez pewne podobieństwa do grafiki oryginalnej i jej rynku twórczość Jasińskiego bardzo dobrze obrazuje specyficzną sytuację grafiki reprodukcyjnej w kulturze artystycznej końca XIX w. Można ją potraktować jako pewien punkt, w którym skrzyżowały się różne problemy związane z funkcjonowaniem grafiki i reprodukcji⁷.

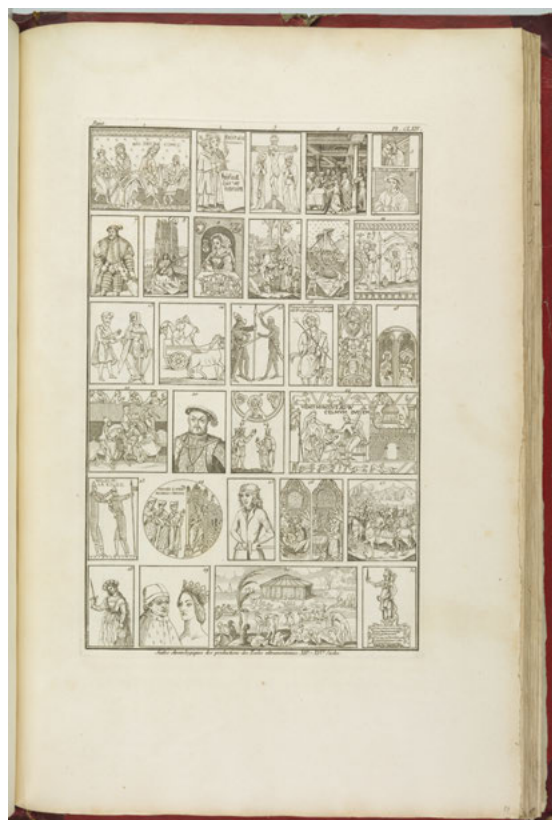
⁵ Podobne wątki pojawiają się przy postaci Ignacego Łopieńskiego, również wykonującego graficzne odwzorowania obrazów. Zob. M. Biłozór-Salwa, *Zapomniany koryfeusz sztuki graficznej. Działalność artystyczna Ignacego Łopieńskiego*, [w:] *Slawa i zapomnienie...*, s. 125–140. Motyw zapomnienia zaakcentowano też na odbywającej się na przełomie 2019 i 2020 r. wystawie artysty w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zob. P.P. Czyż, *Wystawa, której nie było... Ignacy Łopieński (1865–1941). Odnowiciel sztuki graficznej*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2019.

⁶ W ostatnich latach prace Jasińskiego prezentowano na wystawach: *Wielość w jedności. Techniki włóknodruku w Polsce po 1900 roku* w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy (2012), *Mistrzowie pastelu* w Muzeum Narodowym w Warszawie (2015) i *#dziedzictwo* w Muzeum Narodowym w Krakowie (2017); w większym wyborze na wystawach: *Śladami prerafaelitów* w Muzeum Pałacu w Wilanowie (2006) i *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie* (2006).

⁷ Na temat grafiki reprodukcyjnej i szerzej reprodukcji w XIX w. zob. przede wszystkim S. Bann, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven–London 2001; idem, *Distinguished Images. Prints in the Visual Economy of Nineteenth-Century France*, New Haven–London 2013; R. Verhoogt, *Art in Reproduction: Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*, transl. M. Hendriks, Amsterdam 2007; *État des lieux*, t. 1, Bordeaux 1993, t. 2, Bordeaux 1999; P.L. Renié, *Une image sur un mur. Images et décoration intérieure au XIXe siècle*, Bordeaux 2005; *Reproductibilité et irréproductibilité de l'oeuvre d'art*, dir. V. Goudinoux, M. Weemans, Bruxelles 2001; T. Fawcett, *Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction*, „Art History”, vol. 9, 1986, no. 2 (June), s. 185–212; idem, *Plane Surfaces and Solid Bodies. Reproducing Three-Dimensional Art in the Nineteenth Century*, „Visual Resources”, vol. 4, 1987, no. 1 (March), s. 1–23.



4. Charles-Pierre-Joseph Normand, według Petera Paula Rubensa, *Wniebowzięcie Marii*, z: Charles-Paul Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*, t. 2, 1803, akwaforta, papier, Warszawa, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego



5. Plansza CLXIV, z: Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e...*, t. 6, Paris 1823, 35,5 × 22,8 cm, Warszawa, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego

TRADYCJA GRAFIKI REPRODUKCYJNEJ: RODZAJE WYDAWNICTW, FUNKCJE, PROBLEMY

Prace Feliksa Jasińskiego odtwarzające malarskie pierwowzory należą do wielowiekowej tradycji grafiki reprodukcyjnej⁸. Jego twórczość była zakorzeniona w wykształconych wcześniej rodzajach wydawnictw i konwencjach reprezentacji, na których tle możliwe staje się uchwycenie jej charakterystycznych cech oraz wskazanie ich źródeł. Równie ważne jest to, że wcześniejsza tradycja miała duże znaczenie dla postrzegania grafiki reprodukcyjnej w końcu XIX w. Należy więc o niej wspomnieć choćby przez wskazanie pierwszych

⁸ Termin „grafika reprodukcyjna” nie był w XIX w. w powszechnym użyciu, podobnie jak kategoria „reprodukcji”. Mimo ahistoryczności i elementu wartościującego zawartego w tym terminie jego stosowanie jest użyteczne – pozwala bowiem wyodrębnić pewną grupę prac, która stanowi graficzną reprezentację dzieł sztuki wykonanych w innych technikach artystycznych. Kryterium jednoznacznie rozstrzygającym dla określenia ryciny mianem „reprodukcyjnej” może być jedynie intencja twórców, która zwykle pozostaje nieuchwytna przy oglądzie samego obiektu, ale na którą może naprowadzać kontekst powstania dzieła. Tą intencją byłoby przekazanie informacji o wyglądzie dzieła. Intencja informacyjna mogła być łączona z intencjami artystycznymi. Najbardziej przekrojową publikacją dotyczącą grafiki reprodukcyjnej stanowi katalog Susan Lambert, *The Image Multiplied. Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*. Katalog wystawy, Victoria and Albert Museum, November 1987 – February 1988, London 1987.

nowoczesnych typów wydawniczych, które uwypuklają różnorodność funkcji, jakie mogła pełnić grafika reprodukcyjna.

Grafika mająca za pierwowzór kompozycję malarską mogła być wykorzystywana jako ilustracja pracy historycznej. Wydaje się, że najbardziej rozpowszechnionym typem takich przedstawień pozostawała popularna w XVII i XVIII w. grafika portretowa, w której malarski bądź rysunkowy pierwowzór był traktowany nie tyle jako dzieło sztuki, ile raczej źródło wiedzy o wyglądzie postaci bądź inspiracja dla jego wyobrażenia. *Stricte* „reprodukcyjna” funkcja grafiki wysunęła się na pierwszy plan wraz z wykształcaniem się w XVIII w. różnego rodzaju wydawnictw, przede wszystkim serii reprezentujących kolekcje artystyczne lub dorobek konkretnego artysty. Zjawisko to wiązało się z rosnącym wówczas zainteresowaniem sztuką i jej historią, w konsekwencji czego większą wagę przywiązywano w nich do samych dzieł, a nie do tego, co mogło być wartościowe z punktu widzenia na przykład historii politycznej, militarnej czy historii obyczajów. Za prekursorskie przykłady tego rodzaju wydawnictw uznaje się *Recueil Crozat* (1729–1741), czyli *Recueil d'estampes d'après les plus beaux Tableaux, et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy et dans celui de Duc d'Orleans, et dans autres Cabinets* oraz *Recueil Jullienne* (1726–1735) – *Figures de différents caractères, de Paysages, et d'Etudes dessinées d'après nature par Antoine Watteau peintre du Roy en son Académie Royale de Peinture et Sculpture Gravées à l'Eau forte par les plus habiles Peintres et Graveurs du temps, tirées des plus beaux cabinets de Paris* i *L'Œuvre d'Antoine Watteau* z obrazami artysty.

Często wskazuje się na związek XVIII-wiecznych wydawnictw graficznych z indywidualnie tworzonymi przez kolekcjonerów *recueils*. Pierwsze drukowane albumy zwykle były luksusowe i przeznaczone dla niewielkiej grupy odbiorców, tym samym podobnie jak w przypadku prywatnych albumów kolekcjonerów dostęp do nich był ograniczony. W XIX w. nie zaprzestano produkcji luksusowych wydań, ale zdecydowanie ustąpiły one ilościowo wydawnictwom adresowanym do szerszego grona odbiorców, wymagającym mniejszych nakładów finansowych i czasowych. Taki charakter miały wydawane począwszy od 1801 r. *Annales du Musée Charles'a-Paula Landon* z reprodukcjami zbiorów Luwru (il. 4). Innym ważnym czynnikiem wpływającym na znaczenie reprodukcji w XIX stuleciu, nie tyle związanym z zasięgiem jej oddziaływania, ile raczej ze sposobami jej wykorzystywania, było pojawienie się ilustrowanej książki z zakresu historii sztuki, która – wedle niektórych historyków – zastąpiła indywidualnie tworzone albumy⁹. Pierwszoplanowym przykładem tego typu publikacji są wydawane w latach 1810–1823 tomy *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe* Séroux d'Agincourta (il. 5).

Zjawisko powstawania serii z reprodukcjami jest bardzo złożone i częściowo zbieżne ze zjawiskiem tworzenia muzeów publicznych – fenomenem znacznie lepiej przez badaczy opracowanym¹⁰. Serie z reprodukcjami dzieł sztuki pełniły funkcje prestiżowe, o czym świadczy ich wystawność. Ponadto niejednokrotnie miały one charakter dokumentacyjny – utrwały zabytki, dzieła sztuki, co stało się szczególnie istotne po wandalizmie rewolucyjnym i w dobie rozwoju znawstwa oraz historii sztuki i archeologii. Znacząco służyły jako materiał poznawczy. Profesjonalnie lub amatorsko zainteresowanemu sztuką odbiorcy pozwalały zdobyć informacje o pierwowzorach, ale też – jak w przypadku ilustrowanych książek i albumów z historii sztuki – zapoznać się z pewną wizją dziejów sztuki. Dostarczały również wzorów artystom. Przyczyniały się więc do rozpowszechniania wiedzy o sztuce i jej popularyzacji.

Zadaniem grafików było znalezienie formy odpowiadającej zróżnicowanym funkcjom wydawnictw z reprodukcjami. Chęć podkreślenia prestiżu kolekcji i jej właściciela determinowały wysoką jakość reprodukcji, ich format i techniki wykonania, w obrębie których utrwałała się pewna hierarchia. Ze względu na swoją odrębną tradycję artystyczną medium graficzne nie było traktowane jako „przeźroczyste narzędzie” reprezentowania pierwowzoru, ale pewien cenny „naddatek”¹¹. Dążenie do utrwalenia dorobku artystycznego mogło znajdować odzwierciedlenie w wyborze najbardziej wiarygodnej metody reprezentacji i wysokim

⁹ Temat ten cieszy się dużym zainteresowaniem historyków ze względu na powiązania z problemami XIX-wiecznej historiografii artystycznej. Zob. m.in. F. Haskell, *The painful birth of the art book*, New York 1988; T. Fawcett, *The Nineteenth-century Art Book. Content, Style and Context*, „Art Libraries Journal”, vol. 17, 1992, no. 3, s. 12–17; P. Griener, *Le livre d'histoire de l'art en France (1810–1850) – une genèse retardée. Pour une nouvelle étude de la littérature historiographique*, [w:] *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, dir. R. Recht, P. Sénéchal, C. Barbillon, F.R. Martin, Paris 2008, s. 167–185.

¹⁰ Jednym z niewielu badaczy równoległe rozpatrującym oba zjawiska pozostaje Pascal Griener, *La république de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris 2010; i dem, *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au XIXe siècle*, Paris 2017.

¹¹ Zob. G.D. McKee, *The Musée Français and the Musée Royal. A History of the Publication of an Album of Fine Engraving, with a Catalogue of Plates and Discussion of Similar Ventures*, University of Chicago, Graduate Library School, 1981.

stopniu wierności wobec pierwowzoru, a przynajmniej jego aspektów uznanych za najważniejsze. Zamiar przedstawienia pewnej narracji o sztuce mógł z kolei wpływać na preferencję do uproszczeń i schematyzacji, pozwalających prowadzić porównania lub zarysować pewną wspólnotę stylistyczną. Przy uwzględnieniu różnych funkcji pełnionych przez graficzną reprodukcję przedstawia się ona jako medium podatne na rozmaite modyfikacje, medium, które bynajmniej nie jest jednolite i jednoznacznie zdeterminowane przez cel współcześnie przypisywany reprodukcjom, czyli możliwie wierne odtworzenie pierwowzoru.

Bardzo ważnym czynnikiem kształtującym modele reprodukcji dzieł sztuki były względy ekonomiczne. Ekonomia produkcji, wynikająca przede wszystkim ze stopnia trudności opracowania matrycy oraz liczby odbitek możliwych do uzyskania z jednej płyty, w bardzo dużym stopniu warunkowała rozpowszechnienie danej techniki graficznej. Kwestia opłacalności produkcji okazała się szczególnie istotna w XIX w., kiedy graficzną reprodukcję zaczęto traktować jako metodę popularyzacji sztuki, co wymagało zwiększenia dostępności wydawnictw, a zatem obniżenia kosztów ich tworzenia. Stało się to możliwe dzięki wprowadzeniu i rozpowszechnieniu nowych technik, szczególnie litografii, drzeworytu sztorcowego, czy – już w końcu stulecia – taniej reprodukcji fotomechanicznej. Jednak zanim zaczęto je stosować na szerszą skalę, do wydawnictw popularnych dostosowywano tradycyjne techniki metalowe. Drogą tego dostosowania mogła być redukcja środków artystycznych, znajdująca szczególny wyraz w rycinach konturowych. Ten rodzaj reprodukcji, w którym kompozycje budowane są wyłącznie przez zarys form, popularny był nade wszystko w pierwszej połowie XIX stulecia – wykorzystany został na przykład w publikacjach d'Agincourta (il. 5) oraz *Annales du Musée Landon* (il. 4), gdzie oszczędność opracowania kompozycji, połączona z zastosowaniem małego formatu, zaowocowała powstaniem publikacji dostępnej dla mniej zamożnych grup odbiorców.

W przypadku reprodukcji konturowej rozwiązania artystyczne dyktowane względami ekonomicznymi odpowiadały względom estetycznym – zgadzały się z panującą estetyką neoklasyczną, która preferowała linię i rysunek. Reprodukcje tego rodzaju sprowadzają dzieła do ich najbardziej podstawowych komponentów, ujednolicają stylistykę różnych pierwowzorów oraz narzucają rozpatrywanie dzieł przez pryzmat kompozycji i rysunku¹². Na przykład dla negatywnie ustosunkowanego do reprodukcji Stendhala takie ryciny były jedyną dopuszczalną formą odtwarzania dzieł sztuki, gdyż w najmniejszym stopniu zniekształcały „oryginały”¹³. W *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres* (1840) zaleca on oglądanie obrazów w półmroku wraz z ryciną konturową, co miało pozwalać na dotarcie do formalnego schematu, esencji dzieła. Jego zdaniem oprócz umożliwienia głębszego poznania dzieła reprodukcje miały również ułatwiać jego zapamiętanie.

Niezwykle zajmującym problemem, zasygnalizowanym przez Stendhala, bezpośrednio związanym z grafiką reprodukcyjną, jest nowy status poznawczy obrazów, który swoim zasięgiem wykraczał poza zakres dyscyplin zajmujących się sztuką bądź historią¹⁴. Przypisanie obrazom większej wartości poznawczej miało bardzo duży wpływ na zmiany w ich obrębie. Kierunkiem tych przemian było często dążenie do większej wiarygodności przedstawienia, przy czym nie należy zapominać o tym, że kryteria tej wiarygodności pozostają historycznie zmienne. W tej kwestii często przyjmuje się technologiczny determinizm, wedle którego panujący model wiarygodnej reprodukcji ma wynikać prawie wyłącznie z dostępnych technik reprezentacji. Pomija się przy tym inne, równie ważne aspekty, takie jak na przykład przekonania estetyczne dotyczące dzieła sztuki i jego „esencji”. Obecnie wyznacznikiem wiarygodności reprodukcji pozostaje fotografia, a powszechnie podzielany jest pogląd mówiący o nieprzekładalności dzieła sztuki na odrębny system reprezentacji (nawet jeśli pozostaje to również system wizualny). Taki pogląd zapanował jednak dopiero w XX w. W odniesieniu do grafiki reprodukcyjnej może to prowadzić do dużych uproszczeń, na przykład przedstawiania jej tradycji jako ciągu udoskonaleń technicznych, znajdujących kulminację w barwnej fotografii, która pozwala odtworzyć efekty barwne i fakturalne obrazu¹⁵. Kluczowe znaczenie dla kwestii wiarygodności reprodukcji ma określenie „esencji” dzieła, czy też elementów uznawanych za najważniejsze jego składniki

¹² O reprodukcji konturowej wspomina Robert Rosenblum, *Międzynarodowy styl około 1800 roku. Studium linearnej abstrakcji*, tłum. D. Pniewski, Toruń 2002, s. 60–62.

¹³ Griener, *Le livre...*, s. 178–179.

¹⁴ Zob. D. Bleichmar, *Learning to Look. Visual Expertise across Art and Science in Eighteenth-Century France*, „Eighteenth-Century Studies”, vol. 46, no. 1 (FALL 2012), s. 85–111; F. Haskell, *History and its Images. Art and Interpretation of the Past*, New Haven–London 1995; P. Griener, *For a connoisseurship without frontiers. The new function of old master drawings and the fac-simile in eighteenth-century England*, [w:] *Klassizismen und Kosmopolitismus, Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, Hrsg. P. Griener, K. Imesch, Zürich 2004, s. 179–192.

¹⁵ Takie stanowisko prezentował William Ivins w skądinąd bardzo ważnej książce *W. Ivins, Prints and Visual Communication*, Cambridge, Mass. 1953, w której sporo miejsca poświęcił problemowi reprodukcji dzieł sztuki.



6. Wilhelm Greve (drukarz), Emilio Costantini (autor akwarelowej kopii), według Fra Angelico, *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*, 1889, wyd. Arundel Society, chromolitografia, papier. © London, Victoria and Albert Museum

na przykład w ocenie wartości artystycznej lub odbiorze estetycznym. Jeśli „esencja” dzieła ulokowana jest w pewnej dyspozycji form, czy też inwencji, wówczas dla odtworzenia tego dzieła efekty fakturalne i rozkład barwnych tonów tracą na znaczeniu, a brak informacji o nich nie sprawia, że reprodukcja jest niewiarygodna.

NOWI WYDAWCY, NOWE KONWENCJE

Wspomniane wydawnictwa pochodzące z lat 1726–1823 były bodaj najważniejszymi i najbardziej przełomowymi publikacjami, które wyznaczyły ramy dla nowoczesnej grafiki reprodukcyjnej. O ile w obrębie samych typów wydawniczych można zaobserwować pewną ciągłość od początku XVIII do końca XIX stulecia, to w sferze produkcji i rynku w wieku rewolucji przemysłowej dokonały się głębokie przemiany. Najistotniejszą z nich było zwiększenie się skali produkcji odbitek reprodukcyjnych, co również doprowadziło do pojawienia się nowych konwencji reprezentacji, nowych technik i nowych wydawców. Nowe zjawiska odzwierciedlały często przemiany zachodzące w zasięgu i formach zainteresowania sztuką i jej historią.

Pierwsze wydawnictwa powstawały najczęściej z inicjatywy jednostek, które były związane z konkretnymi kolekcjami. Z czasem rolę wydawców reprodukcji dzieł sztuki przejęły instytucje, czasopisma lub wydawcy komercyjni. Ważne miejsce na tym polu zajmowały stowarzyszenia i organizacje artystyczne, które miały za cel upowszechnianie sztuki bądź wspieranie badań nad nią – ich działalność jest wyjątkowo dobrym źródłem do poznania historycznych przekonań i oczekiwań związanych z reprodukcjami. Należy wspomnieć, że trzy prace Jasińskiego powstały na zamówienie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, które poprzez grafikę popularyzowało współczesną sztukę polską i chciało za jej pośrednictwem pobudzać zainteresowanie nią¹⁶.

¹⁶ Były to akwaforty według następujących obrazów: *Chora matka* Zdzisława Jasińskiego, *Nad trzęsawiskiem* Józefa Chełmońskiego i *Wiadukt Nowy Zjazd w Warszawie* Józefa Ryszkiewicza. Na temat premii Towarzystwa zob. J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 74–78.

W skali europejskiej szczególnie godny uwagi jest przykład brytyjskiego Arundel Society, z którym Jasiński nie współpracował, ale którego działalność jest pod pewnymi względami wzorcowa dla problematyki związanej z reprodukcją dzieł sztuki w XIX w. Stowarzyszenie powołane zostało w 1848 r. w celu popularyzacji wiedzy o sztuce¹⁷. Jego zadaniem była dokumentacja zabytków sztuki, ich popularyzacja w postaci reprodukcji oraz tekstów poświęconych sztuce i artystom, a także tworzenie dokumentacji rysunkowej zabytków w postaci kopii. W centrum zainteresowań stowarzyszenia było wczesne włoskie malarstwo renesansowe, szczególnie malarstwo freskowe, którego niszczenie wówczas obserwowano. Członkowie Arundel Society przywiązywali dużą wagę do wysokiego stopnia wiarygodności reprodukcji wobec pierwowzoru i podkreślali niechęć do oczekiwań publiczności zadowolającej się „upiększonymi” wersjami „oryginałów”. Dążenie to znajdowało wyraz w odtwarzaniu zniszczeń i ubytków malowideł¹⁸. Osiągnięcie oczekiwanego efektu umożliwiało preferowana od lat 50. XIX w. forma reprodukcji – chromolitografia, czyli litografia barwna, którą wykonywano na podstawie akwarelowych kopii (il. 6). Technika ta miała niejednoznaczny status artystyczny – wykorzystywano ją do opracowywania wysokiej jakości reprodukcji, ale częściej niż ze sztuką wysoką mogła ona budzić skojarzenia z ikonografią popularną, na przykład z opakowań produktów. Artystyczne zastosowania tej techniki na szerszą skalę przypadły dopiero na koniec XIX w. Chromolitografia nie miała utrwalonej tradycji, co było ważne w wartościowaniu technik graficznych. Co więcej, wykorzystywała kolor, często niepoważany przez znawców i amatorów grafiki. Wybór tej techniki przez stowarzyszenie, podyktowany właśnie możliwością oddania efektów kolorystycznych, można odczytywać jako prymat zastępczej i imitacyjnej roli grafiki reprodukcyjnej, która w przypadku tradycyjnych technik graficznych nie była wyłączna – rycinom przypisywano w pewnym zakresie autonomiczną wartość artystyczną. W reprodukcjach Arundel Society starano się osiągnąć imitację faktury fresku, odtworzyć stan jego zachowania, słowem stworzyć dokładną dokumentację zabytku oraz przybliżyć efekt, jaki wywołuje, a nie wyłącznie układ form. Kontekst interpretacyjny może dla nich stanowić problematyka związana z dokumentacją i konserwacją dziedzictwa artystycznego¹⁹, ale również pewne kategorie o silnych konotacjach estetycznych, na przykład „wartość starożytnicza” Aloisa Riegla, która podkreśla wagę materialnego stanu zachowania obiektu.

Zestawienie rycin konturowych i wielkoformatowych barwnych odbitek litograficznych, w których imitowane są materialne cechy pierwowzorów, pokazuje jak wielowymiarową dziedziną była grafika reprodukcyjna i z jak różnorodnymi aspektami kultury artystycznej była związana.

Bardzo ważnym, zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym, nośnikiem reprodukcji w XIX w. stały się czasopisma²⁰. Reprodukcyjne pojawiały się w specjalistycznych czasopismach z zakresu historii sztuki i w przeżywającej rozkwit pod koniec stulecia popularnej prasie ilustrowanej. W zależności od charakteru czasopisma różniły się one jakością, techniką wykonania oraz stopniem wierności wobec pierwowzoru. Stanowiły narzędzie popularyzacji sztuki, źródło wiedzy o aktualnościach artystycznych, bądź też stawały się odrębnym obiektem artystycznym i kolekcjonerskim. W przypadku prasy popularnej ekonomia produkcji miała pierwszorzędne znaczenie i stąd popularność zyskał drzeworyt sztorcowy, pozwalający na równoczesny druk tekstu i obrazu. Jednak w bardziej specjalistycznych czasopismach, związanych z historią sztuki i znawstwem, istotne były również inne aspekty. Na przykład ukazująca się od 1859 r. „Gazette des Beaux-Arts”, która specjalizowała się w opracowaniach z zakresu historii sztuki i znawstwa oraz umożliwiała międzynarodową wymianę badawczą i artystyczną, wspierała tradycyjne techniki reprodukcji²¹. Profil czasopisma gwarantował wysokie standardy reprodukcji, zarówno z punktu widzenia wartości artystycznej, jak i wiarygodności przekazu.

¹⁷ Zob. T. Ledger, *A Study of the Arundel Society, 1848–1897*, Ph.D. dissertation, University of Oxford 1978.

¹⁸ Nie stanowiło to bynajmniej *novum* – zniszczenia zaznaczano już w ilustracjach w publikacji d’Agincourta. Warto jednak podkreślić wagę tego problemu dla członków stowarzyszenia – jak pokazała Ledger, zagadnienie to żywo zajmowało radę, a realizacja tego założenia stwarzała pewne trudności.

¹⁹ Na ten temat zob. *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku, antologia*, wybór i wstęp P. Kosiewski, J. Krawczyk, Warszawa 2002.

²⁰ Zob. np. Verhoogt, *op. cit.*, s. 223–240; T. Gretton, *Difference and competition. The imitation and reproduction of fine art in a nineteenth-century illustrated weekly news magazine*, „Oxford Art Journal”, vol. 23 2000, no. 2, s. 145–162; i dem, *‘Un Moyen Puissant de Vulgarisation Artistique’ Reproducing Salon Pictures in Parisian Illustrated Weekly Magazines c. 1860–c. 1895. From Wood Engraving to the Half Tone Screen (and Back)*, „Oxford Art Journal”, vol. 39, 2016, no. 2, s. 285–310; K. Pijanowska, *Rola reprodukcji dzieł sztuki współczesnej w kulturze artystycznej drugiej połowy XIX wieku. Tygodnik „Kłosy” i warszawska prasa ilustrowana*, praca doktorska, Uniwersytet Warszawski 2019.

²¹ Do dyspozycji badaczy pozostaje katalog rycin *hors texte* ukazujących się w „Gazette”. P. Sanchez, X. Seydoux, *Les estampes de la Gazette des Beaux-Arts (1859–1933)*, Paris 1998. Dostępny jest również analogiczny katalog rycin z „L’Art”, e i dem, *Les estampes de L’art (1875–1907)*, Paris 1999.



7. Plansza XVI, z: Nicolas de Pigage i Christian von Mechel, *La Galerie électorale, de Dusseldorf, ou, Catalogue raisonné de ses tableaux...*, Basle 1778, akwaforta, miedzioryt, papier, 27,0 × 33,1 cm, Warszawa, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego

Kwestią ważną dla XIX-wiecznej grafiki odtwarzającej dzieła sztuki, bezpośrednio związaną z wiarygodnością, jest jej stosunek do stylistyki pierwowzorów. Problem ten dotyczył głównie wysokiej jakości reprodukcji. Jest on dobrze widoczny na przykładzie reprodukcji wydawanych przez czasopisma takie jak „Gazette des Beaux-Arts”, ale też innych wydawców, na przykład Chalcographie du Louvre – francuską państwową instytucję odpowiedzialną za przechowywanie matryc graficznych z kolekcji królewskiej, promocję i mecenat grafiki, a także produkcję i dystrybucję rycin oryginalnych i reprodukcyjnych, dawnych i współczesnych²². Podobnie jak „Gazette” Chalcographie wydawała przede wszystkim dobrej jakości reprodukcje wykonane w technikach metalowych, z tym, że często w większych formatach. Jasiński co prawda z Chalcographie nie współpracował, ale robili to rytownicy z jego pokolenia, o podobnym dorobku i przebiegu kariery artystycznej.

W wielu seriach graficznych z XVIII i początku XIX w., związanych z kolekcjami artystycznymi, zaobserwować można stylistyczne ujednoczenie pierwowzorów. W luksusowych i prestiżowych publikacjach, takich jak *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde* (1753–1757) barona von Heinekena czy *La Galerie électorale de Dusseldorf* (1778) Christiana von Mechela (il. 7) i przywoływanych już wyżej *Annales* Landona, różne malarskie pierwowzory prezentowano w bardzo zbliżonej stylistyce graficznej, co przyczyniało się do zachowania spójnej estetyki publikacji. Wydaje się, że oddanie cech stylistycznych obrazów nie było celem twórców tych wydawnictw. Podejście do tej kwestii zmieniło się w drugiej połowie XIX stulecia, wówczas – o ile środki techniczne na to pozwalały – nie narzucano ujednoczonej stylistyki graficznej na różne pierwowzory, ale raczej stosowano taki wariant, który odpowiadał obrazowi. Decydujące dla tej zmiany były dwa zjawiska: po pierwsze nowe, afirmatywne podejście do stylistycznej różnorodności sztuki, które pojawiło się wraz z historyzmem i odejściem od estetyki normatywnej, po drugie różnie uwarunkowane i przebiegające zmiany języka artystycznego grafiki. Oba te zjawiska były ze sobą ściśle związane²³.

²² Zob. P.J. Angoulvent, *La Chalcographie du Louvre. Catalogue général*, Paris 1933; *Mémoires du visible. Cuivres et estampes de la Chalcographie du Louvre*, dir. P.T. Guardiola. Katalog wystawy, Musée du Louvre, Paris 2003.

²³ W całej historii grafiki funkcjonowały oczywiście różne warianty stylistyczne. Niemniej jednak, wraz z utrwaleniem się pozycji Akademii i prymatem sztuki z nią związanej, szczególnie we Francji w obiegu grafiki związanym z oficjalnymi instytucjami grafiki dominowała „klasyczna” formuła, którą reprezentować może twórczość Johanna Georga Wille, Bervica, Paolo Mercuriego czy Luigiego Calamattę. Na przeformułowanie tej formuły przez rytowników reprodukcyjnych wskazuje między innymi Stephen Bann. Jako przyczyny stojące za tą zmianą wymienia on: dążenie do odtworzenia stylu pierwowzoru, kryzys tradycyjnego miedziorytu wywołany przede wszystkim przez fotografię, przemiany w grafice związane z odrodzeniem akwaforty i eklektyczne spojrzenie na sztukę przeszłości. Bann, *Parallel Lines...*, s. 169–211; idem, *Distinguished Images...*, s. 169–216.

W drugiej połowie XIX w. w grafice reprodukcyjnej wykonywanej w tradycyjnych technikach metalowych silnie zaznaczyła się obecność dwóch wariantów stylistycznych, które były w pewnej mierze związane z technikami graficznymi. Pierwszy z nich, realizowany najczęściej w akwafortcie, cechował się „rozluźnieniem” geometrycznych układów nacięć i dość ekspresyjną, swobodną kreską. Drugi charakteryzował się rozdrobieniem nacięć, które często były niewidoczne gołym okiem; taki efekt był osiąganym zarówno w technice miedziorytu, jak i akwaforty oraz w technice mieszanej. W obu wariantach odchodzono od typowej dla klasycznego miedziorytu geometryzacji nacięć tworzących regularne sieci linii i systematyczne zbiory punktowań. Środki przestawały być w nich podporządkowane abstrakcyjnym układom, ale były dostosowywane do przedstawień i ich efektów. W zaakceptowaniu i ocenie nowych rozwiązań formalnych w grafice niebagatelne znaczenie miały konwencje i przekonania estetyczne związane z technikami graficznymi. I tak pewna swoboda kreski była akceptowana w przypadku akwaforty (co wynikało między innymi ze związków tej techniki z rysunkiem), ale zastosowanie podobnego idiomu graficznego, uchodzącego za bardziej osobisty, w miedziorycie mogło budzić zarzut dowolności i braku wiarygodności²⁴.

Akwafortę do grafiki reprodukcyjnej po raz pierwszy wykorzystał Léopold Flameng (1831–1911)²⁵. Wybitne reprodukcje w tej technice tworzyli również Léon Gaucherel (1816–1886), Félix Bracquemond (1833–1914), Jules Jacquemart (1837–1880), Henri Guérard (1846–1897) i Charles Waltner (1846–1925). Dla akwafortowej reprodukcji charakterystyczne było eksponowanie faktury graficznej i ekspresyjnej kreski (il. 8). Sposobność ku temu dawały szczególnie bardziej „malarzkie” pierwowzory, czyli na przykład obrazy Rembrandta, Fransa Halsa, Eugène’a Delacroix i Gustave’a Moreau. Zwrot ku akwafortcie w grafice reprodukcyjnej miał wymiar zarówno estetyczny – wynikał z preferowania pewnych efektów artystycznych techniki lub idei z nią związanych, jak i pragmatyczny – wykonanie reprodukcji w akwafortcie było szybsze niż w tradycyjnym miedziorycie. Zwrot ten był zauważalny w przypadku czasopism (czego dobrym przykładem jest „Gazette des Beaux-Arts”) oraz popularnych wydawców, zarówno prywatnych (takich jak Maison Goupil), jak i publicznych (Chalcographie du Louvre). Akwaforta reprodukcyjna rozpowszechniła się także poza Francją – w Anglii, Niemczech i Stanach Zjednoczonych.

Pisząc o akwafortcie reprodukcyjnej, nie sposób pominąć innych, historycznych kwestii z tą techniką związanych, które miały niemałe znaczenie dla XIX-wiecznej grafiki. W latach 60. nastąpiło odrodzenie akwaforty, co wiązało się przede wszystkim z działalnością Société des aquafortistes (1862–1867)²⁶. Stowarzyszenie to miało na celu rozpropagowanie akwaforty wśród artystów i publiczności. Łącząc cele artystyczno-estetyczne z komercyjnymi, swą działalność koncentrowało na wydawaniu rycin, które raz w miesiącu były dystrybuowane przez system subskrypcji we Francji oraz zagranicą w formie *livraison* zawierających około 5 – 6 prac. Ograniczano się do wydawania grafiki oryginalnej, choć członkowie stowarzyszenia zajmowali się również grafiką reprodukcyjną. Tak było na przykład w wypadku Bracquemonda, mogącego się poszczycić wybitnymi realizacjami w obu dziedzinach. Odrodzenie akwaforty uznaje się często za kluczowe zjawisko dla późniejszego rozwoju grafiki oryginalnej i autorskiej.

W obrębie technik graficznych utrzymała się hierarchia, która obowiązywała zwłaszcza we Francji. Od XVII do co najmniej połowy XIX stulecia najwyższej ceniony był miedzioryt, głównie za walory formalne – precyzję i wyrafinowaną linię, ale również za szczególne umiejętności warsztatowe rytowników poświęcających dużo czasu na wykonanie matrycy i odbitki. Niekiedy pojawiały się zarzuty, że prace w tej technice charakteryzuje monotonia, mechaniczność, chłód czy bezosobowość wyrazu i właśnie w opozycji do takiego ujęcia miedziorytu w XIX w. podnoszono zalety akwaforty. Wiązane z nią przekonania dotyczące natury twórczości artystycznej, a nie same realizacje stanowiły pewne *novum* wprowadzone przez krytyków i teoretyków z kręgu Société des aquafortistes. Szczególne znaczenie miało powiązanie akwaforty z twórczością tak zwanych malarzy-rytowników – już Adam von Bartsch przedstawiał akwafortę jako realizację „grafiki malarzy”²⁷.

²⁴ S. Bann, *Photography by other means? The engravings of Ferdinand Gaillard*, „Art Bulletin”, vol. 88, 2006, no. 1 (March), s. 136.

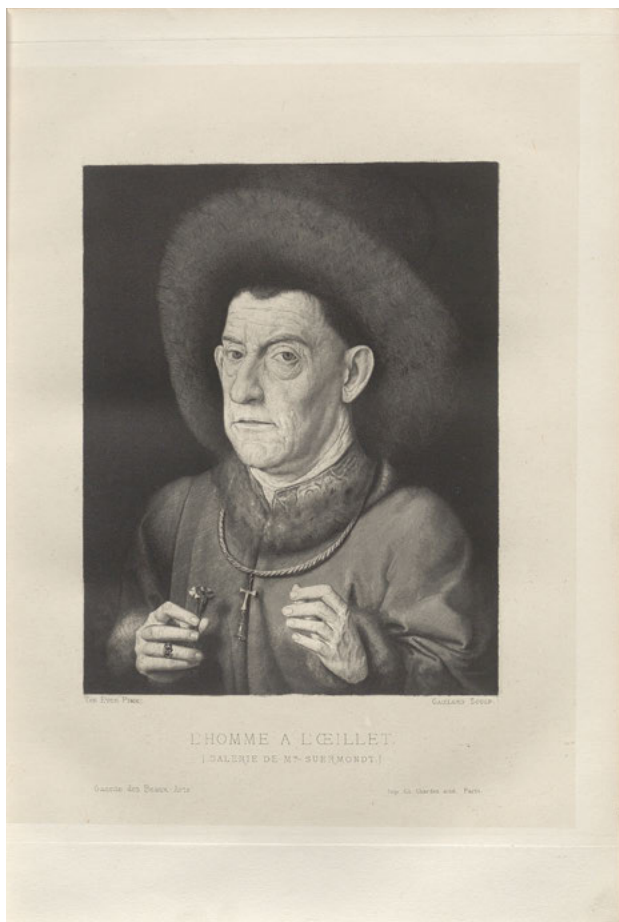
²⁵ Bann, *Distinguished Images...*, s. 175–189.

²⁶ Zob. J. Bailly-Herzberg, *L'eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle*, t. 1, *La Société des Aquafortistes 1862–1867*, Paris 1972.

²⁷ A. Bartsch, *Le peintre graveur*, t. 1, Vienne 1803.



8. Léopold Flameng, według Fransa Halsa, *Malle Babbe*, 1869, wydawca „Gazette de Beaux-Arts”, akwaforta, papier żeberkowy, 17,0 × 14,5 cm, Warszawa, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego



9. Ferdinand Gaillard, według obrazu anonimowego autora, dawniej atrybuowanego Janowi van Eyckowi, *Mężczyzna z goździkiem*, 1869, wydawca „Gazette de Beaux-Arts”, miedzioryt, papier, odbitka kaszerowana, 22,8 × 18,0 cm, Warszawa, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego



10. Feliks Jasiński, według Quentina Massysa, *Portret mężczyzny*, 1888, wydawca „Gazette de Beaux-Arts”, akwaforta, miedzioryt, papier, 17,9 × 13,5 cm, Warszawa, Muzeum Narodowe

Dla estetyki wiązanej z akwafortą duże znaczenie miał tekst Charles'a Baudelaire'a *Akwaforta jest w modzie* z 1862 r. i jego zmieniona wersja *Malarze i akwafortyści*²⁸. Akwaforta według Baudelaire'a była techniką wyjątkowo bezpośrednio i sugestywnie oddającą osobowość i temperament twórcy, techniką nasyconą indywidualną ekspresją. Jej wyrazowe możliwości wynikały z samego procesu technicznego. Warto w tym kontekście przytoczyć również poglądy Henri Focillon na temat akwaforty jako techniki graficznej reprodukcji, które przedstawił w artykule w 1910 r.²⁹ Co istotne, Focillon opisuje tego typu reprodukcje jako współczesne sobie zjawisko (co zaprzecza niektórym narracjom o szybkim zniknięciu grafiki reprodukcyjnej po wynalezieniu fotografii). Akwafortowe odwzorowania dzieł sztuki określił on następującymi przymiotnikami: *libres, faciles, vivantes, pleines de brio et de couleur*. Według niego rytownik posługujący się akwafortą nie jest podporządkowany wymogom ścisłego odwzorowania i dosłowności, a wręcz przeciwnie – ma stosunkowo dużą niezależność wobec pierwowzoru, który może poddać swobodnej interpretacji. Akcentuje on indywidualny wkład rytownika – ma się ujawniać dzięki szybkości wykonania i bezpośredniości cechującej technikę akwaforty. Charakter prac wykonanych w tej technice ma być porównywalny z malarskimi szkicami. Focillon przypisał akwafortyście wartości malarskie – widział w niej wyjątkowe połączenie malarstwa i rysunku, dzięki czemu w jego ocenie była ona doskonałym środkiem do reprodukcji obrazów.

Drugi z omawianych wariantów stylistycznych zapoczątkował Ferdinand Gaillard (1834–1887), dokonując przeformułowania tradycyjnych konwencji miedziorytu (il. 9)³⁰. Przeformułowanie to wynikało z dążenia do odtworzenia efektów stylistycznych pierwowzorów. Charakter prac tego rytownika dobrze oddaje określenie *rylec mikroskopijny*³¹ – stosowane przez niego nacięcia płyty były bowiem na tyle drobne, że pojedyncze kreski z odbitki są trudne do dostrzeżenia bez szkła powiększającego. Dzięki rozdrobieniu nacięć to płaszczyzna stała się środkiem budującym formę. W niektórych pracach Gaillard unikał ponadto tradycyjnego szrafowania krzyżowego i wykorzystywał biel papieru. Dzięki tym środkom osiągał wyjątkowo subtelne efekty. Wymienione cechy były szczególnie pożądane w przypadku odtwarzanych przez niego pierwowzorów, wśród których znajdowały się prace atrybuowane na przykład Giovanniemu Belliniemu, Janowi van Eyckowi i Sandro Botticellego. Cechujące je gładkie wykończenie i staranne zatuszowanie śladów pędzla przekładało się na wykonanie rycin – również w nich praca narzędzi była niewidoczna. Stephen Bann interpretuje prace Gaillarda jako odwrócenie tradycyjnego sposobu odbioru grafiki, w którym kontempluje się zarówno samo przedstawienie, jak i wyraźnie rozpoznawalne sposoby jego realizacji w grafice³².

U Gaillarda proces reprezentacji malarskich pierwowzorów jest niejako ukryty przed widzem, co przyczynia się do doskonałego oddania ich charakteru. Zabieg ten wywołuje efekt estetyczny, którego ważnym składnikiem jest element zadziwienia. Tę szczególnego rodzaju jakość estetyczną Daniel Arasse określił jako mieszanie się detalu „ikonicznego” z „malarskim”, w którym oglądający fascynuje się zamaskowaniem właściwej materii sztuki i doskonałym odtworzeniem przedmiotu³³.

Dążenie do oddania właściwości malarstwa w grafice w twórczości Gaillarda i jego następców – za jednego z nich można uznać również w pewnym zakresie Jasińskiego – paradoksalnie doprowadzało do tego, że środki graficzne były przekształcane w taki sposób, by maksymalnie zbliżyć się do malarstwa, a tym samym zaprzeczyć „graficzności”, jaką reprezentowały dawne konwencje. Rycina miała stanowić nie tyle graficzny ekwiwalent pierwowzoru, ile jego możliwie wierną substytucję, choć niepozbawioną pewnych walorów artystyczno-estetycznych. Dobrym przykładem jest praca Jasińskiego według portretu Quentina Massysa (il. 10), w której za pomocą różnego rodzaju linii i nacięć rytownik stworzył iluzję operowania typową dla malarstwa plamą i płaszczyzną. Charakter ryciny Jasińskiego można określić wręcz jako malarski. Modelunek postaci i sposób opracowania płaszcza sportretowanego mężczyzny odznaczają się wyjątkową miękkością, nadającą zobrazowanym przedmiotom przestrzenność i plastyczność. Elementy w tle zostały potraktowane bardziej

²⁸ Ch. Baudelaire, *Akwaforta jest w modzie; Malarze i akwafortyści*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i tłum. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 361–362, 363–367. Zob. omówienie tych tekstów M. Hannoosh, *Etching and Modern Art. Baudelaire's Peintres et aquafortistes*, „French Studies”, vol. 43, 1989, no. 1, s. 47–60.

²⁹ H. Focillon, *L'Eau-forte de reproduction en France*, „Revue de l'art ancien et moderne”, 14^e année, tome XXVIII, 1910, s. 437–446.

³⁰ Zob. przede wszystkim Bann, *Photography by other means?*...

³¹ Wyrażenie zaczerpnięte z francuskiej recenzji monografii Jasińskiego. E. Bouvy, *Livres d'art. Le graveur Jasinski d'après un livre récent*, „L'amateur d'estampes”, 13^e année, 1934, s. 24–28.

³² Bann, *Distinguished Images*..., s. 202. Bann zauważa, że niemożliwe w samym oglądzie ryciny wnikięcie w proces jej powstania stawało się jednak możliwe dzięki wprowadzaniem na rynek odbitkom stanowym pozwalającym śledzić kolejne etapy pracy rytownika.

³³ D. Arasse, *Detail. Historia malarstwa w zbliżeniu*, tłum. A. Arno, Kraków 2013, s. 12.

linearnie. Środki graficzne są w tej pracy podporządkowane imitacji efektów malarstwa. Rytownik-odtwórca wykazuje się w niej wirtuozerią techniczną i plastyczną wrażliwością.

Dorobek Jasińskiego i wielu innych rytowników działających w dwóch ostatnich dekadach XIX w. i na początku następnego stulecia stanowi splot obu opisanych wariantów stylistycznych. Podobny model reprodukcji można odnaleźć w pracach Eugène'a Gaujeana (1850–1900), Émile'a Sulpisa (1856–1943) i André Coppiera (1867–1948). Funkcjonowały one w takim samym obiegu jak reprodukcje Jasińskiego. Niektóre zostały wykonane w bardziej swobodnej manierze, a inne wyróżniają się wysokim stopniem wykończenia, przy czym większość reprezentuje raczej drugi wariant. Ryciny Jasińskiego, szczególnie te wykonane w dużym formacie i według pierwowzorów autorstwa takich artystów jak van Eyck, Holbein, Botticelli czy Burne-Jones, są precyzyjnie wykończone, pełne szczegółowo opracowanych detali i niezwykle wierne pierwowzorom. Innymi cechami charakteryzującymi opisywany rodzaj grafiki reprodukcyjnej są: doskonałe opanowanie techniki, dostosowanie środków graficznych do pierwowzoru, samodzielne wykonanie oparte na bezpośrednim kontakcie z pierwowzorem, wybór technik metalowych, podkreślenie osobistego wkładu rytownika i „rzadkości” odbitki.

Co charakterystyczne, u wymienionych rytowników warianty stylistyczne nie były już ściśle powiązane z technikami graficznymi. Akwafortę wykorzystywali w pracach szczegółowo wykończonych, nieoperujących ekspresyjną kreską. To, że tę technikę zaczęto, niejako wbrew przypisywanym jej właściwościom, wykorzystywać do reprodukcji o bardziej „konserwatywnym” charakterze, szczegółowo wykończonych, i tym samym pozostawiającym mniej miejsca na indywidualną interpretację odtwórcy, postrzegano jako swego rodzaju jej degradację. Stanowisko takie reprezentował Focillon³⁴. Słabość ówczesnej reprodukcji akwafortowej upatrywał on przede wszystkim w sprzecznym z właściwościami techniki nadmiernym przywiązaniu do wykończenia i detalu, pewnej mechaniczności i bezosobowości wykonania. Negatywna ocena wykończenia w akwafortcie wpisywała się w „nowoczesne” ujęcie tej techniki.

Wykończenie, czy też francuskie *fini*, jest bardzo ciekawym zagadnieniem w sztuce XIX w. Wysoki stopień wykończenia wiązał się z tradycją imitacji, techniczną stroną wykonania dzieła, czytelnością i klarownością przedstawienia oraz pracowitością twórcy, natomiast jego przeciwieństwo, czyli szkicowość, odpowiadała dowartościowanym przez nowoczesność kategoriom, takim jak spontaniczność, autentyczność, oryginalność i bezpośredniość³⁵. O ile tradycjoniści wyżej cenili wykończenie, o tyle wśród zwolenników nowoczesności dokonało się istotne przewartościowanie i to szkicowość zaczęła bardziej interesować odbiorców. Przewartościowanie to jednak dokonywało się stopniowo – w czasach Jasińskiego wykończenie było nadal wysoko cenione z punktu widzenia estetyczno-artystycznego. W przypadku grafiki, której celem jest odtworzenie dzieła sztuki, miało ono jeszcze inny wymiar – można je było powiązać z wiarygodnością reprodukcji jako przedstawienia pierwowzoru. Dokładne odtworzenie wszystkich detali miało szansę stanowić jednoznaczne i wręcz policzalne kryterium wiarygodności.

Na wzrost znaczenia kryterium wiarygodności w grafice reprodukcyjnej mogło wpłynąć wiele historycznych czynników, na przykład przywiązanie do materialnego wyglądu dzieła, podkreślenie jego jednostkowości i autentyczności, czy też wzrost naukowego zainteresowania sztuką. Niezwykle ważnym czynnikiem była również konkurencja ze strony fotograficznych i fotomechanicznych technik reprodukcji. Kwestia reprodukcji dzieł sztuki za pomocą fotografii pojawiła się niedługo po jej wynalezieniu i już wcześniej zaczęto przypisywać temu medium wysoką wiarygodność. Jednak wiele praktyk spotykanych w fotografii reprodukcyjnej tej wiarygodności zdaje się przeczyć. Przykładem może być tworzenie zapośredniczonych reprodukcji, czyli fotografowanie rysunków, rycin bądź kopii zamiast „oryginałów”, wynikające z technologicznych ograniczeń fotografii. Konkurencyjność fotografii niekoniecznie wynikała z jej „obiektywności”, ale ze względnej łatwości produkcji.

Fini w grafice reprodukcyjnej skupia dwa zasadnicze problemy ją kształtujące. Z jednej strony podlega ona konwencjom i pewnym oczekiwaniom estetycznym związanym z technikami graficznymi, z drugiej zaś – kwestii wiarygodności przedstawienia i wierności wobec pierwowzoru. Wierne odwzorowanie dzieła nie stanowiło jednak w drugiej połowie XIX w. jedyne wymogu stawianego przed rytownikiem reprodukcyj-

³⁴ Focillon, *op. cit.*, s. 437–446.

³⁵ A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971, rozdz. IX: *The Aesthetics of the sketch*, s. 166–184. Różnice te Boime łączył z odrębnymi fazami tworzenia – szkic wiązał się z fazą koncepcyjną, a *fini* z wykonawczą. Dowartościowanie szkicu wiązało się z przeniesieniem zainteresowania twórców, teoretyków i odbiorców na pierwsze etapy procesu twórczego. Na temat braku wykończenia w grafice zob. P. Parshall, S. Sell, J. Brodie, *The unfinished print*. Katalog wystawy, National Gallery of Art, 3 June – 7 October 2001, Washington D.C. 2001.

nym. Wskutek zjawisk zachodzących w obrębie grafiki nowoczesnej, czyli przede wszystkim rozwoju grafiki oryginalnej, i tradycji piśmienniczej związanej z grafiką reprodukcyjną od wykonawcy oczekiwano osobistej wkładu i indywidualnej interpretacji. Pierwszy warunek – wiarygodność przedstawienia – nie pozostawiał jednak rytownikowi dużej swobody.

AUTORSKI MODEL REPRODUKCJI I „RZADKOŚĆ” W GRAFICE: ZAŁOŻENIA I REALIZACJE

Dla postrzegania grafiki reprodukcyjnej bardzo duże znaczenie miała kategoria „przekładu”, która stosowana była w piśmiennictwie o sztuce już w XVIII w.³⁶ Dowartościowująca grafikę wersja porównania jej do literackiego przekładu utrwaliła się dopiero w XIX stuleciu, podczas gdy jeszcze w XVIII mogło ono być deprecjonujące. W wersji pozytywnej, porównanie zadania odtwarzania obrazu przez rytownika do literackiego przekładu oznaczało twórczą interpretację, wymagającą wyjątkowej zdolności wniknięcia w pierwowzór oraz szczególnego opanowania graficznego medium. W efekcie rycina stawała się ekwiwalentem pierwowzoru, miała oddawać jego właściwości, ale przy tym stanowić pewną całość, rządzącą się odrębnymi regułami. Celem odtwórcy-interpretatora było przekazanie *esprit* „oryginału”, a nie dosłowne odtworzenie szczegółów. Według mającego źródło u Vasariego motywu retorycznego służącego pochwalie rytownika mógł on nawet poprawić i przewyższyć pierwowzór.

Podczas gdy w XVIII w. porównanie grafiki do przekładu pozostawało zakorzenione w teorii imitacji, to w XIX w. wzbogacono je o inne wątki, które dobrze oddaje wypowiedź Eugène’a Delacroix z 1857 r.:

Grafika jest bez wątpienia przekładem [...], to znaczy umiejętnością przeniesienia idei jednej sztuki do sztuki innej; grafik postępuje podobnie jak tłumacz, który książkę napisaną w obcym języku przekłada na swój. Zadanie grafika – i tu właśnie przejawia się jego geniusz – nie polega jedynie na naśladowaniu przy pomocy środków jego własnej sztuki efektów malarstwa, które jest niby obca mowa. Grafik, jeśli można tak powiedzieć, ma swój własny język, nadający jego twórczości piętno szczególne i pozwalający w wiernym tłumaczeniu obcego dzieła odnaleźć własne uczucia³⁷.

Rytownikowi przyznano stosunkowo dużą autonomię. Praca odtwórcy-interpretatora, oprócz tego, że stanowi twórczą interpretację i nie sprowadza się wyłącznie do prostego odtworzenia wyglądu „oryginału”, jest silnie nasycona jego własną indywidualnością i wyraża jego osobowość artystyczną. Podkreślanie osobistego wymiaru przekładu malarstwa na grafikę wiąże się z mającymi źródło w tradycji romantycznej ogólnymi tendencjami w sztuce, teorii i krytyce sztuki przywiązującymi dużą wagę do osobistego wymiaru twórczości. Równie istotne było to, że grafikę reprodukcyjną charakteryzowano bardzo często w opozycji do fotografii³⁸. Henri Delaborde przeciwstawiał *la transcription matérielle* fotografii i *la copie par voie d’interprétation* grafiki, pierwsza była czynnością techniczną, druga artystyczną. Podkreślał on niezbędność takich cech rytownika-odtwórcy jak: inteligencja, wnikliwość i wyobraźnia malarska. Dosłowne odtworzenie wyglądu dzieła sztuki miało być według niego niewystarczające.

Na marginesie warto odnotować interesujący wątek pojawiający się w piśmiennictwie o grafice reprodukcyjnej, w którym dokonuje się szczególne połączenie „autentyczności” z wiarygodnością, połączenie zrozumiałe z punktu widzenia XIX-wiecznego historyzmu. Dał mu wyraz w 1863 r. Philippe Burty w arty-

³⁶ Ch. Michel, *Les débats sur la notion de graveur/traducteur en France au XVIIIe siècle*, [w:] *Delineavit et sculpsit. Dix-neuf contributions sur les rapports dessin-gravure du XVIe au XX siècle, mélanges offerts à Marie-Félicie Perez-Pivot*, dir. F. Fossier, Lyon 2003, s. 151–161. Na temat poglądów na grafikę reprodukcyjną i reprodukcję dzieł sztuki w XIX w. zob. m.in.: S. Bann, *Casts and the Nineteenth-Century Crisis in Reproduction*, [w:] *The Challenge of the Object, 33rd Congress of International Committee of the History of Art, Congress proceedings*, Part 3, ed. G. Ulrich Großmann, P. Krutisch, Nuremberg 2013, s. 780–783; S. Bobet-Mazzasalma, *Art ou industrie. Les enjeux d’une redéfinition*, [w:] *L’estampe, un art multiple à la portée de tous?*, dir. S. Raux, Villeneuve d’Ascq 2008, s. 333–340; P. Griener, *La résistance à la photographie en France au XIXème siècle. Les publications d’histoire de l’art*, [w:] *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Hrsg. C. Caraffa, Berlin-München 2009, s. 27–43; S. Le Men, *Printmaking as metaphor for translation. Philippe Burty and the Gazette des Beaux-Arts in the Second Empire*, [w:] *Art Criticism and its institutions in nineteenth-century France*, ed. M.R. Orwicz, Manchester–New York 1994, s. 88–108; P.L. Renié, *Guerre commerciale, bataille esthétique. La reproduction des œuvres d’art par l’estampe et la photographie, 1850–1880*, [w:] *Reproductibilité et irréproductibilité...*, s. 59–81.

³⁷ E. Delacroix, *Dzienniki. Część druga (1854–1863)*, tłum. J. Guze, J. Hartwig, Gdańsk 2007, s. 270.

³⁸ Zob. np. H. Delaborde, *La photographie et la gravure* (fragmenty), [w:] A. Rouillé, *La photographie en France. Textes et controverses. Une anthologie 1816–1871*, Paris 1989, s. 228–237.

kule, w którym wskazał na to, że najlepszych „przekładów” dzieł malarskich na grafikę dokonywali rytownicy z kręgu lub epoki malarza³⁹. Jakie rozwiązania pozostawały współczesnym rytownikom odtwarzającym dawne dzieła? Jedno wiodło przez racjonalną analizę stylistyczną pierwowzorów⁴⁰, drugie przez ponadhistoryczne porozumienie duchowe⁴¹.

Wątkiem podkreślanym przez Delaborde’a jest osobiste wykonanie ryciny przez artystę. Skupienie procesu pracy nad ryciną w rękach jednej osoby było, na tle tradycji oraz współczesnych alternatyw, wyróżnikiem modelu grafiki reprodukcyjnej reprezentowanego przez Jasińskiego. Rytownik był odpowiedzialny za większość czynności związanych z powstaniem ryciny – wykonywał dokładne rysunki z pierwowzoru, przynosił je na matrycę i w pełni samodzielnie ją opracowywał. W przeszłości nie była to powszechna praktyka, czasem pracę dzielono według specjalności. W przypadku rycin wielkoformatowych, bogatych w detale proces wykonawczy był bardzo czasochłonny – zdarzało się, że jedną matrycę opracowywano przez kilka lat – co czyniło go stosunkowo nierentownym. W monografii Jasińskiego Wellisz kilka razy przytacza warunki zleceń wydawców. Najbardziej szczegółowe informacje podaje odnośnie do niewykonanej, wielkoformatowej ryciny według *Ostatniej Wieczery* Leonarda, którą chciał zamówić Hautecoeur – przewidywane wynagrodzenie wynosiło 8000 franków, plus koszty podróży, praca zaplanowana została na 18 miesięcy⁴².

Niemalże wyłączna odpowiedzialność rytownika za opracowanie matrycy odpowiadała modelowi „autorskiej” grafiki reprodukcyjnej nakreślonemu przy uwzględnieniu tradycji piśmienniczych przez jej propagatorów takich jak Henri Delaborde, Philippe Burty czy Charles Blanc. Jak jeszcze ten model pracy grafika mógł się przełożyć na realizację? W pewien sposób odpowiadały mu przedstawione wyżej innowacje stylistyczne – w dziedzinie stylu i techniki przed rytownikiem reprodukcyjnym otwierała się droga indywidualizacji własnej twórczości, zaznaczenia „autorskiego” charakteru. Ograniczeniem były oczywiście umiejętności rytowników i same możliwości medium, dodatkowo „dyscyplinowane” zasadą wierności wobec pierwowzoru. Nie bez znaczenia pozostawała też czytelność owych innowacji w oczach odbiorców, z których jedynie wąska grupa stanowiła wyrafinowanych znawców grafiki zaznajomionych z bogactwem historycznych konwencji. Osobisty wkład rytownika wymagał niekiedy podkreślenia, co znalazło wyraz w pewnych praktykach rynkowych, które pozwalały szybko identyfikować „autorski” wymiar reprodukcji; były one dosyć szczególnie zakorzenione w tradycji wydawniczej⁴³. Zjawisko to było częścią ogólnych przemian życia artystycznego, w których duża rola przypadła rynkowi sztuki.

Poruszając problematykę związaną z rynkiem grafiki reprodukcyjnej, należy zwrócić uwagę na to, że obok „autorstwa” bardzo ważnym elementem wpływającym na wartościowanie odbitki była jej „wyjątkowość” i „rzadkość”⁴⁴. Połączenie tych kategorii znalazło wyraz w praktykach rynkowych, którym poddana była także twórczość Jasińskiego. Dążenie do odnalezienia i nabycia rzadkich odbitek stanowiło ważny rys kolekcjonerstwa grafiki co najmniej od XVII w. „Rzadkość” stała w opozycji do podstawowej cechy grafiki, jaką jest wieloegzemplarowość „oryginałów”. Co charakterystyczne, wartość rzadkich odbitek – na przykład odbitek *avant la lettre* – tłumaczono czasem ich jakością wynikającą z technologii druku. Jednak często „rzadkość” rozumiała się z jakością techniczną, czy też artystyczną, była bowiem sztucznie kreowana i przekładała się bezpośrednio na wartość rynkową. Służyło temu ścisłe planowanie i kontrola, co doskonale pokazują przykłady umów zawieranych z rytownikami.

³⁹ P. Burty, *La gravure et la lithographie*, „Gazette des Beaux-Arts”, t. XV, 1863, 86e livraison (août), s. 159–160.

⁴⁰ Bann, *Photography by other means?...*, s. 121.

⁴¹ Wątek ten silnie wybrzmiewa w polskiej krytyce artystycznej dotyczącej Jasińskiego: „Akwaforty Jasińskiego nie posiadają manieri, mają natomiast właściwie zastosowany w każdej z poszczególnych prac styl oryginału, Jasiński nie był to tak często napotykanym wśród rytowników typ zimnego kaligrafa, który dosłownie powtarza rysy pierwowzoru, bez należytego pogłębienia przedmiotu; nie był to również indywidualista w rodzaju Redlicha, który właściwościami swojej artystycznej organizacji rad chętnie zastępował twórcę obrazu. Zmarły tak przedwcześnie artysta jednoczył się tak dalece z malarzem, którego obraz rytował, że stawał się częścią jego istoty. Ządł pochodzi to wprost idealne odczucie oryginału, to jakby powtórzenie procesu twórczego”, H. Piątkowski, *Szytychy Feliksa Jasińskiego*, „Kurier Warszawski”, 1910, nr 177, s. 4–5.

⁴² Wellisz, *Félix-Stanislas Jasiński...*, s. 25.

⁴³ Na temat XIX-wiecznego rynku grafiki zob. np. Verhooght, *op. cit.*; P.L. Renié, *Originaux et reproductions, produits de luxe et imagerie. L'estampe face à l'industrialisation de la production des images*, [w:] *Histoire de l'histoire de l'art...*, s. 301–314; M. Tedeschi, „Where the Picture Cannot Go, the Engravings Penetrate”. *Prints and the Victorian Art Market*, „Art Institute of Chicago Museum Studies”, vol. 31, 2005, no. 1, s. 8–19, 89–90.

⁴⁴ Kwestie „wyjątkowości” i „rzadkości” obiektów artystycznych i etnograficznych w kontekście rynku sztuki omawia Raymonde Moulin, *The Genesis of the Rarity of Art*, transl. J. Yeoman, „Art in Translation”, vol. 3, 2011, no. 4, s. 441–472.

Jedną z istotnych praktyk rynkowych było wprowadzone w latach 80. XIX w. limitowanie nakładów, zrywające z wcześniej panującym dążeniem do maksymalnego wykorzystania matrycy⁴⁵. Tłumaczono je troską o jakość odbijanych egzemplarzy. Inną z praktyk, o dużym znaczeniu z punktu widzenia podejmowanych tu zagadnień, były tak zwane nakłady specjalne, ściśle ograniczane ilościowo. Wyróżniki odbitek z takiego nakładu były rozmaite: miejsce w kolejności podczas druku, podłoże, sygnatury i remarki. W kontekście problematyki związanej z autorstwem warto wymienić takie typy odbitek jak: odbitki stanowe wykonywane w trakcie pracy nad płytą na potrzeby rytownika i ich wariant, czyli odbitki z retuszami naniesionymi przez wykonawcę, ewentualnie przez autora pierwowzoru, odbitki artysty (*épreuve d'artiste*) wydrukowane przed rozpoczęciem oficjalnego nakładu i pozostające do dyspozycji rytownika. Ich atrakcyjność wiązała się przede wszystkim z możliwością wglądu w proces pracy nad ryciną i technikę rytownika. Można im ponadto przypisać pewien walor bezpośrednio charakterystyczny dla szkicu. Warto uwagi są również ryciny opatrywane znakami potwierdzającymi „autorstwo” rytownika, czyli sygnaturami i remarkami. Na rynku dostępne były egzemplarze z odręcznymi podpisami rytownika i/lub malarza. Geneza remarki, czyli małej kompozycji powstałej na marginesie ryciny, wskazuje na jej spontaniczny charakter – stanowiła ona indywidualny, osobisty wkład rytownika. W końcu XIX w. ten osobisty wymiar remarek był już tylko domniemany, bo uległy one standaryzacji i komercjalizacji – stały się powtarzalne i wtórne, a ich obecność w prosty sposób przekładała się na wartość ekonomiczną egzemplarza.

PODSUMOWANIE

Jak zostało pokazane na podstawie wybranych wydawnictw i zjawisk związanych z grafiką reprodukcyjną, dziedzina ta dawała się kształtować w zależności od procesu produkcji, przewidywanych funkcji i oczekiwań estetycznych, jakie miały spełniać odwzorowania dzieł sztuki. Model grafiki reprodukcyjnej reprezentowany przez Jasińskiego łączył dwie podstawowe funkcje grafiki reprodukcyjnej – informacyjną i artystyczną. Dokładność odwzorowania, szczegółowość i wysoki stopień wykończenia bardzo dobrze przybliżały pierwowzór i dostarczały informacji o jego wyglądzie – kompozycji, sposobie opracowania form, wszystkich detalach i rozkładzie tonów. Natomiast własnoręczne wykonanie, mistrzowskie operowanie techniką, zdolność oddania efektów malarskich w odmiennym medium oraz zewnętrzne znaki potwierdzające autorstwo i „wyjątkowość” sprawiały, że powstawało dzieło o – w pewnym zakresie – własnych walorach artystycznych, zakorzenione w tradycji, związane z określonymi oczekiwaniami estetycznymi. Natura czynników kształtujących ten model była różnaita i – jak już to zostało wcześniej wspomniane – w tym kontekście perspektywa badawcza akcentująca technologiczny determinizm jest niewystarczająca.

Opisane mechanizmy rynku grafiki pokazują nie tylko nowoczesne narzędzia generowania zysku ze sprzedaży obiektów artystycznych, ale także pewną słabość „autorskiej” reprodukcji graficznej. Grafika reprodukcyjna miała pełnić zarówno funkcję informacyjną, jak i funkcję artystyczną, ale żadnej nie realizowała w pełni. Zagrożenie dla jej pozycji płynęło z dwóch źródeł – reprodukcji mechanicznej oraz grafiki oryginalnej. Pierwsza mogła pretendować do miana bardziej „wiarygodnej”, druga – „artystycznej”. Losy grafiki reprodukcyjnej już po śmierci Jasińskiego pokazały, że to zagrożenie było istotnie – jak to opisywał Burty, posługując się motywem *ceci tuera cela* z powieści *Katedra Marii Panny w Paryżu* Victora Hugo – śmiertelne⁴⁶. Jednak twórczość tego rytownika pokazuje, że jeszcze w końcu XIX w. przyszłość grafiki reprodukcyjnej nie była przesądzona, jej tradycja pozostawała przynajmniej częściowo aktualna i nadal miała wybitnych reprezentantów.

⁴⁵ Renié, *Originiaux et reproductions...*, s. 306.

⁴⁶ Burty, *op. cit.*

THE WORK OF FELIKS STANISŁAW JASIŃSKI (1862–1901) AND THE QUESTION OF GRAPHIC REPRODUCTIONS OF WORKS OF ART

Summary

The article discusses the complex issues related to 19th-century reproductive prints. Its starting point is the oeuvre of Feliks Stanisław Jasiński, a Polish engraver who was mainly active in France. He specialized in reproductive prints of works of art, and is a relatively well-known and researched figure in the history of Polish graphic arts. Outlining the context for his activities also becomes a contribution to reflections on the place of reproductive prints in 19th century artistic culture, as well as an attempt to define a framework for considering this type of graphic production. In citing various examples of modern reproductive graphics, its diversity is proven. Theses on the primacy of the criterion of “fidelity” and technological determination in the history of reproduction are rejected. Instead, the complex links between this field and various aspects of artistic culture are pointed out. Particular emphasis is placed on the links between the functions, form and production methods of such prints. Chief consideration is given to the type of reproductive graphics made by using traditional metal techniques, which apart from their informative functions, also performed important artistic functions, as evidenced by the described phenomena occurring within this field in the second half of the 19th century, and the accompanying written tradition, formed since the 18th century.

transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek

Keywords: 19th Century Polish graphic arts; reproductive prints; reproductive graphics; 19th Century artistic culture; 19th century artistic taste; Renaissance art; art reproductions; art history as a discipline;