

PIOTR WASZKIEWICZ

Przyczynek do dziejów recepcji niemieckich ilustracji w Polsce w XIX wieku

Dosyć często występującą w XIX wieku w Europie praktyką było włączanie do miejscowych edycji importowanych rycin. Wykorzystywano je zarówno w tłumaczeniach dzieł, do których je przygotowano, jak i w rozmaitych adaptacjach. Interesujące wydaje się pytanie, czy i w Polsce podejmowano tego typu działania.

Polska książka ilustrowana XIX stulecia jest — przede wszystkim za sprawą Andrzeja Banacha¹, Krystyny Czarnockiej², Janiny Wiercińskiej³ i Janusza Dunina⁴ — obszarem badawczym przynajmniej pobieżnie opracowanym. O ile jednak coraz więcej wiadomo o polskich ilustratorach tamtego okresu, o tyle stosunkowo niewiele uwagi poświęca się importowi ilustracji obcych do Królestwa Polskiego. Wśród wielu problemów z tym związanych istotne wydaje się zbadanie wpływu zmian kontekstu politycznego i kulturowego na kształt cyklów ilustracji, a nawet ich poszczególnych realizacji. Znakomitymi przykładami takiego przekształcenia są importowane z Niemiec cykle rycin zawarte w dwóch wydawnictwach warszawskich drugiej połowy XIX wieku.

Szpiceruta Piotra Wielkiego

W XIX stuleciu częstą praktyką było kompilowanie dzieł popularnonaukowych (zwłaszcza historycznych) na podstawie tekstów zagranicznych autorów. W Polsce wielokrotnie przerabiano w ten sposób dzieła historyków niemieckich, co najmniej kilkakrotnie wykorzystując również niemieckie grafiki — nieko-

¹ A. Banach, *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1959.

² K. Czarnocka, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962.

³ J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.

⁴ Autor wybrane aspekty ilustratorstwa omawiał w rozmaitych pracach (na przykład J. Dunin, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci: z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Wrocław 1991).

niecznie pochodzące z trawestowanej pracy. Prace historyczne tworzył, wykorzystując dzieła niemieckie, między innymi literat i urzędnik Leon Rogalski, skądinąd zasłużony tłumacz z rosyjskiego, niemieckiego i francuskiego.

Najciekawszym — z punktu widzenia tematu tego artykułu — opracowaniem Rogalskiego jest *Piotr Wielki i wiek jego*, wydany nakładem Gustawa Leona Glücksberga w Warszawie w roku 1851. Na karcie tytułowej tej pracy nie tylko brakuje wzmianki o autorze niemieckiego oryginału, ale w ogóle o istnieniu takowego. Biografia rosyjskiego władcy jest jednak przeróbką pracy pod analogicznym tytułem *Peter der Grosse und seine Zeit*, autorstwa doktora Karla Friedricha Reichego, wydanej w Lipsku w roku 1841 przez Christiana Ernsta Kollmanna. Karta tytułowa lipskiego wydania zawiera cenną informację: „mit 14 Stahlstichen”⁵. Podobna informacja znajduje się w wydaniu polskim — brzmi ona jednak: „z jedenastą rycinami na stali”⁶. Od razu więc widać, że polska edycja jest uboższa o trzy ryciny; dodać należy, że pozostałych jedenaście rzeczywiście pochodzi z niemieckiego oryginału. Osiem spośród nich wykonano w norymberskim zakładzie Serza i Korna, pozostałe trzy w pracowni Carla Mayera, również w Norymberdze. Ilustracje te ukazały się w obu edycjach w nieco zmienionej kolejności; zresztą praca Rogalskiego nie jest wiernym tłumaczeniem dzieła Reichego i kolejność opisu poszczególnych scen widocznych na ilustracjach również jest inna (w polskiej edycji ryciny rzeczywiście towarzyszą tekstowi, znajdując się zawsze w obrębie ilustrowanego rozdziału).

Cykl rycin umieszczony w książce Rogalskiego przedstawia tytułowego bohatera w jednoznacznie pozytywnym świetle. Na frontispisie widać portret reprezentacyjny monarchy; kolejne ryciny, ukazujące Piotra Wielkiego w akcji, są bardzo sugestywne. Mianowicie, czytelnik widzi nieustraszonego władcę „na małym statku podczas burzy”⁷, jak jedną ręką trzyma ster, a drugą uspokaja parę towarzyszy. Kolejna rycina (*Powrót z Azowa*) przedstawia cara, który odwiedza ciężko chorego i trzyma go za rękę⁸. Podwójna ilustracja *Widok domu w Sardam, w którym mieszkał Piotr Wielki*⁹ ukazuje skromność monarchy. Jego pracowitość i prostotę ilustrują też — jeszcze dobitniej — ryciny *Piotr Wielki kowalem*¹⁰ i *Piotr Wielki dentysta*¹¹ (Rogalski podkreśla, że Piotr „niepospolitą skłonność okazywał do operacji chirurgicznych” i „sam wrywał chorym zęby”¹² — taki właśnie zabieg przedstawia staloryt Carla Mayera). Dwie ryciny ukazują władcę zatroskanego: na ilustracji *Piotr W. w obozie nad Prutem*¹³ siedzi on nocą w na-

⁵ K.F. Reiche, *Peter der Grosse und seine Zeit*, Leipzig 1841, s. [I].

⁶ L. Rogalski, *Piotr Wielki i wiek jego*, Warszawa 1851, s. [I].

⁷ *Ibidem*, s. 30.

⁸ *Ibidem*, s. 36.

⁹ *Ibidem*, s. 48.

¹⁰ *Ibidem*, s. 50.

¹¹ *Ibidem*, s. 300.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, s. 140.

miocie w głębokiej zadumie; na kolejnej, *Piotr W. przy odebraniu wiadomości o śmierci Karola XII*¹⁴, szlocha, dowiedziawszy się o śmierci swojego śmiertelnego wroga. Car przedstawiony jest również jako mistrz błyskotliwego żartu, na co wskazuje ilustracja *Piotr W. w Wittenbergu*¹⁵ wraz z towarzyszącym jej tekstem, opisującym wizytę w domu Marcina Lutra¹⁶. Na innej rycinie opiekuńczy monarcha „prowadzi pannę młodą do ślubu”¹⁷. Zapewne szczególnie poruszająca była ilustracja pod tytułem *Politowanie Piotra W. dla ułomności ludzkiej*¹⁸ (tym bardziej że niemiecki oryginał nosił mniej wzruszający tytuł: *Peters d. Gr. mitleidige Gesinnung*¹⁹), przedstawiająca cara, który zamiast grozić występkiem, wybacza występnej dziewczynie i pociesza jej rodzinę. Słowem — program ikonograficzny w książce Rogalskiego przedstawia Piotra jako wybitnego i miłosiernego władcę, dzielnego, odważnego, a przy tym dowcipnego człowieka, wreszcie wzorowego chrześcijanina. Jest to obraz częściowo prawdziwy (nie sposób rosyjskiemu monarsze odmówić cnót), jednak zdecydowanie niepełny.

Również ilustracje pominięte w polskiej edycji pochodzą z norymberskich pracowni: jedną z nich wykonano w zakładzie Mayera, dwie w pracowni Serza i Korna. Obecność tych trzech rycin przynajmniej trochę zmieniałyby wydźwięk całego cyklu. Pierwsza z nich — *Peter d. Gr. in Moerderhaenden*²⁰ — przedstawia zamach na młodego Piotra. Na kolejnej — *Peters Beherztheit bei Verschwörung der Strelitzen*²¹ — widać Piotra okładającego pięścią rzekomego spiskowca (który, co gorsza, wygląda dość pocziwie). Wreszcie na ostatniej z pominiętych w polskim wydaniu rycin (*Peters d. Gr. Aufmunterung zur Beobachtung der Polizey-ordnung*)²² car szpicrutą bije poddanego.

Powód, dla którego te trzy grafiki nie znalazły się w biografii Piotra Wielkiego, wydaje się oczywisty. Car Piotr był wszak (przynajmniej oficjalnie) przodkiem ówczesnego króla Polski, Mikołaja Romanowa. Natomiast trudno stwierdzić, czy rezygnacja z trzech stalorytów była bezpośrednio spowodowana działaniem cenzury (która między upadkiem powstania listopadowego a śmiercią namiest-

¹⁴ *Ibidem*, s. 228.

¹⁵ *Ibidem*, s. 156.

¹⁶ „Pokazywano mu, chowaną pod pieczęcią, płamę dziwną, którą podług tradycyi, zrobił na murze Luter, cisnąwszy kałamarzem w djabła. Piotr uśmiechał się słuchając historyi tej płamy; i gdy jeden z obecnych duchownych prosił, aby na pamiątkę bytności swojej Monarcha zostawił cokolwiek własną napisanego ręką, Piotr napisał kredą następane słowa: *Historia o plamie atramentowej nie zasługuje na wiarę. Atrament jest świeży*” — *ibidem*, s. 157. Tę właśnie scenę przedstawia ilustracja.

¹⁷ *Ibidem*, s. 204.

¹⁸ *Ibidem*, s. 292.

¹⁹ K.F. Reiche, *op. cit.*, s. 250.

²⁰ *Ibidem*, s. 10.

²¹ *Ibidem*, s. 36.

²² *Ibidem*, s. 252.

nika Paskiewicza w 1856 roku była wyjątkowo surowa²³), czy też autocenzurą wydawcy lub tłumacza. Na to ostatnie może wskazywać przynależność Leona Rogalskiego do obozu lojalnego (albo nawet serwilistycznego) względem Romanów. Po powstaniu listopadowym Rogalski, wedle własnych słów, przeszedł „do Komitetu dla wykonania woli Najjaśniejszego Pana względem skasowania Uniwersytetu Wileńskiego”²⁴, a później — jako sekretarz Sądu Najwyższego Kryminalnego — opracowywał raport dotyczący udziału ważniejszych polskich osobistości w powstaniu (z zadania tego wywiązał się wzorowo)²⁵.

Reineke-Fuchs, Lis Mykita, Reineke-lis

Jeszcze ciekawszym przykładem obecności ilustracji niemieckiej w XIX-wiecznej Polsce jest przekład poematu Goethego *Reineke-Fuchs* (*Reineke-lis*) Ludwika Jenikego, który ukazał się w roku 1877 nakładem Józefa Ungera.

Historia lisa Reineke (czy też lisa Przechery, jak zostanie nazwany w późniejszym przekładzie Leopolda Staffa), który mimo wielu nikczemności, oszustw i zbrodni osiąga na dworze lwa Nobilisa stanowisko kanclerza, znana była w Europie już w średniowieczu, jednak rozsławił ją poemat heksametrem Johanna Wolfgang Goethego, powstały pod wpływem, jak wspominał sam poeta, „przykrych wrażeń” rewolucji francuskiej i „przygnębienia wstrętnymi gwałtami ulicznego motłochu”, przez które skłonny był Goethe „świat cały uznać za nikczemny” — dla pocieszenia zaczął więc odtwarzać to „zwierciadło życia dworskiego i książęcego”²⁶. Tytułowy Reineke jest jedynym niewątpliwie negatywnym bohaterem poematu, jakkolwiek pozostałe postaci nie są wolne od rozmaitych ułomności (a zwłaszcza naiwności). Ostateczny triumf lisa potęguje jednak wrażenie „zjadliwej satyry na stosunki społeczne panujące w państwie feudalnym, na krwawy despotyzm, obłudę i lizusostwo”, jaką w *Reineke-lisie* widział Marian Szyrocki²⁷.

Pierwszy polski przekład utworu, pod tytułem *Lis Mykita*, wydrukowała w 1860 roku we Lwowie Drukarnia Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Na stronie tytułowej nie wymieniono nazwisk ani tłumacza, ani autora oryginału (zastępuje je zwrot: „Z Niemieckiego”)²⁸; nazwisko Goethego pojawia

²³ W. Śliwowska, *Obieg wolnego słowa w zaborze rosyjskim w dobie międzypowstaniowej*, [w:] *Piśmiennictwo — systemy kontroli — obiegi alternatywne*, red. J. Kostecki, A. Brodzka, t. 2, Warszawa 1992, s. 83.

²⁴ R. Skręt, *Rogalski Leon*, [hasło w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. W. Konopczyński et al., t. 31, Wrocław 1988, s. 412.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cyt. za: L. Jenike, *Słownko wstępne tłumacza*, [w:] J.W. Goethe, *Reineke-lis*, przeł. L. Jenike, Warszawa 1877, s. 8.

²⁷ M. Szyrocki, *Historia literatury niemieckiej*, Wrocław 1971, s. 183.

²⁸ [J.W. Goethe], *Lis Mykita*, Lwów 1860, s. [I].

się w *Przedślowiu*, wraz z wyjaśnieniem skrótów i zmian dokonanych przez — w dalszym ciągu anonimowego — tłumacza:

Powieść o lisie, napisana przez znakomitego poetę J.W. Goethe, spolszczona idzie w świat polski. Nie jest ona wiernym tłumaczeniem, bo wzór pisany przez Niemca dla swoich, tłumacz pisał dla spółziomków. Stąd konieczne zmiany, zastosowanie dążności wzoru do potrzeb i obyczajów polskich, stąd i streszczenie lub wypuszczenie ustępów ludowi polskiemu niezrozumiałych, a zastąpienie dykteryjek niemieckich polskimi i przeniesienie sceny działania z krajów niemieckich do polskich²⁹.

Tłumacz przetworzył heksametr Goethego na rymowany jedenastozgłoskowiec — całość, z punktu widzenia tematu tego artykułu, nie jest zbyt interesująca³⁰, stanowi jednak ważne tło przekładu nieco późniejszego.

W roku 1877 „przyswojenia piśmiennictwu ojczystemu” poematu podjął się współzałożyciel i redaktor „Tygodnika Ilustrowanego” Ludwik Jenike, będący już wówczas cenionym tłumaczem literatury niemieckiej, specjalizującym się w twórczości Goethego właśnie. Na początku lat 60. XIX wieku Jenike przełożył dwa pięcioaktowe dramaty weimarskiego poety, najpierw *Torquato Tasso*, a wkrótce po nim *Ifigenię w Taurydzie*. Oba utwory opublikował w „Bibliotece Warszawskiej”, o ile jednak *Torquato Tasso* nie odniósł większego sukcesu (a wręcz „praca ta utonęła prawie bez śladu w otchłani społecznych wypadków” — to jest w zawierusze okresu powstania styczniowego), o tyle *Ifigenia w Taurydzie* zwróciła na siebie powszechniejszą uwagę, budząc entuzjazm krytyki. „Kurier Wileński” chwalił „niezrównaną wierność” przekładu, jego „posagową powagę” i wzniosłość, a także „piękność wiersza i szlachetność polszczyzny”. W podobnym tonie „Kurier Niedzielný” wspominał o „wzorowej czystości języka”³¹. Kolejnym przekładem Jenikego z języka niemieckiego była tragedia *Zriny* Teodora Körnera (Warszawa 1867). W roku 1872 wrócił do Goethego, tłumacząc *Hermana i Dorotę*³². Z takim to dorobkiem translatorskim przystąpił on pięć lat później do prac nad *Reineke-lisem*.

Co ciekawe, najbardziej gorszące fragmenty tej „nieświętej biblii świata” (według określenia samego Goethego)³³, „zbyt jaskrawe pod względem obyczajowym, lub zdolne obrazić pojęcia, od wieków w narodzie naszym zaszczipione”³⁴, zostały przez tłumacza pominięte lub skrócone. Po opublikowaniu dzieła w odcinkach na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, wiosną i latem roku 1877, spotkała go za to krytyka. Odpowiedział na nią krótko we wstępie do wydania

²⁹ *Przedślowie*, [w:] [J.W. Goethe], *Lis Mykita*, s. [III].

³⁰ Jediną ilustrację w tej książce zamieszczono na I stronie okładki; pochodzi ona „z Litografii Kor[nela] Pillera”. Oprócz przedstawienia kilku zwierząt (spośród których tylko Mykita jest antropomorfizowany — trzyma w łapie rurkę do puszczenia baniek) zawiera ozdobny tytuł utworu oraz miejsce i rok wydania.

³¹ Cyt. za: L. Jenike, *Ze wspomnień*, t. 2, Warszawa 1910, s. 23–25.

³² *Ibidem*, s. 121.

³³ Cyt. za: L. Jenike, *Słowo...*, s. 8.

³⁴ *Ibidem*, s. 9.

książkowego, które — nakładem i drukiem Józefa Ungera — ukazało się jeszcze w tym samym roku:

powodów, które mnie do tego skłoniły — a które zawrzećby można w tych kilku słowach: poszanowanie dla religii i moralności — wyszczególniać tu nie będę [...]. Zrobiłem tak, jak mi nakazywało z jednej strony poczucie estetyczne, z drugiej sumienie i głębokie obywatelskie przekonanie [...]. Główna przeto zasługa tłumacza polega tu na zachowaniu najogólniejszych cech oryginału, na wiernem odtworzeniu toku opowieści, a nawet i jej formy; opuszczenie zaś kilku luźnych ustępów, niezwiązanych organicznie z całością, żadnego uszczerbku treści nie przynosi i nie zmienia w niczem jej myśli filozoficzno-społecznej³⁵.

Janike zastrzegł również, że wyraźnie zaznaczył na karcie tytułowej, iż dokonał „opracowania”, a nie „tłumaczenia” poematu — a różnica między tymi pojęciami powinna go dostatecznie „od zarzutów podobnych zasłonić”³⁶.

„Mistrz taki jak Kaulbach”

Swoistym dopełnieniem sławnego poematu stały się ilustracje, którymi ozdobił go wybitny artysta, uczeń Corneliusa i dyrektor monachijskiej Akademii Sztuk³⁷ Wilhelm von Kaulbach. O klasie tych ilustracji świadczy ogromna kwota 6600 guldenów, którą za cykl 36 grafik zapłacił stuttgartarcki wydawca Georg von Cotta³⁸. Wydatek ten opłacił się jednak — monumentalne wydanie z roku 1846 z całostronicowymi ilustracjami stalorytowymi³⁹ zdobyło ogromną popularność; w roku 1857 ukazało się (również w Stuttgarcie nakładem Cottów) drugie wydanie, w którym ilustracje Kaulbacha zostały zreprodukowane jako drzeworyty (wykonane przez sławnego Juliusa Schnorra)⁴⁰. Tym razem ilustracje nie były całostronicowe, lecz włamane w tekst. Ilustracje te powielono w wydaniu angielskim z roku 1859⁴¹.

W tym czasie nazwisko bawarskiego artysty było już znane — i bardzo szanowane — także w Polsce. W roku 1850 na łamach „Pamiętnika Sztuk Pięknych” anonsovano jego przedstawienia wojen krzyżowych (powołując się na „Illustrierte Zeitung” z 10 września 1850 roku): „Najnowszy karton, który Kaulbach przygotował do Muzeum Berlińskiego [...] wykonany jest ze znaną

³⁵ *Ibidem*, s. 9–10.

³⁶ *Ibidem*, s. 10.

³⁷ C. Karolak, W. Kunicki, H. Orłowski, *Dzieje kultury niemieckiej*, Warszawa 2006, s. 361.

³⁸ D. Kuhn, *Verleger und Illustrator. Am Beispiel der J.G. Cotta'schen Verlagsbuchhandlung*, [w:] *Buchillustration im 19. Jahrhundert*, red. R. Timm, Wolfenbüttel 1988, s. 213–240.

³⁹ *Ibidem*, s. 233–234; inną informację podaje John Buchanan-Brown, utrzymujący, że Kaulbachowskie ilustracje w tym wydaniu wykonano techniką miedziorytu, por. J. Buchanan-Brown, *Early Victorian Illustrated Books: Britain, France and Germany 1820–1860*, London 2005, s. 113–114.

⁴⁰ [J.]W. von Goethe, *Reineke Fuchs*, Stuttgart 1857.

⁴¹ J. Buchanan-Brown, *op. cit.*, s. 114.

tego mistrza doskonałością⁴². W roku 1858 na łamach „Księgi Świata” ukazał się artykuł Lucjana Falkiewicza pod znamienym tytułem *Cornelius i Kaulbach jako szczyt sztuki malarskiej w Niemczech* (skądinąd ilustrowany dwoma drzeworytami). Jego autor uznał, że Kaulbach, „stanąwszy w połowie na polu mistycyzmu i symboliczności, w połowie na polu realizmu, zlewa [...] najszczęśliwiej idealizm z prawdziwym romantyzmem”⁴³. Falkiewicz zwrócił również uwagę na Kaulbacha jako ilustratora, wykonującego „genialnie, charakterystycznym sposobem szereg rysunków do dramatycznych dzieł Szyllera i do *Fausta* Goethego”⁴⁴ — w tym kontekście wspominał także ilustracje do *Reineke-Fuchs*: „jego [Kaulbacha] *Lis* (Reineke) z Goethego, utwór niezrównanego humoru, który w obrazowym swym wykonaniu zwierzęcą przedstawia epopeję”⁴⁵. Nazwisko bawarskiego mistrza pojawiło się ponownie w „Księdze Świata” dwa lata później, w przypisie redakcyjnym do artykułu *O malarstwie: mozaiki, malarstwo na płótnie, na drzewie; szkoła wenecka, flammandzka albo holenderska i francuska*. Redakcja polemizowała w nim z (niepodpisanym zresztą) autorem dowodzącym wyższości szkoły francuskiej nad innymi: „Autor zapomniał, że przecież Belgia ma swoich Galletów; Niemcy, Hessa, Lessinga, Sznora [Schnorra], Kaulbacha i Korneliusza [Corneliusa], francuskiej szkole zatem tak bardzo tamte narody zazdrościć nie potrzebują”⁴⁶.

W roku 1869 na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” opis rysunku von Kaulbacha do dramatu *Ifigenia w Taurydzie* opublikował Ludwik Jenike. Jak wspomniano, sam Jenike dramat ten spolszczył sześć lat wcześniej, jednak jego wydanie z roku 1863 nie było ilustrowane⁴⁷. Rycina znajduje się w centrum (w podwójnym tego słowa znaczeniu) tekstu z roku 1869. Duża (224 × 173 mm) ilustracja znajduje się na środku strony. Podpisano ją: „Scena z dramatu Göthe’go *Ifigenia w Taurydzie* (Podług rysunku Kaulbacha)”, nie wspomniano jednak rytownika. W opisie rysunku Jenike potwierdza popularność Kaulbacha, zdradza też po raz pierwszy swoją fascynację bawarskim romantykiem: „Mistrz nad mistrzami w kompozycji, w kreśleniu grozy i wielkich scen historycznych, Kaulbach, w cyklu olbrzymich prac swoich zaszedł i na pole poezji dramatycznej. [...] Próbą tych jego wspaniałych rysunków jest załączony tu drzeworyt”⁴⁸; po opisie samej sceny dramatu, „redaktor nad redaktorami” konkluduje:

⁴² „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 1, 1850, cz. 2, s. 95.

⁴³ L. Falkiewicz, *Cornelius i Kaulbach jako szczyt sztuki malarskiej w Niemczech*, „Księga Świata” 1858, cz. 1, s. 30.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 29.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *O malarstwie: mozaiki, malarstwo na płótnie, na drzewie; szkoła wenecka, flammandzka albo holenderska i francuska*, „Księga Świata” 1860, cz. 2, s. 214.

⁴⁷ Por. J.W. Goethe, *Ifigenia w Taurydzie*, przeł. L. Jenike, Warszawa 1863.

⁴⁸ L. J[enike], *Ifigenia w Taurydzie* (rysunek Kaulbacha), „Tygodnik Ilustrowany” 1869, nr 87, s. 100.

Kaulbach, romantyk zawsze i wszędzie, nawet w odwzorowaniu starożytności, stworzył i tu scenę bardziej fantastyczną niż klasyczną. Tajemniczy przedświatek świątyni, owe niebotyczne szczyty, szumiące w ciszy gaju, światła i wspaniała postać młodej kapłanki — wszystko to łączy się w obraz pełen uroku i poezji. [...] Całość kompozycji technicznie niewysłowioną powagą i szlachetną prostotą, poprawności zaś rysunku, gdy mowa o pracy Kaulbacha, wspominać nawet nie potrzeba⁴⁹.

To ostatnie stwierdzenie lepiej niż cały tekst dowodzi statusu, jakim także w Polsce cieszył się w tym czasie Wilhelm von Kaulbach. Nic więc dziwnego, że również w polskim wydaniu *Reineke-lisa* postanowiono skorzystać właśnie z jego ilustracji. Także w przedmowie do polskiego wydania *Reineke-lisa* Jenike zwrócił uwagę na znaczenie Kaulbachowskich rycin: „imię wielkiego wieszczka uczyniło ten poemat rozgłośnym i popularnym w całym świecie cywilizowanym; wziętość jego powiększyły jeszcze znakomite rysunki, które mistrz taki jak Kaulbach doń dorobił”⁵⁰.

Drzeworyty na podstawie oryginałów von Kaulbacha wykonali polscy rytownicy: Paweł Boczkowski, A. Choromański, J. Jarmużyński, Michał Kluczewski, A. Kühlewein, Józef Łoskoczyński, Edward Nicz, Julian Schübeler i F. Skrzymowski⁵¹. Pełna tytulatura polskiego wydania książkowego z roku 1877 brzmiała: *Reineke-lis, poemat satyryczny Goethe’go w dwunastu pieśniach z 20 drzeworytami podług Kaulbacha. Opracował sześciomiarem (heksametrem) polskim Ludwik Jenike*⁵² — tak więc nazwisko niemieckiego malarza, jakkolwiek złożone na karcie tytułowej niewielkim stopniem pisma, stało się elementem reklamującym tę edycję *Reineke-lisa*. Zamieszczenie oraz pochodzenie ilustracji zostały wyraźnie podkreślone, podobnie jak technika ich wykonania oraz liczba rycin⁵³.

Rosyjski niedźwiedź

Polski wydawca zdecydował się na zilustrowanie *Reineke-lisa* 20 spośród 36 ilustracji Wilhelma von Kaulbacha. Za takim rozwiązaniem mogło przemawiać wiele czynników — szczególnie istotne wydaje się to, że przekład poematu Goethego publikowano pierwotnie w odcinkach w czasopiśmie. W kolejnych numerach zamieszczano po jednej pieśni *Reineke-lisa*, a do tego dochodziły zazwyczaj dwie ilustracje: jedna (w większym formacie) umieszczona na stronie

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ L. Jenike, *Słowo...*, s. 9.

⁵¹ M. Opalek, *Drzeworyt w czasopiśmie XIX stulecia*, Wrocław 1949, s. 27.

⁵² J.W. Goethe, *Reineke-lis*, s. I.

⁵³ Nie inaczej stało się ponad sto lat później — przy wydaniu *Lisa Przechery* w przekładzie Leopolda Staffa, tym razem z kompletem ilustracji Kaulbachowskich. W tej edycji już na obwołanie wyróżniono nazwisko niemieckiego artysty (a pominięto, znakomitego przecież, tłumacza): „Johann Wolfgang Goethe, Lis Przechera, z 36 ilustracjami Wilhelma Kaulbacha” — J.W. Goethe, *Lis Przechera*, przeł. L. Staff, Warszawa 1986.

tytułowej (a więc całkiem oderwana od tekstu), a druga (mniejsza) towarzysząca pieśni poematu. Przy formacie, objętości i proporcjach rządzących „Tygodnikiem” na więcej ilustracji zwyczajnie brakowałoby miejsca. Podobnie byłoby w wydaniu książkowym, w którym poemat złożono niewielkim stopniem pisma w woluminie pokaźnego formatu (4^o). Ilustracje zamieszczono w nim na osobnych (choć wliczonych do numeracji) kartach z pustymi odwrotami. Już w przypadku 20 grafik trudno było zachować bliskość ryciny i ilustrowanego nią tekstu — dodanie kolejnych 16 (przy tym formacie i stopniu pisma) całkiem by to uniemożliwiło. Siłą rzeczy, niemieckie ryciny dobrano tak, żeby dość równomiernie zilustrować cały poemat⁵⁴.

Wydaje się jednak, że nie tylko równomierny rozkład ilustracji wpłynął na taki, a nie inny wybór. Jak wspomniano, Ludwik Jenike, w imię religii i moralności, pominął lub skrócił pewne fragmenty poematu. Niektóre z oryginalnych grafik, które nie zostały zreprodukowane w wydaniu polskim, ilustrowały te właśnie fragmenty. Inne same w sobie mogły wydawać się gorszące ówczesnemu odbiorcy — a tym bardziej „redaktorowi nad redaktorami”, którego ostrożność i umiar były powszechnie znane⁵⁵. Ostrożność Jenikego mogła zresztą wynikać w tym wypadku nie tylko z szacunku dla „religii i moralności”, ale także z obawy przed interwencją cenzury. Ówczesny prezes Komitetu Cenzury, Nikołaj Ryżow, cieszył się co prawda opinią człowieka mało zawziętego, a wręcz „pocztowego moskala”⁵⁶, a spośród jego podwładnych „każdy radca [...] był typowym rosyjskim łapownikiem”⁵⁷, z czego notorycznie korzystali polscy redaktorzy, wydawcy i księgarze, niemniej jednak do obowiązków Warszawskiego Komitetu Cenzury należało kontrolowanie nie tylko wszelkich publikowanych książek, broszur i czasopism, ale także dzieł malarzy, snycerzy, litografów, metalografów i fotografów, zarówno wykonanych w Warszawie, jak i sprowadzonych z zagranicy⁵⁸. Reprodukowane w „Tygodniku Ilustrowanym” (a następnie w wydaniu książkowym) ilustracje Wilhelma von Kaulbacha z całą pewnością mogły przyciągnąć uwagę cenzorów.

Jedna z ilustracji, których w polskim wydaniu *Reineke-lisa* zabrakło, przedstawia niedźwiedzia w pełnym rynsztunku bojowym, który przychodzi wezwać lisa przed sąd⁵⁹. Rzecz z pozoru niewinna, ale niedźwiedź już od XVII wieku był na Zachodzie uważany za symbol Rosji — kraju dzikiego, wręcz barbarzyńskie-

⁵⁴ Tylko w jednej pieśni — XII (czyli ostatniej) — znalazły się trzy ilustracje. Po dwie ryciny zawiera sześć pieśni (I, III, V, VI, VII, X), a pięć pieśni (II, IV, VIII, IX, XI) ma tylko jedną ilustrację.

⁵⁵ A. Biernacki, *Jenike Ludwik*, [hasło w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. W. Konopczyński *et al.*, t. 11, Kraków 1965, s. 171.

⁵⁶ F. Hoesick, *Ze wspomnień o cenzurze rosyjskiej w Warszawie*, Warszawa 1929, s. 9.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ B. Szyndler, *Dzieje cenzury w Polsce do 1918 roku*, Kraków 1993, s. 128.

⁵⁹ Por. J.W. Goethe, *Lis Przechera*, s. 25.

go i groźnego. Leibniz nazywał Rosjan „ochrzczoneymi niedźwiedziami”; Fryderyk Wilhelm uważał ich za „niedźwiedzie, których nie można spuścić z łańcucha, bo inaczej nie dałoby się ich z powrotem zakuć” — podobnego porównania używał jego syn, Fryderyk II, zarzucający Wolterowi zainteresowanie dziejami Rosji, czyli „historią syberyjskich wilków i niedźwiedzi”. Ogólnie w XVIII-wiecznym piśmiennictwie europejskim rosyjski niedźwiedź (czy też Rosja jako „Wielka Niedźwiedzica”), czyli to, co cielesne i bliskie naturze, był przeciwstawiany Zachodowi, kojarzonemu z rozumem i cywilizacją⁶⁰. Niedługo przed publikacją *Reineke-lisa*, w czasie wojny krymskiej, motyw rosyjskiego niedźwiedzia wykorzystał bezlitośnie sam wielki Gustave Doré, autor albumu karykatur *Dzieje Świętej Rusi*. Doré tak opisywał początki Rosji: „najstarsi kronikarze donoszą, że [...] pewien piękny Biały Niedźwiedź uległ pełnemu nostalgii uśmiechowi młodej morświnicy⁶¹ i że z tego karygodnego związku narodził się pierwszy Rus”⁶². Także w polskiej karykaturze „rosyjski niedźwiedź” zdążył już zadebiutować, za sprawą Aleksandra Orłowskiego, autora rysunku *Niedźwiedź z łapciami* z roku 1823 — który oprócz alegorycznego przedstawienia sytuacji politycznej w Europie obnażał także katastrofalną sytuację społeczną w Rosji⁶³. Oryginalny obrazek Kaulbacha był z całą pewnością pozbawiony jakiegokolwiek antyrosyjskiego podtekstu, jednak w zmienionym kontekście polityczno-społecznym mógłby zostać tak odczytany. Podobne podejrzenia można mieć także co do dwóch innych ilustracji pominiętych w polskiej edycji *Reineke-lisa*. Na pierwszej z nich przedstawiony jest wysokiej rangi dygnitarz ukrywający ukradzione z państwowego skarbu kosztowności⁶⁴, a na drugiej — monarcha w czasie toalety⁶⁵.

Pleśń na lisim futrze

Osobną kategorię ilustracji do poematu Goethego stanowią te o tematyce religijnej. Należy do niej kilka rycin, z których zrezygnowali polscy wydawcy. Na pierwszej z nich Reineke, w mnisim habicie, dusi zającą pod pozorem nauki śpiewu⁶⁶ (w tym wypadku zresztą nawet tekst Jenikego jest nieco złagodzony — w oryginale Reineke uczył zającą śpiewać *Credo*, w przekładzie tylko pobożne pieśni); na kolejnej obłudny lis udaje — przed kogutem Piejcem — pokutnika,

⁶⁰ O. Riabow, A. de Lazari, *Polacy i Rosjanie we wzajemnej karykaturze*, Warszawa 2008, s. 17.

⁶¹ Zapewne błąd tłumacza — karykatura Gustave’a Dorégo przedstawia samicę morsa, a nie morświną.

⁶² G. Doré, *Dzieje Świętej Rusi*, przeł. J. Waczków, Gdańsk 2004, s. 6.

⁶³ O. Riabow, A. de Lazari, *op. cit.*, s. 17, 37, 45.

⁶⁴ Por. J.W. Goethe, *Lis Przechera*, s. 83.

⁶⁵ Por. *ibidem*, s. 171.

⁶⁶ Por. *ibidem*, s. 11.

który „żyje samotnie w pustelni, za pokutę swych grzechów, do których się jawnie przyznaje [...] ślubował prócz tego nie jadać już mięsa do śmierci”⁶⁷ — lada chwila jednak dokona rzezi w koguciej rodzinie. Na tej ilustracji⁶⁸ Reineke ma wygoloną tonsurę, w łapie trzyma różaniec i nosi habit. Kolejną ilustrację opuszczono zapewne tyleż z szacunku dla religii, ile dla obyczajności — znacząco przycięty został także tekst, wedle którego kot „Miluś jęknął boleśnie i wściekle skoczył z postronkiem na oprawcę swojego, kalecząc go mściwie i srodze. Ksiądz aż zemdlał z przestachu i bólu”⁶⁹. Tekst oryginalny wierniej oddaje w tym fragmencie późniejszy przekład Leopolda Staffa: „Kot wściekły z bólu, na nic już nie baczy, skoczył pod górę w ostatniej rozpacz, w pachwinę księdza wbił zęby i szpony, Ksiądz mdeleje, bardzo poważnie zraniony”⁷⁰. Trudno oprzeć się wrażeniu, że ilustracja ta⁷¹ nie nadawała się do druku przez wzgląd nie tylko na osobę księdza, ale także na ranioną część ciała. Kolejne trzy opuszczone ilustracje⁷² przedstawiają sceny ze spowiedzi lisa, łącznie z rozgrzeszeniem, jakiego udziela mu borsuk. Cały ten fragment został przez Jenikego skrócony do kilku wersów — pozostawiono także jedną (najmniej kontrowersyjną) ilustrację. Dwie opuszczone ryciny przedstawiają lisa jako pielgrzymą (na jednej z nich pątniczym kiem bije on wiewiórkę)⁷³.

O ile można przypuszczać, że z niektórych ilustracji Unger i Jenike zrezygnowali, aby uniknąć nieprzyjemności z cenzurą, o tyle w wypadku tych eksponujących elementy religijne decyzje były raczej dyktowane względami zgoła odmiennymi. Za rządów generała-gubernatora Osipa Hurki rosyjskie władze prowadziły w Warszawie politykę zgodną ze starożytnym hasłem „dziel i rządź”, usiłując inspirować i podsycać konflikty między Polakami. W opinii badacza historii cenzury, Bartłomieja Szyndlera, z tego powodu Warszawski Komitet Cenzury chętnie dopuszczał do druku artykuły podważające autorytet Kościoła katolickiego. W latach 70. XIX stulecia z wyjątkową pobłażliwością traktowano na przykład darwinistyczne publikacje pozytywistów — w nadziei, że wywołają one ostrą reakcję katolików⁷⁴. Jest więc bardzo prawdopodobne, że ilustracje mogące uderzyć w Kościół zostałyby przez podwładnych Ryżowa dopuszczone do druku — wątpliwe jednak, by skandal chciał ryzykować Ludwik Jenike. „Redaktor nad redaktorami” był żarliwym patriotą i wybitnym społecznikiem, ale przy tym protestantem, i to zaangażowanym w życie warszawskiej wspólnoty ewangelicko-augsburskiej. Przez 21 lat (właśnie od roku 1877) sprawował urząd

⁶⁷ J.W. Goethe, *Reineke-lis*, s. 19.

⁶⁸ Por. J.W. Goethe, *Lis Przechera*, s. 19.

⁶⁹ J.W. Goethe, *Reineke-lis*, s. 31.

⁷⁰ J.W. Goethe, *Lis Przechera*, s. 44.

⁷¹ Por. *ibidem*, s. 45.

⁷² Por. *ibidem*, s. 53, 55, 57.

⁷³ Por. *ibidem*, s. 101, 119.

⁷⁴ B. Szyndler, *op. cit.*, s. 131.

prezesa kolegium ewangelickiego; opublikował obszerną *Kronikę Zboru ewangelicko-augsburskiego w Warszawie* (skądinąd mocno okrojona przez cenzurę, która „wyrzuciła wszystkie prawie wspomnienia historyczne”⁷⁵). Opracował także soborowy regulamin, założył soborową kasę oszczędności i do końca życia stał na jej czele. Angażował się ponadto w inne przedsięwzięcia gminy protestanckiej⁷⁶. Paradoksalnie, wydaje się, że jako protestant mógł Jenike być szczególnie wyczulony na dobre imię Kościoła katolickiego — w swoich wspomnieniach pisał zresztą o podobnej postawie warszawskich protestantów, zachowujących się niekiedy bardziej papiesko od papieża⁷⁷. Obrazoburcze ilustracje mogłyby zostać bardzo źle odebrane, tym bardziej że sam poemat był, z punktu widzenia katolików, cokolwiek kontrowersyjny, czego dowodzi zakończenie anonimowego przekładu z roku 1860:

Tak wieszcz znad Menu słynny, znakomity,
Śpiewał swym ziomkom o czynach Mykity,
[...]
Dla swoich ziomków Polak je obwieścił,
Gdzie niegdzie tylko przykrojił lub ztrześcił:
Bo się lisiego pleśń chwyciła futra,
Zgubnem skażeniem nauki tchnąc Lutra.
Czytajcież z Bogiem, mili braciszkuwie,
A w tej bajeczki ztreszczzonej osnowie
Nie jedną zdrową radę nadybiecie,
A zdrowa rada to wielki skarb w świecie!⁷⁸

Korona na nocniku

Nie mniej ciekawym od pominiętych ilustracji zagadnieniem są te ilustracje Kaulbacha, które zreprodukowano w polskim wydaniu *Reineke-lisa*.

Jak wspomniano, ilustracje zamieszczono na osobnych kartach. Rytownicy otaczali je ramkami, jednak niejednolicie — zapewne artyści mieli w tym względzie wolną rękę. Natomiast wszystkie ilustracje są podobnie podpisane, urywkami z poematu (niekiedy nieznacznie zniekształconymi). Te podpisy, oprócz spełniania swojej naturalnej funkcji, pozwalają także dobitniej ukazać bliskie towarzyszenie ilustracji tekstowi — aż w siedemnastu przypadkach cytat pochodzi ze strony sąsiadującej z ilustracją, a największa odległość między ryciną a opisującym ją cytatem to pięć stron (ryc. 12 znajduje się na s. 75, a cytat pochodzi ze s. 70).

Z oczywistych względów ilustracje w polskim wydaniu różnią się nieznacznie od niemieckich oryginałów — co wynika przede wszystkim z innej techniki

⁷⁵ L. Jenike, *Ze wspomnień*, s. 123.

⁷⁶ A. Biernacki, *op. cit.*, s. 171.

⁷⁷ Por. L. Jenike, *Ze wspomnień*, s. 49–50.

⁷⁸ [J.W. Goethe], *Lis Mykita*, s. 266.

reprodukcji. Na szesnastu rycinach można znaleźć podpisy polskich rytowników — trzy F. Skrzymowskiego (ryc. 10, 16, 18), po dwa: Kühleweina (ryc. 2, 9), Edwarda Nicza (ryc. 3, 14), A. Choromańskiego (ryc. 4, 13) i P. Boczkowskiego (ryc. 6, 15), po jednym: Józefa Łoskoczyńskiego (ryc. 1), Schübeler (ryc. 8), J. Jarmużyńskiego (ryc. 11) i Michała Kluczewskiego (ryc. 17) oraz jeden podpis nieczytelny, który nie pasuje do żadnego z rytowników wiązanych z tym wydaniem (ryc. 20). Ogólnie reprodukcje uderzają wiernością i jakością; co nie powinno dziwić, zważywszy na czas wykonania. Trzy lata wcześniej Józef Ignacy Kraszewski w liście do „Kłósów” zachwycił się wszak: „Czemże to dziś stał się ten skromny drzeworyt, który dawniej ledwie śmiało o cieniach pomyśleć, a dziś rembrantyzuje z taką brawurą!”⁷⁹. Jednak w kilku wypadkach polskie drzeworyty znacząco różnią się od oryginalnych ilustracji niemieckich, a różnice daleko wykraczają poza oczywistość wynikającą z odmiennej techniki.

Rytowana przez Kühleweina ryc. 2 („Piejec rzekł do monarchy: Niesiemy przed tron twój żal srogi...”⁸⁰) (il. 3, 3a) przedstawia scenę skargi koguta Piejca na zdrazieckiego lisa, który zamordował jego córkę. Z prawej strony na tronie zasiada lew Nobilis, z berłem w łapie i w płaszczu, otoczony przez dworzan. Przed królem, z lewej strony, stoi kogut, ze wzniesionymi ku monarsze skrzydłami. Przy nim, przykryte kirem, leży ciało kury, nad którym stoją z łopatami dwa krety (grabarze). Na lewo od króla widać postać kozła, trzymającego różaniec, niemającego jednak na głowie biskupiej mitry, widocznej na oryginalnej ilustracji Kaulbacha⁸¹ (il. 4, 4a).

Rycina 11 („Hojnie jadłem i trunkiem rycerzy zebranych raczono”⁸²) przedstawia ucztę (a właściwie orgię) wystawioną przez Nobilisa. Polska reprodukcja, rytowana przez Jarmużyńskiego, jest lustrzanym odbiciem oryginału (to jedyny taki przypadek w całej książce). Ponadto Jarmużyński usunął z obrazka co najmniej dziesięć widocznych na oryginale orderów i medali⁸³. Podobnego rodzaju zmiany na rytowanych przez siebie ryc. 6 i 15 wprowadził Boczkowski. Na pierwszej z nich („Więc ze szczebla drabiny odezwał się tak do narodu”⁸⁴), przedstawiającej przygotowania do egzekucji lisa Reineke, rytownik usunął order wiszący na rogu byka (w lewym górnym rogu ilustracji)⁸⁵. Na drugiej („Dziób mu w paszczę wsunąwszy, ostrożnie z niej kostkę wydobył”⁸⁶) zniknął medal wiszący na piersi jednego z ptaków towarzyszących dławiającemu się wilkowi⁸⁷. Z ko-

⁷⁹ Cyt. za: M. Opalek, *op. cit.*, s. 13.

⁸⁰ J.W. Goethe, *Reineke-lis*, s. 17.

⁸¹ Por. J.W. Goethe, *Lis Przechera*, s. 17.

⁸² J.W. Goethe, *Reineke-lis*, s. 71.

⁸³ Por. J.W. Goethe, *Lis Przechera*, s. 117.

⁸⁴ J.W. Goethe, *Reineke-lis*, s. 43.

⁸⁵ Por. J.W. Goethe, *Lis Przechera*, s. 71.

⁸⁶ J.W. Goethe, *Reineke-lis*, s. 97.

⁸⁷ J.W. Goethe, *Lis Przechera*, s. 175.

lei na ryc. 14 („Zwykłym to losem wyższości, że niechęć we wrogach obudza”⁸⁸) i 18 („Reineke na bok uskoczył i pyłem oczy mu zasnuł”⁸⁹) Nicz i Skrzymowski zniekształcili ordery tak, żeby nie przypominały odznaczeń⁹⁰, a na ryc. 9 („Biedak uciął niebawem, gdy Reineke gardło mu przegryzł”⁹¹) Kühlewein podobnie zmienił krzyżyk wiszący na szyi lisicy⁹² na inny wisiorek.

Najdobitniejszą zmianę wprowadził jednak Skrzymowski na ryc. 16 („Więc mu w kuchni wyjęto wątrobę i chory ją spożył”⁹³), przedstawiającej na pierwszym planie chorego króla leżącego w łóżku i otoczonego przez dworzan. W lewym dolnym rogu tej ilustracji stoi królewski nocnik, na którym w Kaulbachowskim oryginale leżą berło i korona⁹⁴, natomiast nie ma ich na polskiej reprodukcji (il. 1, 1a).

Jak widać, w polskim wydaniu ilustracje zostały nieco złagodzone, przy czym wydaje się, że zmiany dyktowała cześć dla „tronu i ołtarza”. Pozostawienie na głowie kozła biskupiej mitry niewątpliwie zostałoby źle przyjęte przez publiczność katolicką. Korona i berło leżące na nocniku ocierałyby się zaś o obrazę majestatu, a tym samym mogłyby przyciągnąć uwagę cenzorów. Podobnie liczne ordery (zwłaszcza na ryc. 11 stawiającej noszących je dostojników w nader złym świetle) mogłyby uchodzić za aluzję do carskich oficerów i urzędników⁹⁵. Istotne różnice między ilustracjami oryginalnymi a polskimi reprodukcjami zdają się potwierdzać tezę o wpływie Ludwika Jenikego na wybór i opracowanie rycin. Tym bardziej że najwyrazistsze zmiany wprowadzili czterej różni rytownicy (Kühlewein, Skrzymowski, Jarmużyński i Boczkowski), nie można więc wytłumaczyć ich kaprysem któregośkolwiek z nich. Zatem wydaje się, że to właśnie Jenike zdecydował o dyskretnym ocenianiu ilustracji Kaulbacha⁹⁶ (il. 2, 2a).

Analiza wybranych przykładów przekształcenia niemieckich rycin pokazuje, jak badanie ilustracji i ich recepcji może uzupełnić wiedzę o stanie świadomości społeczeństwa. Zachęca ona również do podjęcia badań w tym zakresie na większą skalę, z uwzględnieniem recepcji ilustracji pochodzących z innych ośrodków.

⁸⁸ J.W. Goethe, *Reineke-lis*, s. 89.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 115.

⁹⁰ J.W. Goethe, *Lis Przechera*, s. 153, 211.

⁹¹ J.W. Goethe, *Reineke-lis*, s. 59.

⁹² Por. J.W. Goethe, *Lis Przechera*, s. 103.

⁹³ J.W. Goethe, *Reineke-lis*, s. 101.

⁹⁴ Por. J.W. Goethe, *Lis Przechera*, s. 179.

⁹⁵ W polskim wydaniu *Reineke-lisa* usunięto zdecydowaną większość, ale nie wszystkie odznaczenia — pozostawiono ordery widoczne na ryc. 2, być może dlatego, że noszący je mops mógłby być wręcz symbolem uczciwego i rzetelnego urzędnika; mimo wszystko jednak trudno wytłumaczyć ten wyjątek.

⁹⁶ O całej sprawie Jenike nie wspomina jednak w swoich wspomnieniach.



Il. 1. J.W. Goethe, *Reineke-Fuchs*, Stuttgart 1846



Il. 1a. J.W. Goethe, *Reineke-Fuchs*, Stuttgart 1846, detal



Il. 2. J.W. Goethe, *Reineke-lis*, Warszawa 1877

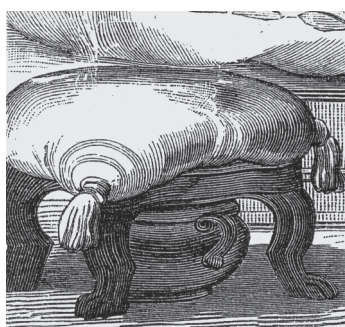


Il. 2a. J.W. Goethe, *Reineke-lis*, Warszawa 1877, detal

II. 3. J.W. Goethe, *Reineke-Fuchs*, Stuttgart 1846II. 3a. J.W. Goethe, *Reineke-Fuchs*, Stuttgart 1846, detal



Il. 4. J.W. Goethe, *Reineke-lis*, Warszawa 1877



Il. 4a. J.W. Goethe, *Reineke-lis*, Warszawa 1877, detal

A history of the reception of German illustrations in Poland in the 19th century

Summary

19th-century Polish translations of German works published in Warsaw were often illustrated with original German drawings. However, sometimes changes were introduced, probably because the publishers were afraid of the tsarist censors. In the case of Leon Rogalski's translation of K.F. Reiche's biography of Peter the Great, published in 1851, the Polish publisher decided to remove three steel engravings showing the book's protagonist in a negative light. More substantial changes were introduced in a cycle of illustrations to Goethe's *Reineke Fox* in Ludwik Jenike's translation published in 1877. This edition was illustrated with wood engravings made on the basis of Wilhelm von Kaulbach's illustrations by Polish engravers. However, the Polish publisher omitted some of Kaulbach's original images, while some of the remaining one — probably on Jenike's initiative — were censored by removing attributes of secular power (crown, orders) and spiritual power (a bishop's mitre).