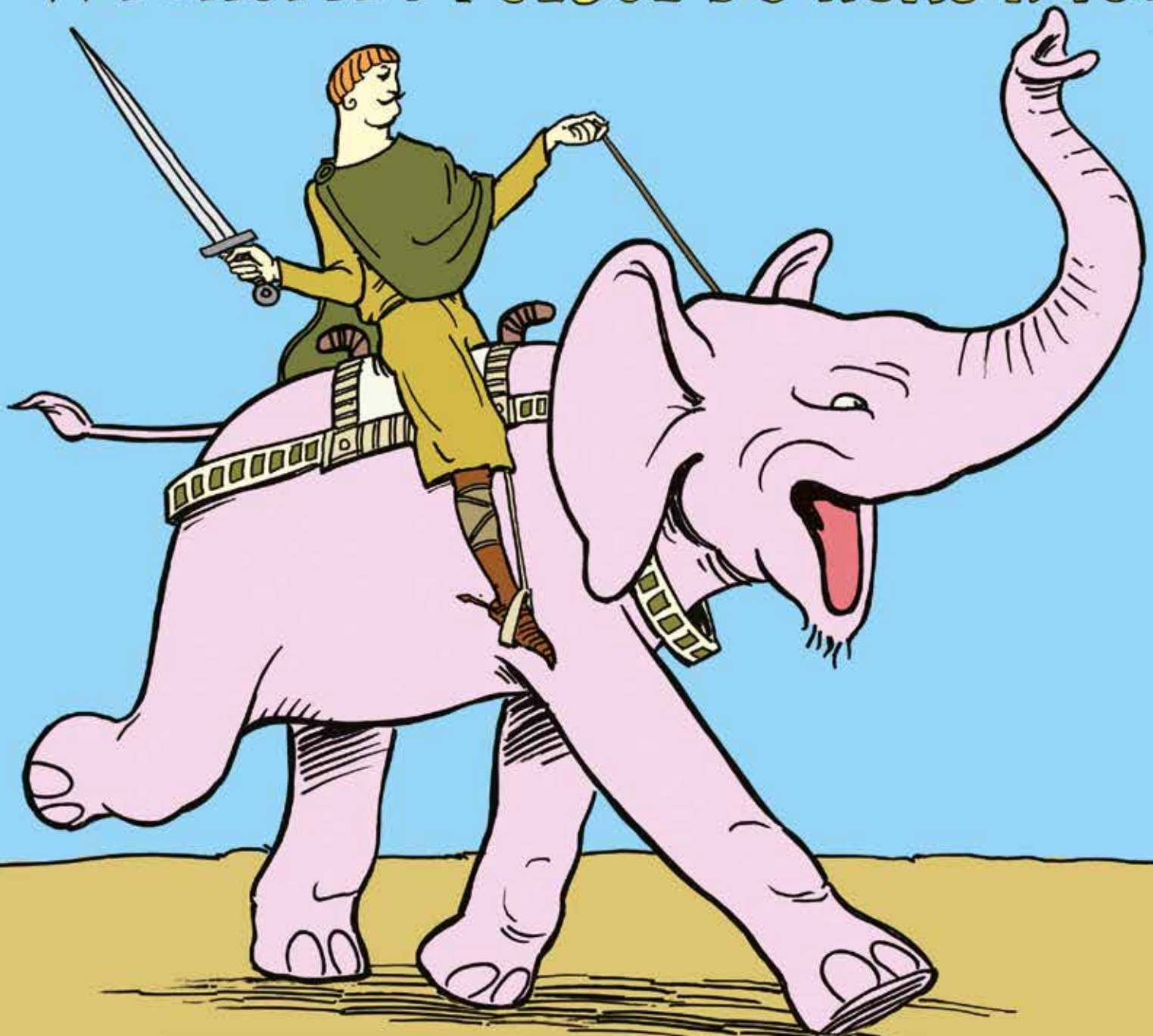


PAWEŁ CHMIELEWSKI

NARRACJE GRAFICZNE, FORMY KOMIKSOWE W EUROPIE I POLSCE DO ROKU 1918.





DOSTĘPNOŚĆ W MAGAZYNIE

**WSZYSTKO DLA TWOJEJ
FIRMY, TO PROSTE!**

MADE IN EUROPE



Spis treści

5. Wstęp

Część I Od Lascaux do początków druku

13. Rozdział I: Basquiat z jaskini snów

23. Rozdział II: Książę na szmaragdowych
polach

45. Rozdział III: Harald idzie na wojnę

63. Rozdział IV: Kolorowe sny żebraka i księcia

Część II Komiks nowożytny

97. Rozdział V: Dawno temu w Niderlandach

133. Rozdział VI: Te wszystkie małżeństwa
z rozsądku

169. Rozdział VII: Być jak Stanley Kubrick

211. Rozdział VIII: Xanadu wśród kurzu

i pajęczyn

251. Rozdział IX: Pojedynek o brzasku

295. Rozdział X: „Bazgroł”, który wyprzedził

swój czas

Część III Złota era gazet ilustrowanych

335. Rozdział XI: Wielkie olśnienie Thomasa
Bewicka

395. Rozdział XII: Wiosna, lato, jesień, zima
u pana rysownika

441. Rozdział XIII: Burzliwe lata

491. Rozdział XIV: Pewnego razu w krainie
plagiatów

533. Rozdział XV: Wielkie wojny małych
obrazów

585. Rozdział XVI: Dekadent w okopach Verdun

621. Rozdział XVII: Starcie gigantów

653. Rozdział XVIII: Od garoty do polnego

konika

727. Rozdział XIX: Gdzie jest Max i Moritz?

775. Rozdział XX: Spotkanie dwóch mistrzów

815. Spis ilustracji

831. Indeks nazwisk



1. *Malowidła naskalne z Jaskini Chauveta* (Francja),
ok. 32 tys. lat p.n.e., fot. Wikipedia Commons.

Wstęp



2. *Malowidła naskalne z Lascaux* (Francja), ok. 17 tys. lat p.ne., fot. Wikipedia Commons.

Wstęp

Tak mógłby wyglądać początek
tej opowieści...

sztuki i zdezelowanym sprzętem codziennego użytku z kilku epok, niczym w tajemnym „Gabiniecie kolekcjonera”, który z przerażeniem i fascynacją opisywał George Perec (1936-1982), pedantyczni rachmistrze powiatowego urzędu odkryli wiele nieznanych przedmiotów, zwykłych śmieci i kilometrowych zapisków, prowadzonych przez każdego z Eberhardtów od zakończenia wojny trzydziestoletniej.

Tak mogłaby zaczynać się opowieść o anonimowym Jeanie-Michelu Basquiacie z epoki oryniaciej. O malarzu niezwykłego ciągu scen myśliwskich, pierwszym opowiadaczu obrazem, który trzydzieści dwa tysiąclecia przed narodzeniem potęgi rodu wittenberskich hrabiów tworzył ten, chyba najstarszy z nam znanych, rysunkowy epos.

Wśród owych rękopisów wyróżniaty się – stylistycznym kunsztem i spójnością tematu – cztery ostatnie tomy tej swoistej silva rerum wittenberskich hrabiów. Zawierały one nie tylko kronikę wielu po-



14 kwietnia 1951 roku, w podupadającym zamku nieopodal Tybingi na południe od Stuttgartu, zmarł Johann Heinrich von Eberhardt III, tytularny hrabia Wittenbergi, ostatni z długiej linii szlacheckiego rodu. W labiryntach sal i korytarzy, wypełnionych dziełami

dróży, poczynawszy od wyprawy Friedricha Wilhelma w 1837 r., ale i nowatorską teorię dotyczącą sztuki naszych przodków z epoki neolitu. Były wreszcie świadectwem głębokiej wiedzy, ale i skrywanej obsesji, która pchnęła Johanna Heinricha III w otchłań

nazistowskich gabinetów i długich nocnych dyskusji z Otto Rahnem.

Sto lat później – licząc od pierwszej podróży Eberhardtów – prawnuk Friedricha, zaprzysiężony, choć sceptyczny członek brunatnego zakonu w towarzystwie genialnego romanisty, który jeszcze nie wiedział, że dwa lata później pójdzie na śmierć wśród alpejskich lodowców, stają u wrót jaskini. Nie wiedząc, że godzinę później odkryją coś, co w zapiskach Johanna wyróżni się pięknym akapitem gotyckich liter, skreślonych krwistym atramentem. To była szara ściana, na końcu długiego na kilkaset metrów ciągu wąskich, mrocznych korytarzy. Oświetlona tylko skąpym światłem latarki. Na gliniastej powierzchni nasz antenat – prawdopodobnie homo sapiens, odległy od współczesności o sześćset pokoleń – czarną i czerwoną barwą wymalował portrety ludzkich hybryd, nosorożca włochatego, jaskiniowego niedźwiedzia i mamuta. Nie wiedząc, czym jest malarstwo, stworzył pierwsze malarskie arcydzieło.

Czterdzieści wieków później, na ścianie bocznej jaskini Chauveta (bo tak przyjęto się nazywać ciąg grot i korytarzy na południu Francji, od nazwiska ich odkrywcy w 1994 r.) i na ścianach grot przyległych – być może jeden z jego dalekich uczniów sportretował pierwszą na naszym kontynencie rysunkową sowę i jaskiniowego lwa. On także nie wiedział, czym jest malarstwo. W początkach praindoeuropejskiego języka (jeśli był to właśnie on) nie znano jeszcze tego słowa. Dwieście pokoleń później, być może jeden z potomków pierwszego artysty (wraz z bratem, którego imienia nie znamy, a z którym mógłby się rozstać w gniewie), w ogromnej sali jaskini w Lascaux uwiecznił setki biegnących zwierząt, ludzko-zwierzęcych „czarowników”, dorzucił barwę żółtą i fiolet, poeksperymentował nawet – w poszczególnych sekwencjach – z perspektywą. On również nie wiedział, że tworzy malarstwo na poty narracyjne, na poty abstrakcyjne. Podobnie – do swego rozgniewanego brata, który pokrywał rysunkami turów, mamutów i bizonów ściany w leżącej nad innym morzem Altamirze – nie wiedział, że malując wymyśla sztukę, nazwaną tysiące wieków później kulturą magdaleńską.

W lipcową noc 1937 r. Otto Rahn i Johann Heinrich von Eberhardt III przyrzekli sobie, że dopóki trwa nazistowski mrok, nigdy nie zdradzą artystycznego podobieństwa rysunków dawnego artysty z malarstwem wyklętych ekspresjonistów, a zwłaszcza znajdujących się na szczycie brunatnej listy książ

zakazanych, francuskich i brytyjskich historii obrazkowych, drukowanych w prasie poprzedniego wieku.

Co może mieć wspólnego ta – prawdziwa lub po trosze wyimaginowana – historia o artyście górnego paleolitu z każdym książkowym lub gazetowym komiksem? Co ma wspólnego z nim ta opowieść? W „Jaskini zapomnianych snów” (2010) Wernera Herzoga (ur. 1942) natchniony reżyser przemierzając korytarze w drodze do wielkiej grotty, podziwia sekwencyjność tych rysunków. Zachwyca się (wraz z gronem naukowców i artystów) ich malarskim kunsztem. Lecz przecież twórca nosorożców i jaskiniowych niedźwiedzi, a tym bardziej jego daleki potomek wraz z rozgniewanym bratem, nie znali jeszcze słowa komiks, narracja, nie nazywali swych fantazji terminem malarstwo.

Zmarły kilka lat temu, znakomity dziennikarz James Lipton (1926-2020) każdy z odcinków „Inside the Actors Studio” kończył pytaniami z kwestionariusza francuskiego krytyka i publicysty Bernarda Pivota (ur. 1935). To był mój ulubiony talk show w zamierzonych czasach dobrej telewizji. Kolejną książkę rozpocznę więc przywołaniem tego samego bon motu, który już pozwoliłem sobie zamieścić w poprzedniej, poprzedniej i jeszcze jednej z nich. Za szkockim etykiem, urodzonym w 1928 r., Alasdaiem MacIntyrem powtórzę anegdotę zapisaną w dzienniku przez Henry’ego Sidgwicka (1838-1900): *Musiątem wczoraj pojechać do Londynu, żeby spotkać się z Macmillanem w sprawie głupiej pomyłki w moich „Outlines”. O czło-wieku, o którym powinienem był wiedzieć wszystko – chodzi o Sir Jamesa Mackintosha – napisałem tam, że opublikował książkę w 1836 roku, czyli w cztery lata po własnej śmierci.* [1] A wszystko to przez nieuwagę, choć nam wydaje się to niewiarygodne.

PRZYPISY

1 Alasdair MacIntyre, *Krótką historia etyki*, Warszawa 2002, s. 27.



CZĘŚĆ PIERWSZA

Pierwszym zaś z ludzi królem Aegyptu Menesa być mienili. (...) Kiedy więc ów pierwszy król Aegyptu Menes, ciągną, zamienił na ląd stały to zasypianie rzeki, założył najprzód tutaj miasto, które się teraz Memfis zowie (leży bowiem i Memfis w cieśninach Aegyptu), potem zewnątrz niego okopał jezioro z rzeki ku wiatru wiatru północnemu i ku wieczorowi (część bowiem ku jutrzence sam Nil odcina), nareszcie wystawi w niem świątynię Hefesta, wielką i najgodniejszą pamięci.

Krainy zaś wyżej morza i ludów nad niem osiadłych stanowią dziką Libyą (...) a przemierzywszy wiele ziemi piaszczystej mieli po wielu dniach ujrzeć nareszcie drzewa (...) mieli napaść ich mali ludzie, mniejsi jeszcze od miernie rosnących, i pochwytywawszy ze sobą prowadzić; ani zaś Nazamonowie ich mowy nie rozumieli, ani prowadzący Namazonów.

(Herodot „Dzieje”, przekładał z greckiego Antoni Bronikowski, 1861)

OD LASCAUX DO POCZĄTKÓW DRUKU





Rozdział III

Harald idzie na wojnę



24. Bernard de Montfaucon, rycina fragmentu
Tkaniny z Bayeux, „Les Monuments de la Monarchie
Francoise”, 1729.

Rozdział III

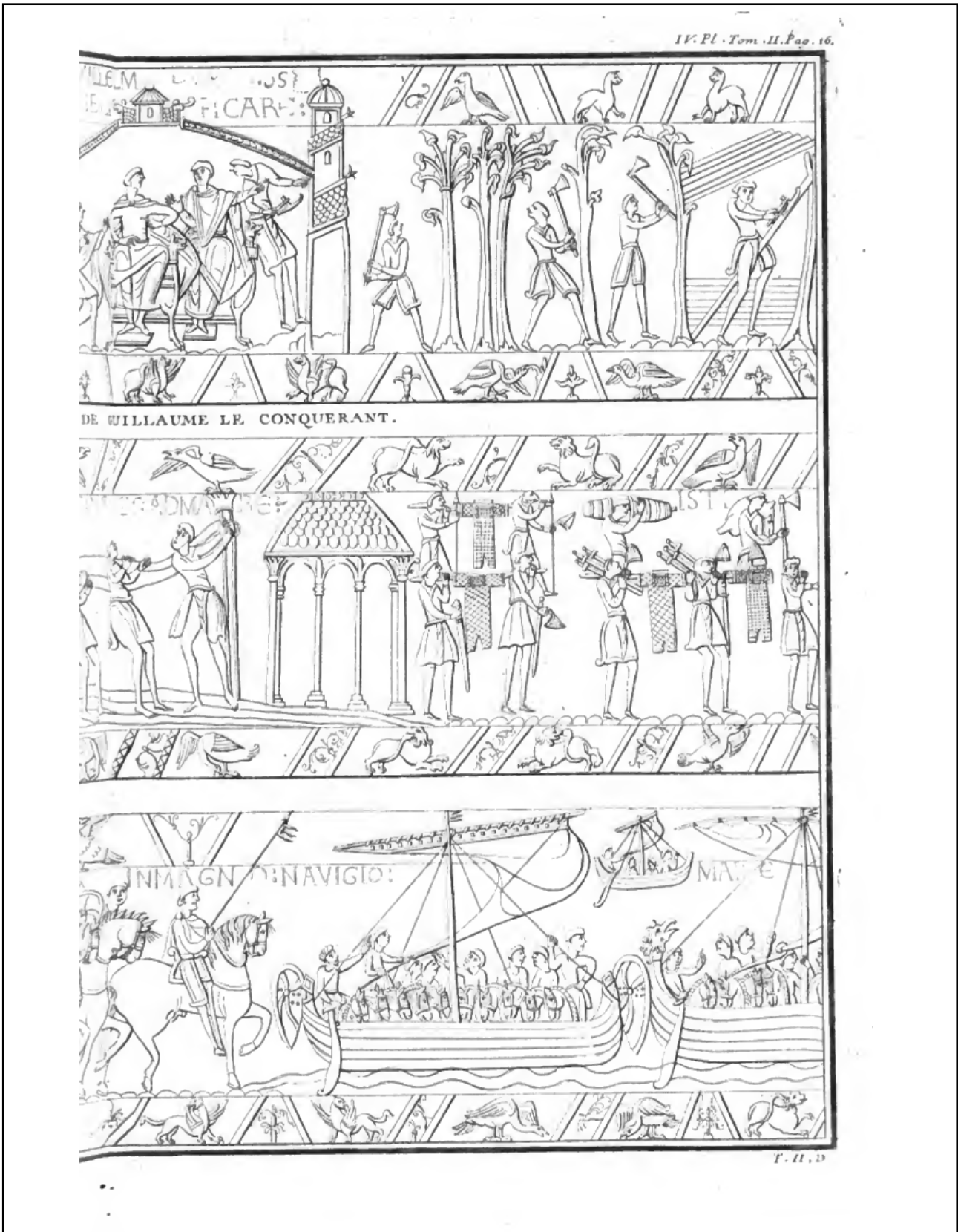
Harald idzie na wojnę



W 2013 r. ukazuje się artykuł „The Identity of the Designer of the Bayeux Tapestry” dublińskiego profesora Howarda B. Clarcka, w którym postać Scollanda (zm. 1087), opata klasztoru św. Augustyna w Canterbury w trakcie podboju Angli przez Wilhelma Zdobywcę (ok. 1028-1087), zostaje wymieniona, jako główny projektant – w naszym rozumieniu „scenarzysta” – Tkaniny z Bayeux. Inne opracowania, w tym opisująca stan badań, historię, społeczny, polityczny i artystyczny kontekst powstania zabytku, książka Davida Musgrove’a i Michaela Lewisa „Tkanina z Bayeux. Opowieść wysnuta” (2021, pol. edycja 2022) nie są tak jednoznaczne i sprawę identyfikacji autora tej historii pozostawiają otwartą. Mamy natomiast kilka pewników – projektant (i być może rysownik) związany był z opactwem w Canterbury, a wskazują na to dość liczne inspiracje ilustracjami zawartymi w kodeksach dostępnych tylko w tamtejszym skrypcorium. Najprawdopodobniej znał graficzne rozwiązania zastosowane przez twórców rzymskiej kolumny Trajana (narracyjna opowieść w pasku), a moim zdaniem – o czym świadczy dynamika i brutalność niektórych scen – nie były mu obce fryzy i rysunki na ceramice z antycznej Grecji. Wykonawczyniami skomplikowanego haftu były najprawdopodobniej dwórki Matyldy Flandryjskiej (o. 1031-1083), żony Wilhelma. Tkanina powstała być może

w latach 70. XI wieku, a za jej zleceniodawcę uznaje się Odon z Conteville zw. Odonem z Bayeux (ok. 1036-1097), normandzkiego biskupa i przyrodniego brata Zdobywcy.

Najważniejsze dla nas pozostaje stwierdzenie – Tkanina z Bayeux prezentuje historię o wymiarze eposu w komiksowej formie. Licząca wspólnie 68 metrów (pierwotnie być może około 71 metrów, lecz urwana nagle opowieść – brak finału w postaci koronacji Wilhelma – sugeruje zniszczenie ostatniego fragmentu), podzielona (i ponumerowana w trakcie XIX-wiecznej rekonstrukcji polegającej na „podszyciu” oryginalnej tkaniny płótnem o większej szerokości) na 58 plansz, imponuje swoim rozmachem. Przede wszystkim zaś ukazuje niezwykle bogactwo życia średniowiecznej Normandii i Anglii tuż przed oraz w trakcie najazdu armii Wilhelma. Zobrazowane zostają nie tylko bitwy, ale uczty, potajemne spotkania, uroczystości dworskie, praca rzemieślników, obrzędy religijne. Narracja epicka i zarazem komiksowa koncentruje się na najważniejszym wydarzeniu w dziejach narodu, którym był normandzki najazd. Anonimowy scenarzysta stosuje również literackie zabiegi znane z epiki antycznej – w narrację wprowadza elementy retrospektywy, stosuje retardację



25. Bernard de Montfaucon, rycina fragmentu **Tkaniny z Bayeux**, „Les Monuments de la Monarchie Françoise”, 1729.

26. *Tkanina z Bayeux*, fragment, ok. 1070-1080. Fot. Wikipedia.



27. *Tkanina z Bayeux*, fragment, ok. 1070-1080. Fot. Wikipedia.

28. *Tkanina z Bayeux*, fragment, ok. 1070-1080. Fot. Wikipedia.



i ustala punkty kulminacyjne (przysięga Haralda złożona przed Wilhelmem), korzysta z bogatej symboliki i średniowiecznej alegorii, wykorzystuje w scenografii obrazy egzotyczne i cudowność (słonie, lwy, obecność komety), umiejętnie komentując lub naprowadzając widza dzięki napisom wplecionym w tkanę obrazu. Również postać głównego bohatera – Haralda II (bądź Harolda) Godwinsona (ok. 1022-1066) jest dość niejednoznaczna w swych wyborach, co było zabiegiem dość częstym w starożytnej epice.

Po wiekach zapomnienia *Tkanina z Bayeux* trafia ponownie do obiegu – najpierw naukowego, później coraz szerzej również do odbiorców i przede wszystkim artystów tworzących najpierw jej kopie,

a później interpretacje, parafrazy i parodie, również w formie internetowych animacji, memów oraz viralów. Za sprawą Bernarda de Montfaucona (1655-1741), mnicha i twórcy terminu paleografia, który w swym dziele o zabytkach artystycznych monarchii francuskiej, wydanym w 1729 r., zamieścił ryciny pierwszych jedenastu plansz interesującego nas komiksu. Zarówno data powstania zabytku, jak i miejsce, gdzie pierwotnie był wystawiany, nie zostały do końca jednoznacznie ustalone. Balderic de Bourgeil (ok. 1050-1130) w swoim poemacie opisuje wystawną, zdobioną złotogłowiem tkaninę, znajdującą się w komnatach księżniczki Adeli (córki Wilhelma Zdobywcy). Jeśli biskupa-poetę poniosła nawet fantazja i stosując



typową dla dworsko-panegirycznych utworów hiperbolę przesadził w swej lirycznej relacji, to fragmenty utworu świadczą, że widział i bardzo dobrze znał przedstawione na Tkaninie z Bayeux obrazy. Musiała ona zatem istnieć już w XI stuleciu. Jeśli za zleceniodawcę powstania tej haftowanej narracji uznamy Odon z Bayeux, to mogłaby być ona datowana na rok 1077, gdy dokonano konsekracji katedry w normandzkim mieście, a uroczystość uświetniła prezentacja barwnej opowieści o zdobyciu wyspy przez Wilhelma. Sam Odon, występujący na trzydziestej piątej planszy tkaniny jako doradca normandzkiego księcia (w trakcie narady i planowania budowy floty), popada w nietaskę i zostaje uwięziony przez przyrodniego brata w 1082 r. Zatem po tej dacie nie mógłby

zlecić wykonania tak pracochłonnego i drogiego dzieła sztuki.

Scena, która została wspomniana – narada u Wilhelma oraz późniejsze plansze ukazujące budowę i wodowanie statków – przynosi nam wiele detali architektonicznych oraz wizerunków narzędzi i strojów charakterystycznych dla XI-wiecznej społeczności. Inspiracją dla ukazania tych szczegółów – jak wykazują mediewiści – byłby „Psalterz Harleja” (nazwa pochodzi o właściciela kolekcji, w której był przechowywany w XVIII w. przed sprzedażą do British Museum). Powstał on w latach 20 i 30. XI w. w skrytorium opactwa w Canterbury, a nad ponad setką jego ilustracji pracował zespół ośmiu iluminatorów. Co najciekawsze, owi rysownicy – zwłaszcza



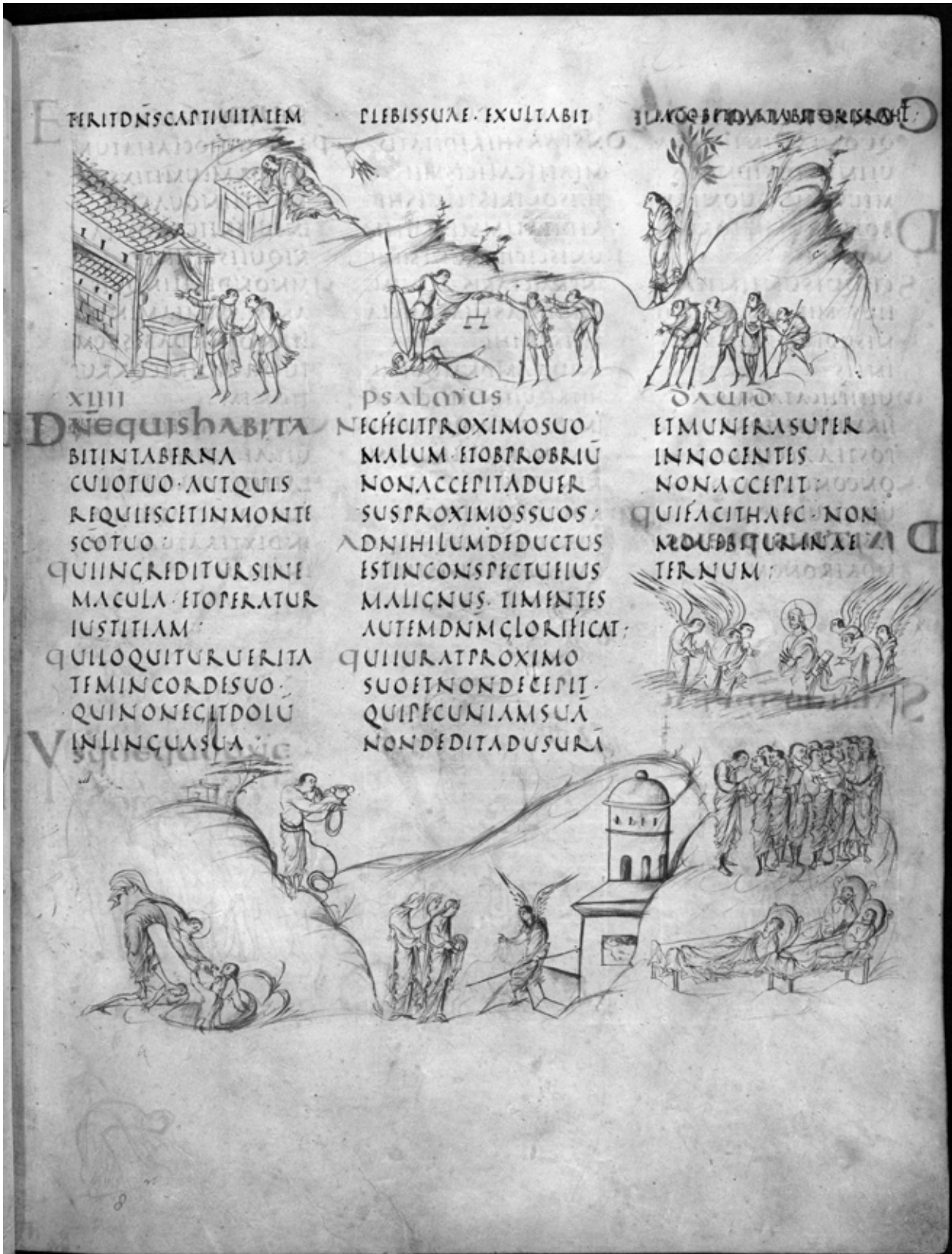
w zakresie kolorystyki i kompozycji – wzorowali się na znacznie starszym zabytku. Był nim „Psalterz utrechcki” (nazwa pochodzi od obecnego miejsca przechowywania, którym jest biblioteka Uniwersytetu w Utrechcie). Manuskrypt powstał między 816 a 834 r. w kręgu tzw. szkoły z Reims. Trzykolumnowy tekst jest ozdobiony szeregiem bardzo precyzyjnych i wysmakowanych ilustracji dopowiadających tekst psalmów. Istnieje nawet teoria, że ze względu na artystyczną jakość psalterz jest kopią późnoantycznego rękopisu. Około 1000 r. księga – w nieznanych okolicznościach – znalazła się w bibliotece klasztornej w Canterbury, stanowiąc jeden z elementów podbudowy dla powstania Tkaniny z Bayeux. Wizerunki floty normandzkiej oraz wyposażenia statków zawdzięczają wiele „Kodeksowi Juniusa II” (nazwa pochodzi od niderlandzkiego paleografa, który w XVII w. opracował tekst). To zbiór poezji inspirowanych motywami biblijnymi, powstały u schyłku X w., częściowo ilustrowany, którego oryginał przechowywano również w bibliotece canterburyjskiej.

Przypatrzmy się, jaki ciąg narracyjny opowieści zaproponował widzom (ale i czytelnikom) anonimowy scenarzysta Tkaniny z Bayeux. Pierwsza plansza ukazuje nam króla Edwarda Wyznawcę (ok.

1003-1066) w trakcie narady z dwoma mężczyznami. Jednym z nich jest prawdopodobnie Harald, a kolejna scena – bardzo płynnie wręcz „wychodząca” z wrót zamku – ukazuje go pędzącego na czele zbrojnych, ze sforą psów, do Bosham. Księcia Haralda rozpoznajemy nie tylko dzięki sokotowi, który przysiadł na jego dłoni, ale również inskrypcji. Scena w Bosham rozpada się na pojedyncze rysunki – wizyty w kościele i późniejszej uczty.

Jednak po tym akcie oczywistej pobożności szybko następuje scena doczesnych przyjemności. Kolejna scena Tkaniny z Bayeux rozgrywa się w innym budynku, rodzaju wielkiej sali ze sklepionym parterem, na którym grupa mężczyzn pije z bogato zdobionych długich rogów i je z okrągłych mis. To zgromadzenie musi przedstawiać Haralda i jego towarzyszy, którzy gestykują teatralnie i wydają się być pogrążeni w żywej dyspacie. Na dolnym pasie pod salą para lwów liże łapy – być może ma to symbolizować obżarstwo i chciwość. [1]

Te dwuznaczności i aluzje do sposobu zachowania Haralda mogą wynikać z ideowego przesłania całego dzieła. Godwinson – jak sugerują ilustracje i zapisy – ponosi klęskę w bitwie pod Hastings nie tylko z powodu normańskiej zdolności bojowej,



31. Wieża rycerska w Siedlęcinie, widok zewnętrzny.
Fot. Paweł Chmielewski.



32. Lancelot uzdrawia Uryy'ego, szkic, Siedlęcina, XIV w.
Fot. Paweł Chmielewski.



ale złamania przysięgi danej Wilhelmowi, iż w razie śmierci króla Edwarda poprze starania Zdobywcy o angielską koronę. Przemysłaną i narracyjną spójność następujących po sobie obrazów, tak charakterystyczną dla współczesnego komiksu, możemy zaobserwować w scenie trzydziestej drugiej i trzeciej. Najpierw widzimy zaciekawionych, zdziwionych i przerażonych mężczyzn obserwujących przelatującą gwiazdę (kometę Halleya) na panelu górnym, a już kolejny kadr ukazuje Haralda siedzącego na tronie, któremu zaufany dworzanin przynosi wiadomość o tym niezwykłym zjawisku. Zapowiedzią nieszczęścia (lub wielkiej zmiany) są zarazem łodzie na dolnym panelu. To zwiastun rychtego normńskiego najazdu. Tkanina z Bayeux w sztuce średniowiecznego opowiadania za pomocą graficznych narracji jest zjawiskiem niezwykle wyjątkowym – nie tylko ze względu na swój epicki rozmach – ukazując chwałę i triumf władców nie unika obrazów rzezi i tragedii cywilów, którzy stanęli na drodze armii (scena czterdzieści siedem) ani dynamicznych obrazów chaosu wojny (scena pięćdziesiąt trzy). Jest nadto, mimo obecności wątków i symboliki religijnej, dziełem o wymowie świeckiej. I taki świat opisujemy. W epoce narracji

i komiksowych form, które opowiadały historie niemal wyłącznie religijne, spotykamy bardzo niewiele przykładów obrazkowej literatury świeckiej. Jeden z nich odnaleźć możemy w Polsce.

GINEWRA Z RYCERSKIEJ WIEŻY

Był pan Lancelot, władca Benwick, z dawna najszlachetniejszym z rycerzy Artura, bardziej królewskim niż synowie królów, i najdzielniejszym, bo w wojennych dziełach wszystkich przewyższał, o płonącym sercu. [2]

Tak opisuje jednego z najstojniejszych rycerzy Okrągłego Stołu J.R.R. Tolkien (1892-1973) w swoim poemacie „Upadek króla Artura”. Sięgając do staroangielskich źródeł postąpił jednak wbrew kanonicznemu dziełu Geoffreya of Monmouth (ok. 1100-ok. 1154), który w swym dziele „Historia Regum Britanniae” (1136) stworzył nie tylko cykl arturiańskich legend, ale i mityczne dzieje Brytanii. U Monmoutha nie występuje postać Lancelota z Jeziora, zaś Tolkien – idąc raczej tropem Chrétien de Troyes (ok. 1135-1185) i jego późnego dzieła „Lancelot ou le Chevalier de la charrette” – uczynił z rycerza jednego z najważniejszych bohaterów swego poematu. Tak oto, dzięki

33. Polichromia w Siedlęcinie, XIV w. Fot. Paweł Chmielewski.



brytyjskiemu mnichowi i truverowi z Bretanii, arturiańskie legendy stały się znane w całej Europie, a ich wpływ odnajdujemy nawet w średniowiecznej Polsce.

W latach 20. XIV w. w Siedlęcinie koło Jeleńnej Góry powstaje rycerska wieża mieszkalna, jako fundacja księcia Henryka I Jaworskiego (1294-1346). Sam fundator lub jego następca Bolko II Mały (1312-1368) sprowadza ze Szwajcarii nieznanego nam bliżej z nazwiska i imienia malarza, zlecając mu wykonanie na drugim piętrze wieży cyklu polichromii nawiązujących do arturiańskich legend. Powstaje (wprawdzie nieukończona), jedyna tego rodzaju w Europie, ocalała do naszych czasów, narracyjna opowieść o Lancelocie i Ginewrze w formie cyklu obrazów. Malowidła z Siedlęcina przetrwały do naszych czasów wyłącznie dzięki splotowi przypadku i peryferyjnego usytuowania samej wieży. Zamalowane białą farbą i pokryte tynkiem, prawdopodobnie w czasach nowożytnych, zostały ponownie odkryte przez niemieckiego badacza Wilhelma Klozego w 1887 r., a ich identyfikację podjął się Paul Knötel (1858-1934), nauczyciel i regionalista, który w cyklu artykułów z 1918 r. odczytał malowidła jako opowieść o dziejach Iweina. To jeden z rycerzy Okrągłego Stołu, bohater „Yvain ou le

Chevalier au lion” Chrétiena de Troyes, nieszczęśliwie zakochany w Laudynie, wdowie po zamordowanym przeciwniku. Wątek miłości, ucieczki i przygód – widoczny na kolejnych malowidłach z Siedlęcina – mógł sprowokować Knötla, który pracował właśnie nad tekstami o średniowiecznej sztuce na Śląsku, do takich wniosków. Dopiero prace konserwatorskie i usunięcie późniejszych przemalowań w 2006 r. pozwoliły odkryć właściwy kształt malowidła.

Centralną część kompozycji na południowej ścianie auli stanowi przedstawienie św. Krzysztofa. Po upowszechnieniu się w środowiskach dworskich późnego średniowiecza „Złotej legendy” autorstwa dominikanina Jakuba de Voragine, św. Krzysztof, którego wierność i oddanie Chrystusowi uczyniło go symbolem postuszeństwa i wierności, stał się obok św. Jerzego i św. Marcina jednym z głównych patronów rycerskich. [3]

Po lewej stronie św. Krzysztofa – który miał z pewnością stanowić książęcą wskazówkę dla rycerzy co do sposobu postępowania – znajdują się wizerunki dwóch par (rycerz i panna oraz rycerz i mężatka), zaś poniżej zmarli wstający z grobów. Natomiast na prawo od postaci świętego odnajdujemy właściwą i najbardziej nas interesującą historię

34. Współczesna makieta ukazująca prawdopodobny wygląd środkowego panelu opowieści o Lancelocie, Siedlęcín. Fot. Paweł Chmielewski.



Lancelota du Lac i Ginewry. W dwóch poziomych kolumnach ukazane zostały najważniejsze epizody z życia tego bodaj najstynniejszego rycerza Okrągłego Stołu. Dolny to fragmenty początkowe tej legendy – Lancelot i Lionel rozpoczynają wędrówkę, pragnąc założyć na rycerski pas. Lionel w cyklu mitów arturiańskich jest synem Borsy de Ganis oraz stryjczym bratem Lancelota. Po śmierci ojca (wraz z bratem Borsą Młodszym) przez kilka lat jest wychowywany na dworze Claudasa, a następnie – według jednej z wersji legendy – wraz z Lancelotem w pełnej magii siedzibie Pani Jeziora. Po osiągnięciu dojrzałości wyruszają w drogę do Camelotu, aby stać się rycerzami Okrągłego Stołu. Kolejna scena ukazuje nam Lionela, który układa Lancelota do snu pod jabłonią, a sam staje na warcie i niestety zasypia. Ta scena ma symboliczny wydźwięk, zwłaszcza ze

względu na umiejscowienie cyklu obrazów. Układanie do snu to rycerskie braterstwo, jabłonia to symbol tych krain, gdzie mężczyźni wojownicy zapadali w sen i wstawali (lub wręcz zmartwychwstawali), gdy władca lub ojczyzna byli w niebezpieczeństwie. Sen Lionela to przewinienie wobec powinności rycerza – brak czujności. W arturiańskich legendach usypiony młodzieniec zostaje porwany i poddany torturom przez Turquine'a. I właśnie kolejny kadr ukazuje nam pojedynek Lancelota z Turquinem, zakończony zwycięstwem Lancelota obok przeprawy przez Ciemny (Smutny) Las. Na ostatnim panelu widzimy Lancelota, któremu hołd lenny składa, według odkrywców, prawdopodobnie sir Kay. Tu jednak – moim zdaniem – pojawia się pewna wątpliwość. Kay był (według legend) bratem młocnym Artura, a zatem postacią niezwykle wpływową na dworze. Hołd mógłby składać wyłącznie Arturowi



z Camelotu, lecz stojąca postać pozbawiona jest atrybutów królewskich. Jest to zatem plansza nie do końca zidentyfikowana.

Cykl górny przedstawia bodaj najstynniejszy romans literatury średniowiecznej – zakazaną miłość Lancelota i Ginewry, która doprowadziła nie tylko do upadku rycerza, ale i potężnego królestwa Artura z Brytanii. Najpierw widzimy królową Ginewrę w otoczeniu dwórek na tle zamku Camelot i ta scena przechodzi płynnie w wizerunek uprzejmego zaproszenia, które składa Lancelot na ręce żony Artura. Dalej spotykamy królową i rycerza podczas przejażdżki, a w bardzo skondensowanej i dynamicznej scenie wymalowanej ponad okiennicami Ginewra zostaje porwana przez Malaganta (niegdyś rycerza Okrątego Stołu, a dziś buntownika) i odbita przez Lancelota. Te sceny pojawiły się dopiero w wersji Chrétiena de

Troyes, co wskazuje, iż nieznanym nam rysownik i zarazem scenarzysta korzystał raczej z inspiracji francuskim pierwowzorem, a nie kronikami Geoffreya of Monmouth. Domknięciem opowieści tej komiksowej formy jest wizerunek Ginewry i Lancelota trzymających się za lewe dłonie, co ma symbolizować zarówno zdradę królowej wobec małżonka Artura, jak i Lancelota wobec lennego pana. We wnękach okiennych wymalowano niewielkie postaci świętych oraz proroków Salomona i Dawida. Na zachodniej ścianie odkryto natomiast szkice do kolejnych polichromii, prawdopodobnie autorstwa tego samego artysty. Pierwszy ukazuje konny pojedynek Lancelota i Sagremora le Desreé (Porywczego, bądź Niesfornego), postaci występującej w różnych rolach w zależności od wersji legend arturiańskich. Zawsze jako przeciwnik rycerzy Okrątego Stołu, figura wojownika walecznego,



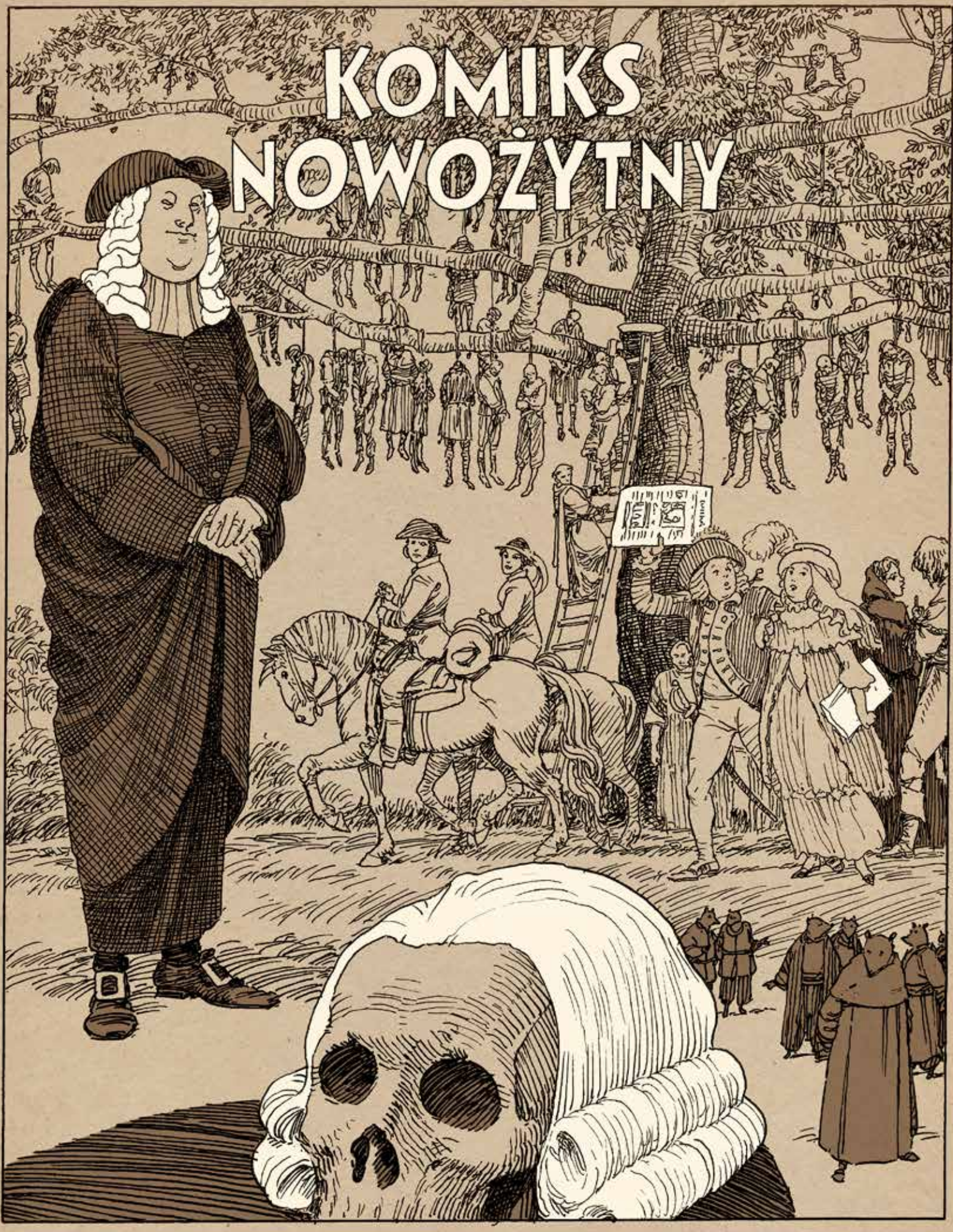
CZĘŚĆ DRUGA

Do zdumiewającej różnorodności form, która staje się dla wzroku nieskończenie bogatsza, kiedy w grę wchodzi światło, cień i kolory, natura dokłada jeszcze jedną metodę służącą intensyfikacji różnorodności, jeszcze jeden czynnik podnoszący wartość wszystkich skomponowanych przez siebie wytworów. Staje się to możliwe dzięki działaniu - a tylko gatunek ludzki ma zdolność pełnego ukazania, czym ono jest. (...)

Działanie to taki rodzaj języka, który pewnego razu może być uczony za pomocą reguł przypominających te występujące w gramatyce. Jednak obecnie drogą do zgłębienia jego tajników pozostaje jedynie nauka na pamięć oraz podpatrywanie tego, co wokół.

(William Hogarth „Analiza piękna”)

KOMIKS NOWOŻYTNY





Rozdział V

Dawno temu w Niderlandach



Rozdział V

Dawno temu w Niderlandach

Już w XVI, a zwłaszcza w XVII stuleciu zarówno karykatura, jak i opowieść sensacyjna – chociaż znane już od wieków – zaczynają zdobywać niezależność, a druki, księgi satyryczne czy też opisy zbrodni, bogato ilustrowane, wypierają ze świadomości niektórych odbiorców obrazową Biblię.

Dość proste, a przynajmniej niezbyt wyrafinowane sekwencje obrazkowe umieszczane również na ścianach katedr, eliminuje coraz bardziej dopracowane, stosujące perspektywę, wysmakowane malarstwo. Jeśli w swej tematyce nadal odwołuje się do tropów biblijnych, to jego forma daleko wyprzedza wyobraźnię plastyczną średniowiecznych iluminatorów.

Wraz z upowszechnieniem się druku (a tym samym umiejętności czytania) „Biblie ubogich” przestały już pełnić tę rolę, którą wskazywał im papież Grzegorz Wielki (ok. 540-604) w liście do Serenususa z Marsylii (zm. 601):

Adorować obraz to jedno, a uczyć się z „historii” obrazu, co adorować, to zupełnie co innego. Bo czym jest pismo dla tych, którzy umieją czytać, tym musi być malarstwo dla prostaczków, którzy na nie patrzą, bo nawet ignoranci widzą w nim to, za czym powinni

podążać: to w nim „czytają” ci, którzy czytać nie potrafią. [1]

Mogła je zastąpić rozbudowana, wyrafinowana i pełna symboliki satyra, którą reprezentuje chociażby „Świat do góry nogami”, płótno Petera Bruegela Starszego (1525/30-1569), ukazujące w sposób czasem bezpośredni, a czasem zawoalowany ponad sto przystów i idiomów niderlandzkich współczesnych artyście. Zbieranie i zapisywanie powiedzonek było w tamtym czasie czymś w rodzaju narodowego sportu mieszkańców hiszpańskiej (podówczas) prowincji, a obraz Bruegela, gdyby został pocięty na mniejsze fragmenty, mógłby stanowić rodzaj paska komiksowego.

Jak rozbudowane w swej umiejętności opowiadania narracyjnego było malarstwo renesansowe (i zarazem jak potrafiło nie tylko „upakować” niezliczoną ilość perspektyw i opowieści w obrębie jednego obrazu oraz manipulować odbiorcą), przekonuje nas niezwykle dokładna analiza dzieł zawarta w publikacji „Narrativité. Comment les images racontent des histoires”:

W godnej uwagi książce „Story and Space in Renaissance Art, The Rebirth of Continuous Narrative” (1995) Lew Andrews był zaskoczony, że perspektywa geometryczna w renesansie, która pojawia się jako postęp w kierunku ujednoczonego realizmu optycznego, była często używana do przedstawienia kilku kolejnych scen. (...) Najpierw analizuje przykład „Bram Raju” wykonanych (1425-1452) przez Ghibertiego dla bazyliki św. Jana we Florencji. Studiując przypadek panelu „Historii Józefa”, w którym akcja jest reprezentowana przez siedem epizodów ułożonych w różnych miejscach panelu. (...) Ta sama technika występuje w serii dużych malowideł z końca XV wieku, które zdobią Kaplicę Sykstyńską. Po jednej stronie siedem obrazów przedstawia życie Mojżesza, a po drugiej siedem obrazów przedstawia życie Jezusa. (...) Niezwykłym przypadkiem „integracyjnej” przestrzeni (...) jest jednocześnie obraz Hansa Memlinga „Sceny Męki Pańskiej” (zw. „Pasią Turyńską”), namalowany około 1470 r. (...) Scenerią obrazu Memlinga (prawdziwą w oczach współczesnych) jest odtworzona Jerozolima, (...) Ponad dwadzieścia scen ukazuje różne widoki miasta, które zajmują większą część kompozycji. Efekt jest porażający. Postacie są wystarczająco duże, aby dwóch lub trzech zwiędających, stojących przed obrazem, mogło prześledzić różne etapy Męki Pańskiej, a ich bohater był

65. Peter Bruegel Starszy, *Nederlandse Spreekwoorden*, 1559.



przedstawiony 23 razy! Ten skromny obraz (57 x 92 cm) pokazuje, że wcale nie trzeba mieć dużej powierzchni, aby opowiedzieć bogatą w epizody historię. [2]

Doskonałym przykładem tego rytuału „narracyjnego przejścia” od iluminowanych kodeksów do rozbudowanego malarstwa wczesnego renesansu jest twórczość Hansa Burgkmaira Starszego (1473–1531), znanego drzeworytnika (m.in. twórcy „Wechseldes Glück”, zestawu sześciu grafik odwotujących się do bardzo modnego w antyku i odrodzeniu motywu wędrownego – kaprysu Fortuny) i malarza. Jego cykl pochodzący z 1504 „Santa Croce in Gerusalemme”, wpisuje się w cały szereg rozbudowanych wizerunków pasyjnych, które już nie poprzestają na ukazaniu jednej sceny, lecz tworzą nieomal epickie opowieści z obszernym komentarzem w formie obrazów. Ukończona przez Burgkmaira kompozycja z ukrzyżowaniem była czwartym z kolei tzw. „Basilikabildern” – „portretem świętości”, które zostały zamówione i umieszczone w każdej z siedmiu bazylik rzymskich, pełniąc funkcję wizualnego muzeum (uświęconej atrakcji) dla pielgrzymów. Pozostałe kompozycje zamówiono m.in. u Hansa Holbeina (1497/98–1543), bliżej nam nieznanego Mistrza L.F. oraz ponownie u artysty

z Augsburga, który zrealizował zlecenia właśnie dla Santa Croce i bazyliki na Lateranie. Narracyjność, a wręcz komiksowość tych siedmiu malarskich arcydzieł wczesnego renesansu nie powinna budzić większych wątpliwości. Przy tej okazji warto zwrócić również uwagę na dodatkowy – ludyczny i społeczny – element, który towarzyszył tym właśnie przedstawieniom. Ich artystyczna wymowa, przestanie ideowe, ale również forma dostosowane były nie tylko do architektonicznego kształtu wnętrza, ale również odpowiadały na zapotrzebowanie rosnącego od schyłku XV stulecia ruchu pielgrzymkowego. [3]

SPOKÓJ PANUJE W BATAWII

Rozwój i rosnącą popularność karykatury, cytowany już przeze mnie, James Parton, skomentował w następujący sposób:

Kiedy Luter zaczynał swoją działalność publiczną w 1517 r. od przybicia do drzwi kościoła dziewięćdziesięciu pięciu tez skierowanych przeciwko sprzedaży odpustów, drzeworyt był sztuką uprawianą prawie od stulecia. Wśród jego zwolenników znaleźli się i tacy, którym drzeworyt kojarzył się z niewielkimi wydawnictwami satyrycznymi zawierającymi ilustracje. Wielki malarz Holbein zilustrował nawet



„Pochwałę głupoty” Erazma. Karykatury i obrazkowa satyra zaczęły funkcjonować jako odrębne dzieła, chociaż zwykle towarzyszyły im obszerne słowne komentarze. [4]

Datowane na rok 1524 prace Hansa Holbeina są pierwszym przypadkiem w dziejach sztuki, gdy wybitny artysta, malarz królów, z tak pełną świadomością angażował się w tworzenie karykatur i ideowe spory religijne. Wynikało to nie tylko z intelektualnego fermentu, który przyniósł humanizm i protestantyzm, ale i osobistej znajomości Holbeina z Erazmem z Rotterdamu (1466–1536), wybitnym filozofem i czołowym krytykiem średniowiecznego modelu pojmowania świata.

W poprzednim rozdziale wspominałem o narracyjności i swoiście pojmowanej „ludowości” Hieronymusa Boscha. Podobnie prozaiczne tematy w ramy narracyjne ujmował jego rodak z Flandrii – już przywoływany Peter Bruegel Starszy, a jako przykład realizacji tej metody podawany jest najczęściej rysunek „Siedem panien mądrych i siedem panien głupich”, który posłużył jako kanwa dla miedziorytu Phillipa Galle (1537–1612), wykonanego między 1560 a 1563 r. Owa rozbudowana narracyjność uwidacznia się zwłaszcza w dziele z 1564 r. – „Drozd

Krzyżowej”, której rozbudowana interpretacja, dokonana przez Michaela F. Gibsona (1929–2017) zainspirowała Lecha Majewskiego (ur. 1953) do nakręcenia filmu „Młyn i krzyż” (2011). Ten niderlandzki trop narracyjno-komiksowy będzie nam towarzyszył jeszcze przez ponad dwieście lat.

Sensacyjne motywy i makabryczne opowieści, które mogły być jedną z nielicznych rozrywek podczas długich wieczorów w przydrożnych karczmach doskonale uwidacznia jeden z cykli rysunkowych autorstwa „Mistrza z Pragi 1609”. Artysty, o którym niewiele wiemy, poza miejscem zamieszkania – właśnie czeską Pragą, językiem – niemiecki i okresem twórczości – początek XVII w. „Mord in einem Gasthaus im Mährischen Wald zwischen Wien und Prag”, drzeworyt wydany w formie popularnego zestawu ilustracji z opisem był, jak się możemy domyślać, jednym z wielu druków ulotnych należących do kręgu literatury plebejskiej.

Nowinki technologiczne i artystyczne koncepty najszybciej docierały do miast kulturowo i językowo różnorodnych. Te polskie kosmopolis to najpierw Kraków, a od epoki manieryzmu również Gdańsk, przyjazny dla uciekinierów (przede wszystkim protestantów) z dławionych przez Hiszpanię Niderlandów,

67. Hans Burgkmair Starszy, Basilica Santa Croce,
1504.



68. Hans Holbein, Basilica Santa Maria Maggiore,
1499.

69. Mistrz L.F., Basilicas San Lorenzo and San Sebastiano, 1502.

niemieckich księstw, a nawet Szkocji i nieodległej Kurlandii.

Z „brojgłowskich” motywów – jak się możemy przekonać – radosnej zabawy, tańca, zalotów (ale nie w wydaniu „chłopskim”, lecz mieszczańskim) dość powszechnie korzystali dziś zapomniani lub słabo znani artyści od Norymbergi po Gdańsk, których prace lub sekwencje prac – opatrywane podpisami – znajdują się w „Sztambuchu” Michaela von Heidenreicha. O właścicielu nie wiemy nic pewnego z wyjątkiem

o którym przyjdzie mi jeszcze napisać. Niezwykłość formy plastycznej notesu Heidenreicha – przynajmniej moim zdaniem – polega również na tym, iż ukazane w nim sceny – chociażby szaleńczego tańca – wskazują nam kierunek i styl, którego wpływowi ulega wielu grafików późniejszych epok. Tak oto echa gdańskiej sztuki i pamiętnika odnaleźć można w „Plejadzie polskiej”, polskim komiksie literackim z połowy XIX wieku. Do podobnego nurtu możemy zaliczyć – niedawno odzyskany dla Biblioteki Uniwersytetu Wro-



faktu, że swój ilustrowany pamiętnik tworzył w latach 1601–1612. Anonimowi pozostają w większości twórcy, choć w spisie Biblioteki Kórnickiej odnajdujemy niektóre nazwiska wraz z miastem (aktualnego) pobytu. Możemy z tych wpisów domniemywać, iż Heidenreich dość dużo podróżował do Lipska, Norymbergi, Lubeki i przede wszystkim Gdańska (skąd najwyraźniej pochodził), zajmować mógł się handlem, a jego zeszyt miał charakter na poły prywatny, a na poły kolekcjonerski, stanowiąc doskonałe źródło do badań nad modą i obyczajowością mieszczaństwa początków XVII wieku. Wśród domniemyanych autorów wymienić należy Antona Möllera (ok. 1563–1611),

ctawskiego sztambuch Melchiora Lucasa, tak opisywany w rejestrach bibliotecznych:

Sztambuch Melchiora Lucasa ma 563 strony i jest formatu octavo (11,5 x 15 cm). Jego oprawa z czarnej skóry z poztacanymi tłoczeniami, monogramem i datą 1635 nosi ślady zużycia i uszkodzenia. Album zawiera 367 wpisów osób głównie związanych z Wrocławiem pochodzących z lat 1635–1650. Znajduje się w nim również 16 heraldycznych akwareli, 11 przyklejonych, zniszczonych herbów, 5 akwareli częściowo emblematycznych, 5 rysunków tuszem i kilka wykaligrafowanych. Spotkać też można emblematyczne miedzioryty częściowo ze studenckimi



70. Hans Burgkmair Starszy, *Wechselndes Glück*, 1527.



motywami i przeważnie dwujęzycznymi łacińsko-niemieckimi sentencjami. Na końcowych kartach sztambucha widnieją 4 miedzioryty przedstawiające grzechy śmiertelne autorstwa znanego flamandzkiego malarza, rzeźbiarza i rytownika Jacoba van der Heydena (1573–1645). [5]

Przywoływany wcześniej Galle (urodzony w Harlemie, znany bardziej jako wydawca, członek tajnych bractw religijnych i twórca reprodukcji wielu znanych dzieł, które dzięki jego pracy przetrwały do naszych czasów) powinien nas zainteresować za przyczyną serii miedziorytów o tematyce starotestamentowej i współczesnej. Dwadzieścia dwie grafiki z cyklu „Z historii Medyceuszy”, jak się dowiadujemy z podpisu pod pierwszą z nich, obrazują triumf i zdobycie władzy przez nestora rodu – Kosmę di Medici (1389–1464). Pierwsze dwanaście miedziorytów to wizje pola walki (najprawdopodobniej podczas wojny Medyceuszy z rodziną Albizzich) ukazane w dość interesujący sposób. Otóż artysta-observator – trochę jak fotoreporter stojący na wzgórzu – ilustruje zwycięskie wojska zawsze z tyłu (w ataku, przygotowujące się do szarży, ustawiające działa). Część druga cyklu to triumfalny wjazd Kosmy do Florencji, symboliczne ukoronowanie i sprawiedliwe rządy.

Ukazywane tym razem z profilu sceny mają charakter wręcz oficjalnej fotografii. Batalistyczne sceny „przewag” rodu Medici inspirowały moim zdaniem Romeyna de Hooghe (1645–1708), jednego z kolejnych artystów niderlandzkich, który w podróżach po Europie dotarł do Polski, aby stworzyć serię panegirycznych wizerunków zwycięskich wojen Rzeczypospolitej u schyłku XVII stulecia. Wśród inspirowanych Biblią cykli graficznych Galle, możemy wymienić „Siedem cnót” oraz – znajdującą się w Gdańsku – „Historię Samsona”, sześć miedziorytów w formie tond, w skrótowny sposób ukazujących najważniejsze epizody z życia herosa – masakrę Filistynów szczęką ośła, pojedynek z lwem, zdradę Dalili, śmierć w świątyni. Jeszcze bliższe komiksowej formie są (powstałe w 1564 r.) płyty miedziorytnicze pozostające w zbiorach Instytutu Sztuki w Chicago. To osiem przedstawień dziejów Judyty i Holofernesa, w formie kwadratów z krótkimi podpisami, które objaśniają kontekst historii ukazanej na obrazie. Ukazywanie biblijnych historii w formie cyklu następujących po sobie wizerunków nie było przecież niczym nowym. Gdy jeszcze wygasaty – wciąż chętnie powielane – „Biblie ubogich”, swój, tym razem niepowiązany bezpośrednio z tekstem, operujący zupełnie nowym i rozbudowanym

CZĘŚĆ TRZECIA

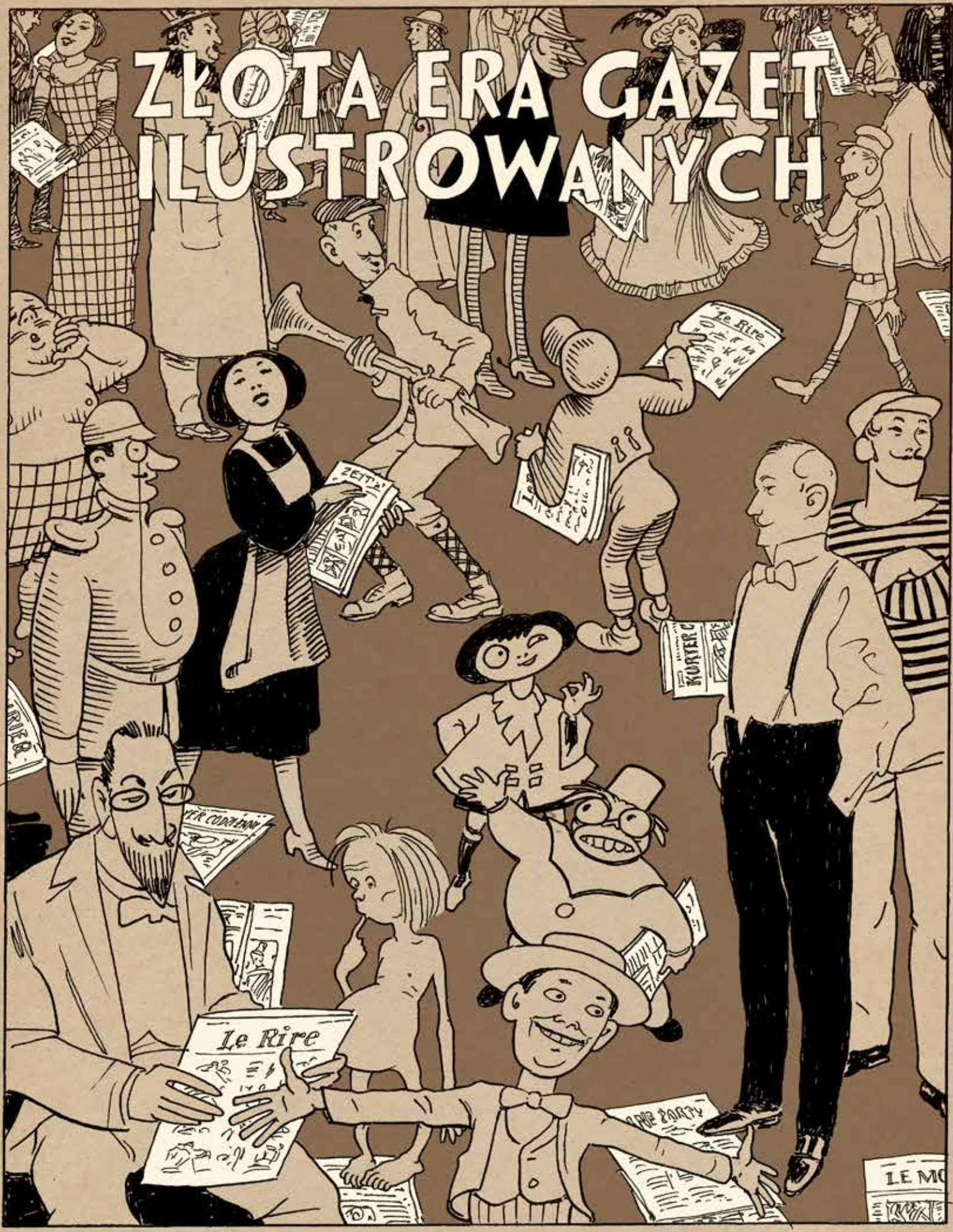
Prasa była środkiem tyłu kariery dokota niego, że Natan nie słuchał przestrogi Blondeta, który nie radził zbytńio polegać na tej myśli. Blondet wykazał mu, że jest to zły interes, tyle było wówczas dzienników które wydzieraty sobie abonentów.

(Honoré de Balzac, „Kome-
dia ludzka”)

Gazety jedne za drugimi powtarzały baśnie o istotach urojonych i olbrzymich, począwszy od białego wieloryba, strasz- nego „Moby Dicka” z krańcowych stref północy, aż do bezmier- nego krakena.

(Jules Verne „20 000 mil pod-
morskiej żeglugi”)

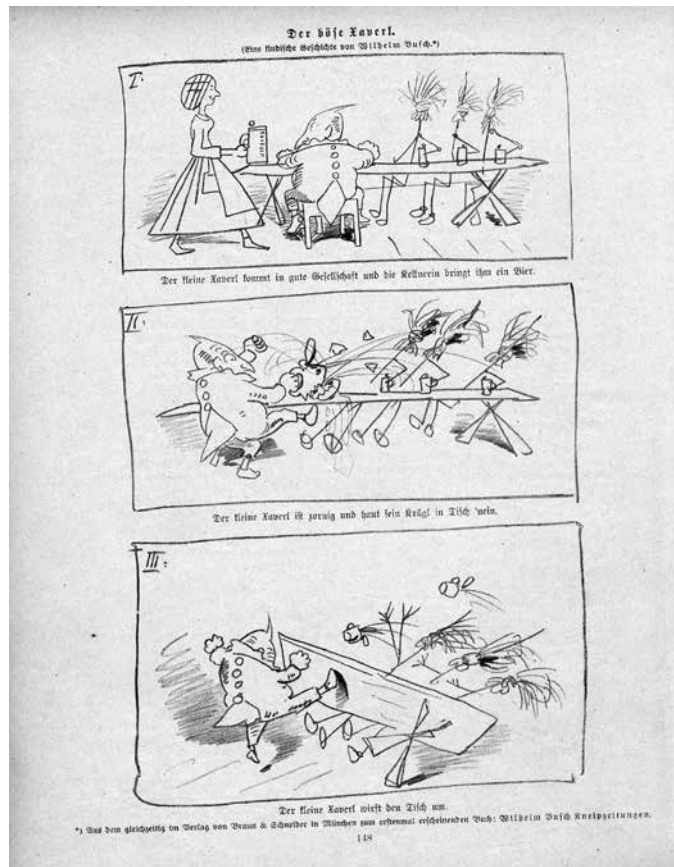
ZŁOTA ERA GAZET ILUSTROWANYCH





Rozdział XI

Wielkie olśnienie Thomasa Bewicka



Rozdział XI

Wielkie olśnienie Thomasa Bewicka

W listopadzie 2014 r. na jednej z londyńskich „Comic Book Auctions” pojawił się – dość nieoczekiwanie dla uczestników, organizatorów i samego właściciela (raczej nieświadomego, jaki rarytas jest w jego posiadaniu) – oprawiony w płótno tom, zawierający trzynaście pierwszych numerów „Northern Looking Glass”, odnalezionych na sterce starych map, pośród podartych reklam i innych szpargałów.

Czterostronicowa gazeta z 1825 r. została wyceniona na 400-500 funtów, ale po zażartej licytacji znalazła nowego właściciela za 2350 funtów. Zestaw anonsowano jako wyjątkowy, pozostający nadal w rękach prywatnych i niebywałą okazję dla kolekcjonerów starego komiksu. Jak się okazało, nie był to jedyny numer poza zbiorami muzealnymi, ale okazja faktycznie niebywała. Wystarczy dodać, że w lipcu 2020 r. „The Sunday Times” doniósł o wystawieniu na aukcji pierwszego numeru „Glasgow Looking Glass” (poprzednik „Northern...”) za 2 000 brytyjskich funtów. O szkockiej gazecie satyrycznej zrobiło się wtedy głośniejsze, choć już ćwierć wieku wcześniej na jednej z konferencji podczas Międzynarodowego Festiwalu Komiksu w Angoulême (1996) prowadzono debatę – tu sparafrazuję nieżyjącego już polskiego

satyryka – o wyższości (lub raczej komiksowym pierwszeństwie) „Yellow Kid” (1895) wykreowanego przez Richarda Feltona Outcaulta nad „Histoire de M. Jabot” (1831, publ. 1833) Rodolphe’a Töpffera. W trakcie ktoś nieśmiało rzucił tytułem szkockiej gazety, ale został – jak się zdaje – zignorowany. Szerzej (nie tylko we wspominkach) tytuł pojawił się dopiero w 2007 r. [1]

Ten gazetowy dinozaur – pomimo że przetrwało go zaledwie od kilku do prawdopodobnie kilkunastu egzemplarzy – jest dla rozwoju badań komiksowych wydawnictwem rewolucyjnym. Nie mam tu na myśli zwrotu „Ciąg dalszy nastąpi...”, którego prawdopodobnie użyto po raz pierwszy na jego łamach, ale fakt, iż obecny stan wiedzy, poszukiwań naukowych i „grzebactwa pospolitego” nie zarejestrował żadnego czasopisma catkowiec poświęconego komiksowi, które byłoby starsze niż „Glasgow Looking Glass”. Okoliczności powstania i upadku tego tytułu są na tyle charakterystyczne, że będą się powtarzać jeszcze przez kilkadziesiąt lat w różnych miejscach i czasie, stając się rodzajem schematu – lub jeśli ktoś woli matrycy – istnienia ilustrowanych gazet, aż bodaj do śmierci „króla bankierów” Ludwika Filipa (1773-1850). Matrycy, którą powielano w Anglii, nad Loarą, w niemieckich księstwach i w Polsce, aż do powstania prasowego imperium Józefa Ungera.

Pierwszy numer liczącej cztery strony gazety ukazał się 11 czerwca 1825 r. Z częstotliwością dwutygodniową tytuł istniał niedługo i wraz z szóstym numerem zmienił nazwę na „Northern Looking Glass”, aby dotrzeć do dziewiętnastego wydania. 3 kwietnia 1826 r. zostaje reaktywowany jako miesięcznik, aby po roku zniknąć z rynku.

Taniutka gazeta – wersja czarno-biała kosztowała szylinga, a ręcznie kolorowana szylingów sześć – wyznaczyła standard prasy satyrycznej pewnie na najbliższe sto lat. W wielu periodycznych tytułach polskich widać wpływ tej graficznej innowacji. W sposób o wiele uboższy naśladował ją „Magazyn Powszechny”, będący jednym z niewielu liczących się czasopism z ilustracjami w Polsce lat 30. i 40. Usiłujących ponadto przywoływać na swych łamach brytyjską grafikę najwyższej próby. Jeszcze zanim przekształcono polski magazyn w gazetę pozbawioną rysunków, doliczyłem się trzech kolejnych prac Williama Hogartha (poza wspomnianymi wcześniej) – ostrych i drapieżnych, niespotykanych w naszej prasie. Nie należały one wprawdzie do żadnego

Vol. I. No VI.

NORTHERN,

LOOKING GLASS, OR

LITHO: PALMAM QUI MERUIT FERAT ALBUM.

Politics.

France
The following is the manner in which the King of France
passes his time at St. Cloud.



He has all the Journals read to him.



Breakfast receives the Officers of his household.



Goes to Mass.



Reclines on his Sofa



Plays with his Dogs, and shoots sparrows, in the Park of St. Cloud.



Plays with his grand children.



Dines.



Goes to bed, and sleeps till morning.



265. William Heath, *My House in Town*,
"Northern Looking Glass", nr 15, 1826.

266. William Heath, *Kean in America*,
 "Northern Looking Glass", nr 13, 1825.



cyklu narracyjnego, ale za każdym razem opatrywane były rozbudowanym komentarzem. Znacznie bliższa ideatowi „NLG” była zdobywająca niezwykłą popularność pod koniec wieku „Mucha”, zbudowana na bardzo podobnym pomysłe i layoucie (w jej ślady poszły chociażby „Kolce”). Pierwsza i ostatnia strona to zestawy ilustracji lub cykliczne komiksy, środek wypełniały satyryczne wierszyki, rysunki, krótkie humoreski. Czasem wykorzystywano „komiksowe dymki”, drwiono z mody, polityków i obyczajów społecznych. Szkocka gazeta była taką hybrydą, której echa – przy odrobinie fantazji – możemy się doszukiwać nawet w powojennym krakowskim „Przekroju”.

Dla okoliczności powstania tak awangardowego w formie i wyrotowego w treści pisma jak „NLG” znacząca jest następująca nota:

Pan Heath przyjechał do Glasgow z Londynu, aby namalować jedną lub dwie duże panoramy i podczas swojego pobytu, od czasu do czasu zabawiał się szaleńczo tworzeniem karykatur. W tym czasie litografia w Glasgow tkwiła jeszcze w powijakach – właścicielem jedynej prasy był pan Hopkirk z George Street, na której z powodzeniem wydrukowano „Northern Looking Glass”. [2]

Thomas Hopkirk (1785–1841) był botanikiem, spadkobiercą niezłej fortuny i właścicielem jedynej prasy litograficznej w Glasgow. Dla zabicia nudy pisywał humorystyczne teksty. W trakcie jednej z nocnych wizyt w „alkoholowym klubie męskim” poznał Williama Heatha (1794–1840), który niedługo potem zaczyna ilustrować jego pomysły. Wspólnie znaleźli wydawcę i dystrybutora – Johna Watsona. Nie wiadomo dokładnie, kto był pomysłodawcą wizualnej strony czasopisma, ale podział na dwie kolumny, zamknięcie rysunków w czterech ramkach i swobodna narracja, która pozwalała na lekturę z góry do dołu, przyjęła się w europejskiej prasie, wypierając jednokolumnowy styl książkowy, powszechny chociażby w polskiej prasie jeszcze w latach 30. i 40. Ślady tych „zabaw uciesznych” Heatha i Hopkirka odnajdujemy na komiksowych planszach – w numerze 15 z 1826 r. „NLG” wydrukowano barwną historyjkę „My House in Town”. Na jednym z kadrów widzimy wznoszących toast dżentelmenów, wśród których jeden pada wraz z krzykiem, czerwonego z wysiłku lokaja usiłującego otworzyć butelkę z winem, zasapaną pokojówkę próbującą zasnuwać gorset swej pani. To cały szereg złośliwych obserwacji „salonu i kuchni” – jak napisałby Bałucki – „domu otwartego”. Takie komiksy

267. William Heath, **A Good New Years**,
"Northern Looking Glass", nr 14, 1825.



z krótkim tekstem Heatha stały się znakiem rozpoznawczym szkockiego magazynu. Wymieńmy tylko „Historię płaszcza” czy „Obyczaje noworoczne”. Nie znaczy to oczywiście, że tzw. „comic strips” były nieznane czytelnikom brytyjskich gazet, ale sekwencyjne narracje to patent prasowy z Glasgow.

Można, a nawet trzeba zadać pytanie – dlaczego rozwiązania zaproponowane przez wydawców ze Szkocji przyjęły się dość szybko we Francji i Niemczech, a nie znalazły praktycznie odbicia w Polsce (aż do schyłku lat 50.) i wreszcie dlaczego prasowe dokonania Heatha, Hopkirka i Watsona popadły na tyle lat w zapomnienie? Napoleon mawiał, że do prowadzenia wojny potrzebne są trzy rzeczy: pieniądze, pieniądze i pieniądze. Na sukces gazety też składają się trzy elementy: poziom wykształcenia, zamożność odbiorców i technologiczne zaawansowanie wydawców. Dwukolumnowa, ilustrowana gazeta wymagała prasy litograficznej, specjalnych kamieni do tworzenia i odbijania ilustracji, słowem była zbyt droga jak na polskie warunki. Dopiero tańsza technologia drzeworytu sztorcowego pozwoliła na upowszechnienie prasowego druku – czego, jak czego, ale tanich drzew i celulozy niezbędnej do wytwarzania papieru nigdy u nas nie brakowało. Dla zamożności

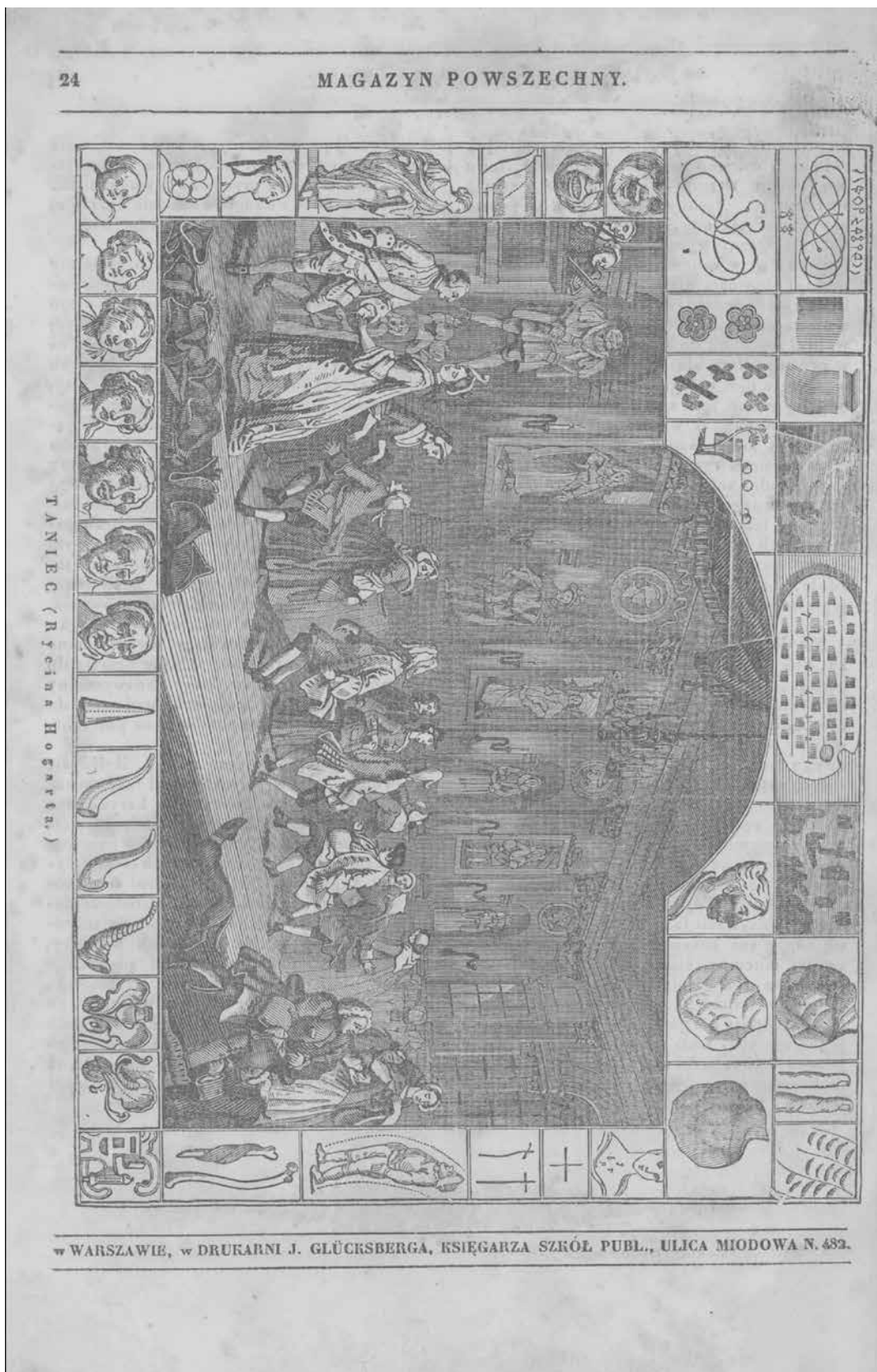
odbiorcy niezbędne jest silne i aspirujące do intelektualnej elity mieszczaństwo, a w Polsce od zawsze był to rodzaj „białego nosorożca”. Wykształceni sprzyjają zaś pełne studentów, dziennikarzy, inteligentnych arystokratek prowadzących salony – miejskie aglomeracje, których w powiatowo-dworkowej Polsce nie było zbyt wiele.

William Heath w historii brytyjskiego rysunku pojawia się dopiero wraz z powrotem do Londynu. Nawet w XIX-wiecznych opracowaniach ten jeden z najważniejszych dla rozwoju światowego komiksu twórców, wymieniany jest dopiero około roku 1830 jako redaktor „The Looking Glass”, a później – wraz z Thomasem McLeanem – prowadzący „McLeans Monthly”. Tak opisano ich spotkanie:

W Londynie w latach 1829-1830 nie było żadnego dobrego twórcy karykatur politycznych, może z wyjątkiem Williama Heatha, często lepiej znanego pod pseudonimem artystycznym „Paul Pry”. Przed 1829 rokiem był ceniony jako malarz miniatur i celebryta, ale wciąż mając zamiłowanie i zacięcie do rysunku satyrycznego, pewnego razu pokazał kilka karykatur MacLeanowi, jednemu z wielkich ówczesnych wydawców. MacLean nie tylko doskonale się orientował w środowisku artystycznym, ale był równie



268. William Heath, "The Looking Glass", nr 1, 1830.



Warszawa, dnia 29 Marca (10 Kwietnia) 1896 r.

MUCHA.

№ 15.

Wychodzi co piątek.

Warunki Prenumeraty:

w Warszawie:		na Prowincji:	
Rocznie	Rs. 4 —	Rocznie	Rs. 5 —
Półrocznie	" 2 —	Półrocznie	" 2 50
Kwartalnie	" 1 —	Kwartalnie	" 1 25

Adres Redakcji:

Włodzimierska № 10.

Adres Administracji: Wierzbowa 8.

Cena egzemplarza kop. 8.

Wiosenna armja nalewkowska.



KAWALERJA.



PIECHOTA.



ARTYLERJA.

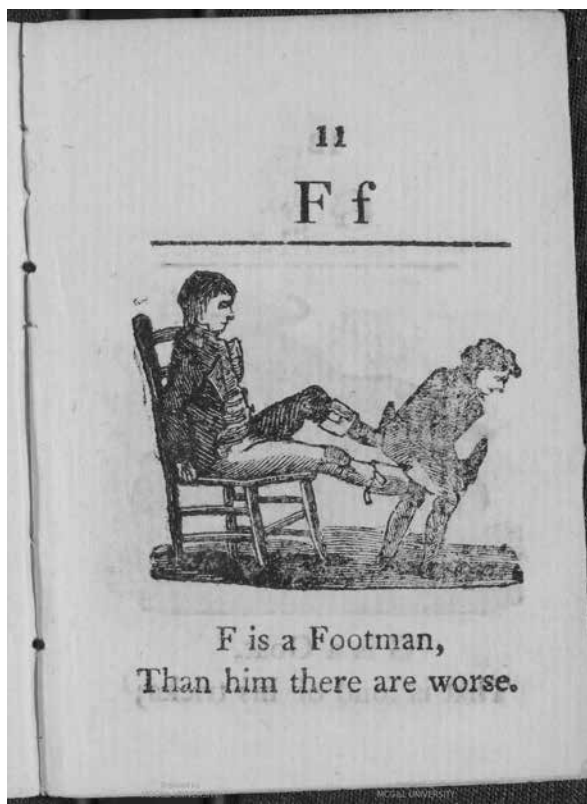


MARYNARKA.





272. William Heath, *Śmierć generała Pułaskiego*, „Military duties”, 1825.

273. *The merry cobbler and his musical alphabet*, 1815-1820.

bogaty, jak przewidujący, rozpoznał w nich dzieło człowieka o niekwestionowanych zdolnościach i oryginalnym talencie. [3]

Istnieje podejrzenie, iż „The Looking Glass” i „Mc’Leans Monthly” mogły być źródłem inspiracji dla założonego w 1841 r. „The Punch”, który stał się wzorem do naśladowania dla wielu czasopism satyrycznych i rysunkowych w całej Europie. Mogło być też całkiem inaczej i tytuł ściągnięto od „The Glasgow Punch” (1832, z charakterystyczną winiętą stanowiącą inspirację dla europejskiej prasy) i bohatera Pulcinella, który w anglojęzycznej wersji został nazwany Mr. Punch. Metafora lustra użyta w tytule okazała się bardzo nośna. Każda większa gazeta satyryczna twierdziła, że jest właśnie takim lustrem. Czasem miało ono nawet drugą stronę, jak przekonywał czytelników wielbiciel gier niebezpiecznych i surrealistycznych wyobrażeń – Lewis Carroll (1832-1898), a czasem bywało ekskluzywnym zwierciadłem. Ta wesota i przewrotna postać pojawia się już wcześniej w niewielkiej, 32-stronicowej książce „The merry cobbler and his musical alphabet”, wydanej między 1815 a 1820 r. w Glasgow przez oficynę James Lunsden&Son. Przypominała ona londyńskie broszurki o pieskach, kotkach i ich gospodyniach

(tanie – kosztujące pensa lub dwa), które składały się na każdej ze stron z obrazka i żartobliwego, wierszowanego podpisu.

Jeśli ktoś niezbyt wysoko ceni komiksy, a zaczął czytać tę książkę ze względu na ciekawostki o niektórych ilustratorach, mam dla niego jeszcze jedną informację o Williamie Heath’ie. W 1825 r. artysta stworzył pięćdziesiąt sześć limitowanych kolorowych akwafort „Military duties”, które zebrał i wydał w inkrustowanej teczce Gustave de Ridder (1861-1945). Cykl prac był luźno inspirowany historią życia amerykańskiego generała... Williama Heatha (1737-1814) i wojną o niepodległość. Ostatnia z grafik poświęcona została scenie śmierci Kazimierza Pułaskiego (1745-1779) pod Savannah.

PANOWIE WSZYSTKICH LUSTER

Za prawie każdą historyjką obrazkową i ilustrowanym magazynem wydawanym w Polsce kryje się opowieść o brytyjskim lub francuskim twórcy, berlińskiej, wiedeńskiej czy paryskiej gazecie, innowatorze z zatłoczonych uliczek Londynu albo przechodniu z grubym pugilaresem wśród amsterdamskich



274. Pierwsze drzeworyty sztorcowe – strona z *History of British birds* Thomasa Bewicka, 1804.

Paweł Chmielewski, absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, redaktor naczelny magazynu kulturalnego „Projektor”. Autor książek: „Słowacki w supermarkecie”, „Słowacki w supermarkecie 2.0”, „Słowacki w McDonalddie”, „Nie tylko Yorgi. Historia świętokrzyskiego komiksu” (1-3), „Różne gatunki szarańczy. Cykle ilustracyjne i formy komiksowe w polskiej prasie XIX wieku”, „Na dworze Goździkowego Króla. Polskie formy komiksowe w kontekście europejskim od XV wieku do roku 1914”, „Obywatel Szrajbman”, polsko-angielskich: „Kolacja u Jedyńczka. Franciszek Kostrzewski – pionier polskiego komiksu prasowego”, „Münchhausen w krainie szalonych kadrów. Jan Nepomucen Lewicki”. Trzykrotny stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

