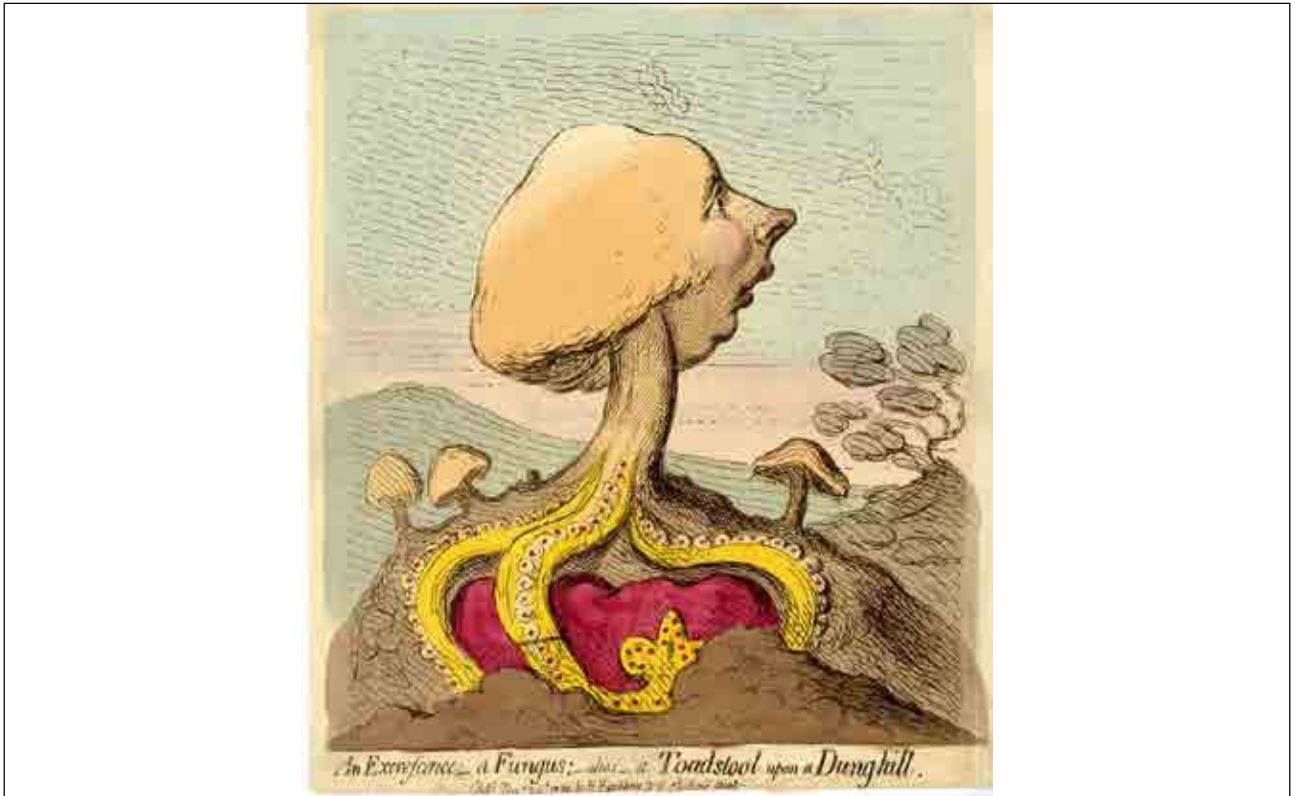


Rozdział V

Kupiec i szpieg

SUSANNE HENRY | WILLIAM HOGARTH | PODRÓŻ Z BERLINA
DO GDAŃSKA DANIELA CHODOWIECKIEGO | KOLEKCJA JACOBA
KABRUNA | MICHAŁ PŁOŃSKI



James Gillray, *An Excrescence – A Fungus alias a Toadstool Upon a Dung-Hill*, 1791

Rozdział V

Kupiec i szpieg

Niedościgły – w dostarczaniu informacji o zapomnianych twórcach – Georg Kaspar Nagler, niemiecki historyk sztuki i autor dwudziestu dwóch tomów leksykonu o artystach, wydawanego w Monachium przez siedemnaście lat, tak opisuje twórczość Zofii Henry de domo Chodowieckiej (1764-1819): *W 1800 roku wystawiła serię bardzo dobrych ośmiu obrazów w stylu Hogartha, przedstawiających złe i dobre wychowanie córek* [1], wspominając, że niedługo potem zaprezentowała publiczności kolejny cykl dwunastu prac, tym razem ukazujących paralelnie obyczajowość XVIII- i XIX-wieczną, a w zasadzie niewielki jej fragment – niedzielne zabawy wyższych sfer w plenerze i na salonach. Podpisy informują, że te radosne, rozświetlone i pełne niewymuszonej dekadencji scenki rozgrywają się w roku 1701 i 1804. Umiejscowione na przemian w absydach kościołów, surowych wnętrzach kuchni, ponurych jadalniach i rozświetlonych radością salonach, sentymentalnych altanach parkowych oraz tarasach.

Piękne akwaforty o wymiarach 10,8 na 7,8 centymetra. Tak niewiele ocalało do naszych czasów, że bodaj jedyny pełny komplet posiada Galeria Morawska w Brnie. Czytamy te opisy rycin i oto zaczyna, gdzieś w oddali, płońać nieśmiało maleńkie światło.

Przecież te zestawienia – typowe zresztą dla oświeceniowej publicystyki, pojawiają się pół wieku później w „Tygodniku Ilustrowanym”. „Stare” i „nowe”, „dawne” i „współczesne” będą zderzać ze sobą nie tylko Franciszek Kostrzewski, ale i bracia Kossakowie. Ten mało znany cykl córki Daniela Mikołaja Chodowieckiego (1726-1801) pokazuje nam bardzo ciekawy rys narodowego charakteru – idealizację arkadyjskiej przeszłości. „Pan Tadeusz”, czy „Pamiętki Soplicy” stały się jego największą emanacją, dziełami o charakterze na tyle migotliwym, żeby ze staroświecczyną uczynić swą największą zaletę. To lukrowanie nadmierne przeszłości występowało już w „Panu Podstolim” (1778-1803) Ignacego Krasickiego (1735-1801), a apogeum świetności osiągnie wraz z kolejnymi edycjami sarmackich „Pamiętników” Paska i – co najbardziej oczywiste – „Trylogią” Henryka Sienkiewicza (1846-1916).

W niemieckojęzycznych opracowaniach artystka występuje najczęściej jako Susanne Henry (również Zuzanna Henry, Susanne Chodowiecky/-a, Susette Henry, Zofia Henry, wreszcie Susanna Henry-Chodowiecki). Poza dzieciństwem w Gdańsku (choć urodzona w Berlinie), prawdopodobnie całą młodość i później małżeństwo z pastorem ewangelickim przeżyła w Prusiech. Polska prasa informowała o jej dokonaniach szczątkowo, a tak naprawdę ograniczyła się do króciutkich nekrologów w rodzaju: *Dnia 27 Marca umarła tu pani Henry z domu Chodowiecka, sławna z malarstwa, któremu poświęciwszy się do rzędu pierwszych należała. Była członkiem Akademii sztuk pięknych od 1789 roku. Z dzieł iey pędzla, które na widok publiczny wystawione były, wszystkie zawsze z uwielbieniem przyjęto, z tych zaś znaczniejsze zakupił Król do galerji swoiey. Żyła lat 55.* [2] Edward Rastawiecki, kolekcjoner i historiograf sztuki – choć na swój uroczy dość amatorski sposób – który miał kontakt z żyjącymi jeszcze znajomymi Susanne i dość bogatymi – na to, aby posiadać w domu jej dzieła – zbieraczami, którzy właśnie w latach 20. i 30. XIX wieku zaczynają kolekcjonować rysunki, wymienia cykle malarsko-graficzne Frau Henry: „Skutki szczęśliwego i nieszczęśliwego małżeństwa” (1802), „Różność sposobu życia żonatego i bezżennego mężczyzny” (1810).

Tu – w sposób naturalny – pojawia się pytanie o miejsce Zuzanny Chodowieckiej w dziejach sztuki. Czy była pierwszą artystką, która – z ogromnym powodzeniem – tworzyła cykle narracyjne i historyjki



Susanne Henry d. Chodowiecka, *Vorbereitung* (1701)

obrazkowe? Nie należy przesądzać, a jak dowodzi kilka akapitów w poprzednim rozdziale tej książki – bynajmniej nie była. Została natomiast z pewnością pierwszą kobietą, którą krytycy i środowisko malarzy traktowało z szacunkiem, doceniając talent i w efekcie mianując na rzeczywistego wykładowcę w berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Nieliczne ocalate grafiki i obrazy (choćby w dreźnieńskiej galerii) wskazują na niepospolity talent narracyjny i faktyczne wpływy Williama Hogartha. Zmysł po kim odziedziczony? Daleko nie musimy szukać – Daniel Mikołaj Chodowiecki to postać wymieniana (wprawdzie często mimochodem) w prawie wszystkich leksykonach sztuki komiksowej. Nas będzie na równi interesować jego wkład w rozwój cyklicznych historyjek obrazkowych oraz dyskusje wokół tej postaci w prasie polskiej.



Susanne Henry d. Chodowiecka, *Die Abendlust im Freien* (1701)

Susanne Henry spotyka – ze strony jej rodaków – los dość niesprawiedliwy. Współcześni bardzo chętnie zamawiali portrety jej autorstwa (powszechnie znana jest podobizna ojca, Daniela Chodowieckiego). Natomiast krytycy szybko dostrzegli, że w swoich cyklach malarskich opowiada – na wzór Williama Hogartha – fabularne historie obyczajowe, tworząc m.in. wspomniane już cykle: „Skutki szczęśliwego i nieszczęśliwego małżeństwa”, „Różność żywota mężczyzny żonatego i beżennego”. Łatwo dostrzec, że poza stylem malarskim, kolorystyką, scenografią wnętrz, łączyło ją z Hogarthem powinowactwo ideowe – jako hugenotka przedstawiała swoich bohaterów, czyli bogatą socjetę, w podobny sposób jak czynił to wielki, angielski poprzednik – zgodnie z moralnością protestancką. Wyznawana przez nią religia (podobny los spotkał Hogartha) stała się przyczyną nieobecności dzieł na łamach polskiej prasy



Susanne Henry d. Chodowiecka, *Die Abendlust im Freien* (1804)

(poza incydentalnymi przypadkami) oraz dobrą znajomością twórczości wśród polskich artystów, prenumerujących magazyny i albumy z Londynu, Paryża, Berlina i Wiednia.

W STRONĘ BARRY'EGO LYNDONA

Jedna z pierwszych rozbudowanych notatek prasowych o rodzinie Chodowieckich, która liczyła kilkanaście osób o zacięciu artystycznym, zawiera dość dziwną opinię na temat jej najstynniejszego przedstawiciela: *I Hogarth tym samym chciał działać sposobem, ale będąc za nadto satyrycznym, od zamierzonego oddalił się celu, zwłaszcza, iż napchaniem mnóstwa oddzielnych postaci w swoje płody, stat się zawitym i bez komentarza zrozumiałym być nie może.* [3] Zaś w przypisie, aby jeszcze bardziej zagubić się w tej siatce domysłów, autor dodaje: *Jest to wada wszystkim Anglikom, w tym rodzaju robiącym,*



Susanne Henry d. Chodowiecka, *Vorbereitung* (1804)

właściwa. [4] Możemy przypuszczać, że inspiracje hogarthowskie, być może zbyt drapieżne, być może „kopiujące dotki” pod fundamentami społecznej piramidy, nie były zbyt dobrze odbierane przez krytyków i publicystów skrzydła umiarkowanych konserwatystów, które – wbrew naszym wyobrażeniom – domino wało w polskim dyskursie prasowym. William Hogarth (1697-1764), wyznaczający trendy w malarstwie, a zwłaszcza rysunku satyrycznym, doczekał się wielu naśladowców, uczniów, kopistów, pokazał możliwości tkwiące w obrazowaniu narracyjnym, był w Polsce dość słabo – przynajmniej w ówczesnych gazetach – obecny (a tym samym rozpoznawalny przez szerszą publiczność). Jego twórczość wywarła wpływ przede wszystkim na artystów z kręgu studiujących w krajach niemieckojęzycznych, związanych ze sztuką Berlina i Wiednia, później – już w okresie kształtowania się ilustrowanej prasy – wyjeżdżających do Paryża,



William Hogarth, *Marriage a-la-Mode*, rycina druga, 1743-1745.

lub prenumerujących czasopisma angielskie. Tymczasem gazety polskie omijały Hogartha dość skutecznie. Nie oznacza to jednak, że jego twórczość już w latach 30. nie była dość dobrze znana grafikom i jak sądzę, wybranej publiczności warszawskiej: *Wiek cały upłynął od epoki w której sławny humorystyczny Malarz angielski Hogart, zachwycał nie tylko Anglików ale i inne narody swoimi tak trafnie obyczajami i śmiesznościami ludzkie malującymi obrazami; ta wziętość dzieł Hogarta trwa jeszcze i dziś, a dowodem tego są liczne edycje onych wychodzące w Anglii i innych*

kraich. Dla uczczenia pamięci tego w rodzaju swoim nieporównanego malarza, utworzyło się Londynie towarzystwo które zaczęło drukować nowe przepyszne ze wszelkich względów celujące wydanie dzieł jego; i ażeby wydanie to upowszechnić i uczynić przystępnym dla wszystkich amatorów sztuk pięknych, oddać takowe po cenie tak niskiej jak niezawodnie dotąd żadne w tym rodzaju dzieło nie wyszło; każdy bowiem zeszyt w formacie wielkie in 4to na najpiękniejszym papierze welinowym z 4ma rycinami na stał. (...) Dotąd wyszło zeszytów 15, których dostać można



William Hogarth, *Marriage a-la-Mode*, rycina czwarta, 1743-1745.

w księgarni Aug. Em. Gliksberga przy ulicy Miodowej pod filarami. [5] Nie powinno więc nas dziwić, że punktem odniesienia dla piszących o urodzonym w Gdańsku, przez wiele lat mieszkającym w niemieckich miastach, Danielu Chodowieckim, bywał właśnie William Hogarth.

Łotrzykowską powieść Williama Makepeace'a Thackeraya (1811-1863) w filmowo-malarskiej interpretacji Stanleya Kubricka (1928-1999) można oglądać w nieskończoność. Przygodową historię, ale i moralitet o Redmondzie Barrym, który

usiłuje wspiąć się na szczyt arystokratycznego Olimpu oparto w dużym stopniu na malarskich kadrach Hogartha. Kubrick, nie analizując i zapewne kompletnie się nie przejmując się dywagacjami na temat „proto-”, „para-”, czy „komiksowym” charakterem obrazów angielskiego mistrza, dostrzegł w nich sekwencyjny materiał, który mógłby posłużyć jako doskonała scenografia do opowieści o „matżeństwie z cynizmem” lub „matżeństwie z rozsądku”, manipulacji Redmonda majątkiem i uczuciami lady Lyndon. O ile w sieci tekstów kultury znacznie lepiej znane jest

„Targowisko próżności” (mimo braku spektakularnej lub nawet tylko udanej adaptacji na obrazkowe lub filmowe medium), które stało się nie tylko eponimem, ale nawet popularnym powiedzonkiem, to jednak „The Luck of Barry Lyndon” będzie dla nas dziełem o daleko potężniejszym znaczeniu.

Hogartha z Thackerayem i Chodowieckim połączył właśnie wielki reżyser – w Country Museum of Art (LACMA) w Los Angeles między listopadem 2012 r., a czerwcem 2013 r. na wystawie „Complete of Stanley Kubrick” znalazło się piętnaście reprodukcji grafik polskiego artysty. Uzupełnieniem były zeszyty ze szkicami i storyboardy do ekranizacji Thackeraya wraz z uwagą Kennetha Adama (1921–2016), laureata Oscara za scenografię do „Barry’ego Lyndona”, że w pracy nad filmem poszukiwali inspiracji w dziełach wielu malarzy, a jednym z najważniejszych był właśnie Chodowiecki. Nie bez znaczenia przy wyborze rysunków było z pewnością fakt, że Adam, urodzony w Berlinie (skąd jego rodzina wyemigrowała po dojściu nazistów do władzy) znał dość dobrze

zrozumieć i zaakceptować narracyjność serii obrazów brytyjskiego twórcy, ich znaczenie dla rozwoju sztuki i wpływ na kształt wszystkich form komiksowych. Należy przy tym pamiętać, że artysta już na etapie malarskim zdawał sobie sprawę, iż „Marriage-a-la-mode”, czy „Industry and idleness” posłużą jako materiał do wykonania szkiców dla rytownika, a „The Rake’s Progress” nawet rycin z dodatkowym tekstem zamkniętym w kadrze.

Abyśmy mogli lepiej zrozumieć i docenić szczególny piękny ryciny, przypuśćmy, że radny miasta Londyn, człowiek o ogromnych bogactwach, pragnie nobilitować swoją rodzinę. Widzimy (opowieść) o zawarciu kontraktu małżeńskiego z jakimś modnym szlachcicem, który przyjmąwszy taką ofertę znalazł sposób na ocalenie straconej fortuny. Przypuśćmy dalej, że taka okazja długo się nie powtórzy. Widzimy więc zamożnego obywatela w okularach na nosie, podpisującego kontrakt małżeński córki i wyptacającego ustalony posag. Oto ktoś przyzwyczajony do ogromnych transakcji, wpatruje się w cyferki zapisy-



Jean Honoré Fragonard, *Pantheon*, 1785

kontekst kulturowy dzieł powstających na styku polsko-niemieckim.

Produkcję filmową z 1975 r. przywołałem nie tylko za przyczyną jej niespotykanej urody plastycznej, ale również, jako pomost między cyklem malarskim Hogartha i współczesnym komiksem. Dzięki „Barry’emu Lyndonowi” Kubricka możemy łatwiej

wane przez wiernego kancelistę. Z drugiej strony par – wysoki i potężny hrabia – ojciec pana młodego, obdarzony szeregiem tytułów, wywodzący się, zgodnie z rozległym drzewem genealogicznym, od Wilhelma Zdobywcy – symbol dumy i egoizmu. Znamię na szyi jego syna wyraźnie pokazuje piętno dziedzicznego występku i wynikającej z niego choroby. [6] Tak



William Hogarth, *The Rake's Progress*, rycina pierwsza, 1735.

rozpoczyna swój opis najstynniejszych dzieł Hogartha anonimowy autor katalogu wydanego (prawdopodobnie w latach 90. XIX stulecia) przez londyńską oficynę J. Dicka. To najstynniejszy cykl sześciu obrazów, zatytułowany „Marriage-a-la-mode” (1743). Rozpoczyna go podpisanie kontraktu małżeńskiego, niedobry związek i wicehrabia znudzony nocnym szaleństwem, zdrada porzuconej hrabiny, wizyta kochanka i samobójstwo nieszczęsnej kobiety. Sceny znane nam dobrze z „Barry’ego Lyndona”. To co w tonie frywolnej farsy (ucieczka przez okno kochanka, który rani się w stopę i jest ścigany przez zazdrosnego męża ma w sobie coś z włoskiej commedia dell’arte) przedstawił – w odnalezionej kilka lat temu serii komiksowych szkiców – francuski artysta Jean Honoré Fragonard (1732-1806) i co zostało z sukcesem sprzedane na

aukcji w paryskim oddziale Christie, u Hogartha ma wymiar indywidualnego dramatu, wymuszonego społeczną umową i tyranią konwensansu.

Stopniowo w twórczości artysty – obok czegoś, co nazwałbym krytycznym realizmem – zaczyna dochodzić do głosu moralizatorski ton, charakterystyczny dla etyki protestanckiej. Hogarth staje się kaznodzieją z rylcem. I wciąż wyznacza kierunki dla polskich artystów kolejnych dwóch stuleci. W ośmiu narracyjnych obrazach „The Rake's Progress” (publikacja w 1735 r., powstanie prawdopodobnie w 1732 lub 1734 roku) ukazuje dzieje upadku Toma Rakewella, spadkobiercy kupieckiej dynastii, hazardzisty i utracjusza, który roztrwoniwszy rodzinny majątek trafia najpierw do więzienia, a potem do szpitala dla obłąkanych. Bezwzględny charakter bohatera



William Hogarth, *The Rake's Progress*, rycina czwarta, 1735.

podkreśla już pierwszy wizerunek. Tuż po objęciu schedy po ojcu, oddała ciężarną narzeczoną i zamawia modne ubranie u krawca. Scenografia otaczająca Toma – wygłodniały kot, stare buty z podeszwą zrobioną z okładki Biblii mają podkreślać kolejny, rodowy grzech – patologiczne skąpstwo zmarłego ojca. Hogarth – odwołując się do serii wspomnień i relacji z zabaw tzw. „Wesołego Gangu” („Merry Gang”), grupy arystokratów przegrywających majątki w karty i zachwalających swe blizny otrzymane w pojedynkach i jako ślad wenerycznych chorób – nie szczędzi widzom drastycznych obrazów. Jedno z nielicznych omówień sekwencyjnych historii hogarthowskich w polskiej prasie, znalazło się na łamach „Magazynu Powszechnego” w 1835 r. Dwie ryciny (będące

wariantami graficznymi obrazów) z cyklu „Rake Progress” (tłumaczonego „Kariera rozpustnika”) zostały przedstawione w numerach 101 i 102 pod tytułem „Droga marnotrawcy”.

Ten hogarthowski zestaw opowieści – uzupełniony o najdłuższy, dwunastoobrazkowy cykl rycin „Industry and Indelness” z 1747 r., który wychodząc od krótkiej sceny w warsztacie tkackim pokazuje skrót z życia (uzupełnionego biblijnymi wersami) Francisa Goodchilda (później urzędnika sądu) i Thomasa Idle’a (trafiającego w finale na szafot) – stał się rodzajem matrycy dla komiksowych narracji, aż do schyłku dziewiętnastego stulecia. Angielski malarz i rytownik narzucił nie tylko sposób obrazowania, ale i ujęcie tematu – melanz drapieżnej satyry,



DROGA MARNOTRAWCY.

rych mejednego muiemanego przyjaciela częstował, jako nierzetelny dłużnik przez komornika aręsztowany został. Wysiędziawszy długi czas w więzieniu i smutnem doświadczeniem przekonawszy się, że po zhytnim przepychu i blaaku następuje zawsze zhytnia nędza, jeszcze raz jeden tak jest szczęśliwy, albo lepiej mówiąc nieszczęśliwy, że do znaczego przychodzi majątku. Robi bowiem, jak to świat zowie, dobrą partyę, to jest żeni się z kobietą, która przy znaczeniu i majątku posiada też talent marnowania i trwonienia ostatniego nawet grosza w dobrym tonie.

Godna ta i dobrana para na nowo rozpoczyna dawne marnotrawne i rozwiązłe małżeńskie życie. Uezy, przejazdkie powozowe i konne, zakłady, gry i inne zabawy nieustają prawie przez parę lat, aż narocznie i ten drugi majątek się marnuje, i żadnego już nie ma ratunku. Przedtem dał nam widzieć Hogarth nieszczęśliwego w rozpacz i w więzieniu cierpiącego zasłużoną nędzę; teraz przedstawia go w miejscu, gdzie nędzy wpraw-



William Hogarth, *Industry and Indelness*, płyta jedenasta, 1747.

karykaturalnych postaci z moralitetem o podłożu nierzadko religijnym, w który zło zostaje ukarane, a dobro nagrodzone i nawet jeśli – pozornie – historia bywa odległa od rejonów Hogartha, to każda ilustrowana narracja utwierdzać miała czytelnika w mniemaniu, że istnieje – mimo wszystko – etyczny porządek świata. *Charles Lamb* kiedyś napisał, że jest zaskoczony jak często mógł przeczytać o *Williamie Hogarcie* tylko jako o malarzu komiksów, którego jedynym pragnieniem jest rozśmieszać ludzi. (...) Tymczasem artysta pragnie, przede wszystkim, poruszyć niewidzialną nić w naszym sercu, zaprowadzić nad przepaść (...), tworzyć gorzkie satyry w stylu *Juwenalisa* i *Tymona z Aten*. [7] Odpryski z hogarthowskiego lustra, które przechadzać się

mogło po niebezpiecznych gościńcach angielskich bezdroży, salonach arystokratów i kupieckich kantorach, odnajdujemy nie tylko w prozie *Thackeraya*, *Thomasa Hardy'ego* (1840-1928) i *Charlesa Dickensa* (1812-1870), rysunkach *Gillraya*, *Cruikshanka*, ale i pierwszych realizacjach prasowych naszego *Franciszka Kostrzewskiego*.

Hogarth jest wreszcie artystą o niespożyтым talencie do obserwacji, gdybym miał zestawzić go z innymi gigantami satyry i sztuki etycznej, wymieniłbym *Jonathana Swifta* (1667-1745) i *Petera Bruegela* (1526-1569). Wprawdzie nigdy – a wielka szkoda – nie zilustrował „*Przygód Guliwera*” (poza nielicznymi nawiązaniem i w pojedynczych rycinach), nie wprowadził na karty swych rysunkowych opowieści mądrych

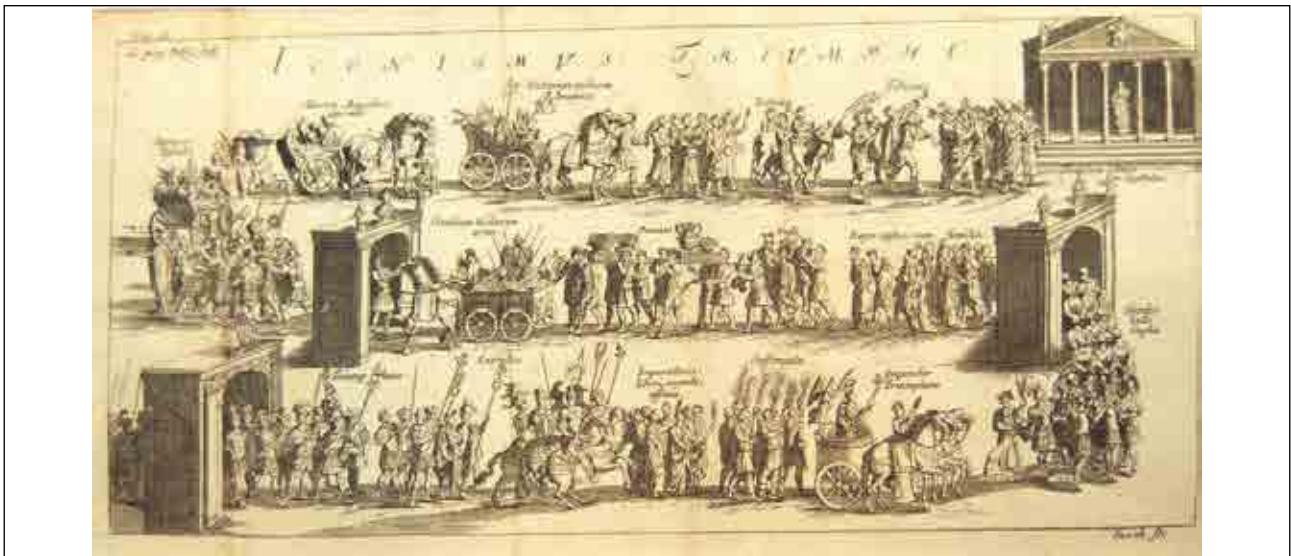


Thomas Rowlandson, *Two New Sliders for the State Magic Lantern*, 1783.

Houyhnhnmów, ani poszukujących w odmětach pamięci skrawków światła nieśmiertelnych Struldbrugów, ale już spór o sposoby rozbicia skorupki jajek na miękko jest bliski jego artystycznej wrażliwości. Z Bruegelem łączą go przede wszystkim bardzo późne, nieomal tabloidowe prace z 1751 r. – „Beer Street” i zwłaszcza „Grand Lane” sensacyjne doniesienie o uzależnionej od dżinu żebraczkę, która zabija własne dziecko, aby sprzedać jego ubranie za butelkę trunku, zostaje ukazane w poetyce okładki gazetowej „żółtej prasy”, której apogeum nadejdzie ponad 150 lat później. Nieśmiertelne echo Hogartha i podejmowanych przez niego tematów – nawet bez wyraźnej

inspiracji – odnajdujemy i w opisach wesółych zabaw kompanii z Patacu „Pod Blachą” w „Popiołach” Stefana Żeromskiego (1864–1925) i w szaleńczych eskapadach grupy „Rat Pack” Franka Sinatry (1915–1998). Nie znaczy to bynajmniej, że każdy z nich wzorował się, lub przynajmniej oglądał dzieła Williama Hogartha. To raczej wskazówka dotycząca niezmienności ludzkiej natury.

Huragan i rozkwit angielskiej satyry rysunkowej nastąpił już po śmierci autora „Modnego małżeństwa” albo – jak wolalbym je nazywać – „Małżeństwa z rozsądku” (ew. „Pakietu z małżeństwem”). W uproszczeniu możemy przyjąć, że wszystko zaczęło się 29



Willem Hendrik Nieupoort, *Iconismus triumphus*, w: *Rituum romanorum explicatio*, 1743.

grudnia 1783 r. od „Two New Sliders for the State Magic Lantern” Thomasa Rowlandsona.

DANIEL, KTÓRY POTRAFIŁ ROZMAWIAĆ Z KAŻDYM ZE SWOICH WCIELEN

Powróćmy do punktu wyjścia naszego rozdziału. Z Chodowieckim polska historiografia sztuki miała pewien, z naszego punktu widzenia dość niezrozumiały problem. Ten syn szwajcarskiej hugenotki i polskiego szlachcica, zawsze potwierdzał, że jest

obywatelem Gdańska, Polakiem i Francuzem. Biegłe mówiąc po niemiecku (oraz francusku), jak sędzę, czuł się po prostu obywatelem Europy. Tymczasem artykuły w polskiej prasie i opracowaniach naukowych miały charakter – nazwałbym to – sinusoidy. Albo zajmowały się dziełem Chodowieckiego, albo koncentrowały się na udowadnianiu, że Polakiem był wybitnym. Bardzo często w drugim przypadku jego twórczość była rodzajem dodatku do narodowości. Tymczasem artysta, który najpierw miał być kupcem,



Daniel Chodowiecki (prawd.), *Odprowadzenie króla Augusta III z izby senatorskiej*, ok. 1750.



5. Rok jubileuszowy w Krakowie; rycina G. Chr. Kiliana według rysunku D. Chodowieckiego, Muzeum Narodowe, Warszawa

Georg Christoph Kilian, *Rok jubileuszowy w Krakowie* według rysunku Daniela Chodowieckiego, 1751.

a potem został dyrektorem Pruskiej Akademii Sztuki wspaniale wpisywał się w nurt narracyjnej grafiki europejskiej i tworzył formy komiksowe, które stały się inspiracją przynajmniej dla kilku twórców oświecenia postanistawowskiego.

Najpierw popatrzymy na rycinę „Iconismus triumphus”, zamieszczoną w berlińskim wydaniu z 1743 r. „Rituum romanorum explicatio” Willema Hendrika Nieupoorta (1670–1730), holenderskiego prawnika i badacza historii starożytnej. „Rituum...” było opastym podręcznikiem, który wskazywał jak

należy uczyć w szkołach i na uniwersytetach dziejów antycznego Rzymu, jego kultury, zaznajamiać ze sztuką i językiem. Wydana w 1712 r. księga (zdobyta gigantyczną popularność po przetłózeniu na francuski w 1741 r.) w wydaniach niemieckich została uzupełniona o ryciny, zamieszczone na końcu, a stworzone według wskazówek w pośmiertnych notatkach Nieupoorta. Ich prawdopodobnym autorem (choć nie zostało to w pełni potwierdzone) jest francuski duchowny Pierre Seguin, który w latach 1665 i 1684 opublikował szereg grafik o niemal identycznej

tematyce i sposobie rytowania. W zbiorowej scenie ukazującej triumf na ulicach miasta cesarów, najbardziej nas interesuje sznur (wielokrotnie powtórzony) postaci, który stanie się jednym ze stałych elementów późniejszej ilustracji i komiksu. A teraz popatrzmy na dwie prace Daniela Chodowieckiego (na razie nie będziemy wybiegać do okresu ilustrowanej prasy) – „Rok jubileuszowy w Krakowie” ze Staatliche Kunstsammlungen w Weimarze i być może jego autorstwa „Odprowadzanie króla Augusta III z izby senatorskiej” (dawniej ze zbiorów Polskiego Muzeum Narodowego w Rapperswilu). Historię obu rycin (umieszczając je zarazem w kontekście historycznym) bardzo dokładnie prześledził w polsko-niemieckim wydawnictwie z 1938 r. Zygmunt Batowski (1876-1944). Opis drugiego z wymienionych rysunków będzie nas interesował bardziej nie ze względu na domniemane (lub nie) autorstwo gdańszczyzanina, a sformułowania autora, które mogłyby odnieść się do bardzo wielu współczesnych komiksów: ... scenę odprowadzania króla Augusta III z izby senatorskiej, z naszkicowanymi powyżej niej luźnie głowami szlachty, mnichów, zakonnic i z ponotowanymi zainteresowaniami jeździeckimi uprzężami na głowach koni. Wprawdzie takie motywy odpowiadają nastawieniom autora

„Podróży do Gdańska”, i nawet trudno byłoby przytoczyć inne, współzawodniczące nazwisko, jednak w okamgnieniowym notowaniu pochodzącego temperamentu, jakiego znane szkice Chodowieckiego nie wykazują, a w dodatku charakter pisma w objaśnieniach nie bardzo odpowiada zwyczajnemu piśmiu Chodowieckiego. [8] Oddajmy jeszcze raz głos historykowi sztuki: *Mamy przed sobą, na dość szerokiej przestrzeni pod drzewami, tłum nie zebranej ludźmi ze wsi i miasta, z których jedni stojąc, otoczyli wzniesioną na dworze ambonę, inni rozsiedli się na ziemi, inni zabawnie znaleźli sobie miejsce dla słuchania kazania na wierzchołkach wierzb pozbawionych gałęzi, a niektórzy wspinają się aż na korony wysokich drzew. Jest i rodzaj stali do katechizacji z wystrojem z niej krzyżem. W głębi widać budynek drewnianej konstrukcji w rodzaju spichrza i z brzegu dwa mniejsze, również niekościelne, drewniane. (...) Dalsze wyjaśnienie, to wrysowany w dolny róg karty, jako całość sama w sobie, widok obudowanego i oparkowanego dziedzińca, można rzec klasztorne, będącego właśnie obszarem owego odpustowego zebrania. Powtarzają się tu charakterystyczne drzewa, kazalnica, stalla. Temu widokowi patronuje herb Łabędź na kartuszu pod biskupim kapeluszem, jako dodatek*



Daniel Chodowiecki, *Podróż z Berlina do Gdańska w roku 1773*, edycja 1883.



Daniel Chodowiecki, *Podróż z Berlina do Gdańska w roku 1773*, edycja 1883.

wypełniający puste górne pole. Części składowe całej kompozycji, tak w głównym jej przedmiocie jak w sytuacyjnej wstawce, są oznaczone numerami 1-16. Rysunkowi musiały towarzyszyć szczegółowe słowne objaśnienia podług owych cyfr. [9] Czy nie brzmi to trochę jak opis narracyjnych obrazów Petera Bruegela Starszego? Wyjaśnijmy jeszcze tylko tytuł, odnosi się on do wydarzeń z 1751 r., gdy raz na ćwierć wieku papież ogłaszał rok jubileuszowy, który był bardzo hucznie obchodzony w krajach katolickich. Ten rysunek Chodowieckiego został następnie wykonany przez niemieckiego rytownika Georga Christopha Kiliana (1709-1781) z rodziny prowadzącej warsztat w Augsburgu już od początku XVI w. i powielony w wielu odbitkach stając się jedną z pamiątek sprzedawanych z okazji jubileuszu. Zaś Batowski dodaje jeszcze informację, że prawdopodobnie zamówienie na rysunek, ale przede wszystkim na odbitki w pracowni Kiliana zostało poprzedzone złożeniem szczegółowego scenariusza, uwzględniającego rozłożenie scen

i postaci występujących na obrazie. Na ostateczny kształt dzieła Chodowiecki nie miał zbyt dużego wpływu – jego nazwisko nie znaczyło wtedy jeszcze zbyt dużo w świecie sztuki, a przede wszystkim wśród bogatych kolekcjonerów. Nie zapominajmy bowiem, że połowa wieku XVIII, aż przez następne sto lat to wiek rysunku, ryciny i modnych zbieraczy, którzy – być może z powodu politycznych zawirowań, lub – co bardziej prawdopodobne – zmiany upodobań i profilu kolekcjonera z bogatego sybaryty o tytułach sięgających czasów normańskich na bankiera lub kupca z protestanckiej rodziny o korzeniach mieszczańskich, zaczęli odchodzić od tradycyjnego malarstwa ku formom mniejszym i tańszym. Chodowiecki idealnie trafił w swój czas. Czas kolekcjonerów.

Data i okoliczności debiutu artysty – tak skrupulatnie opisane przez Batowskiego – ukazywane są w zgoła odmiennych okolicznościach przez kolejnych badaczy. Autorka biografii mistrza Daniela, fabularyzowanej i pełnej szczegółowych informacji o naszym



Daniel Chodowiecki, *Podróż z Berlina do Gdańska w roku 1773*, edycja 1883.

bohaterze i środowisku, w którym wyrastał – Kalina Zabuska – tak opisuje (nie wspominając wcale o zleceniu dla Kiliana) początki działalności twórczej naszego bohatera: *Młody gdańszczanin zajmował się również na poły rzemieślniczym zdobieniem drobnych przedmiotów zbytku, poszukiwanych przez średnio-zamożnych mieszkańców stolicy. (...) Wuj z tатwością spieniężał niewielkie przedmioty, którym ręka jego siostrzeńca nadawała znamiona sztuki. Ale chociaż wszystkie tabakiery, kolorowe wachlarze i malowane puzdra były chętnie kupowane przez miejscowych kupców, Daniel nie czerpał satysfakcji ze swej pracy.* [10] Jako pierwsze samodzielne i artystycznie świadome prace – podaje autorka – akwafortę „Le passe dix” (z sygnaturą „Huquier sc.”) z 1756 r. i rok późniejsza, sygnowana już własnym nazwiskiem. [11] O rysunkowych projektach, propozycjach dla innych rytowników nie znajdujemy wzmianki. Z tym nader interesującym i otwartym pytaniem pozostawiam więc czytelników. Czym bowiem byłaby biografia wielkiego artysty, bez kilku zagadek?

Kiedy w 1774 r. ukazał się traktat edukacyjny w czterech tomach „Das Elementarwerks” autorstwa Johannesa Basedowa (1724-1790) z jego rycinami, gdańszczanin stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych i rozchwytywanych rysowników Północy. *Chodowieckiego prace cieszyły się ogromnym uznaniem i powodzeniem. Kolekcje jego rycin stały się namiętnością u współczesnych, z czego korzystało wielu rytowników podrabiając jego ryciny i z tego ciągnęli nie małe zyski. Stawa jego sztuka szeroko i mimo często niesprawiedliwych i ujemnych krytyk obejmowała coraz szersze kręgi.* [12] Basedow, nowatorski pedagog i pasjonat nauk ścisłych, języków obcych oraz wychowania fizycznego potężonego z savoir vivre, prowadząc elitarną szkołę w Dessau, miał jedno marzenie – wydać podręcznik dla oświeconej młodzieży, zawierający wszelką dostępną wiedzę, prezentowaną w sposób nowoczesny i przystępny. Traktat o zdobyczach ludzkiego rozumu ilustrować miały czterokadrowe historyjki, zachęcające nie tylko do poszerzania wiedzy, lecz stanowiące rysunkowe podsumowanie każdego z zagadnień. Basedow



Daniel Chodowiecki, *Podróż z Berlina do Gdańska w roku 1773*, edycja 1883.

wynajmuje Chodowieckiego nie tylko do wykonania grafik, lecz również przewodnika dla kilkunastu rytowników pracujących nad dziełem. Gdańszczanin osobiście wykonał zaledwie kilka miedziorytów, natomiast zatrudnieni przez niego rytownicy z Norimbergi, Berlina i Kopenhagi, przenieśli na płyty ponad sto plansz według rysunków nakreślonych przez Chodowieckiego.

Dla rozwoju i kształtowania się form komiksowych bardzo ważna data to 1773 r. Chodowiecki porzucił już lata temu karierę kupiecką, którą z powodzeniem prowadził jego ojciec, przestał być kopistą i rysownikiem „niewielkich fuch” na zlecenie stynniejszych rytowników, a wszedł w skórę popularnego ilustratora, którego prace były – jak twierdzili współcześni – bardzo często o wiele lepsze niż teksty literackie, które nimi ubarwiał. Rok po pierwszym rozbiore Polski, postanowił odwiedzić po prawie trzydziestoletniej nieobecności matkę w rodzinnym Gdańsku. Anegdota głosi, że drogę (przez Chojnę, Pyrzowice, Stargard, Koszalin i Stupsk) przebył konno, cały czas rysując, a lejce trzymał w zębach.

Popularny pod koniec osiemnastego stulecia gatunek literacki – opis podróży – zmienił w opis podróży w rysunkach. Na 108 rycinach odnajdujemy socjologiczny portret miasta. Jego symfonię w wielu odstępach. Odbiorcy docenili w pełni kunszt Chodowieckiego dopiero sto lat później, gdy ukazało się piękne, krytyczne wydanie „Von Berlin nach Danzig, eine Künstlerfahrt im Jahre 1773 von Daniel Chodowiecki”, opublikowane w Berlinie ze wstępem Wolfganga von Oettingena (1859-1943, późniejszego biografisty) w cenie 30 marek. Etnograf i muzykolog Jan Karłowicz (1836-1903) na łamach warszawskiej „Prawdy”, tygodnika polityczno, społeczno-literackiego, którego założycielem był czołowy pozytywista Aleksander Świętochowski (1849-1938), entuzjastycznie anonsował publikację: *Gdybym był bardzo bogatym człowiekiem, to bym każdemu prenumeratorem „Prawdy” ofiarował na gwiazdkę, oprócz życzeń, po egzemplarzu Albumu Daniela Chodowieckiego, który świeżo w Berlinie ogłoszono. Cóż to za ciekawy, pouczający, a przy tym jak artystycznie wykonany zbiorek szkiców podróży! Ile tam szczegółów*



Daniel Chodowiecki, *Podróż z Berlina do Gdańska w roku 1773*, edycja 1883.

obyczaj owych, cywilizacyjnych, a wszystko bliskie, pokrewne, żywo nas obchodzące! Żadne pamiątniki tak nie odmalują zewnętrznej strony życia minionego, jak wierne rysunki spótczesne, szczególnie gdy wprawną ręką są skreślone. Cóżbyśmy dali za to naprzykład, gdyby pan Pasek umiał rysować i, oprócz malowidła słowami, przekazał nam rysowane obrazki typów, domów, ubiorów, zaprzęgów, miast, wsi i krajobrazów! [13] Wydanie Oettingena zostało skonstruowane w następujący sposób – opis sytuacji znajdującej się na rysunku (prawdopodobnie według pamiętnika Chodowieckiego spisanego po francusku, którego rękopis przechowywała wdowa po lekarzu Rosenbergu, prawnuczka artysty), a następnie sam rysunek, który uktada się w sekwencję narracyjną. Opowieść rozpoczyna pożegnanie z rodziną, później widzimy artystę już w wesolej rozmowie z towarzyszem podróży, potem na promie przekraczającego Odrę, następnie na ulicy miasteczka Pyrzowice, a jak się dowiadujemy z opisu u kowala, który musi

podkuć konia gubiącego podkwoy, potem trafiamy wraz z autorem do dość podrzędnej karczmy na nocleg. Niecodziennym zabiegiem narracyjnym jest fakt, że artysta, jako autor, uczynił zarazem bohaterem i przedmiotem rysunków samego siebie. Wzmacnia to wymowę autobiograficzną samego komiksu. Ten autotematyzm oraz odautorski komentarz to zabieg stosowany przez „wielkich” literatury z przetomu epok, gdy oświecenie ustępować musiało romantycznej modzie. Zabieg lubiany przez literatów, lecz niekoniecznie wprowadzany w obręb historii rysunkowych. Stosować go mogli i stosowali francuscy i brytyjscy artyści, lecz polskim rysownikom form komiksowych był on przez wiele lat z gruntu obcy. Dopiero cztery pokolenia po dziele Chodowieckiego ten zabieg wkroczył – powoli i dość nieśmiało – na tony ilustrowanej prasy polskiej.

„Podróż z Berlina do Gdańska”, trwająca dwa miesiące, jest – poza walorami artystycznymi – kopalnią wiedzy i utworem pełnym obserwacji



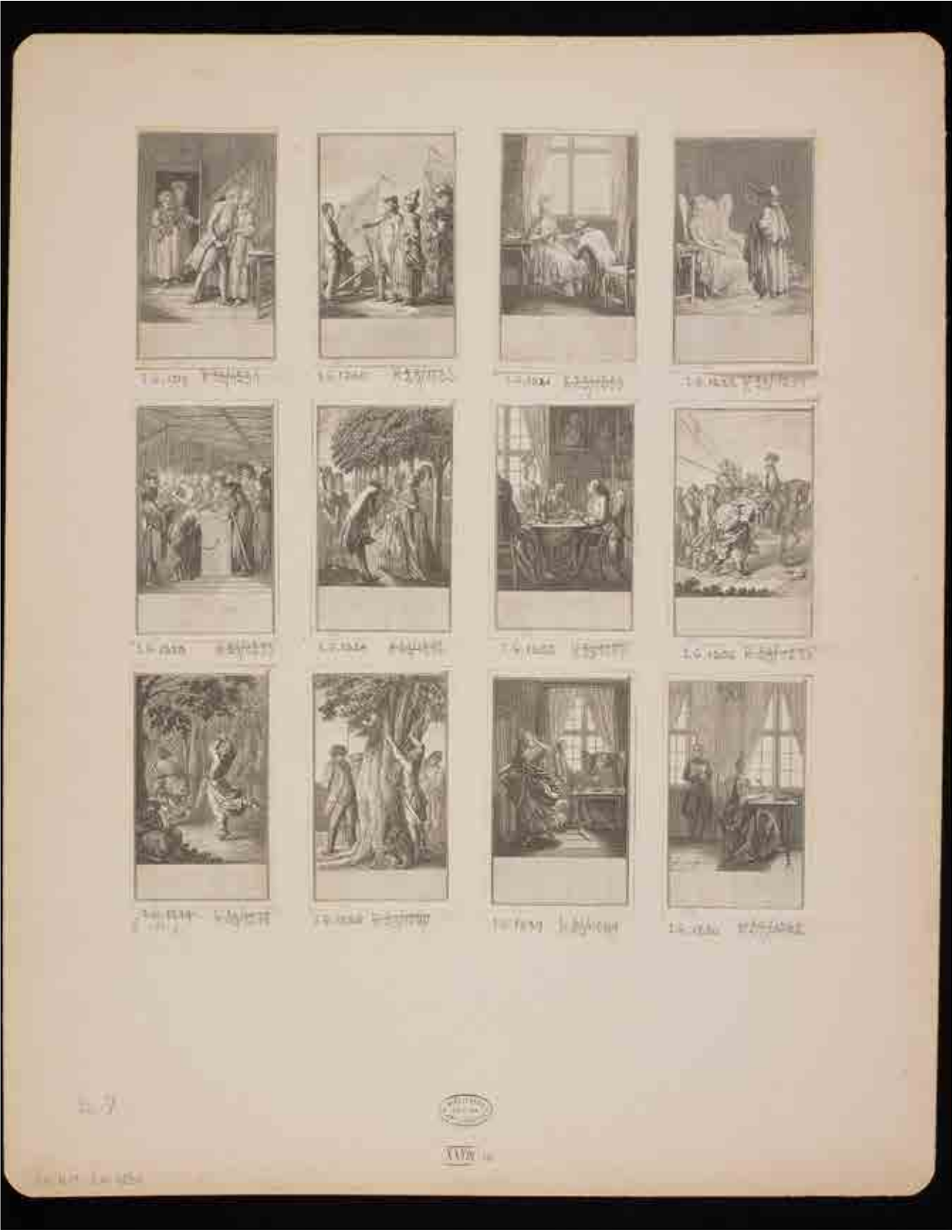
Daniel Chodowiecki, *Podróż z Berlina do Gdańska w roku 1773*, edycja 1883.

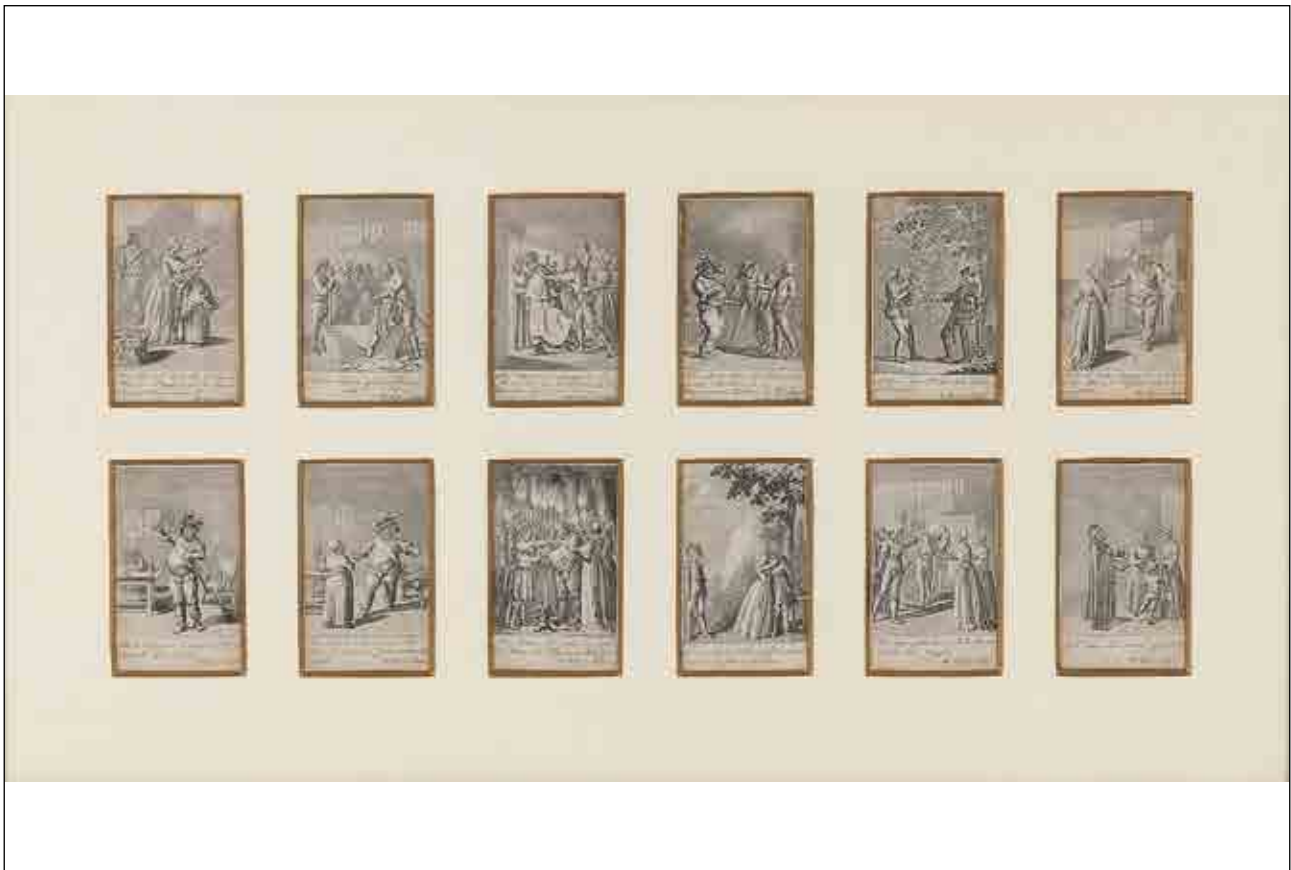
etnograficznych, architektonicznych, obyczajowych. Gdyby przez przypadek ktoś szukał scenografii filmowej obejmującej kaszubskie wsie, wygląd drogi prowadzącej z Oliwy do Gdańska, czy przydrożnych zajazdów i dworców, dzieło Chodowieckiego będzie idealną ilustracją. Nie mówiąc o rysunkach „typów ludzkich”, które z pewnością zainspirowały twórców późniejszych – Orłowskiego, Norblina, Bartelsa. Te wnętrza składów wina i balkony arystokratycznych domów, w których wystroju widać już wyraźny wpływ angielskiej mody sentymentalnej. Poznajemy również całą galerię rodzinną Chodowieckiego z matką, jego starymi ciotkami, które wprost przypominają opiekunki tytułowej „Łagodnej” w mikropowieści Fiodora Dostojewskiego (1822-1882). Tekst towarzyszący rysunkom zapoznaje nas z reprezentantami gdańskiej socjety – starościaństwem Ledóchowskimi, a nawet podrzuca takie obyczajowe smaczki, jak istnienie zawodu chłopca, który wypożyczał peruki udającym się na pogrzeby. Napisałem, że „Podróż z Berlina do

Gdańska” to narracyjny komiks, ale to również ówczesny reportaż, a nawet plotkarski tabloid. Na jego podstawie można by stworzyć taki polsko-gdański „Downtown Abbey” z połowy XVIII w. lub hogarthowskiego „Barry Lyndona” z Dworu Artusa. Choć tu mógłby pojawić się pewien problem – głównemu bohaterowi bliżej raczej do Pana Neville’a z „Kontraktu rysownika”. Już pięć lat później (w roku 1778) zaczyna się w życiu Chodowieckiego „szekspirowska dekada”. Geniusz ze Stratfordu, cieszący się tak wielkim uznaniem w złotym okresie ery elżbietańskiej, na ponad wiek – co wydać się może paradoksem – jako artysta spada do niższej ligi. Na teatralnych dworach króluje klasycyzm i tragedie wzorowane na tragediach z rzymskiego Awentynu. Dopiero wraz z entuzjastycznym zapatem Gottholda Ephraima Lessinga (1729-1781), powraca stratfordczyk triumfalnie na sceniczne deski. Sam autor „Podróży z Berlina do Gdańska”, pozostający z Lessingiem w kontaktach doskonałych (i ilustrując jego dzieła) podjął się stworzenia szeregu



Daniel Chodowiecki, *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen* Johanna Timotheusa Hermesa, ilustracja 1777.





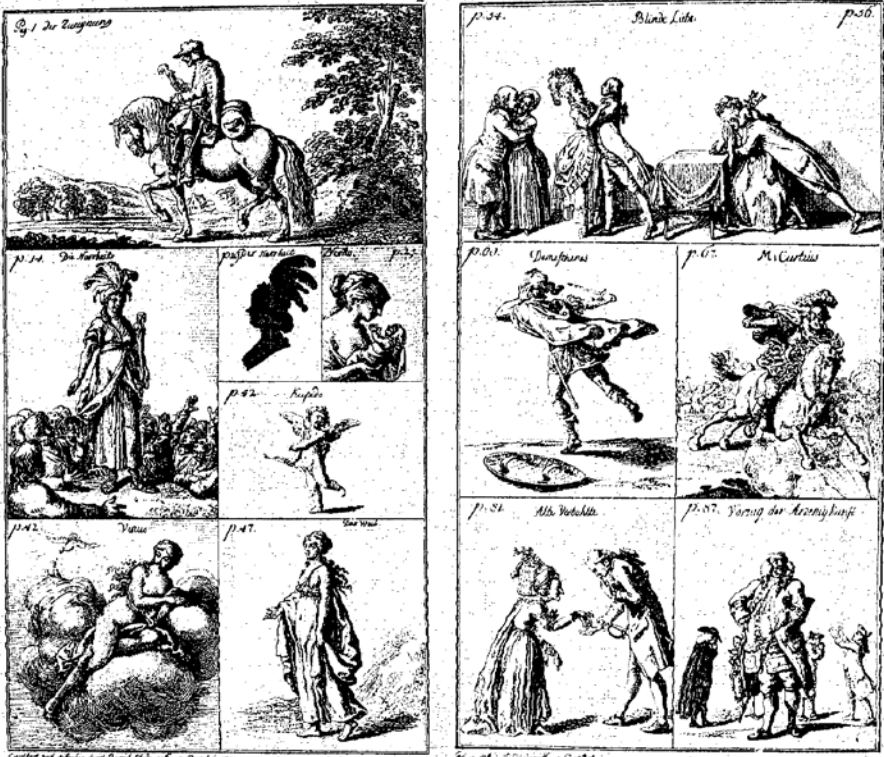
Daniel Chodowiecki, *Die lustigen Weiber von Windsor*, 1786.

rycin do kieszonkowych wydań „Hamleta”, czy najlepiej znanych i podziwianych wśród Anglików „Wesołych kumoszek z Windsoru”. Jak się wydaje, to właśnie te rysunki do przygód (już kolejnych) ikonicznej postaci Falstaffa dały Chodowieckiemu przepustkę do serc mieszkańców Albionu. Od lat mniej więcej 80. osiemnastego stulecia zaczęto w londyńskich antykwariatach, na aukcjach i u księgarzy na kontynencie poszukiwania kolekcjonerskie odbitek zawierających sygnaturę gdańskiego artysty.

U schyłku życia artysta publikuje mniej znane szerszej publiczności – tak przynajmniej twierdził drukując jego omówienie i faksymile niektórych ilustracji w 1907 r. Aleksander Kraushar (1843-1931) – „Kalendarzyki historyczne berlińskie z czasów upadku Rzeczypospolitej (1796-1797)”. Zostawmy ten zabawny komentarz admiratora dawnych rycin i adwokata bez dłuższego komentarza. Kraushar czasami lubiąc koloryzować, przypominał jednak wydawcom polskim, redaktorom gazet i czytelnikom prasy tuż przed wybuchem I wojny światowej o kilkunastu już wtedy

zapominanych artystach polskich tworzących od pierwszego rozbioru, aż do powstania styczniowego. „Kalendarzyki...” wypełnia kilkadziesiąt miedziorytów Chodowieckiego. W XVIII w. jego technikę (dotyczy to wszystkich grafików) nazywano wymiennie miedziorytnictwem lub sztycharstwem. Miedzioryty były z kolei dzielone na rylcowe (żłobiono w miedzianej płycie stalowym rylcem lub igłą), akwaforty (na pokrytej woskiem płycie rysuje się igłą, a następnie wytrawia linie w kwasie), akwatinty (trawiono tu nie poszczególne linie, ale kolejne płaszczyzny, a zamiast wosku używano najczęściej kalafonii). Chodowiecki – i w tym nie różnił się od artystów swoich czasów – najczęściej oddawał rysunek do rytownika, a w rzadszych przypadkach miedzioryt do druku. Wspomniany „Kalendarzyk...” wydany został w dwóch częściach – pierwsza prezentowała sceny z dawnych dziejów, od Rzepichy i Piasta oraz Bolesława Śmiałego, druga związana była z postacią Stanisława Leszczyńskiego (1677-1766), którego najwyraźniej Chodowiecki był stronnikiem. W tym wydawnictwie

Bolesław Tomaszewicz, Ze spuścizny sztuczarzy polskich – ryciny Daniela Chodowieckiego, „Kraj”, nr 52, 1899.



(D. Chodowiecki. Sceny z życia i wyobraźni.)

musiał bowiem pracować dla utrzymania siebie i żony co najmniej piętnaście godzin dziennie, pomimo nawet tak

wykonał 105 rycin, z rzadką delikatnością i wdziękiem. Na ogół przypisują mu 302 ryciny.

Wręcz odmienny talent posiadał polski rytownik Antoni Oleszczyński, cieszący się zagranicą również wielką wziętością. Ur. w 1794 r. w województwie lubelskim, za protekcją hr. Gra-



Cesarz Konstanty Wielki. Ryt. F. Joha.

znacznej protekcji, jak Metternicha, Esterhazy'ego i samego cesarza.
Cały cykl rycin do „Messjady” Klopstocka zrobił Joha podług rysunków Figera w dwudziestu płytach. Do „Aglai-



D. Chodowiecki. Typy wschodnie.

bowskiego umieszczony został w biurze Rady stanu, gdzie się odznaczał pilnością i sumiennością. Mimo to zmienił powołanie i rozpoczął studia rytownictwa, a w r. 1816, za zleceniem cesarza Aleksandra I, przyjęto go na koszt rządu do Akademii sztuk pięknych w Petersburgu, gdzie się kształcił pod kierunkiem znakomitego profesora Utkina. W roku 1824 wrył w konkursie portret prof. Kokorynowa, za co otrzymał złoty

nie ma żadnych nowinek formalnych, ale ciekawostką może być pośmiertny żywot „Kalendarzyka...” i kolejne już wcielenie jego twórcy. Edycja Kraushara z 1930 r. zawiera już bardzo rozbudowany wstęp dotyczący tematu „Chodowiecki a sprawa polska”, zaś na szermierza i obrońcę artysty wobec *odwetowców niemieckich i dla etranżerów goszczących u nas co jakiś czas* [14] powołany zostaje Adolf Nowaczyński (1876–1944). Cytowane artykuły pokazują, że „Wojna o Chodowieckiego” trwała od lat w najlepsze. Zainteresowanych dyskusją odsyłam do bardzo długiego i emocjonalnego artykułu Bolesława Makowskiego „Daniela Chodowieckiego stosunek do polskości i polski”, zamieszczonego w „Roczniku gdańskim”, tom IV i V z 1930/31 r., w którym narodowość artysty jest mierzona ilością rodzimych nazwisk występujących w albumie „Podróż z Berlina do Gdańska”. Na usprawiedliwienie autorów można tylko dodać, że ta „przepychanka” liczyła już co najmniej kilkadziesiąt lat, a pierwsza wzmianka o narodowości pojawiła się już w artykule wstępnym, który ukazał się numerze 12 „Tygodnika Ilustrowanego” z 1859 r. Pomimo pieśni pochwalnych nad tematyką i warsztatem Chodowieckiego, a przede wszystkim jego olbrzymią spuścizną, którą szacowano na cztery tysiące rycin, jego prace drukowano w polskiej prasie bardzo rzadko. W 1890 r. krakowski „Świat” wykorzystał dwa nieznanne rysunki z pośmiertnych zbiorów Józefa Ignacego Kraszewskiego (1812–1887). To szkice, prawdopodobnie do kalendarza politycznego z 1795 r. – posłużyły za ilustrację wiersza „Wieczność”, czeskiego poety Rudolfa Mayera (1837–1865) w tłumaczeniu Zenona „Miriamy” Przesmyckiego (1861–1944). [15] Najogólniej można stwierdzić, że mają one dość słaby związek z tekstem lirycznym, ale pokazują „metodę sekwencyjną”, którą posługiwał się twórca. W 1866 r. „Tygodnik Ilustrowany” zostaje sprowokowany przez prasę francuską, która bardzo obszerny artykuł o prześladowaniach protestantów we Francji, zilustrowała dwiema rycinami polskiego artysty. „Tygodnik” ryciny przedrukował wraz z krótkim objaśnieniem. [16] Druga z nich związana jest z postacią Jeana Calasa (1698–1762), bardzo ważną w biografii twórczej Chodowieckiego. Calas był kalwinem z Tuluzy, którego proces (o rzekome zamordowanie syna) był erupcją katolickiej hysterii i szowinizmu, skierowanych przeciwko mniejszości protestanckiej. Calas poddany okrutnym torturom został skazany na śmierć. Wyrok spowodował reakcję Woltera (1694–1778), serię artykułów,

powstanie początkowych rozdziałów „Traktatu o tolerancji” i zniesienie tortur, jako sposobu dowodzenia winy oskarżonego. Do języka literackiego wszedł termin „Affair Calas”, jako symbol walki środowisk liberalnych z religijnym zacofaniem. Chodowiecki, jako syn i mąż hugenotki, jeszcze kilka razy powracał do postaci Calasa, zaś artykuł w „Tygodniku Ilustrowanym” – z racji umiarkowanego konserwatyzmu redakcji i prenumeratorów – pominął w swym streszczeniu istotę zdarzenia, które spowodowało powstanie dzieła. Opracowanie artystyczne – najpierw w formie olejnego obrazu, później akwaforty „Pożegnanie Jeana Calasa z rodziną” (1765) – stało się dla Chodowieckiego przepustką do sławy, a przede wszystkim – co w tym okresie jego kariery znacznie istotniejsze – uznania i szacunku wśród frankofońskich sąsiadów, wydawców i czytelników, zamieszkujących bogate dzielnice miast niemieckich.

Dopiero w 1899 r. rytownik z Gdańska doczekał się ponownej prezentacji prasowej, ukazującej choć minimalnie skalę jego talentu, wpływu na rozwój polskiej grafiki i wkładu w rozwój narracji obrazkowej. Wychodzący w Petersburgu tygodnik „Kraj” w numerze 52 z 1899 r. publikuje specjalny dodatek „Ze spuścizny sztycharzów polskich”. [17] O bohaterach artykułu znajdziemy tam niewiele informacji, zaledwie kilka zdań o każdym. Ważniejsza jest graficzna oprawa tekstu – mamy tu cztery ryciny i aż cztery plansze z serii „Sceny z życia i wyobraźni” (razem dwadzieścia cztery rysunki), dające czytelnikowi wyobrażenie o skali twórczej inwencji artysty. Przypadająca dwa lata później setna rocznica śmierci przyniosła kilkanaście tekstów zawierających reprodukcje rycin Chodowieckiego w najważniejszych czasopismach ilustrowanych, od „Tygodnika...” do „Wędrowca”. Aż do wybuchu I wojny światowej jego dzieła są drukowane od czasu do czasu w prasie ilustrowanej. Najczęściej jako obrazkowy ekwiwalent dawnych obyczajów i mody. Dość typowym przykładem są przywołania wizerunków salonu baronowej Czapskiej (z samym artystą, który składa pocałunek na jej dłoni) i przyjaciółek, zawarte w „Podróży z Berlina do Gdańska”. [18] I świadczące o niewątpliwej atencji, sympatyczne wizerunki starościanki Ledóchowskiej. Ostatecznie nie bez przyczyny o jego talencie i tematyce dzieł tak pisał szwajcarski poeta Johann Caspar Lavater (1741–1801) na stronach „Vermischte Schriften”: *Chodowiecki sam jeden jest całą szkołą, jego dziewczęta, jego matki sędziwe,*

jego służący są podziwu godni. On każdemu błędowi nadaje rysy charakterystyczne, każdej umiejętności ruchy odpowiednie. Jako bystry postrzegacz badał wszystkie warstwy społeczne. Dwór, miasto, mieszczanie i żołnierze dostarczają mu po kolei przedmiotów wielce urozmaiconych a prawdziwych. [19]

Choć chciałbym już przeskoczyć do postaci niezwykłej, postaci pewnego kupca, bez którego pasji nie byłoby możliwe powstanie – nie tylko wielu wystaw, ale i być może rozdziału tej książki – powrócę na chwilę do tej niezwykłej koincydencji obrazu (grafiki, malarstwa i filmu), które skupiły się w „Barrym Lyndonie”. Prawie każdy z kinomanów przywołać potrafi kadr z Ryanem O’Nealem (ur. 1941), gdy w jednym z klubów leży na fotelu zmęczony całonocnym hazardem, winem i świadomością własnego upadku. To jedna z płyt „Matżeństwa z rozsądku” Hogartha, odwzorowana nieomal w skali 1:1. Tymczasem sceny, gdy Lady Honoria Lyndon pochyla się nad kotyską syna, gdy wraz z Barrym cieszą się z jego zabaw, gdy wreszcie płaczą nad umierającym dzieckiem i uczestniczą w pogrzebie, to scenograficzne odtworzenie cyklu rycin Daniela Chodowieckiego, wykonanych w 1797 r. na potrzeby „Almanachu 1798” Karla von Langa (1764-1835), jednej z gazet, wydawanych w młodości przez tego historyka, polityka i badacza dziejów Bawarii.

GABINET PEWNEGO KOLEKCJONERA

Znajomość rysunkowej maestrii Chodowieckiego – oraz kilkudziesięciu grafików z obszaru Niemiec i Niderlandów, autorów istotnych dla rozwoju sztuki komiksowej – nie byłaby możliwa bez zbierackiej pasji Jacoba Kabruna (1759-1814). Pochodzący – prawdopodobnie – ze szkockiej rodziny Coburn, która w początkach XVII stulecia osiadła w Gdańsku, był zręcznym finansistą, który na handlu z całą Europą dorobił się przyzwoitego majątku, zaś w czasie wojen napoleońskich pełnił dość nieokreślone (a nawet tajemnicze) funkcje dyplomatyczne. Wzorując się na innych mieszczanach gdańskich (którzy ten pomysł zaczerpnęli z Niderlandów) zaczyna – w trakcie niezliczonych podróży – kolekcjonować dzieła sztuki. Ten rodzaj zamiętowania był wśród bajecznie bogatych obywateli miasta nad Mottawą powodem do dumy, a rejestrami dzieł wymieniano się z podziwem, zapraszając na wystawne kolacje gości, których zazdrość była potwierdzeniem społecznego statusu pana domu. I jak wiek wcześniej w Amsterdamie, czy

Bredzie kolekcje sztuki uległy rozproszeniu w efekcie bankructw i „tulipanowej gorączki”, tak w czasie napoleońskich wojen upada handel gdańskim zbożem, a wraz z nim banki i domy towarowe, zaś przebogie zbiory kupieckich rodzin, nieomal za bezcen trafiają do Anglii. Jest w tej tragedii finansów gdańskich ironia, ale i rodzaj swoistej nadziei. Gdyby nie krach na rynku zboża (a pewnie futer, tkanin, sreber i bursztynu również) spowodowany wojnami Bonapartego, to dumni mieszkańcy Albionu nie poznaliby nigdy rysunków klasycyzmu Północy. Sam Kabrun, dzięki swych niezliczonym (i tajnym) podróżom dyplomatycznym ocalił kolekcję, a chociaż dwukrotnie żonaty nie doczekał się oficjalnych potomków to swe – przebogie – zbiory zapisał w znacznej części senatowi Gdańska z intencją utworzenia muzeum otwartego dla publiczności. Kilkadziesiąt obrazów i zestaw grafik odziedziczyli po Jacobie dwaj jego synowie, urodzeni poza oficjalnym małżeństwem. Starszy z nich – Carl (1805-1835) nie dzieląc uwagi ojca do sztuki wybrał los zgoła „werterowski”. August (1807-1878) rozszerzył odziedziczony zbiór i na podobieństwo ojca, zostawił kolekcję w testamencie rodzinnemu miastu. Stan tego – ogromnego i niezwykle cennego dla badań nad historią europejskiego komiksu – zbioru znamy dzięki mrówczej pracy dwóch jego opiekunów: Juliusa Caesara Blocka (1810-1892), kustosa kolekcji Kubruna w Stadtmuseum oraz Karla Ludwiga von Duisburg (1794-1868). Opracowany przez nich katalog (1861) w najbardziej nas interesującej części „rysunkowej” zawiera spis 1824 obiektów (w tym wiele prac Daniela Chodowieckiego) i stanie się niezwykle cennym źródłem w próbach odzyskania zrabowanych podczas II wojny światowej dzieł sztuki. [20]

Przypadek kolekcji Kabruna jest dla nas o tyle istotny, że sam jej rejestr, stanowiący fascynujący punkt wyjścia dla rozważań o formach komiksowych, posłużył za chwilę do kilku historycznych wędrówek, a pasja zbieractwa gdańskiego finansisty ukazać nam może jeden z najważniejszych powodów rozwoju sztuki ilustracji i komiksu w Europie. Pan Jacob był nieodróżnialnym synem – wciąż patrzącego na Zachód i bogatego, o silnie protestanckich tradycjach – Gdańska, gdzie każdy z nowych prądów wyprzedzał resztę Polski o lat kilkanaście, jeżeli nie kilkadziesiąt. Gdy w całej Europie nadchodzi zmierzch malarskich kolekcji (ten splendor dawnych królów – jak napisałby Tolkien – pozostawiono koronowanym głowom i spadkobiercom książęcych tytułów), Kabrun zaczyna



Die beiden Mädchen.
Zwey junge Mädchen koofften beide,
Worauf? Gewisz auf einen Mann;

zbierać dzieła, na które stać zamożnych kupców, bankierów, tych ludzi, którzy wyrastając z mieszczaństwa, chcą znaleźć nowy symbol chwały i bogactwa swej klasy. Gdy w świecie literatury zostaje nim powieść (zaś poetyckie frazy pozostawione zostają arystokracji), to w świecie obrazu – rysunek i litografia. Demokratyczna, często dostępna dla mniej zamożnego odbiorcy, stanowi symbol nowych czasów. Wiek XIX (lub przynajmniej pierwszą jego połowę) nazywać można epoką rysunku. Ten – zdawałoby się – pośledniejszy gatunek sztuki zaczyna rządzić wyobraźnią tłumów.

W kolekcji gdańskiego kupca znalazło się m.in. dwanaście akwafort Chodowieckiego ilustrujących preromantyczne bajki i humoreski „Gallert Fabeln” – Christiana F. Gellerta (1715-1769), czy tuzin narracyjnych grafik do „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen” Johanna Timotheusa Hermesa (1738-1821). Prawdopodobnie przy tej okazji wśród niemieckich

księgarzy zaczęła krążyć anegdota, że Chodowiecki tworzy ryciny znacznie przewyższające opowieści, które przychodzi mu ilustrować, a jedynym powodem sprzedaży tych książek są właśnie jego piękne grafiki. Pięcioksiąg Hermesa wpisywał się w bardzo modny u schyłku XVIII wieku model opisu podróży i powieści o dojrzewaniu. Sam autor bardzo z pewnością wykorzystał (jeśli nawet nie splagiatował) wiele pomysłów prozy epistolarnej Samuela Richardsona (1689-1761), a jego Sophie, aż nazbyt dobrze przypominała brytyjską Pamelę. „Podróż Zofii...” stała się jedną z najpoczytniejszych książek niemieckich swoich czasów, lecz sam autor był przedmiotem drwin ze strony twórców „Sturm und Drang”, a Goethe i Schiller poświęcili mu nawet serię żartobliwych kupletów. I chociaż Hermes pozostał dla młodych romantyków symbolem „złego gustu” to dzięki ilustracjom jego prozy wciąż rosta sława Chodowieckiego. Zbiór



William Hogarth, *The Harlot's Progress*, 1733.

Kabruna pokazuje również, iż z biegiem lat gdański artysta zaczyna tworzyć cykle towarzyszące literaturze najwyższych lotów. Wprawdzie serie ilustracyjne Chodowieckiego dzielone były pośród wielu kolekcjonerów, ale nasz zdolny kupiec stał się posiadaczem trzeciej części rycin do „Nowej Heloizy” Jeana-Jacquesa Rousseau (1712-1778), wydania niemieckiego z 1782 r., lub jednej akwaforty do frankfurckiego druku „Hermann Lange” Augusta Lafontaine’a (1758-1831). Ten nader sprytny kapelan wojskowy, a później kanonik w Magdeburgu nigdy nie zaprzeczał, że jest potomkiem wielkiego francuskiego bajkopisarza. Jego pisane w duchu sentymentalnego konserwatyzmu powieści stały się ulubioną lekturą na pruskim dworze, a współcześni uznawali Augusta za doskonalszego pisarza niż autor „Fausta”. Splendor tej niewyszukanej, lecz przynoszącej gigantyczne zyski literatury spływał również na Chodowieckiego, którego renoma rosta, a ilustracje osiągały bardzo wysokie ceny. Obserwacja serii książkowych, które wzbogacał swymi rycinami artysta jest tak naprawdę doskonałą lekcją – pozwala dojrzeć, jak Chodowiecki tworzy wariacje, wersje i kompilacje rysunków, które znalazły się lub znajdą w jego opus magnum, graficznej powieści „Podróż z Berlina do Gdańska”.

Ten przebogaty gabinet gdańskiego kolekcjonera pomieścił również prace Williama Hogartha. To „The Harlot’s Progress” („Kariera nierządniczy”) z 1733 r. Na podobieństwo innych serii brytyjski artysta najpierw tworzy cykl obrazów (które spłonęły w pożarze Fonthill w 1755 r.), a następnie serię płyt i grafik, przeznaczonych do sprzedaży, reprodukcji lub włączenia w blok wydawnictw książkowych. Traf chciał, że dzięki bardzo wyrazistemu stylowi i rozbudowanym podpisom dołączonym do akwafort, dzieła Hogartha zaczynają egzystować samodzielnie, bez potrzeby istnienia, jako ilustracje cudzej prozy lub traktatów historycznych. Opowieść rozpoczyna przyjazd Mary Hackabouts do Londynu, praca w domu schadzek, aresztowanie, więzienie, śmierć i wreszcie pogrzeb dziewczyny. Wspominałem już, że ideowe przesłanie narracyjnych opowieści Hogartha było silnie zakorzenione w idei protestanckiej. Jego drapieżność i niechęć do aranżowanych tylko dla majątku małżeństw („Marriage-a-la-mode”), czy też okrutne dla otoczenia traktowanie służby, rodziny i przyjaciół, zakończone nieuchronnym bankructwem („A Rake’s Progress”) nie budzi zasadniczo naszego sprzeciwu. Tymczasem opowieść o losach Mary jest

niejednoznaczna – żałosne życie i brutalny koniec nie wynikają z decyzji osobistej bohaterki, lecz są efektem majątkowego statusu, układu, który spychał niezamężne dziewczyny, bankrutujących rzemieślników, biedotę wielkemiejską na margines protestanckiej drabiny społecznej. Patrząc na bezkompromisowy obraz Hogartha, możemy dostrzec wyłaniający się pierwiastek litości, współczucia dla skrzywdzonych. Jest w tych narracjach mistrza Williama to samo „piękne okrucieństwo”, które dostrzeże każdy czytelnik „Idioty” lub „Braci Karamazow”. Wypada tylko żałować, iż XIX-wieczni „uczniowie Hogartha”, ilustrujący prasę polską tak rzadko podążali drogą „Kariery nierządniczy”, a przedkładali nad nią przede wszystkim „Upadek rozpustnika”.

Patrząc na olbrzymi katalog gdańskiej kolekcji zauważyć możemy predylekcję Kabruna do narracyjnych cykli z trzech obszarów kulturowych: Niderlandy i Niemcy Północne, centrum Wysp Brytyjskich oraz Północne Włochy, podejmujących trzy kręgi tematyczne – historie biblijne, krajobraz i najbardziej nas interesujące akwaforty i miedzioryty o charakterze obrazków obyczajowych. Nie bez nuty protestanckiego sarkazmu i satyry. Temu spojrzeniu patronował w znacznym stopniu wspomniany już Hogarth. Spośród artystów czerpiących inspirację ze znajomości jego „płyt” i rycin (poza Danielem Chodowieckim) zwróciłbym również uwagę na Williama Warda (1766-1826) i typowe dla epoki rysunkowe pary o moralizatorskiej wymowie – „Skutki ekstrawagancji i lenistwa” z objaśnieniami w formie podpisów.

W bogatym zbiorze Jacoba Kabruna odnajdujemy również zestaw prac – na pierwszy rzut oka niepozornych i mało znanego artysty – prezentujących dość niezwykle podejście do tematu opowiadania historyjek obrazem. Jest ono tym ciekawsze, że wyrastając z kręgu niderlandzkiej sztuki, kieruje nas ku niezwykłemu polskiemu artyście, sięgającemu po sławę w Amsterdamie. Tymczasem cykl, o którym mówię to sześć obrazków ukazujących historię wierzchowego konia (również zaginionych podczas II wojny światowej). Jan Van Aken (1614-1661) ustawia – dziś powiedzielibyśmy obiektyw aparatu – kąt widzenia w ten sposób, że opowieść o jednym dniu na wsi widzimy nawet nie „poprzez wierzchowego konia”, lecz z jego perspektywy. On sobie chodzi, je, patrzy, cokolwiek znudzony opuszcza głowę, oddaje w końcu mocz, natomiast to co najprawdziwsze rozgrywa się w tle. To tam wieśniacy odpoczywają, orzą, a jego



... wysłani posłowie
Do wszystkich państwach o posiłki proszą;
Każdy, gdy stanął, w żalostnej przemowie
O mysz sarmackich fatalności głoszą.



Szychy Pionńskiego.



Studium.

zostało przez Debucourta w roku 1817 wydane.

Ktokolwiek zna oną epokę, musi uznać gorącą miłość Norblina dla kraju, wielką jego rewolucyjną niemal odwagę, aby podobne „przedmioty” malować. Wszakże to była epoka fałszywego klasycyzmu, epoka bogów, Olimpu, ambry i wszelakiego udawania, gardząca i brzydząca się po prostu prawdą z życia wyrwaną. Stąd „realizm” tego człowieka nigdy dość nie może być podziwianym i cenionym przez sztukę naszą współczesną. Norblin wraz z Orłowskim, Pion-skim, to przecież ojcowie: i Kossaka, i Matejki, i Brandta.—Ta sama myśl przewodnia, te same ideały świeciły ich twórczości — i dla tego to oni naszej



Studium z natury.

sztuki rodzimej są założycielami bezpodzielnie.

A teraz trochę o Michał Pion-skim—genialnym uczniu Norblina. Urodzony w Warszawie 1782 r., zmarł w 1812 r. w szpitalu obłąkanych u Bonifratrów. Postać niezmiernie sympatyczna, pełna fantazji, artysta w każdym calu, natura nad wyraz ujmująca, subtelna i delikatna. W młodym już bardzo wieku, bo lat 17 mając, za poradą Norblina jedzie do Danii, gdzie się w akwafortce kształcił, potem w Paryżu w 1806 r. album z 19 rycin wydaje. To stawia go za jednym z najmłodszych i najlepszych artystów sztuki w tym czasie.

Jest to wzorowy, genialny naśladowca Rembrandta; kult dla mistrza przejął od Norblina, lecz w subtelności przeszedł francuza. Wśród mnóstwa reminiscencji wielkiego holendra, główne są jego: „Żyd amsterdamski” i „Żebraczka w łachmanach”, „Postać husarza z XVIII wieku”, „Chłopca z kłatką” a głównie „Psa”. Uchodzą te prace za arcydzieła najwyszukanej techniki. Głośny sztych „Koszykarz” z 1805 r. otwiera mu podwoje paryskiego gabinetu rycin, którejto instytucji staje się członkiem—zaszczyt rzadki, niebywały w Polsce.

Lecz, niestety, już w owym czasie zaczęły występować pierwsze objawy nerwowego rozstroju artysty, ucieka więc z Paryża bez żadnych prawie środków i po licznych przeszkodach staje na warszawskim bruku, aby we dwa lata potem zakończyć swe dziwne życie. Pionski mało ma równych sobie w sztuce nie tylko u nas, lecz i na Zachodzie.

Władysław Wanbke.

BAJKA.

(Poświęcona pewnym publicystom.)

Ktoś się w nocy przebudził i zawołał:
Do ratunku skore
Zwierzęta wielkie i małe,
Młode i posiwałe,
Rzuciły się z pośpiechem w stronę, gdzie
gorzało.
Na końcu za wszystkimi cieleć wyleciało
I lecać ku pałacej się zdala chałupie,
Zawołało: „jakie te zwierzęta głupie!
Bo czego one krzyczą i czego się srożą?
Czy nie lepiejby wszystko zdać na wolę
Bożą?”
Człowiek, co to słyszał, pomyślał niewiele
I rzekł: „o cieleć!
Więc i ty wrzeszczysz i lecisz jak one
W tę samą stronę,
Lecz, że tamte cię ubiegły
I pierwsze pożar dostrzegły
Obsypujesz je za to błazeńskich słów
gradem,
Nie bacząc, że samo biegiesz za ich
śladem.
Daj pokój, ukończ lepiej twą oracyę
gniewną,
One może są głupie, ale ty na pewno.”
C. hr. Zan.

Gabryela Zapolska.

Zaszumi Las

(7)



Było to jego wydawnictwo te purpurowe broszurki, w co włożył całe swoje życie, swego ducha, lepszą część swej istoty. Tymi kwiatami obsypała go Mazia w ostatniej pożegnania chwili i zdawało się, iż to cały kraj daleki, a tak zmarłemu bliski, rzucił na drogiemu mu trupa garść maków purpurowych, wyrostłych wśród łąków zboża, chłopskim i robotniczym potem zroszonych.

Karawaniarze zamkeli wieko, zabili je gwoździami i wynieśli na dziedziniec.

Na karawanie stał już Kręcki i Braumzwajg, układając wieńce. Na samym froncie widniał ów wieńiec z cierni, odkryty krepą, z poza której białął na purpurowym tle orzeł polski.

Gdy trumna została umocowana, Leon stanął tuż za karawanem, sądząc, że to on prowadzić będzie ów orszak pogrzebowy. Lecz—nagle z gromadki zupełnie na boku stojącej, odłączyła się wysoka postać siwowłosego starca. Był to jeden z najznakomitszych ekonomistów współczesnych, nieskalany charakterem, krystalicznej czystości człowiek. Z gołą głową podszedł ku Wilhelmince i pełnym szacunku gestem, ramię jej podał.

Ona zorientowała się natychmiast w sytuacji, przyjęła podane ramię i stanęła wraz ze starcem za trumną, zaznaczając w ten sposób swój bliski stosunek do zmarłego.

Kręcki spojrział ze zdziwieniem na ten fakt, sankcjonujący niejako przez całą kolonię narzeczeństwo Wilhelminki. Pokręcił głową i wzięwszy Leona pod rękę, w tłumie starał się podążyć za karawanem, który niezmiernie szybko ulicami toczył się zaczął.

Leon siedł w milczeniu, wsłuchując się w szmer setek nóg, idących dokoła niego. Teraz już nie zdawał sobie sprawy z faktu, że idzie za trumną Grzegorzewskiego. Szedł naprzód machinalnie, patrząc na kamienie, znikające mu ciągle pod stopami.

Nagle wyrwał go z tej zadumy głos Kręckiego.

— Mazette! a to szykowna paniuncia!

zmalretowany pobratymca ledwo powtórzy kopytami pod zachodzącym słońcem. W narracji obrazkowej – wprawdzie bez dymków i bez słów – ukrywa autor opowieść: o pracy i znudzeniu, o biedzie i bogactwie, o spotecznej hierarchii sięgającej nawet do świata zwierząt.

KOSZYK, A W KOSZYKU KAŻDYM GŁOWA...

Na początku ubiegłego wieku w kilku numerach warszawskiego tygodnika „Świat” opublikowano szereg artykułów o historii polskiego szttychu i twórcach skupionych wokół Jana Piotra Norblina (1745-1830), francuskiego artysty pozostającego przez lata w służbie u rodziny Czartoryskich, uznawanego za „ojca” polskiego malarstwa (i zarazem grafiki) o charakterze rodzajowym. Norblin miał niezwykły zmysł pozwalający utrwalać „typy ludzkie” (jak wtedy powszechnie mawiano), tworzyć ilustracje książkowe – najbardziej znane do „Myszeidy” Krasickiego (do końca nie wiem dlaczego, ale budzące u mnie skojarzenia z obtędną futurystyczną scenografią do ekranizacji „Aelity” dokonanej przez Jakowa Protazanowa, 1881-1945) – i bez wątpienia zmysł pedagogiczny, który pozwolił mu wykształcić tak utalentowanych uczniów jak Aleksander Orłowski (1777-1832), Jan Rustem (18762-1865) i Michał Płoński (1778-1812). Z naszego punktu widzenia najbardziej interesuje nas postać tego ostatniego, artysty wybitnego, niespełnionego, który pozostawił po sobie zaledwie kilkadziesiąt szttychów, zachwyił Paryż, gdzie pracował w Cesarskim Gabinetie Rycin i Amsterdam, zmarłego w wieku 34 lat w zakładzie dla obtąkanych prowadzonym przez bonifratrów. Tragiczna figura, zastugująca na wielki filmowy fresk.

Niezawodny Gustav Nagler używa w odniesieniu do jego dzieł terminu „utwory gatunkowe” [21] i przypomina, że podczas pobytu w Amsterdamie wykonał album – częściowo zawierający kopie Rembrandta van Rijna (1606-1669), częściowo własne, inspirowane rysunkami wielkiego mistrza północnego baroku. Jeszcze dalej idzie autor słownika rytowników polskich opublikowanego w „Czasopi(ś)mie Naukowym” w 1829 r., stwierdzając: *Śmiałość, znaiomość rysunku, prawda i życie, moc i ogień, większa iednakże niż w Rembrandzie przyjemność, są głównie cechy iego robót – które wszędzie poszukuią i poptaćią. – Każdy nawet naywiększy znawca na pierwszy rzut oka późniejsze dzieła Płońskiego przypisuie Rembrandowi.* [22] Pierwsze wzmianki prasowe

o Płońskim pojawiają się dziesięć lat po jego śmierci, w 1822 r., w jednym z artykułów będących opisem inwentarza „gabinetu rycin”, pozostającego w składzie Biblioteki Narodowej, zostaje on wymieniony obok Daniela Chodowieckiego (*Rodak nasz Marcin Płoński Warszawianin, dobry rysownik, również biegły w rycenteniu igłą w sposobie Rembranta*). [23] Intencją tekstu jest oczywiście prezentacja dokonań polskich rytowników i zbiorów biblioteki, ale również bardzo wyraźna wskazówka dla kolekcjonerów, na które i czyje dzieła powinni zwracać uwagę – *naszego Płońskiego prace Są cenione u obcych, łatwo się z tego przekonujemy, iż wszystkie iego ryte blachy chciwie w spekulacyi do Paryża zakupiono.* [24]

Zainteresowanie Płońskim oraz wieloma innymi rysownikami z przełomu wieków (wyjątkiem pozostają tworzący szereg dzieł o charakterze batalistycznym z bohaterskiej przeszłości Polski – Norblin i Orłowski) w chwili założenia wysokonakładowych czasopism ilustrowanych, słabnie, lub bądźmy szczerzy kompletnie znika. Album wydany jeszcze w Paryżu w 1802 r. z dziewiętnastoma rycinami „widokami amsterdamskimi” został przypomniany dopiero w latach 1906-07 [25] dzięki cyklowi artykułów Władysława Wankie w tygodniku „Świat”. Pretekstem było – jak zawsze – przypomnienie postaci Norblina i kilku jego najzdolniejszych uczniów.

W tym nagłym zamieszeniu związanym z renesansem zainteresowania rysownikami późnego klasycyzmu mogła umknąć czytelnikowi jedna publikacja. „Wędrowiec” w numerze 52 z 1905 r. po raz pierwszy – jak sądzę – w prasie polskiej opublikował „Koszykarza” Michała Płońskiego (funkcjonującego również pod nazwą „Chłop z koszykami” i – najładniejszą, bo odnoszącą się do niderlandzkiego dziedzictwa – „Niosący koszyki”). Postaram się w dużym skrócie przedstawić interpretację tej, złożonej z kilkunastu obrazków, ilustracji, wskazując na narracyjną opowieść w niej zawartą i komiksowy charakter dzieła Płońskiego. Chociaż nie przypomina on dokonań prasowych późniejszych o kilka dekad, to tkwi w „Niosącym koszyki” ten sam zamysł i ukryta symbolika, którą znamy z artystycznych dokonań Winsora McCaya (ok. 1869-1934) i Roberta Crumba (ur. 1943). Na pozór dziwne skojarzenie, ale tylko na pozór.

Centralną postacią stanowi opierający się na łasce, niemłody i wyraźnie zmęczony podróżą mężczyzna, niosący na plecach kilkadziesiąt pustych koszyków. Obrazowanie stanowią portrety (dwojga dzieci,



młodej kobiety i młodego mężczyzny, małżeństwa, dojrzałego mężczyzny wraz z wchodzącym w wiek męski synem), każda z tych postaci pogrążona jest w melancholii, nawet twarze dzieci pełne są smutku, a jedno z nich o pustych oczodołach przypomina raczej lalkę. Postaci pochodzą wyraźnie z różnych środowisk, różnią się ubiorem i materialnym statusem. Zaliczyć je jednak możemy do osób ze średniej warstwy, a nawet – być może – arystokracji. Rysunki znajdujące się poniżej „koszykarza” to trzy rodzajowe sceny z życia ubogich. Siedząca pod drzewem starsza kobieta w chłopskim przebraniu jest odwrócona, widzimy tylko jej dłonie wykonujące jedną z codziennych czynności, opierający się o jej kolana chłopiec w słomkowym kapeluszu niewidzącym wzrokiem wpatruje się w dal. Środkowy panel to postać kobiety na dwukotowym wozie z jarzynami ciągnionym przez trzy wychudłe psy, po lewej wreszcie, bosy, tylko w płaszczu, zmęczony podróżą (prawdopodobnie również chorobą) młodzieniec odpoczywa, czekając na to co nieuniknione. Górne trzy rysunki, to: nostalgiczny krajobraz z ruinami zamczyska, para staruszków stojących w milczeniu i dwaj chłopci niosący trumnę. Ten zestaw postaci przypomina średniowieczne przedstawienia *danse macabre*, pełne reprezentantów

wszystkich zawodów, kondycji społecznej, w różnym wieku. Brak tu wprawdzie nieodłącznych szkieletów, lecz nastrój nieuchronnego schyłku i nicości jest aż nadto widoczny. Pozostaje pytanie kim jest znużony swą podróżą tragarz koszyków? To po prostu śmierć w stroju holenderskiego chłopa przemierzająca świat. Koszyki jeszcze są puste, lecz pamiętajmy, że ten cykl kadrów układających się w narrację, powstał tuż po upadku Rewolucji Francuskiej w Paryżu, gdy wspomnienie pustego kosza, w którym za chwilę znajdzie się odcięta głowa, było aż nadto czytelnym symbolem. Unoszący się w oddali balon to nie tylko nostalgiczne wspomnienie pierwszych lotów nad Wersalem, ale i pożegnanie radosnego wieku nauki, który musiał ustąpić wiekowi śmierci.

Widać w tym obrazku komiksowym nie tylko biegłość warsztatową, ale i dużą kulturę twórcy, ten splot talentu i świadomości czym są symbole i historia sztuki wielu pokoleń. To mógł być rozpoznawalny na całym świecie artysta, mógł narysować wielką epopeję narracyjną w obrazkach. Gdyby tylko gdzieś odeszła ta ciemna kurtyna duszy.

Zanim przejdziemy do komiksowych albumów z potowy wieku, pierwszych ilustracyjnych cykli w polskiej prasie, obrazkowych czasopism – tego



James Gillray, *John Bull and his Dog Faithful his*, 1796.

całego intelektualnego fermentu, który związany był z latami 30. dziewiętnastego stulecia - pozwolę sobie na niewielką dygresję.

I efekciarskie – być może – podsumowanie pierwszego tomu.

Oświeceniowy ład i wiara rozumową potęgę ludzkiego umysłu skończyła jak wiemy u stóp wynalazku Józefa Ignacego Guillotina (1738-1814). Choć namówiłem czytelników na spacer wśród kanałów niderlandzkich i niemieckich warsztatów, to jednak XVIII wiek staje się triumfem angielskiej narracji obraz[k]owej.

W obszernej i olbrzymim stopniu pionierskiej pracy (już cytowanej kilkanaście stron wcześniej) Thomasa Wrighta „A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art” (już cytowanej kilkanaście stron wcześniej) odnajdujemy kilkudziesięciostronicowy rozdział o satyrycznych rysunkach w antyku (od Egiptu do Grecji), których bohaterami są zantropomorfizowane zwierzęta. Europejska tradycja, czerpiąca ostatecznie z mitologii Śródziemnomorza (nie mylić z Tolkienowskim Śródziemniem) nie mogła zignorować tak przebogatego leksykonu postaci: od centaurów, Minotaura do Krakena. Ja poszukałbym jeszcze źródeł karykaturalnego rozmachu, francuskich prasowych komiksów – ogólnie tego co nazywamy humorem cyklicznych historyjek obrazkowych – w oświeceniowej prasie satyrycznej oraz ulotnych drukach angielskich z epoki georgiańskiej i z początków wiktoriańskiej ery. Przywołać możemy dzieła Jamesa Gillraya (1756-1815) – karykaturę mężczyzny (prawdopodobnie premiera Pitta) o ciele ośmiornicy („An Excrescence – A Fungus alias a Toadstool Upon a Dung-Hill”, 1791) czy wizerunek kalekiego myślącego wyprowadzającego sforę psów o ludzkich głowach („John Bull and his Dog Faithful his”, 1796), a także groteskowe, ocierające się nawet o makabrę, pełne fantastycznych stworzeń – przede wszystkim zestawień ludzi, świnek, krokodyli i koźłów – rysunki Johna Leecha (1817-1864), publikowane regularnie w „Punchu”. Thomasa Rowlandsona pozostawimy sobie – niczym wisienkę na torcie – na deser. To bowiem jego komiks, przynajmniej takie mam wrażenie, odegrał ogromną rolę w ewolucji całego gatunku w Polsce.

PRZYPISY

- 1 Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon; oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher etc.*, T. II, Monachium 1835-1852, s. 108.
- 2 „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, nr 30, 1819, s. 536.
- 3 Gwałbert Pawlikowski, *O rytownikach...*, „Czasopism Naukowy Księgozbioru Publicznego Im. Ossolińskich”, T. 2, Z. I, 1829, s. 128.
- 4 Tamże, s. 128.
- 5 „Kurier Warszawski”, nr 212, 1834, s. 1177.
- 6 *The works of Hogarth*, Londyn, b.d.
- 7 *William Hogarth. Gravures et eaux-fortes*, Paryż 1913, s. 5.
- 8 Zygmunt Batowski, „Rok jubileuszowy w Krakowie”. *Młodzińcy utwór Daniela Chodowieckiego*, Warszawa 1938, s. 3-4.
- 9 Tamże, s. 5.
- 10 Kalina Zabuska, *Daniela Chodowieckiego przypadki*, Gdańsk, 2018, s. 82.
- 11 Tamże, s. 294.
- 12 Władysław Prajer, *Katalog rycin Daniela Chodowieckiego znajdujących się w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1902, s. 11.
- 13 Jan Karłowicz, *Z Niemiec*, „Prawda”, nr 23, 1884, s. 7.
- 14 *Daniel Chodowiecki, Jego sceny dziejowe polskie*, wydał Aleksander Kraushar, Warszawa 1930, s. 26.
- 15 „Świat”, nr 15, 1890.
- 16 *Dwie prace Daniela Chodowieckiego*, „Tygodnik Illustrowany”, nr 333, 1866.
- 17 Bolesław Tomaszewicz, *Ze spuścizny sztycharzów polskich*, „Kraj”, nr 52, 1899, s. 51-57.
- 18 H., *Życie polskie w dawnych wiekach*, „Tygodnik Illustrowany”, nr 29, 1912.
- 19 Johann Caspar Lavater, *Vermischte Schriften*, T. II, Haga, 1781, s. 371.
- 20 *Straty wojenne. Kolekcja Jacoba Kabruna. T. IV (Rysunki)*, opr. Grażyna Zinówka, Warszawa 2006.
- 21 Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon. oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher*, T. XI, s. 415, Monachium 1835-1852.
- 22 „Czasopism Naukowy”, 1929, T. III, s. 115.
- 23 J. Piwarski, *Wiadomość o Gabinecie rycin z publiczną narodową biblioteką połączonym*, „Gazeta Literacka”, nr 42, 1822, s. 343.
- 24 Tamże.
- 25 Władysław Wankie, *Jan Norblin*, „Świat”, nr 38, 1906 i *Antywarjat polski*, „Świat”, nr 17, 1907.