

Paweł Chmielewski

Pan wielu luster

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 numerów „Northern Looking Glass”, odnalezionych na stercie 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 jedyny pozostający nadal w rękach prywatnych (co okazało się nie do końca prawdą) i niebywałą okazją dla kolekcjonerów starego komiksu. Ten z pozoru mały istotny epizod antykwaryczny przewrócił nie tylko periodyczne dzieje historyjek obrazkowych w europejskich gazetach, ale stał się renesansem dla „archeologii piwnic i strychów”. Wystarczy dodać, że dwa miesiące temu (zapisuję te słowa pod koniec września 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 głośniej, choć już ćwierć wieku wcześniej na jednej z konferencji podczas Międzynarodowego Festiwalu Komiksu w Angoulême (1996) prowadzono debatę – tu sparafrazuję niezującego już polskiego satyryka – o wyższości (lub raczej komiksowym pierwszeństwie) „Yellow Kida” (1895) wykreowanego przez Richarda Feltona Outcaulta (1863-1926) nad „Histoire de M. Jabot” (1831, publ. 1833) Rodolphe’a Töpffera (1799-1846). Czyli tak naprawdę o wyższości „New York Journal” nad „Le Charivari”. W trakcie ktoś nieśmiało rzucił tytułem szkockiej gazety, ale został – jak się zdaje – zignorowany. Szerzej (nie tylko w anegdotycznych wspominkach) ten tytuł pojawił się dopiero w 2007 r. [1]

„Glasgow [„Northern”] Looking Glass” – pomimo że przetrwało go zaledwie od kilku do kilkunastu egzemplarzy – jest dla rozwoju i 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 (ciągnącego) czasopisma 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 momentu śmierci „króla bankierów” Ludwika Filipa (1773-1850). Matrycy, którą powielano w Anglii, nad Loarą, w niemieckich księstwach i w Polsce, aż do powstania pruskiego imperium Józefa Ungra (1817-1874).

Pierwszy numer liczącej cztery strony gazety miał premierę 11 czerwca 1825 r. Z częstotliwością dwutygodniową tytuł przetrwał niedługo i wraz z szóstym numerem zmienił nazwę na „Northern Looking Glass”, aby dotrzeć do dziewiętnastego wydania. 3 kwietnia 1826 r. „NTG” zostaje reaktywowana na rok, jako miesięcznik.

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 jej graficznych 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 XIX w. Usiłujących ponadto przywoływać na swych łamach brytyjską grafikę najwyższej próby. Jeszcze zanim przekształcono magazyn w gazetę pozbawioną rysunków, doliczyłem się trzech seryjnych prac (i paru rozrzuconych) Williama Hogartha (1697-1764) – ostrych i drapieźnych, niespotykanych w polskiej prasie. Nie należały one wprawdzie do żadnego cyklu narracyjnego, ale za każdym razem opatrywane były rozbudowanym komentarzem. Znacznie bliższa ideałowi „NLG” była wychodząca pod koniec wieku „Mucha” zbudowana na bardzo podobnym pomysle i layoutcie. Pierwsza i ostatnia strona to zestawy ilustracji lub cykliczne komiksy, środek zapełniały satyryczne wierszyki, rysunki, krótkie humoreski. Czasem wykonywano „komiksowe dymki”, drwiono z mody, polityków i obyczajów spotecznych. Szkocka gazeta była taką hybrydą, której echa – przy odrobinie fantazji – możemy się doszukiwać nawet w powojennym, krakowskim „Przekroju”.



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

Dla okoliczności powstania tak awangardowego w formie i wyrotowego w treści pisma, 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 bawił się karykaturą [ukazującą obraz] „głównych szaleństw” tamtego okresu, tak jak to robił w Londynie. W tym czasie litografia w Glasgow była w powiśkach – jedyną dostępną prasą była maszyna pana Hopkirka z George Street, na której z powodzeniem wydrukowano „Northern Looking Glass”. [2] Thomas*

w latach 30. i 40. Ślady tych „zabaw uciesznych” Heatha i Hopkirka odnajdujemy na komiksowych planiszach – 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 usiłującą zasnuć gorset swej pani. To cały szereg złośliwych obserwacji „salonu i kuchni” – jak napisalby Michał Bątkowski (1837-1901) „domu otwartego”. Takie komiksy



William Heath, *A Good New Year*, „Northern Looking Glass”, nr 14, 1825..

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 (dość tajemniczego finansistę, o którym brak bliższych informacji). 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, przyjęta się w europejskiej prasie, wypierając jednokolumnowy styl książkowy, który był powszechny chociażby w polskich gazetach jeszcze

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

Można, a nawet trzeba zadać pytanie – dlaczego rozwiązania zaproponowane przez wydawców z Glasgow przyjęły się dość szybko we Francji i Niemczech, a nie znalazły praktycznie odbicia w Polsce, i wreszcie dlaczego konkretne szkockie dokonania Heatha, Hopkirka i Watsona popadły na tyle lat w zapomnienie? Napoleon Bonaparte (1769-1821) 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, stowem 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”, wykształceniu 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 (1788-1875) – 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 zamętowanie i zacięcie do rysunku satyrycznego, pewnego razu pokazał kilka karykatur MacLeanowi, jednemu z wielkich ówczesnych wydawców. Ten który nie tylko doskonale się orientował w środowisku artystycznym, ale był równie bogaty, jak i przewidujący, rozpoznał w nich dzieło człowieka o niekwestionowanych zdolnościach i oryginalnym talencie.* [3]

Istnieje podejrzenie, iż „The Looking Glass” i „McLeans 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 przyczynkę dla kopistów z całej europejskiej prasy) i bohatera Pulcinnella, 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 zaledwie kosztownym, ekskluzywnym zwierciadłem.

Jeśli ktoś niezbyt wysoko ceni komiksy, a zaczął czytać ten artykuł (będący zaledwie wycinkiem książki) ze względu na ciekawostki o niektórych ilustratorach, mam dla niego jeszcze jedną informację o Williamie Heathcie. 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.

WIELKIE OLŚNIENIE THOMASA BEWICKA

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 zatoczonych uliczek Londynu albo z nad amsterdamskich kanatów. Po prostu – wbrew naszym wyobrażeniom i niewinnym pozorom – lata 30. i 40. dziewiętnastego stulecia to prawdziwy początek rysunkowej prasy na Zachodzie, który bardzo uważnie obserwowali polscy wydawcy, dziennikarze i artyści. Dobrze przyjęty przez prenumeratorów, ale zbyt kosztowny w realizacji eksperyment (-y) Franciszka Salezego Dmochowskiego (1801-1871) i konkurencyjnego wobec jego pomysłów „Magazynu Powszechnego” musiały skończyć się bankructwem. Sądzę, że powody były co najmniej dwa – brak (mimo wszystko) instytucji kawiarni prasowo-literackiej, w której bogatsi rentierzy i zadowoleni z życia reprezentanci wolnych zawodów mogliby dyskutować nad najnowszym numerem ulubionego czasopisma. Drugi powód to zbyt kosztowna technologia. Nie potrafiłoby wtedy jeszcze łączyć tekstu z rysunkiem w sposób pozwalający na wydruk gazety w całości. Ilustracje wymagały osobnej prasy litograficznej, a matryce miedziorytnicze często kupowano lub pożyczano od zagranicznych wydawców. Tak funkcjonował „Magazyn Powszechny” i ostatecznie ugiął się pod ciężarem kosztów. Dmochowski – jak pamiętamy – usiłował





„Le Charivari”, nr 13, 1832.

zamawiać ilustracje w nielicznych pracowniach krajowych i to okazało się rozwiązaniem jeszcze droższym. Jak trudno było pogodzić tekst z ilustracją, a nawet podzielić go na kolumny, możemy poobserwować czytając „Pszczółkę Krakowską”, najpierw tygodnik, potem kwartalnik kulturalno-naukowy wychodzący w Krakowie w latach 1819-1822. Ma on raczej kształt książki niż gazety, a grafika odbita za pomocą kamienia litograficznego to rysunek przypominający inicjał a nie późniejsze, wysmakowane drzeworyty.

Wydawcy czekali na cud. Na nowego Archimedesza druku.

I cud się zdarzył.

Angielski ornitolog Thomas Bewick (1753-1828) przygotowując – przez wiele lat – publikację

o ptakach Wysp Brytyjskich i tworząc setki ilustracji, myślał wciąż i wciąż nad ich rozpowszechnieniem. Zajmując się – obok ilustracji – drzeworytnictwem, zainteresował się bukszpanem. Ten niepozorny drzewokrzew był na tle twardy, że sklejjąc kilka klocków otrzymywało się matrycę, na której można było stalowym rylcem utrwalić (w formie lustrzanej) rysunek. Pokryta farbą matryca pozwoliła na wykonanie nawet tysiąca odbitek. Zamiast bukszpanu stosowano zresztą inne gatunki twardego drzewa. Tak powstał drzeworyt sztorcowy, który zrewolucjonizował prasę, pozwalając wydrukować artykuł wraz z ilustracją na jednej prasie. Wydawcy zlikwidowali jeden problem, ale mimowolnie stworzyli drugi. Fachowcy ryjący w drewnie, stali w hierarchii artystycznej i finansowej znacznie niżej od rysowników. Wróciły czasy „złotego renesansu” i nieustanne spory (również sądowe) o honoraria za wykonane drzeworyty, a wściekli i niedoceniani pracownicy dość często pomijali inicjały i podpisy rysowników, wstawiając własne sygnatury. Stąd nieporozumienia, a nawet swoisty bałagan w identyfikacji prasowych ilustracji i pierwszych komiksów. Właściciele czasopism usiłowali ułatwić sobie sprawę zakładając własne pracownie drzeworytu. Dopiero jednak w latach 90. XIX w. ucywilizowano i podniesiono stawki tym anonimowym artystom prasy. Ksylografia (drzeworytnictwo) niepodzielnie panowało w polskiej prasie przez cały wiek dziewiętnasty i dopiero u jego schyłku zostało wyparte przez tańszą i dokładniejszą w odwzorowaniu świata fotografię. To już jednak zupełnie inna opowieść.

KILKA HISTORII O PODRÓŻACH

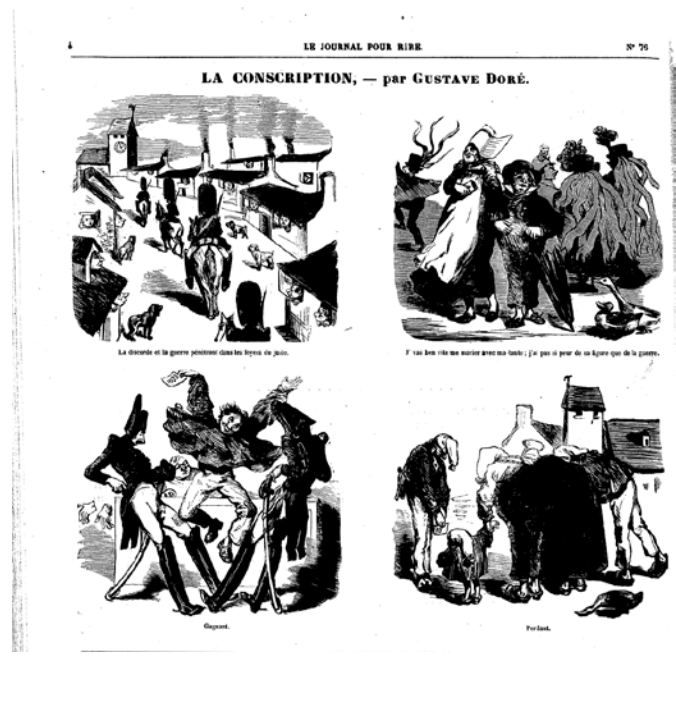
Wspomniałem już, że za wieloma cyklami ilustracyjnymi i wybuchem form komiksowych w polskiej prasie kryje się jakaś opowieść, jakaś nić wiążąca Warszawę (rzadziej Lwów, Wilno, czy Kraków) z metropoliami bogatej Europy wieku elektryczności i pary. Najprościej byłoby wskazać na Jana Nepomucena Lewickiego (1795?-1871) lub Artura Bartelsa (1818-1885), autorów publikujących komiksy w Paryżu już w latach 50. Nic z tego. Żaden z nich, mimo swego niewątpliwego prekursorstwa, nie stał się ważną postacią w polskiej prasie. Trochę lepiej powiodło się Lewickiemu, który przez kilkanaście miesięcy pracował jako redaktor graficzny w „Tygodniku Illustrowanym”, ale jego rysunkowe „Pamiętniki” Paska nigdy nie ukazały się w gazetowej wersji.



Random, *Le mois comique*, „Le Journal pour rire”, nr 210, 1855.



Bertal, *L'atelier* (frag.), „Le Journal pour rire”, nr 25, 1852.



Gustave Dore, *La Conscription*, „Le Journal pour rire”, nr 76, 1853.



Pojedyncze, wycięte kadry, służyły jako dopełnienie tekstów rocznicowych z dziejów Polski sarmackiej. Jeszcze gorzej wiodło się Bartelsowi. Żaden z jego trzech komiksów – nawet we fragmentach – nie został nigdy wydrukowany w polskiej prasie. Sam doliczyłem się zaledwie kilku rysunków jego autorstwa w dwóch tytułach. „Tygodnik Ilustrowany” w numerze 12 z 1868 r. publikuje dwa obrazki z okolic Motodeczna. Krakowski „Świat” – rysunek „Poleszczuk” z dopiskiem z *teki pośmiertnej* [4] i grafikę „Uczeń i Pan Prefekt” ilustrującą obrazek literacki Johna Of Dycalpa (w rzeczywistości Placyda Jankowskiego, 1810-1872) pod tym samym tytułem. [5] To chichot historii, czy paradoks losu, że nikt z tych prekursorów „cyklicznych historyjek obrazkowych” nie znalazł miejsca powszechnych (i popularnych) historiach polskiego komiksu. Dla poprawienia nastroju popatrzmy więc na innych podróżników. Tym razem tych, którzy dotarli do Wysp Szczęśliwych.

W numerze 264 „Kłósów” z 1870 r. (a nie jak podają opracowania 1871) ukazał się artykuł poprzedzony następującym wstępem: *Rozpoczynając w dzisiejszym numerze „Kłósów” szereg kilkunastu, cenniejszych ilustracji arcydzieła wielkiego hiszpańskiego pisarza, pomysłu i oryginalnego rysunku Gustawa Doré, słynnego ilustratora Danta i Lafontaine’a, którego talent genialny zajaśniał w tej pracy blaskiem nowym.* [6] Przez dwa lata opublikowano piętnaście rycin Doré’go ilustrujących „Don Kichota” Miguela de Cervantesa (1547-1616). Nie był to bynajmniej debiut francuskiego artysty na łamach „Kłósów”. Już wcześniej drukowano jego osiem ilustracji [7] do „Boskiej Komedii” Dantego Alighieri (1265-1321) oraz rysunki do kilkunastu bajek Jeana de La Fontaine (1621-1695) oraz dwie całostronicowe ryciny „Pokój” i „Wojna” w numerze 293 z 1872 r. Były to przedruki zakupione u wydawców francuskich, którzy płacili artyście bardzo wysokie honoraria za ilustrowanie książek, aż do roku 1870, gdy konsorcjum angielskie podpisało z nim pięcioletni kontrakt na zilustrowanie brytyjskiej klasyki, na sumę jednego miliona i dwustu pięćdziesięciu tysięcy franków. Tym samym Doré stał się najbogatszym rysownikiem na świecie. Pomyśleć tylko, że prawie trzydzieści lat wcześniej, gdy jako dwunastolatek (!) narysował komiksowe przygody Herkulesa niewielu pewnie sądziło, że mniej więcej 150 lat później w teoretycznych opracowaniach będzie można przeczytać: *Karykatury Doré są znane kilku specjalistom we Francji, ale niewielu wciąż*

zwrócić uwagę na jego mistrzostwo jako twórcy komiksów i opowieści obrazkowych, określające go jako całkowicie oryginalną postać epoki, po rewolucji, której dokonał Töpffer. We Francji, kiedy Daumier i Gavarni, nigdy nie będąc twórcami komiksów, dominowali w obszarze karykatury. Co niezwykle, Doré narysował te komiksy, których w sumie było około tuzina, kiedy miał od piętnastu do dwudziestu dwóch lat, dla „Journal pour Rire” Charles Philipona, praktycznie dominując na jego łamach w latach 1848-1855. Stworzył też trzy (a właściwie cztery) dłuższe, oddzielnie opublikowane albumy, które pokazują jego artyzm z najlepszej strony. Są konsekwentnie zabawne, często absurdalne i nasycone graficzną inwencją, która zdecydowanie wyprzedza XX wiek. Tematy poruszane w tych graficznych opowieściach obejmują parodię starożytnych baśni, niewygody życia na wsi, wybujałą i niebezpieczną ambicję artystyczną, absurdy wspinaczki górskiej i podróży balonem (lub pieszo) oraz uczniowskie wybryki. [8]

Nie przez przypadek zacytowałem Davida Kunzle (ur. 1936), najstynniejszego historyka komiksu na świecie. Budując biograficzny i artystyczny portret – urodzonego w 1832 r. – twórcy, postawił tezę o wyprzedzaniu przez żywiota kulturalny żywioła polityki. I tak „La Caricature” wyprzedza rewolucję 1830 r., a niedługo po niej – na kilka lat – do czasu prawnego zakazu, istnieje w niezmienionej formie satyrycznej „Le Charivari” (od 1832), zaś przewrót i rewolucję z 1848 r. poprzedzają powieści Honore Balzaca (1799-1850) i założenie „Le Journal pour rire”, z którym związał się Gustav Doré. Podążając za tak postawioną tezą, możemy stwierdzić, że istniejący od schyłku 1859 r. „Tygodnik Ilustrowany” antycypował nie tylko wydarzenia 1861 r., ale i wybuch Powstania Styczniowego. Porównanie pism francuskich i angielskich z polskimi – na poziomie typograficznym, rysunkowym, kompozycji kolumny, wnieta, pokazuje jak idee wymyślone po obu stronach Kanału La Manche przenikały na rubieżę ówczesnej Europy, skąd czerpali pomysły i natchnienie redaktorzy graficzni oraz rysownicy komiksów nadający szlif warszawskim gazetom.

PODRÓŻ I - W BRZUCHU MIASTA

Gustav Doré zostaje w cytowanej już pracy Kunzle’go wymieniony jako najważniejszy z ilustratorów „Le Journal pour rire” i zarazem niedoścignuty mistrz trzech podgatunków „karykatury”: kreskówki



DU PARAPLUIE, — par MARCELIN.

LE MANIEMENT DES ARMES.



Portez armes!...



Échangez armes!...



Collez... et!...



En jure... he!



Fairez quart!...



En time point!...



En garde l'infanterie contre la cavalerie!...



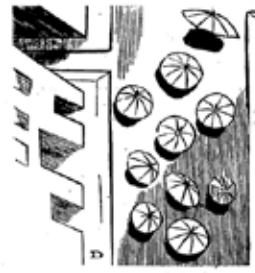
Fermez le falcau!...



Aux commandes le parapluie est bien porté — par les domestiques.



Un parapluie considéré comme l'un social dans ses rapports avec la famille.



L'humanité vue de haut au jour de pluie.



Le parapluie est encore très-bien porté au marché de la rue de Sèvres.



Moralité. Entre un bonnet et mon parapluie, il y a cette différence qu'un bonnet s'est jamais perdu, et que mon parapluie l'est toujours.



L'humanité vue terre à terre. Souvent engluis à pieds non secourus.

(single cartoon), rysunkowej serii i powieści graficznej (graphic novel), nazywanej czasem albumem narracyjnym.[9] Wszystko zaczęło się jednak w 1830 roku wraz z ukazaniem się pierwszych numerów „La Caricature”, tygodnika politycznego o charakterze satyrycznym, którego jednym z najważniejszych rysowników stał się Honoré Daumier (1808-1879). Gazeta składała się z czterech stron i zawierała dwie lub czasem trzy litografie, nierzadko nawet kolorowe. Niektóre wykorzystujące wyraźnie poetykę komiksu – chociażby „dymki”, pełniące również niekiedy funkcję rozkładówki (lub rozkładanej wkładki) i ten chwyt po jakimś czasie zaczęli stosować również inni wydawcy gazet. Wreszcie wprowadzili w obręb czasopism element – dotychczas nieznan – ilustrowaną reklamę. Pięknym przykładem takiej barwnej, złożonej z kilku planów litografii jest żartobliwa i pełna aluzji zapowiedź albumu z grafikami, wykonana przez drugiego z etatowych rysowników „La Caricature” – Grandville’a (Jeana Ignace Isidore’a Gérard’a, 1803-1847) w numerze 112 z 1835 r. Równoległe wydawany dziennik „Le Charivari” wprowadził trochę inne rozwiązanie ilustracyjne. Był to zestaw malutkich litografii układających się w cykl wokół jednego, zadanego artyście tematu. Autorem najbardziej prześmiewczych serii, w których dworzanie i król występowali pod postaciami zwierząt [10] i zarazem bardzo pacyfistycznych w wymowie był właśnie Daumier. W jego pomysłach graficznych można dostrzec wpływ brytyjskiej karykatury z czasów Jerzego III. To rozwiązanie – jak się wydaje – nie odpowiadało zbyt wielu polskim grafikom, bezpośrednich nawiązań do poetyki „Le Charivari” w polskiej prasie raczej próżno szukać. Całkiem inaczej ma się sprawa z kolejnym tytułem założonych przez karykaturzystę Charlesa Philipona (1800-1861), który dość szybko stwierdził, iż lepiej sprawdza się w roli wydawcy. Mam na myśli „Le Journal pour rire”.

Założony w 1848 r., a zamknięty siedem lat później tygodnik satyryczny, można spokojnie nazwać Mekką rysowników, a nawet – bez przesady – Edenem dla kolekcjonerów komiksów. Philipon zaprojektował swoją gazetę w ten sposób, że z ośmiu stron, aż na siedmiu drukowano cykliczne historie obrazkowe, zajmujące czasem połówkę, a czasem nawet całą szpaltę czasopisma. Otwierając którykolwiek z numerów (zwłaszcza z lat 50.) zauważamy nie tylko mnogość rysowników – wśród których – dominujące postaci to Gustave Doré, Gilbert Randon (1814-1884),

Charles Amédée de Noé („Cham”, 1818-1879), ale przeróżne pomysły na zagospodarowanie kolumn – od „pasków”, przez centralnie umiejscowioną grafikę z podpisem, wreszcie ogromną liczbę sposobów prezentacji tematu. Te ich rozwiązania odnajdujemy kilkanaście lat później w „Tygodniku Illustrowanym” i „Ktosach”, w pracach Franciszka Kostrzewskiego (1826-1911) i Leona Kunickiego (1828-1873). Zresztą założyciele „Tygodnika Illustrowanego” bardzo wyraźnie czerpali z wzorów francuskich. Projekt graficzny magazynu założonego przez Józefa Ungra był dość wierną kopią „Le Monde illustré”. Z kolei – tu taka ciekawostka – większość francuskich wydawców usiłowała prześcignąć i naśladować do pewnego stopnia Édouarda Chartona (1807-1890), który już w 1843 r. założył bardzo nowoczesny tygodnik „L’illustration”, na łamach którego wydrukował m.in. prace brytyjskich karykaturzystów (co było niespotykane we francuskiej prasie), a swój komiks opublikował Rodolphe Töpffer („Histoire de M. Cryptogame, par l’auteur de M. Vieux-Bois, de M. Jabot, de M. Crépin, du docteur Festus, etc. etc., etc.”). [11] Philipon był wściekły, usiłując od lat zachęcić szwajcarskiego artystę do prezentacji na łamach jednej ze swych gazet. Doprowadziło to po kilku latach do pikantnej historii, której bohaterami stali się wielcy artyści, wydawcy z dwóch stron kanału, oskarżenia o plagiat i – na swój sposób – pouczająca opowieść o inspiracji i pracach autorskich, które dotyczyły ilustrowane czasopisma w latach 40. i 50. na zachodzie Europy, a parę lat później nie ominęły polskiego rynku prasowego.

W 1844 r. angielski grafik Henry George Hine (1811-1895) pożegnał się z redakcją „Puncha” i rozpoczął karierę – dziś użylibyśmy takiego określenia – freelancera. Rysował dla wielu gazet, w tym dla niepozornego miesięcznika „The Man in the Moon”, który w każdym numerze publikował dużą wkładkę, składaną nawet na pięć do ośmiu części, zawierającą historię komiksową. Jeszcze pracując w „Punchu” Hine zaprzyjaźnił się z Albertem Smithem (1816-1869), pisarzem celującym w absurdalnych historyjkach. Wspólnie stworzyli historię (mamy chyba jeden z pierwszych przykładów absolutnie świadomej współpracy rysownika i scenarzysty) „The Surprising Adventures and Rapid Career Upon Town of Mr. Crindle” opublikowaną w 3 numerze z 1847 r (David Kunzle podaje wprawdzie, że w numerze 5, ale premierowy odcinek ukazał się wcześniej). Pan Crindle tak spodobał się czytelnikom, że po zakończeniu cyklu



Histoire de M. Cryptogame.

PAR GAULTIER DE M. VIREFOIS, DE M. JAROT, DE M. CRÉPIN, DU DOCTEUR PÉPÉ, ETC. (CINQUIÈME PARTIE.)



L'un de M. Cryptogame a la consultation de retrouver sa serrure dans l'intestin gèle de la balaise, tandis que M. Cryptogame retrouve le papier lizé sur lequel Elvire lui a fait signer un double de ses sentiments.



Cependant, il se était gelé, M. Cryptogame et son ami, qui sont légèrement viciés, passent de mauvais moments.



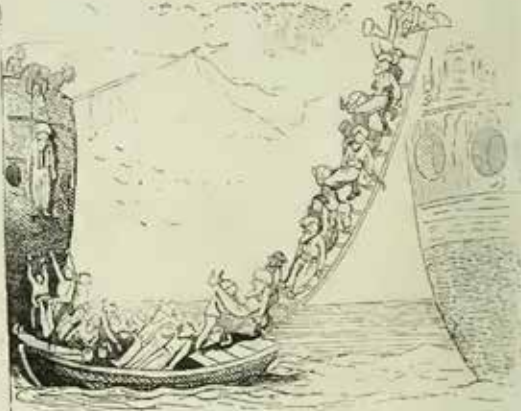
M. Cryptogame quit son place, son ami gèle au moment où il pressait de l'interrieu.



Les balaisiers, ayant terminé leur jour, conduisent M. Cryptogame et son ami tout gelés pour retourner en Norvège.



M. Cryptogame et son ami sont suspendus tels qu'ils au toit de maison.



Cependant, le temps ayant passé dans ces passes le bœck aigri, les balaisiers s'emparent de tout ce qu'ils y trouvent de précieux, y compris l'équipage gelé, qu'ils comptent vendre en Egypte aux entrepreneurs d'Assi-Is-Id.



Face les gens, les balaisiers sont surpris de trouver une femme, qu'ils jurent devoir être sa châtresse.



Tous les hommes sont suspendus à leur poste.



Le capitaine et Elvire, sont mis à part et suspendus au toit de maison.



Non, à quelques jours de là, un marché se fait en l'empire d'Allemagne et par le nord du sud, le bœck de voyage par les, en suite qu'Elvire et M. Cryptogame de l'assent chacun de l'œil droit.



Le voyage continue, et Elvire, sans à terre, mais M. Cryptogame estime qu'il lui est impossible de quitter son gîte.

wydrukowano go jako osobny czterostronicowy składowany komiks. Jedyne znane (w całości egzemplarz) niedawno zakupił dział sztuki graficznej British Museum od prywatnego kolekcjonera. Philipon – zazdrosny o sukces – zamówił u Doré'go francuską wersję „Crimdle'a” zatytułowaną „L'Homme aux Cent Mille Écus”, którą zaczął drukować od numeru 102 w „Le Journal pour rire” z 1850 r. Zmieniono tekst w stosunku do angielskiego pierwowzoru, a jego adaptacją zajął się E. Bouget, o którym nic bliższego nie wiadomo. Philipon wyparł się plagiatu i rok później zamówił u innego stałego współpracownika czasopisma, słynnego później dzięki fotografii, Nadara (1820-1910) „adaptację” utworu „The Tooth-Ache” George'a Cruikshanka (1792-1878) i wydrukował ją jako „Le mal de dents” w numerze 7 z 1851 r. Francuska wersja – jak czytamy w „Gustav Doré. Twelve Comics Strip” jest bardziej ekspresyjna, skoncentrowana na szczególe i przez to brutalniejsza [12] – ekspozuje zarówno odciętą nogę, jak i narzędzie (brzytwę) i jakby nie było, przetłumaczyła pewną garnicę dzielącą dwie krainy: inspirację i plagiat. Wskazuje również na to, że w połowie wieku forma komiksowa stała się dziedziną bardzo popularną i miejscem nie zawsze szlachetnej rywalizacji.

PODRÓŻ II - JAK PAN SIĘ CZUJE MISTER PUNCH?

Wprawdzie Kanat Angielski nazywany jest na całym świecie Kanatem La Manche, ale w dziedzinie czasopism ilustrowanych to Anglicy wyprzedzali Francuzów. O ile więc paryscy i europejscy wydawcy starali się naśladować „L'illustration”, to ten

tytuł bardzo przypominał założony ponad rok wcześniej tygodnik „The London Illustrated News”. I to był pierwszy na świecie magazyn ilustrowany nowego typu. Przede wszystkim widzimy już trójkolumnowy podział strony i bardzo swobodne rozmieszczenie obrazów, które „wcinają się”, a nawet pozwalają „oblewać” tekstem. Rozplanowanie szpalt też już nie przypomina tradycyjnej książki lub czasopism o kilka lat starszych, po których widać jeszcze niedoskonałość technik drukarskich, które nie pozwalały swobodnie łączyć tekstu z ilustracją. Założycielem „The London Illustrated News” był dziennikarz, ale zarazem właściciel sklepiku z gazetami – Herbert Ingram (1811-1860). Sprzedając m.in. „Puncha”, który istniał już od ponad roku, ale na razie charakteryzował się dość ubogą warstwą ilustracyjną, złożoną z dużej ilości, ale małych rysuneków, zaczął dostrzegać, że tytuł zawierający obrazki rozchodzi się o wiele lepiej od zawierającego tylko teksty. Ingram podpisał kontrakty z dziennikarzami, grafikami i rytownikami, wynajął kilkuset mężczyzn, którzy z plakatami reklamowymi maszerowali ulicami Londynu. Pierwszy numer sprzedał się w nakładzie 26 tys. egzemplarzy. Czytelnikom bardzo spodobały się liczne ryciny i trochę sensacyjno-plotkarski ton artykułów. Gdy nakład zaczął spadać właściciel zatrudnił jeszcze kilku najstydniejszych rysowników i rozpoczął druk „ilustrowanych reportaży” z życia królewskiej rodziny, głów koronowanych i najważniejszych polityków. Doskonale rozumiał, że odbiorca wciąż pragnie nowych informacji i przyzwyczajając go do wyglądu gazety (np. drukując zadanie szachowe i „listy do redakcji” na ostatniej stronie) zyskuje się stałych prenumeratorów.



Henry George Hine i Albert Smith, *The Surprising Adventures and Rapid Career Upon Town of Mr. Crindle*, „The Man in the Moon”, nr 3, 1847.



John Tenniel, *How Mr. Peter Piper tried his hand at buffalo-shooting*, "Punch", 1853.

Ilustrowane gazetowe (a nie udające książki) powieści w odcinkach, to też jego pomysł. Nawet objętość (najczęściej szesnaście stron) wyznaczyła pewien standard. Polscy wydawcy „Tygodnika Ilustrowanego” i „Kłósów” będą usiłovali naśladować Ingrama – nie zawsze konsekwentnie – początkowy entuzjazm dla oryginalnych komiksowych realizacji, trochę ostabł, gdy zaczęto przeliczać honoraria za cal kwadratowy dla rysowników i rytowników. Jednak polski rynek nie mógł się równać z brytyjskim, który potrafił wchłonąć nawet 150 tys. (a specjalne numery nawet dwa razy więcej) egzemplarzy jednego wydania.

Patrząc na polskie czasopisma ilustrowane (nowego typu), czyli zakładane na przelocie lat 50. i 60. XIX w. pamiętajmy o pomysłach Herberta Ingrama, które za francuskim pośrednictwem dotarły do Warszawy. Zanim ten „obywatel Kane” (tak lubię go nazywać ze względu na strategię działań i charakter, lecz nie mało chwalebny schyłek) zaczął się

chwiać pod wpływem konkurencji i zrażać do siebie wszystkich współpracowników, wprowadził jeszcze jedną innowację, która wywarła wpływ również na polskie redakcje gazet. Tworzył numery tematyczne, a problem – jeśli tylko wzbudzał zainteresowanie czytelników – kontynuował w kolejnych wydaniach. Dobrym przykładem tego rozwiązania jest numer 161 z 1845 r. poświęcony wyścigom konnym. Rysunek na stronie tytułowej odsyła do reszty numeru, w którym znajdują się ilustrowane artykuły o najważniejszych gonitwach, historii toru, plotki i anegdota związane z modą i osobami z towarzystwa oraz dwa bardzo duże „komiksy panoramiczne” (ten patent pojawi się w Polsce szerzej dopiero w latach 70. i 80.) Johna Gilberta (1817-1897) i Johna Leecha (1817-1864). Zwłaszcza ten drugi z artystów wywarł olbrzymi wpływ na całe pokolenie – nie tylko angielskich – ilustratorów, w obszarze nazywanym potocznie „satyrą obyczajową i społeczną”. Kilka dni po jego śmierci w „The Illustrated London News” (z 19 października 1864 r.) ukazało się długie wspomnienie o tym niezwykłym rysowniku autorstwa Shirley Brooks (1816-1874), wziętej dziennikarki i nowelistki: *Wszystkie jego sugestie, nie tylko związane z obrazem, przypały mi bardzo do gustu. Były jednymi z najcenniejszych i najtrafniejszych, jak można wywnioskować z jego ogromnej wiedzy o świecie, żywego poczucia humoru i niespotykanej nienawiści do wszystkiego co niesprawiedliwe i okrutne.* [13]

Zanim przejdziemy do drugiego z brytyjskich magazynów, który miał ogromny wpływ na rozwój czasopism ilustrowanych w Europie – „Puncha”, chciałbym zatrzymać się na chwilę przy zabawnych broszurkach dla dzieci, będących czymś na pograniczu niewielkiej składanej książeczki, a skromnego pisemka (u nas to rozwiązanie – na skalę dzieł obszerniejszych – wypromował z niezłym skutkiem F.S. Dmochowski). Najstynniejszą z nich była „Old Mother Hubbard and her dog” wydana przez Johna Golby Rushera (1784-1877, odpowiedzialnego zresztą za całą serię) w 1805 r. Punktem wyjścia były żartobliwie-dydaktyczne wierszyki Sarah Catherine Martin (1768-1826), do których rysunki wykonał George Cruikshank, a rytownikiem i „projektantem” kolejnych wznowień tego bestselleru został Allen Robert Branston (1778-1827). Po czarno-białej gazecie ukazało się dość szybko bardziej ekskluzywne wydanie z kolorowymi rycinami, a Rusher wydrukował wkrótce m.in. „The history of Dick Whittington”



Robert Cruickshank, *The comical adventures of Beau Ogleby*, Tilt and Bogue, Londyn, 1845, czyli plagiat z Rodolphe'a Topffera - nie wiadomo, czy w pełni świadomy ze strony Cruickshanka (autora tylko okładki i kolorysty). Poszukując inspiracji dla pierwszych autorów polskich komiksów (Artura Bartelsa i Franciszka Kostrzewskiego) zwróciłbym uwagę - obok Topffera - właśnie na twórczość Brytyjczyków.



James Gillray, *The National Assembly; The rights of Man*.

Seria rysunków powstała prawdopodobnie na początku lat 90. XVIII w. Świadczy o tym odwołania do traktatu „Prawa człowieka” Thomasa Paine’a oraz jego antyroyalistycznych poglądów (Paine był zwolennikiem niepodległości Stanów Zjednoczonych i sympatyzował z francuskimi jakobinami), a w 1792 r. zagrożony aresztowaniem zbiegł do Francji. Satyryczne cykle narracyjne brytyjskich rysowników, tworzone w epoce georgiańskiej, stały się inspiracją dla europejskiej ilustracji prasowej w całym dziewiętnastym stuleciu.



opowiedziane z punktu widzenia przygód jego kota oraz „Jack & Jill and Old Dame Gill”. Wszystkie z rysunkami Cruikshanka, wskazujące kierunek chociażby dla ilustrowanych wydawnictw, którymi zajęła się w Petersburgu oficyna Wolffa („Staś Straszydło”, „Plejada polska”).

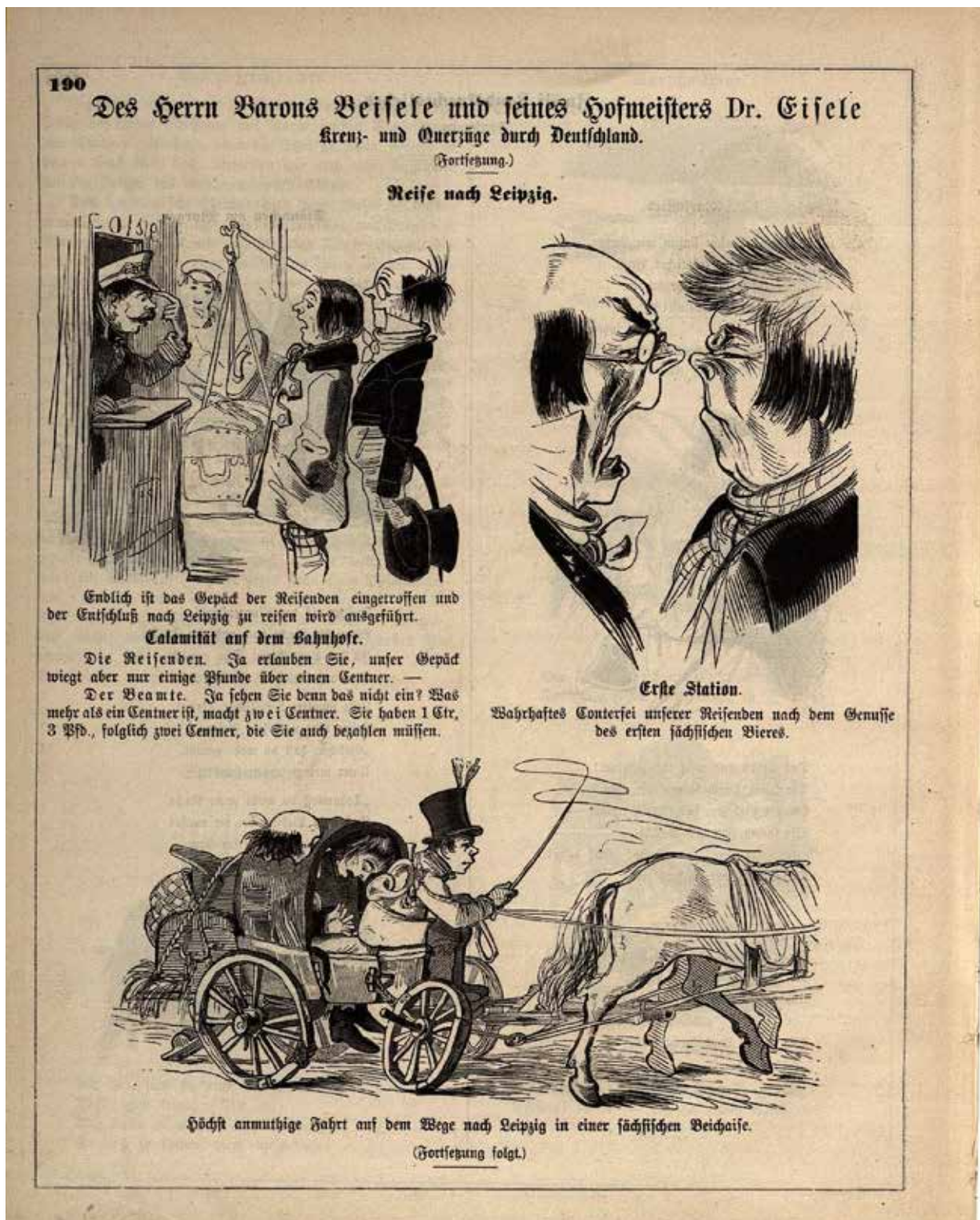
Tym czym dla Francji było założenie „Le Caricature”, tym dla Anglików narodziny „Puncha” („London Charivari”) 7 lipca 1841 r. (...) Istnieje pogląd, że termin „cartoon strip” jest dziełem zespołu redakcyjnego „Puncha”. [14] O statusie tygodnika założonego przez Marka Lemona (stąd tytuł, będący grą słów – w dość swobodnej translacji „Nie ma dobrego ponczu bez cytryny”) świadczą nazwiska pierwszych współpracowników – Johna Leecha i Williama Makepeace Thackeraya (1811–1863). Zabawa przy wydawaniu gazety musiała być przednia – jeśli u Everitta – czytamy o koncercie orkiestry redakcyjnej, z Taylorem przy fortepianie, Gilbertem na skrzypcach, Thackerayem na flecie i Lemonem w roli dyrygenta. „Punch” nie był – co bardzo istotne – ograniczany przez nakazy cenzuralne, które dławily satyrę (zwłaszcza polityczną) i rysunek od Francji, przez Niemcy do carskiej Rosji. Podczas Wiosny Ludów 1848 r. stał się najpoczytniejszym czasopismem satyrycznym w Europie. Zaczynając od bardzo skromnej szaty graficznej – wspominałem, że koncentrowano się na niewielkich rysunekach, dwukolumnowych układzie – od połowy lat 40. zaczął przypominać inne ilustrowane czasopisma angielskie i europejskie, wprowadził też zasadę publikacji w almanachach rysunkowych kalendarzy, która bardzo szybko przyjęła się w innych krajach. W Polsce Józef Unger, obok „Tygodnika Ilustrowanego”, wydawał również „Kalendarz Tygodnika Ilustrowanego”, zawierający porady, przypomnienia rocznic, książkę adresową i reklamową. Był czymś w rodzaju współczesnej „Panoramy firm”. Zaś „Punch” – a w zasadzie jego właściciele i twórcy posiadający decydujący głos w redakcji – bardzo umiejętnie wprowadzali na tamy czasopisma komiks w odcinkach. Doskonałym przykładem tej polityki wydawniczej jest cykl czterokadrowych (rzadziej składających się z trzech obrazków) historyjek o Peterze Piper, które rysował podopieczny Leecha – John Tenniel (1820–1914). Jego realistyczne do bólu i zarazem pełne fantastycznych przygód historyjki pozostały w zasadzie niezauważone przez polskich rysowników. Dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym możemy zaobserwować „dotknięcie Tenniela” w polskim

komiksie. Rysownicy „Puncha” już wtedy bardzo swobodnie eksperymentowali z kształtem i formą – odnajdujemy u nich tekst zapośredniczony zarówno przez tradycyjny podpis pod rysunkiem, jak i kwestię wypowiedzaną w „dymku”, obrazki stanowiące osobną całość (można użyć nawet określenia „planszę”) jak i wplecione w tkankę krótkiego satyrycznego opowiadania. Tak odważnego sposobu projektowania nie przejęli wydawcy pierwszych polskich magazynów ilustrowanych ery drzeworytu sztorcowego – „Kłósów”, „Wędrowca”, wspomnianego tu wielokrotnie „Tygodnika Ilustrowanego”. Pojawi się on dopiero w okresie modernizmu, a pierwszym magazynem korzystającym z takich rozwiązań będzie „Mucha”.

PODRÓŻ III - NAD MODRĄ RZEKĄ ATRAMENTU

Krajobraz wptywów i inspiracji polskich rysowników (ale przecież i wydawców, bo bez ich kapitału...) nie ograniczał się tylko do Francji, gdzie bardzo wielu z nich nie tylko mieszkało przez pewien czas, a nawet wydawało albumy komiksowe, czy Anglii, skąd dość chętnie sprowadzano prasę, ale również Portugalii, państw Beneluxu, Włoch i krajów niemieckojęzycznych, bliskich nie tylko geograficznie, ale i kulturowo. To przecież tam bardzo często trafiali utalentowani artyści, dzięki stypendiom prywatnym, ale – o tym nie zapominajmy – również rządów Prus i Austrii.

Niemieccy wydawcy bardzo szybko przyswoili sobie angielską i francuską lekcję o czasopismach ilustrowanych i już w połowie lat 40. (nie mówiąc o kolejnej dekadzie) zakładają gazety z taką samą nowoczesną winietą, układem trzech kolumn tekstu, licznymi drzeworytami i obowiązkowym komiksem (lub nawet kilkoma) – najpierw liczącymi kilka kadrów, później odcinkowymi, łączonymi poprzez postać bohatera. W Monachium w 1844 r. Kaspar Braun (1807–1877), rysownik i malarz wchodzi w spółkę z Friedrichem Schneiderem (1815–1864) i zaczynają wydawać magazyn „Fliegende Blätter”. Braun odpowiada za warstwę ilustracyjną, ale pierwsze najciekawsze komiksy wychodzą spod ręki Franca von Pocci (1807–1876), z pochodzenia hrabiego, a z zamiłowania rysownika, który kreuje postać bohatera konsekwentnie antypatycznego, który osiąga sukcesy sprytem, małymi kłamstwami, zgrabnie ubranym świnstewkiem. Taki jest – bardzo ekspresyjnie oddany – kapitan Warner z cyklu „Weltgeschichte”. Braun koncentrował się raczej na historyjkach



Kaspar Braun i Friedrich Schneider, *Des Herrn Barons Beisele und seines Hofmeisters Dr. Eisele Kreuz- und Wuerzüge durch Deutschland*, „Fliegende Blätter“, nr 48, 1846.

z bardziej rozbudowanym tekstem, który dostarczał mu Schneider, a jedną z bardziej charakterystycznych postaci, którą wymyślił był baron Eisele wraz

z nieodłącznym totumfackim Beisele (doktorem nauk wszelkich). Czytelnikom, których w pewnym momencie tytuł miał piętnaście tysięcy, najbardziej podobały się satyryczne ataki na moralność i cokolwiek sztuczny kodeks burżuazji bawarskiej i pruskiej. Dopóki rysownicy nie atakowali otwarcie władzy



monarchów i książąt, nie wtrącano się zbyt do ich radosnej, ale i cokolwiek makabrycznej twórczości. Największym sukcesem Brauna, jako wydawcy, było umożliwienie prasowego debiutu Wilhelmowi Buschowi (1832-1908). Pierwsze prace opublikował w 1859 r., a właściciel oficyny prasowo-książkowej, niedługo potem, uzyskał prawa do pierwodruku „Maxa i Moritza”, pierwowzoru wszystkich komiksów z nierozłączną parą złośliwych, niejednoznacznych, a często nawet okrutnych bohaterów. Z całego oceanu prasy obrazkowej – w tym względzie Niemcy znacznie wyprzedzili Polskę – trzeba wymienić „Illustrierte Zeitung” z Lipska. To pierwszy na obszarach państw niemieckich (rok powstania 1843) magazyn ilustrowany, który był wiernym naśladownictwem „The Illustrated London News”, ale pomimo pierwszeństwa i rzeszy rysowników nie proponował wtedy – przynajmniej moim zdaniem – czytelnikom rozrywki artystycznej na tak szaleńczym poziomie i w groteskowym kształcie, jak gazeta założona przez Kaspara Brauna. Jeśli mamy poszukać formy utadzonej i mającej – być może – większy wpływ na kształtowanie gustu i wrażliwości na polskim rynku prasowym, to wskazałbym tu, istniejący od 1853 r. w Stuttgarcie, tytuł „Illustrierte Welt”.

Interesującego materiału porównawczego dostarcza nam wertowanie roczników 1862-1863 wiedeńskiego tygodnika „Waldheim’s Illustrierte Zeitung”. Porównanie z wychodzącym już wtedy od kilku lat „Tygodnikiem Ilustrowanym” wcale nie wypada na niekorzyść polskiego tytułu. Możemy natomiast stwierdzić, że publikacja komiksów, w których specjalizował się Leopold Carl Müller (1834-1892), ze znanej austriackiej rodziny malarzy i litografów, była o wiele bardziej konsekwentna, a „Ein neuen Stiefel” (numer 66 z 1863 r.) pokazuje na ile odważniejszy był komiks zachodni, jak śmiało operował obrazem – eliminując tekst – stosując rozwiązania, które pojawiają się w prasie polskiej dopiero w latach 90. XIX w. Wiedeński tygodnik to zarazem jeden z kilku tytułów, dla których wykonywał zlecenia Artur Grottger (1837-1867). Trochę, a nawet może bardziej niż trochę „upupiony” i zamknięty w kręgu – na marginesie bardzo dobrych artystycznie – patriotycznych grafik, będących dokumentalną i artystyczną wizją Powstania Styczniowego, umyka nam jako twórca poszukujący całkiem innych tematów. Wystarczy wspomnieć, że pierwszymi pracami dla „Waldheim’s Illustrierte Zeitung” były dynamiczne rysunki ujeżdżania dzikich

koni na stepach Panonii [15]. Jeszcze większym zaskoczeniem jest komiksowa forma „Die Getränke” [16] stworzona przez Leopolda Müllera i Artura Grottgera. Groteskowe i prześmiewcze ilustracje przywołujące wizje karnawału i wesolej zabawy nie kojarzą się z twórcą „Lithuanii”.

W 1860 r. Grottger nawiązał ścisłą współpracę z Józefem Osieckim (1827-1901), wydawcą i redaktorem prowadzącym dwutygodnik „Postę”. Było to tym łatwiejsze, że czasopismo ukazywało się w Wiedniu, gdzie artysta mieszkał od kilku lat. Trzy lata później Grottger został nawet redaktorem naczelnym gazety, która wychodziła z dość dziwną częstotliwością – trzy razy w miesiącu, aby po klęsce Powstania Styczniowego zaprzestać działalności. Rysunki i ich serie ułożone w krótkie historyjki były najczęściej przedrukami z polskiej prasy (przykładem „Szkice warszawskie”), zaś wśród autorów rysunków (portretów, wizerunków budowli, scenek obyczajowych i „szkiców humorystycznych”, czy nawet komiksów antysemitycznych, bo niestety i takie drukowano) redakcja wymieniała (nie podpisując nigdy autorów) następujące nazwiska: *Napoleon Dębicki* (1820-1865), *Artur Grot(t)ger* (wyjątkowo kilka razy podpisany, ale dopiero po roku 1863, gdy zamieszczał ryciny wcześniej zamówione przez austriacką prasę), *Juliusz Ko(s)sak* (1824-1899), *Leopold Löffler* (1827-1898), *Jan Matejko* (1838-1893) i *Kornel(i) Szlegel* (1819-1870). Niezbyt porywająca szata typograficzna nie dorównywała czasopismom krajowym, ale – stosując odwróconą strategię przedruków – zapoznawała Polaków mieszkających w Wiedniu z problematyką i niektórymi autorami tworzącymi w kraju. Niestety problemy finansowe wydawcy (spowodowane nie tyle jego brakiem umiejętności, co wielokrotnymi konfiskatami nakładu i aresztowaniem właściciela) spowodowały najpierw okrojenie objętości z dwudziestu czterech do ośmiu stron, a potem – gdy cała Europa czekała na informacje z powstańczej Polski – opóźnienia w publikacji rycin nawet do trzech, czterech miesięcy i w dodatku za pośrednictwem gazet francuskich. Kilkadziesiąt serii ilustracyjnych związanych z Powstaniem Styczniowym (przedrukowywanych potem w prasie brytyjskiej, niemieckiej i szwedzkiej) opublikował „L’illustration”. Autorami byli polscy rysownicy (najczęściej zachowujący anonimowość)

W tym krótkim przeglądzie czasopism europejskich, które stworzyły nie tylko nowoczesny rynek prasowy, ale miały ogromny wpływ na rozwój

ein Bild von Palearum, eine hochwürdige Carriere schwebte ihm schon krumm vor, und er wollte seinen Vater die Heberzeugung beschwören, daß die gute Preisen, welche Mr. Wolf verleiht, für ihn gerächt werden müßte.

Mit Hilfe Mr. Wolf einem besseren Schicksal geholt. Mr. Gochet, der jedoch schon krumm in Gandy gerannt wurde, erbeutete mehr als sein Lehrer verlor, und dieser stand bei ihm volle Achtung für seine Reue zu metaphysischen und ethischen Disputationen. Beide verließen sich auf gleichem Fuß mit einander. Aber bei aller Verschwiegenheit waren sie einander noch höchst unglücklich. Mr. Wolf ganz unglücklich, Mr. Gochet sehr peinlich.

Beide waren oft bei Mr. Wilkins, und Wilkins hatte dann die vierte Partie bei Tisch vor. Klein für die Welt, galt für ihren Vater immer noch als Kind, während sie ihrem Charakter, ihrem Verstande, der Genieseligkeit ihrer Fähigkeiten und ihrem eine Jungfrau war. So lagen die beiden Dungen da und erlernten sich der Weltlichkeit mit je viel älteren Personen. Mr. Gochet sprach und lächelte es viel wie die Eltern; Wilkins sah ihnen zu, wie aus ihren Augen leuchtete dann und wann ein fahler Interesse oder auch lächelnder Zaun, wenn Nahe ihren

Vater betrachtete. Er sah diese Mischung wohl, und machte sich ein Beispiel daraus, sie heranzuziehen.

Auch auf andere Weise noch kamen Beide mit einander in Berührung. Mr. Wilkins und Mr. Wolf hielten mit einander die Zeiten, und Wilkins hatte mehr zu sagen, daß das Vater unglücklich in das Theaterhaus hinkäufelne. Mr. Wolf kam auch noch wenig kam, ob er die Zeitung etwas später erhielt, aber nicht, aber Mr. Gochet interessirte sich höchst für alle öffentlichen Angelegenheiten und die Verbesserung derselben, und unglücklich ging er der Zeitung entgegen. Dann kam noch Wilkins erschienen auf ihn zu und enthielt folgend:

„Ah, Mr. Gochet, es thut mir so leid, aber Papa ist schon erst damit fertig geworden!“

Wilkins nahm er die Entschuldigung ziemlich verbrochen hin, aber meinte er, es habe nicht zu sagen, seine auch wohl mit ihr um und hat sie mit ihren von Dasei unglückseligen Charaktereigenschaften aus.

Bei alledem machte Mr. Gochet's Stimme und sein Gesicht ihr Herz nicht wider schlagten. Er liebte ihn, sie war sogar noch besser, daß er sie liebte, als irgend ein Anderer, auf Befehl anerkennen machte, und er gefiel sich in der Überlegenheit

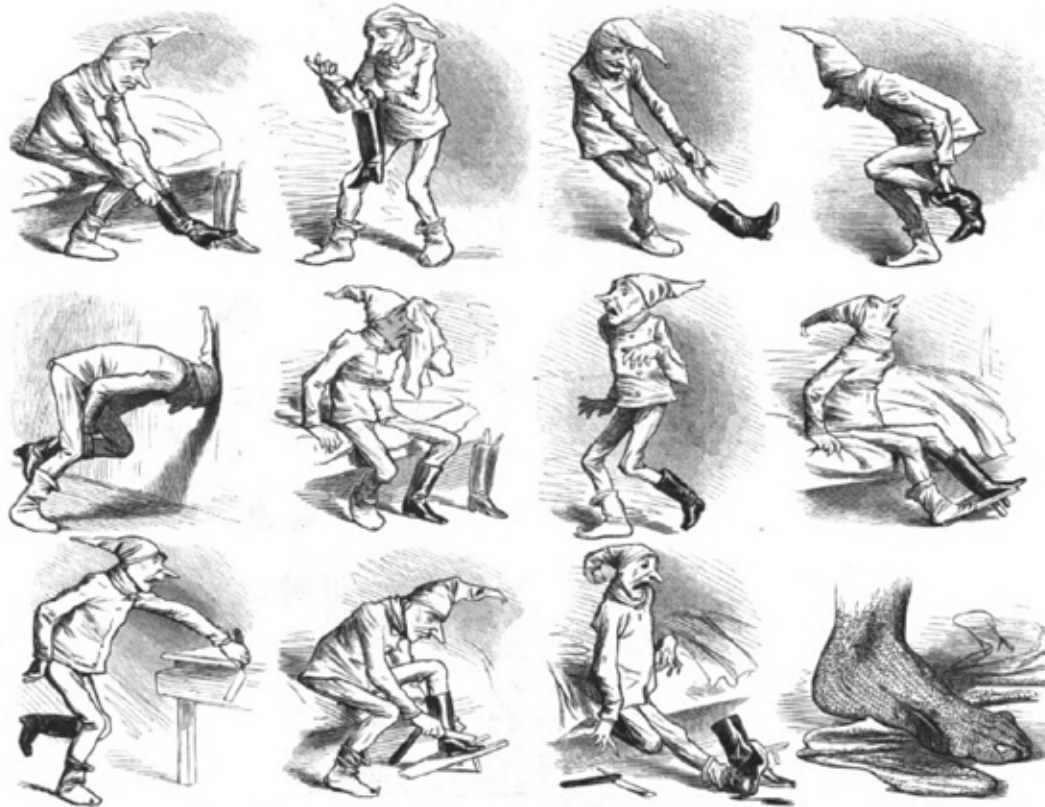
Stellung, welche sie ihm einräumte. Die meisten gute Freunde und nicht mehr.

Im Mr. Wilkins' Verhältnis zur Welt hatte sich hauptsächlich manches geändert. Die ersten Jahre nach dem Tode seiner Frau zog er sich zurück und von der Weltlichkeit zurück, als Ehemann noch weniger. Es er wieder eifriger, seinen ausdauernden Charakter mehr bemerkbar machen, daß der gute Mensch seinen Vater und seiner Frau von ihm gewichen war. Er widmete dem Vergnügen viele Zeit, welche sonst seinem Geschäfte gehört hätte; seine Jagdliebhaberei wurde zur hitzigen Leidenschaft; er packte ein Pferd in Schweden und reiste fort hin, die beste Luft werde Wilkins gesund sein, aber im nächsten Jahre nahm er eine andere Jagd ohne Bekleidung für ein Kind und dessen Begleitung. Er machte lustvolle Reisen und war oft abwesend, wenn sein Charakter in der Regel dringender nachherig geworden wäre. Er war immer noch ganzjährig bei Gamsenjägern und Hasenparties, und wenn auch jetzt mehr Wein konsumieren war, um ihn lebendig zu machen, so fröhlich er je am Wein gewöhnt nicht. Er ging oft nach London und besuchte das Theater der Victoria und Kauf für seine Zeitgenossen.

(Fortsetzung folgt)

Ein neuer Stiefel.

Comorente von L. Müller.



Wiener Wadflammen.

Von W. W.

Gründete fürwahr die Wadflammen, die Abjuration des Ex-Zensors Langens, nicht Scherz.
Die Wadflammen haben das lieber erst bekannt gegeben, nachdem sie das Präsidenten werber als höchst trübend und Verunsicherung gefühlend gesehen. Sie hätten immer das eine oder das Andere können lassen sollen. Wäre die besagten Jünglinge in Begleitung verlesen, ihnen ein rechtliches Urteil hinsichtlich, und wenn sie herauf lähnen werden, helfen ihnen zu trinken, um mit Karotten zu reiben, die Entzündung zu machen, das Thier trinkt Schokolade.
Oh's kann nicht schon genug gefühlt und entzündete Jünglinge in beständiger Weisheit lesen? Oder hätte man es denn abgesehen, das Schokolade trinken modern werden zu lassen?
Schon früher vertrieben bekanntlich gute Witten, wenn man nicht für geistlich mehr ihrer Hauptgrund als ihrer Tugend waren. Wie wohl, wie es mit Beschäftigung keine Mühe, wenn Solo Heine, Wotan u. s. w. Schokolade trinken gewen-

ten wären. Es ist mir doch schon eher allgemein Mißfallen ge-
lesen zu mehr besseren Leistungen gelangt.
Zur der besten Wadflammen die haben.
um seinen Unmut laut werden zu lassen. Er darf sich denn Teilnahme bei dem Chormusikanten bleib langweilen, und er ist dann zu jeder Zeit liegen im Grunde, daß mit politischen Fragen zu beschäftigen, diplomatische Noten und Verhandlungsangelegenheiten zu lesen, aber sich wenigstens um seine eigenen wichtigsten Angelegenheiten zu kümmern.
Eine Theater, sein Zirkel! Und der Tag hat vierundzwanzig Stunden!
Was feher endlich wichtig, daß die Nationalkommission eine der schönsten Wadflammen ist, denn sie lehrt, daß durch die Heiligkeit Wadflammen für den Staat verloren gehen.
Glauben Sie nicht, daß endlich keine Aktion der Staatsministerialminister auch dort durchzuführen dürfte, wo man über die Zeit der Heiligkeit zu ratifizieren hat?
Schrecklich! Da ist man und langweilt sich, und inebeln gehen Wadflammen verloren. Welche Wadflammen! Die Wadflammen sind wenigstens nur zur Hälfte mehr eine gute Sache sein.

Am Gründungsbericht und Charakteristik ist vorzüglich Verden auf den Wadflammen. Die Wadflammen in solchen Zeiten, man ist sich sehr leicht angepaßt, trägt einen warm überlebender und das Wadflammengebet am besten, an dem man primordially riecht, mit Grazie, man sieht und nicht gefahren, lernt die Wadflammen im Inneren kennen und kann sich, je zu sagen, in der eigenen Welt ergreifen. Am Wadflammengebet gut, bis es sich abendert auf dem Wadflammen eine Wadflammen Wadflammen, das drei Wadflammen gibt, die Wadflammen und die Wadflammen erscheinen in großer Zahl und es wird brünnel fächer, bevor sich der letzte Wadflammen in ruhigen Stand und seinen Wadflammen verlassen hat; kurz, die drei letzten Tage der Wadflammen sind noch eher zu ertragen, und am Chormusikanten trüben und dem Gebete, daß ja morgen alle Wadflammengebet wieder erlöset werden.
Der Wadflammen Wadflammen, der am Chormusikanten seine Wadflammen im Wadflammen wieder erlöset, braucht noch keine Kräfte.
Wie hat in der Wadflammen Tage, die interessantesten Wadflammen früher als der „Theaterwadflammen“ bringen zu können, denn wir haben in im „Wadflammen“ erlöset.
Zeit Jahren größter wird nämlich in der Wadflammen zu

Leopold Carl Müller, *Ein neuen Stiefel*, „Waldheim's Illustrirte Zeitung“, nr 66, 1863.



magazynów ilustrowanych w Polsce, kilka razy padało nazwisko Rodolphe'a Töpffera. Nie tylko jako artysty, który najprawdopodobniej zainspirował bezpośrednio Artura Bartelsa, ale również jednego z „ojców” (którego w kolejności nie podejmuję się rozstrzygnąć) komiksu. Wprawdzie polska prasa XIX wieku nie drukowała jego prac, w przeciwieństwie do rycin Hogartha (incydentalnie) i Doré'go (bardzo często), ale polscy artyści bez wątpienia znali jego dokonania.

Znali, lecz czy z niej korzystali? To jedno z najważniejszych pytań (może najciekawszych) pytań o poetykę XIX-wiecznego komiksu prasowego. *Töpffer buduje swą własną graficzną estetykę i narrację, która wykluwa się jakby przypadkiem: nabażrana głowa bohatera i dopiero potem pada pytanie o jego potencjał jako postaci.* [17] Szwajcarski artysta nie działał jednak w próżni, „Mr. Jabot”, satyryczny i farsowy, wiele zawdzięcza brytyjskim twórcom – widzimy tu echa Cruikshanka (...) w drugiej części autor przekracza konwencjonalne sytuacje komiczne, jest absurdalny i surrealistyczny. [18] W tym chyba tkwi sedno tego swoistego braku – rysownik i czytelnik między Krakowem a Wilnem, Lwowem a Poznaniem jeszcze nie wyczuwał tej absurdalnej groteski. Pojmował (przynajmniej w nielicznych przypadkach) romantyczną ironię dzieł Słowackiego, ale nie był gotowy na jej wizualną reprezentację. Jeszcze nie był gotowy. To nadchodzi stopniowo. To – być może odpowiedź – na pytanie następne. O nieobecność Norwida w polskiej, ilustrowanej prasie, ale również o nieobecność Töpffera.

Sądzę, że klucz do tej zagadki leży całkiem blisko. Najpierw są nim trzy albumy komiksowe Bartelsa. Pierwszy z nich – współtworzony przez Norwida, pod wyraźnym wpływem prac Rodolphe'a Töpffera – i jego stylistyka zostają natychmiast porzucone. „Pan Eugeniusz” i „Pan Atanazy” to gwałtowny zwrot w kierunku karykatury i komiksu brytyjskiego, pierwszy z nich to raczej stylistyka bliższa „Punchowi”, ostatni dryfuje ku grafice XVIII-wiecznej. Co do „Pana Eugeniusza” to on – przynajmniej u mnie – budzi skojarzenia z pracami Richarda Doyle'a (1824-1885) i jego cyklem „The Foreign Tour of Messrs. Brown, Jones and Robinson” z 1854 r. Rysunkowy styl Norwida-Bartelsa był na tyle nieakceptowany, że kadr z „Łapigrosza” pojawił się – w dość przypadkowym kontekście – dopiero w 1912 r. w „Tygodniku Ilustrowanym” [19]

(bez podania źródła i jako autora wymieniając tylko Norwida). Jeszcze w latach 60. XIX w. autor „Promethidiona” usiłował publikować w magazynie, którego redaktorami graficznymi byli najpierw Lewicki, a później Juliusz Kossak (1824-1899), ale były to próby bardzo nieliczne – zaledwie trzy rysunki satyryczne w latach 60. Dopiero w okresie między rewolucją, a wybuchem Wielkiej Wojny szkice, a nawet komiksy Norwida pojawiają się na łamach prasy. Drukuje je „Biesiada Literacka”, „Maska” i „Chimera”. Wreszcie „Wędrowiec” w dwóch odcinkach prezentuje „Klary Nagnioszewskiej samobójstwo” ze wstępem Wiktora Gomulickiego (1848-1919): *Uśmiech Norwida jest pokrewny angielskiemu humorowi, który wygłasza rzeczy dowcipne z twarzą marmurową (...) Inny jest uśmiech Norwida-rysownika. Już sama forma czynić go musi wyrazistszym, plastyczniejszym. Tu artysta już niekiedy potrąca o satyrę – posuwa się nawet do kreślenia karykatur w stylu Orłowskiego, którego dowcip wydawał się cierpki i szyderczy, był zaś tylko wyrazem jego przedmiotowej spostrzegawczości, od wszelkich celów ubocznych wolnym.* [20] Komiks powstał w latach 70., gdy poeta już nie publikował, nie otrzymywał zleceń na rysunki, pogrążył się w mizantropii, czelując swą niezwykłą teorię metasztuki.

Inspiracją twórczością autora „Histoire de M. Cryptogame” w przypadku „Klary...” może być dobrym tropem. Pozostaje wyjaśnić niechęć polskich wydawców do zamieszczania na łamach prasy komiksów Rodolphe'a Töpffera (czyżby wydawały się im one „bazażrotkami”?) i poza nielicznymi wyjątkami Williama Hogartha. Tu zacytuję pewną wypowiedź, definiując różnicę ideową, pośrednio wprowadzając nas – być może – na tę ścieżkę strachu, którą musieli podążać właściciele gazet, uzależnieni od gustu konserwatywnych prenumeratorów. Dotyczy to jednego z późnych dzieł artysty z Genewy, „Essai de Physiognomonie”: *Punktem wyjścia była refleksja nad sztuką opowiadania narracją, czy ta forma obrazowania, którą uprawiał Hogarth może być moralną przeciwwagą dla całej, okrutnej literatury romantycznej, Sand, Balzaca, Sue. Sam Töpffer miał co do tego poważne obawy. Nie wiedział, czy opowieść obrazkowa pochwalająca instytucję małżeństwa, zrównoważy wszystkie „moralne pokusy” oferowane przez francuskich pisarzy. Był zbyt związany z moralnością kalwińską, aby odnaleźć chociażby w cudzołóstwie artystyczną rozrywkę. Musiał wiedzieć, że właśnie to uczynił Hogarth w „Marriage a-la-mode”. [21] Trzeba również*

pamiętać, że niejednoznaczność każdego z tych wielkich mistrzów grafiki, nawet symboliczna dwuznaczność przekazu, budziła niepokój o interpretację. Bezpieczniej była zatem ich po prostu nie drukować.

Tymczasem ten smutny ksenomorficzny stwór, paradoksalnie zbliżający polską sztukę rysunku prasowego do europejskich standardów, stworzony przez Kostrzewskiego według projektu Norwida [22], potwór niczym z trackiej mitologii, który pojawił się na

okładce niniejszej książki, daje nam przedsmak, czym być mogła jedna z osi polskiego komiksu.

PRZYPISY

³³⁵ John McShane, *Through a Glass Darkly: The Revisionist History of Comics*, "The Drouth", nr 23, 2007, s. 62-70.

³³⁶ John Strang, *Glasgow and its Clubs: Or Glimpses of the Condition, Manners, Characters and Speciesities of the City, When the Past and Present Centuries*, London/ Glasgow, 1856, s. 339.

160

Die Illustrierte Welt.

Coquette.



„Ich komme gleich, meine Coiffure ist noch etwas derangiert.“



„So, das steht reizend, alles wird jetzt und Blumme für mich sein.“



„Wie kann man nur so abgezeichnet gettselbet sein, keine Grinoline!“



„Hat der Kerl denn keine Ahnung von Bonten?“



„Mehr Taille, mehr Taille, die Grinoline ist gut.“



„Wie kann man an solchen Kindereien Geschmack finden!“

Coquette, „Die Illustrierte Welt“, 1859,
nr 60

Redaction, Druck und Verlag von Edward Hallberger in Stuttgart. — Jede von Kessel & Comp. in Koenen.



³³⁷ Graham Everitt, *English caricaturists and graphic humourists of the nineteenth century*, Londyn, 1886, s. 238.

³³⁸ „Świat”, nr 19, 1894.

³³⁹ „Świat”, nr 6, 1889.

³⁴⁰ F.H.L., *Don Kiszot z La Manszy*, „Ktosy”, nr 264, 1870, s. 11.

³⁴¹ Od numeru 13 „Ktosów” z 1865 r.

³⁴² David Kunzle, Gustav Doré. *Twelve Comics Strip*, Jackson, 2015, s. 9

³⁴³ David Kunzle, *Gustav...*, s. 12.

³⁴⁴ „Le Charivari”, nr 13, 1832.

³⁴⁵ „L'illustration”, nr 105, 1845 i dalsze.

³⁴⁶ David Kunzle, Gustav Doré. *Twelve Comics Strip*, Jackson, 2015, s. 113-114.

³⁴⁷ Graham Everitt, *English caricaturists and graphic humourists of the nineteenth century*, Londyn, 1886, s. 331.

³⁴⁸ Arthur Bartlett i Frederic Talbott Cooper, *The history of the nineteenth century in caricature*, New York, 1904, s. 101.

³⁴⁹ „Waldheim's Illustrirte Zeitung”, nr 11, 1862.

³⁵⁰ „Waldheim's Illustrirte Zeitung”, nr 50, 1862.

³⁵¹ David Kunzle, *Rodolphe Töpffer. The Father of Comic Strip*, Jackson, 2007, s. 61.

³⁵² Tamże, s. 60.

³⁵³ Stanisław Dzikowski, *Kobieta w karykaturze*, „Tygodnik Illustrowany”, nr 18, 1912.

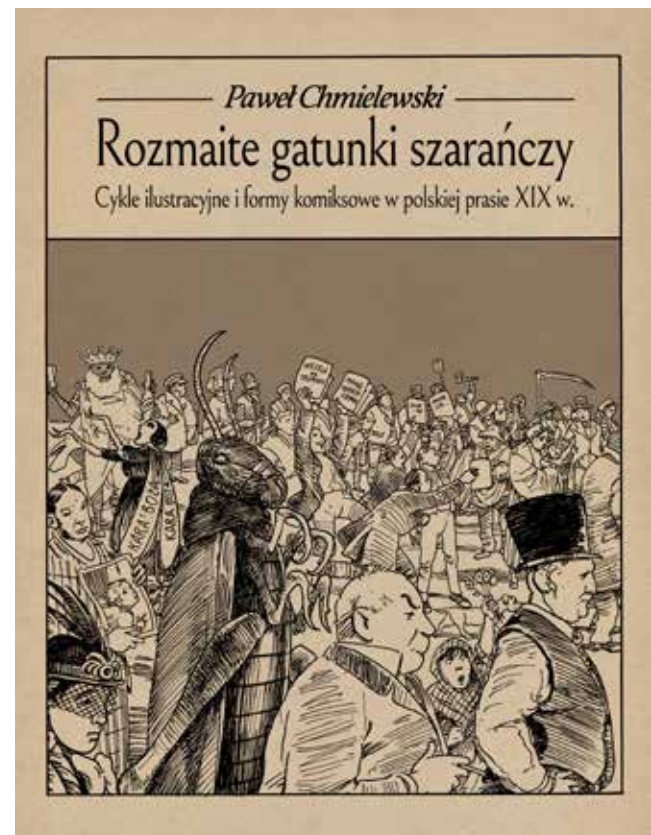
³⁵⁴ Wiktor Gomulicki, *Norwid jako humorysta*, „Wędrowiec”, nr 1, 1904, s. 14.

³⁵⁵ David Kunzle, *Rodolphe Töpffer. The Father of Comic Strip*, Jackson, 2007, s. 150.

³⁵⁶ *Zoilus*, „Tygodnik Illustrowany”, nr 25, 1860. ■

Artykuł jest zmienioną wersją jednego z rozdziałów książki „Rozmaite gatunki szarańczy. Cykle ilustracyjne i formy komiksowe w polskiej prasie XIX wieku” opublikowanej w tym roku.

Paweł Chmielewski (redaktor naczelny magazynu „Projektor”). Absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Publikował m.in. w „Studiach sienkiewiczowskich”, „Biurze Literackim”, „Zeszytach Komiksowych”, „Ha!art”, „Teraz”, „Komiks i my”, „Zabawach i zabawkach”, „Nowym Napisie”. Autor książek: „Stowacki w supermarkecie. Szkice o polskim dramacie”; „Stowacki w McDonalddie”; „Stowacki w supermarkecie 2.0”; trzytomowej publikacji „Nie tylko Yorgi. Historia świętokrzyskiego komiksu” oraz monografii: „Rozmaite gatunki szarańczy. Cykle ilustracyjne i formy komiksowe w polskiej prasie XIX wieku”; „Na dworze goździkowego króla. Polskie formy komiksowe w kontekście europejskim od wieku XV do roku 1914. Historia popularna” (ukaze się w tym roku). Scenarzysta komiksów („12 prac Deltę 800”; „Pociąg”; „Ósmy księżyc”; „Putapka Gargancjana”; „Kot w butach”, „Delta 800: misja”; „Paderewski w Białym Domu”; „Przygody Władka. Sezon pierwszy”) i trzech nagrodzonych tekstów scenicznych („Stacja końca świata”, „Dno”, „Ściągając cień”). Dwukrotny stypendysta MKDiN. Organizuje i prowadzi festiwal komiksu i narracji obrazowej „Kieleckie Prezentacje Komiksowe”.



Paweł Chmielewski
Rozmaite gatunki szarańczy.
Cykle ilustracyjne i formy komiksowe w polskiej prasie XIX wieku
262 s. ; 27,5 cm
Kielce : Stowarzyszenie Twórcze „Zenit”
Polska, 2021