

RYSUNEK UPROSZCZONY

1. Fundament rysunku wg. Maxa Klingera

Nim pójdziemy dalej w naszych rozważaniach o ilustracji, prasie i opowieściach rysunkowych, zastanówmy się nad możliwościami „humorystycznej” lub „realistycznej” ścieżki rozwoju historyjek obrazkowych w drugiej połowie XIX wieku. Pojawieniu się pierwszych warszawskich tygodników ilustrowanych, towarzyszą wszak z jednej strony realistyczne ilustracje Juliusza Kossaka, Henryka Piłłatiego, Wojciecha Gersona, a z drugiej – humorystyczne opowieści obrazkowe Franciszka Kostrzewskiego. Rodzi się pytanie o to, czy konwencja satyryczno-humorystyczna opowieści obrazkowych w momencie ich narodzin w prasie była naturalnym wyborem?

Odpowiedź na to pytanie wbrew pozorom jest dość łatwa, wymaga jednak przytoczenia argumentacji z obszaru XIX wiecznej teorii rysunku i malarstwa. Mówiąc najprościej, opowieści rysunkowe musiały być na początku swej drogi satyryczne, bowiem wynikało to z samej specyfiki wykorzystania do ich tworzenia rysunku, a nie malarstwa. A wchodząc w temat głębiej – ich satyryczny charakter wynikał wprost z przypisanych rysunkowi cech: subiektywizmu, krytycyzmu i pesymistycznych właściwości, odróżniających go od optymistycznego i obiektywnego ze swej istoty malarstwa. Tak wówczas na to patrzono.

XIX wieczny rysownik, grafik i teoretyk malarstwa oraz rysunku Max Klinger w rozprawie „Malarstwo i rysunek” (1908) istotę malarstwa widział w „harmonijnym wyrażaniu barwnego

świata fizycznego” dowodząc, że malarstwo jest „skończonym wyrazem radości z tego świata”¹. Rysunek natomiast według wspomnianego autora, charakteryzował się luźniejszym związkiem z widzialnym światem, z tego powodu, że brak mu było barwy. Brak barwy rysunek rekompensował fantazją:

„(...) rysunek pozwala fantazji zupełnie swobodnie uzupełniać przedmiot barwą; może kształty, nienależące bezpośrednio do rzeczy głównej, a nawet i należące do niej, tak dowolnie traktować, że tu także wyobraźnia widza musi uzupełniać dzieło artysty”².

Jak dowodził dalej autor:

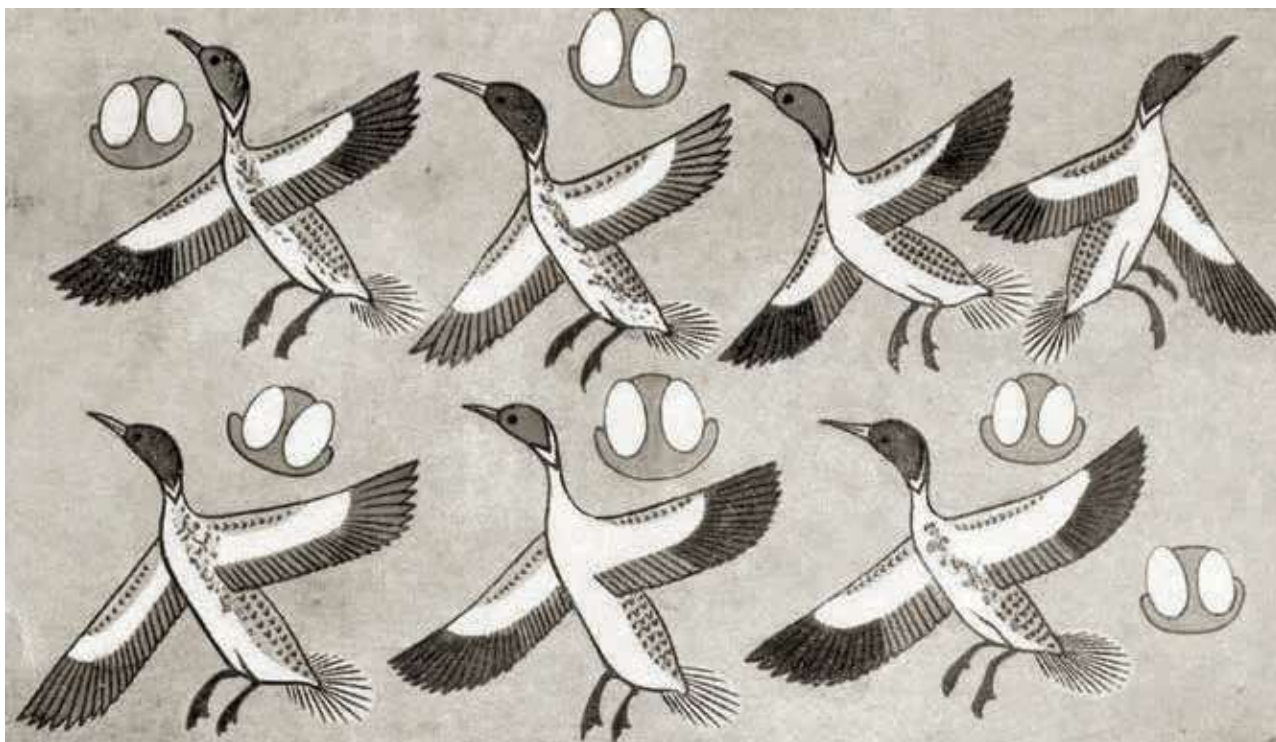
„Powyższy tok myśli prowadzi do wniosku, że pewne pomysły fantastyczne nie dadzą się wcale lub tylko pod pewnymi warunkami przedstawić drogą malarską, a w rysunku są zupełnie możliwe, nie tracąc bynajmniej swej artystycznej wartości”³.

Klinger zauważył, że właściwości rysunku doskonale nadają się do oddania ruchu, co udowodniał dając przykłady linearnego starożytnego malarstwa egipskiego, greckiego i japońskiego. Zwrócił tu uwagę na zalety linearnego rysunku; dowodził, że w konturowych rysunkach „egipskie grupy ptaków podobnych do bocianów” dlatego właśnie, że narysowane były konturem wydają się „śmiesznie żywe” [podkr. SZ]. Zauważając przy tym, iż podobnie jest w malarstwie japońskim, teoretyk podkreślał następnie,

¹ Max Klinger, Malarstwo i rysunek, Kraków 1908, s. 17.

² Tamże, s. 19.

³ Tamże, s. 22.



Ptaki z fryzu z egipskiej świątyni – przykład z książki Maxa Klingera, 1908 r.

że: „najmniejszy przypadek barwy, najprostsze modelowanie natychmiast by zniszczyło drastyczne wrażenie żywości i ruchu”⁴.

Klinger podsumował trzeźwo swe wywody, różnice między malarzem i rysownikiem widząc następująco:

„Wszyscy mistrze w dziedzinie rysunku okazują w swych dziełach zadziwiający rys ironii, satyry, karykatury. Z upodobaniem akcentują słabe strony przedmiotu, szorstkość, głupotę, przewrotność. Z ich dzieł wybuchają prawie wszędzie jako główny ton: Takim świat być nie powinien! Krytykują więc świat ostrzem rylca. Nie można dobitniej wyrazić różnicy między malarzem a rysownikiem. Malarz odtwarza kształt, wyraz, barwę zupełnie obiektywnie, zatem właściwie niekrytycznie, on je raczej upiększa. (...) Rysownik zaś stoi przed wiecznie otwartymi rozpadlinami między naszą wolą a mocą (...) Z dzieł tamtego bije optymizm, używanie świata, rozkosz oka. Ten, zaś patrzy

w głąb poza formy i pod ciężarem zestawień musi widzieć wszystko pesymistycznie”⁵.

Trzeba dodać, że Klinger zasadniczo zwracał w swej rozprawie uwagę na piękno rysunku i sztukę rysunku oraz na mistrzów tego gatunku (Dürer, Rembrandt, Doré); wyraźnie też interesowała go sztuka tzw. wysoka, pogardzał ilustracjami w prasie; niemniej jego przemyślenia dotyczące istoty rysunku są dla nas bardzo ważne.

Chodzi o to, że – jak udowadniał Klinger – w rysunku tkwią przypisane mu właściwości, dzięki którym **rysunek doskonale oddaje ruch, umowność – fantazję oraz satyrę-humor**. A to dlatego, że brak mu barwy, którą ma malarstwo. Barwa wprowadza nastrój, odejmuje humor i wygładza przekaz, obiektywizuje go, a nawet upiększa – gdyż dzięki barwie obraz bliższy jest naturze. Tym samym do rysunku ciąży artyści, których pociągają ruch, satyra, humor, fantazja, umowność – czyli cechy właściwe dla rysunku, a nie dla malarstwa.

⁴ Tamże, s. 25.

⁵ Tamże, s. 28–29.

2. Przykład twórczości Stanisława Lentza

Chciałbym w tym miejscu podać przykład polskiego malarza, portrecisty, a jednocześnie karykaturzysty, w którego twórczości rysunkowej cechy rysunku, na które zwróciliśmy uwagę, a więc **satyrę i umowność** widać jak na dłoni. Dla nas to twórca ciekawy – bo również eksperymentujący z formą opowieści obrazkowych. Tym artystą jest STANISŁAW LENTZ (1861–1920), znany też jako Stanisław Lenc.

W twórczości artysty z jednej strony mamy nurt poważnego malarstwa portretowego (czyli coś co jest tak ważne dla malarstwa) czy zaangażowanego społecznie (słynny obraz „Strajk”

z 1910 r.), z drugiej nurt rysunkowy – satyryczny, humorystyczny, poszukujący uproszczonej kreski i eksperymentujący – to, co jest istotą rysunku. W tym drugim nurcie, mieszczą się też rysunkowe opowieści obrazkowe Lentza – choć raczej należałoby, moim zdaniem, uznać je za zabawy z formą opowieści obrazkowej, które twórca publikował w „Tygodniku Ilustrowanym” i „Kłosach”. Biograf artysty Witold Bunikiewicz, oceniając rysunkową twórczość Stanisława Lentza skomentuje, że: „Karykatura St. Lentza wypłynęła z tej mieszczańskiej atmosfery i nie czuła się w Polsce osamotnioną, znajdując się w najbliższym sąsiedztwie z dziełami Kostrzewskiego”⁶.



Stanisław Lentz, po lewej: *Strajk*, obraz olejny, 1910 r., (znany też jako *Robotnicy* 1905) po prawej Warszawskie zawody zapaśnicze, TYGODNIK ILUSTROWANY nr 17 z dn. 28 kwietnia 1906 r.

⁶ Witold Bunikiewicz, *Stanisław Lentz*, s. 29.

Być może dla Bunikiewicza ważne było, że Lentz podobnie jak Kostrzewski swe rysunki publikował w „Tygodniku Ilustrowanym”, stąd porównanie do starego mistrza. Trzeba jednak pamiętać, że Stanisław Lentz studiował w Paryżu, gdzie musiał zetknąć się z francuskimi opowieściami obrazkowym drukowanymi w tamtejszej prasie, twórczość Franciszka Kostrzewskiego nie mogła być dla niego jedynym źródłem inspiracji. Karykatura Lentza sięga także, czego nie było u Kostrzewskiego, do świata polityki:

„Wielkie wypadki rozszerzyły zakres karykatury Lentza i jakkolwiek nie przybiera ona nigdy form złośliwych, nie gryzie ale bawi, nie siecze ale rozśmiesza, to jednak ze względu na rodzaj swych tematów wkracza w dziedzinę poważnej, satyry politycznej, która bardziej naucza i karci, niż pobrzękuje czapką wesołka”⁷.

Następnie biograf pisze ważne zdanie, będące analizą plansz z opowieściami obrazkowymi stworzonymi przez Lentza, ale sięgające szerzej – bo natury opowieści obrazkowych. Bunikiewicz dostrzega mianowicie **przesunięcie wagi** utworów Lentza **ze śmieszności rysunku w kierunku anegdoty jaką opowiada historyjka** – co wszak jest ważną cechą w budzeniu się nowej jakości opowieści obrazkowych, oraz przywołuje nazwisko Wilhelma Buscha⁸:

„I jakkolwiek karykatura i satyra Lentza nosi wybitne znamiona wesołych rysunkowych anegdot Buscha i Oberlaendera, zarówno w sposobie prowadzenia opowieści jak i przesunięciu śmieszności z rysunku na anegdotę, to jednak jako dzieło twórcze stoi na wyżynie swego zadania”⁹.

Jako przykład omawianego zjawiska (przesunięcia ciężaru pracy ze śmieszności w kierunku anegdoty) daję tu pracę Stanisława Lentza pt. „Wesoły Figaro” z 1888 r. Czy utwór ten to dla Państwa ciągle jeszcze bardziej zestaw śmiesznych rysunków pokazujących zachowanie fryzjera w czasie pracy? Czy może jednak to już bardziej historyjka fabularna (anegdota), o tym jak fryzjer ostrzygł klienta?

Musimy mieć świadomość, że prace Lentza to ostatnie dwudziestolecie XIX wieku i początek wieku XX, a więc trzydzieści i więcej lat po ukazaniu się „Łapigrosza” i „Jedynaczka”. To szmat czasu. Dlatego wróćmy na chwilę do końca lat 50. XIX wieku, kiedy ukazały się ww. prekursorskie tytuły i spróbujmy udzielić odpowiedzi na postawione kilka akapitów powyżej pytanie o możliwość zaistnienia realistycznej i humorystycznej drogi opowieści rysunkowych, w momencie ich debiutu.

Wydaje się, mając na uwadze rozważania Maxa Klingera, że w momencie powstania rodzimych opowieści rysunkowych, **w sposób naturalny** musiały być one satyryczne i „pesymistyczne”. I takie właśnie były. „Łapigrosz” (Artura Bartelsa i Cypriana Norwida) i „Jedynaczek” (Leona Kunickiego i Franciszka Kostrzewskiego) charakteryzowały się satyrą i krytyką zastanej rzeczywistości. Wynikało to nie tylko z tego, że opowieści te stworzyły osoby, dla których ostry ogląd współczesności (jak u C. K. Norwida) czy humor (jak u F. Kostrzewskiego) był ważnym elementem ich twórczości; **ale – przede wszystkim z tkwiących głęboko w materii RYSUNKU jego fundamentalnych cech gatunkowych jakim jest satyra**. Dlatego do tych najgłębszych pokładów w momencie rodzenia się nowoczesnych opowieści obrazkowych, moim zdaniem, w sposób naturalny sięgnięto.

⁷ Tamże.

⁸ Wilhelm Busch (1832–1908) – niemiecki rysownik, jego nazwisko często pojawia się w kontekście rozważań o prapoczątkach komiksu, autor opowieści obrazkowej pt. „Max und Moritz” z 1865 r.

⁹ Witold Bunikiewicz, op. cit. s. 29–30.



Wesoly Figaro. Rysunek Stanisława Lenca.

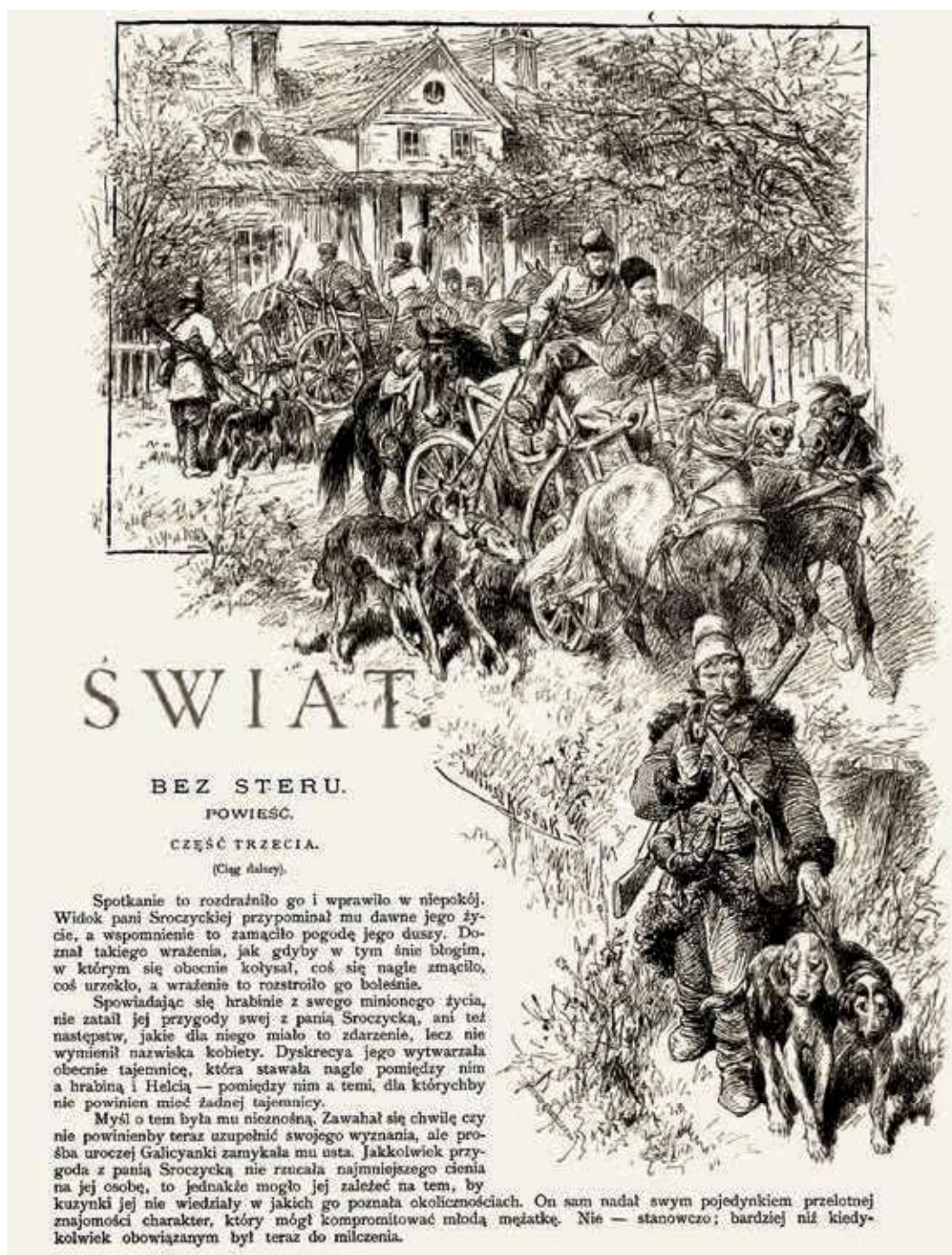
(2595)

Stanisław Lentz, *Wesoly Figaro*, TYGODNIK ILUSTROWANY nr 33 z dn. 20 października 1888 r.

3. Powrót technik płaskich

W ostatnich trzech dziesięcioleciach XIX wieku następował proces wypierania drzeworytu sztorcowego przez techniki płaskie (litografię), cynkotypię, techniki światłoczułe i fotografię. Doskonalono następnie płaskie techniki drukarskie, dzięki kolejnym wynalazkom takim jak np. prasa ro-

tacyjna (co pozwalało na zwiększenie nakładów) czy rastry (pozwalające na wykorzystanie w druku zdjęć i kolorowych rysunków); do użytku wchodziły nowe rozwiązania poligraficzne, które ostatecznie doprowadzą do powstania druku offsetowego – technologii powszechnie używanej obecnie.



Strona tytułowa „Dwutygodnika Ilustracyjnego ŚWIAT” nr 19 z 1889 r. z ilustracją Juliusza Kossaka. Po trzydziestu latach od debiutu „Tygodnika Ilustrowanego” techniki drukarskie bardzo się rozwinęły, druk płaski wyparł technikę drzeworytu sztorcowego.



Ilustracja Władysława Tetmajera nr 11 z 1891 r. „Dwutygodnika Ilustrowanego Świat”. Nowe techniki wykorzystywane w druku pozwalały z końcem XIX wieku na druk bardziej subtelnych rysunków, jak choćby ta, prezentowana ilustracja Włodzimierza Tetmajera.

Techniki druku płaskiego w drugiej połowie XIX wieku bezpowrotnie wyparły zatem kosztowny i trudny druk wypukły. Łatwo dostrzec ten gwałtowny rozwój technik drukarskich, który dokonał się w ciągu życia zaledwie jednego pokolenia twórców na przykładzie prac Juliusza Kossaka – porównując na przykład ilustrację z 1889 r. na tytułowej stronie magazynu „Świat” wydrukowaną technikami światłoczułymi, z którąkolwiek z „drzeworytniczych” odbitek tego autora z prasy z lat 60. XIX wieku.

Rysunki publikowane w czasopismach w technikach płaskich pod koniec wieku były już dobrej jakości, pozwalającej na docenienie kunsztu twórców; zdanie swe opieram na wydawanym w Krakowie „Dwutygodniku Ilustro-

wanym Świat”, w którym można było obejrzeć rysunki Antoniego Piotrowskiego czy Władysława Tetmajera.

Wspomniany dwutygodnik prócz ilustracji do opowiadań, publikował szkice malarzy – chociażby Juliusza Kossaka, Leona Wyczółkowskiego, Jan Styki, Tadeusza Adjukewicza, Witolda Pruszkowskiego, Pawła Merwarta i innych. Oglądając roczniki czasopisma, można być pewnym, że miłośnicy rysunków byli usatysfakcjonowani – dostawali bowiem prace pierwszorzędnej jakości od pierwszorzędnych artystów. Ilość publikowanych szkiców, wstępnych projektów „z tek” znanych mistrzów malarstwa pozwala też przyjąć, że druk tychże szkiców w czasopismach miał swą publiczność, budował zainteresowanie sztuką rysunku.



Eksperymenty rysunkowe, autor nieznany, WĘDROWIEC nr 45 z 1893 r.

Poważne tygodniki ilustrowane ukazujące się pod koniec wieku nie drukowały jednak zbyt wielu historyjek obrazkowych – w „Tygodniku Ilustrowanym” w większym wyborze pojawiały się w zasadzie tylko prace **Stanisława Lentza**, będące bardziej rysowniczymi eksperymentami z formą i z kompozycją obrazków, niż opowiadaniem historyjki. Do podobnych zabaw – eksperymentów można też zaliczyć niektóre utwory z „Wędrowca” z lat 90. XIX wieku – w większości niepodpisane; zapewne w dużej mierze były one przedrukami z prasy zachod-

niej; wśród prac drukowanych w „Wędrowcu” można po podpisach ustalić na przykład, że autorem niektórych z nich był niemiecki artysta Emil Reinicke (1859–1942/3).

Nie oznacza to bynajmniej, że opowieści obrazkowe zniknęły z przestrzeni prasowej. Znalazły dla siebie bowiem „bezpieczną” przystań w ilustrowanych czasopismach humorystycznych, licznie powstających w ostatnim trzydziestoleciu XIX wieku. Prasie humorystycznej poświęcę kolejne rozdziały.

4. Rysunek uproszczony a rysunek humorystyczny

Nim przejdę do pokazania przykładów opowieści obrazkowych z prasy humorystycznej drugiej połowy XIX wieku, chciałbym zatrzymać się nad ważną moim zdaniem sprawą tzw. rysunku uproszczonego. Sprawa ta pozwoli nam na omówioną wyżej teorię Maxa Klingera i wskazanych przez tego artystę i teoretyka cech przypisanych rysunkowi, spojrzeć jak na teorię, która w końcu XIX wieku zaczynała, moim zdaniem, tracić na aktualności.

Przypomnijmy, że rysunek humorystyczny narodził się z karykatury. Na gruncie polskim, w pierwszej części mojej pracy pisałem o prądzie rodzimej karykatury wywodzącej się z twórczości Aleksandra Orłowskiego, tworzącego na przełomie XVIII i XIX w. Jednak pod koniec wieku XIX dla artystów i czytelników stało się jasne, że karykatura nie musi być dosadna, ostra czy przerysowana. W pierwszym dziesięcioleciu XX wieku Tadeusz Jaroszyński (rysownik, ilustrator, malarz, pisarz i teoretyk sztuki) konstatował:

„Dawno już obalono mniemanie, że z pojęciem karykatura musi się łączyć koniecznie jakieś potworne wykoszlawienie kształtu naturalnego”¹⁰.

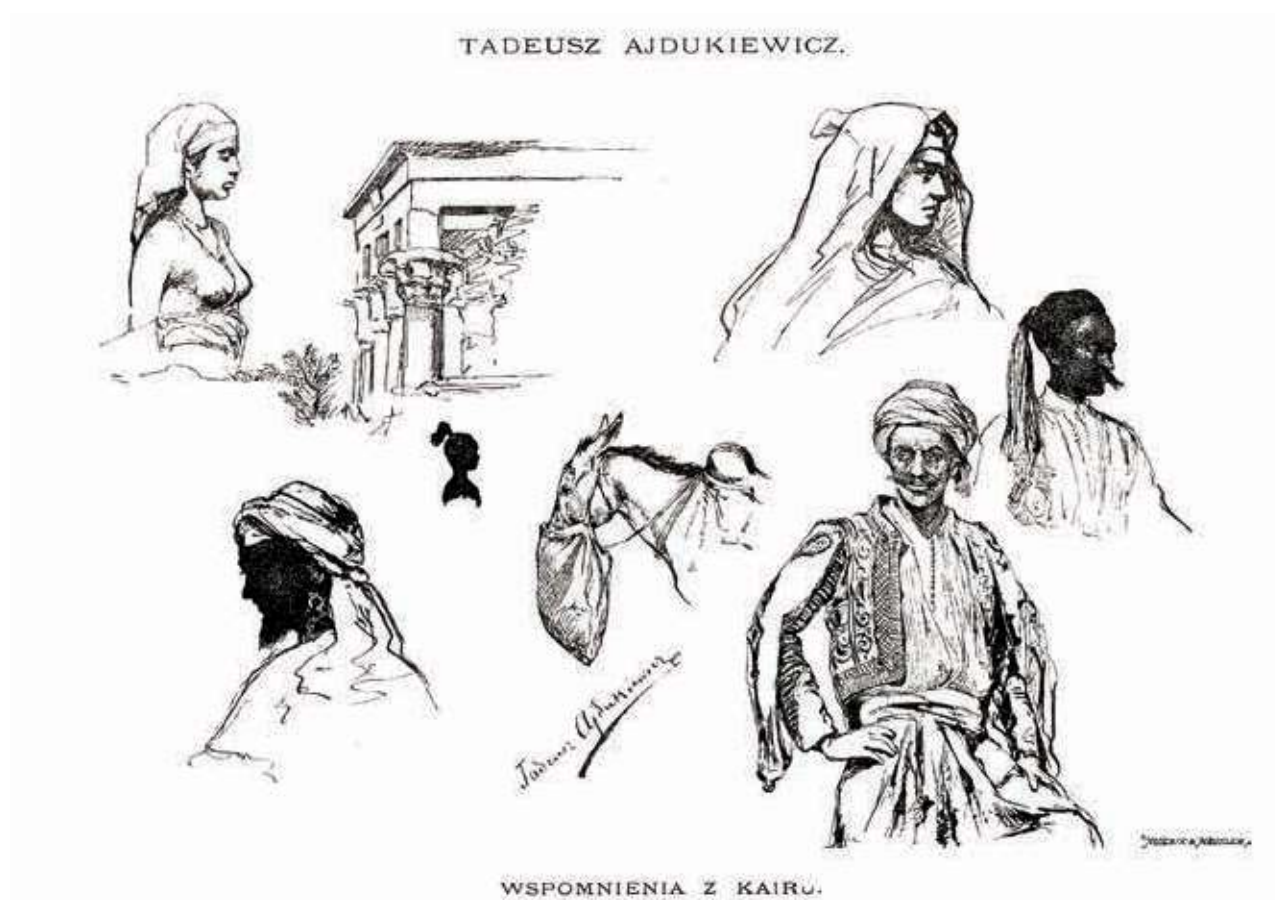
Tadeusz Jaroszyński dostrzegł, jak sadzę coś istotnego i nowego: mianowicie to, że rysunek humorystyczny stał się zbliżony do szkiców tworzonych przez malarzy. A to dlatego, że zarówno cechy rysunku humorystycznego i jak i szkiców są te same; otóż **ich wartość tkwi w sile uproszczenia**: w odnalezieniu przez artystę najważniejszych cech przedmiotu czy postaci, znalezieniu zasadniczych linii określających postać czy przedmiot i odrzuceniu linii ubocznych, nieistotnych. Był to więc, moim zdaniem przełom w uznaniu rysunku humorystycznego, postawienie go w rzędzie rysunków uproszczonych tworzonych przez malarzy przy pracy nad płótnem – którym to rysunkom (tworzonym przez malarzy) wszak nikt nie od-

mawiał artystycznej rangi. Tadeusz Jaroszyński pisał o tym tak:

„Istota talentu humorysty, czy ściślej, przyjmując określenie włoskie, karykaturzysty, jak mówiliśmy, polega na szczególniejszej zdolności charakteryzowania (...)”¹¹.

A w innym miejscu:

„Karykaturzyści swojemi nadzwyczajnemi **uogólnieniami** otwierają oczy na cechy przedmiotu najgłówniejsze, cechy, ukryte nie tylko dla dzieci, ale w ogóle dla osób, nienawykłych do samoistnego postrzegania. Zresztą **czyni to także szkic dobrego artysty** [podkr. SZ], dlatego radziłbym oglądać dobre szkice i zagustować w tego rodzaju utworach. Jest to bardzo poważny czynnik w sprawie estetycznego uświadczenia”¹².



Szkice Tadeusza Ajdukiewicza.

¹⁰ Tadeusz Jaroszyński, Jak patrzeć na dzieła sztuki, Warszawa 1910, s. 167–8.

¹¹ Tamże, s. 168.

¹² Tamże, s. 173.



Szkice Leona Wyczółkowskiego.

Poniżej, idąc „za radą” cytowanej wypowiedzi Tadeusza Jaroszyńskiego, prezentuję plansze z „teki szkiców” malarzy Tadeusza Ajdukiewicza, Leona Wyczółkowskiego i Edwarda Loevy (str.160)¹³, by zobrazować przykład rysunków uproszczonych. Plansze pochodzą z wspomnianego już krakowskiego czasopisma „Dwutygodnik Ilustracyjny Świat” (1888–1895). Zwróćmy uwagę, że w szkicach malarzy nie ma nawet śladu satyry...

Chciałbym podzielić się tu z Państwem pewną nurtującą mnie kwestią. Otóż wyłania się w tym miejscu pytanie, na które nie potrafię odpowiedzieć. Zastanawiam się mianowicie, czy pojawienie się w czasopismach końca XIX wieku uproszczonych rysunków tworzonych przez malarzy, które nie były przecież humorystycz-

ne, mogło spowodować nową jakość? Jakość, która wiązała się z poznaniem i „polubieniem” przez czytelników realistycznego uproszczonego rysunku? I dalej – czy mogło to choć w minimalnym stopniu przyczynić się do pojawienia w przyszłości realistycznie rysowanych opowieści obrazkowych/komiksów?

Hipoteza, że rysunek uproszczony miał choć minimalny wpływ na pojawienie się w przyszłości tych drugich (stał u źródła ich pojawienia się) jest nie do udowodnienia. Za jej przyjęciem nie przemawiają żadne dowody, tylko co najwyżej subiektywne, a więc mocno dyskusyjne przeczucia.

Skąd te przeczucia się u mnie wzięły? Ano – z oglądania akwarelowych szkiców malarzy z tego okresu. Oglądane dzisiaj wydają mi

¹³ Edwarda Loevy (także Eduard Lövy, Edouard Loevy; ur. 18 grudnia 1857 w Warszawie, zm. 21 grudnia 1910 w Paryżu) – polsko-francuski malarz i ilustrator.

się bardzo „komiksowe” – proszę spojrzeć na akwarelę ze szkicownika Józefa Brandta pt. „Tabuńczyki w Bałcie” (1875). Tak bardzo od stro-
ny swego technicznego wykonania rysunek ze szkicownika Józefa Brandta, przypomina prace

mistrzów polskiego komiksu: Grzegorza Ro-
sińskiego czy Marka Szyszkę. Ten sam sposób wykorzystania malarskich narzędzi, to samo mistrzostwo konturu i to samo zaakcentowanie charakterów postaci.



Józef Brandt, *Tabuńczyki w Bałcie*, akwarela ze szkicownika, 1875 r.



Edward Loevy, *Typy z paryskiego sądu policyi poprawczej*, DWUTYGODNIK ILUSTRACYJNY ŚWIAT, luty 1893, s.57

I jeszcze jedna dygresja. Proszę spojrzeć na planszę Edwarda Loevy, *Typy z paryskiego sądu policyi poprawczej* wydrukowanej na całej stronie krakowskiego Dwutygodnika Ilustracyjnego „Świat”. Tego typu plansze zniknęły ze stron współczesnych tygodników opinii publicznej, społecznych, kulturalnych; nie budziłyby już żadnego zainteresowania czytelników współczesnych tygodników. Ale czy plansza tego typu czegoś Państwu nie przypomina? Przecież podobnie wyglądające strony z ze-

stawieniem koncepcyjnych rysunków postaci, szkiców itp. bez problemu odnajdziemy w zbiorczych wydaniach (tzw. integralach) komiksów. Wchodzą one w skład materiałów dodatkowych (bonusów) do komiksowych zbiorczych wydań i są z przyjemnością oglądane, komentowane i wyczekiwane przez współczesnych czytelników komiksów. Czy to nie kolejny trop, łączący rysunek uproszczony tworzony przez XIX wiecznych malarzy z komiksem?