

# Uśmiech Kota z Cheshire, czyli o ilustracji angielskiej

Anita Wincencjusz-Patyna

Niniejsze opracowanie nie ujawni nawet części bogactwa zjawiska, jakim jest wyborna wyspiarska ilustracja z jej świetnym ojcem w osobie Williama Hogartha, wsparta o talent wskrzesiciela drzeworytu Thomasa Bewicka, Williama Blake'a czy artystów ruchu *Arts and Crafts*. Wybór nazwisk Leara, Tenniela, Potter i Shepada został podyktowany przeświadczeniem o powszechnej znajomości klasycznych tytułów przez nich zilustrowanych, a być może wręcz o dzielonych z autorką – przynajmniej w dwóch przypadkach – „sentymentalnych przyjaźniach” z dzieciństwa. Głównym zamierzeniem jest jednak próba osadzenia „niepoważnych” rysunków i akwarel ich autorstwa w bogatej i jak najbardziej *serious* tradycji grafiki brytyjskiej.



il.2 William Holman Hunt, *Edward Lear w wieku 50 lat*, za: D. von Schleinitz, *William Holman Hunt*, Bielefeld u. Leipzig 1907

il.1 (na poprzedniej str.) John Tenniel, ilustracja do *Przygód Alicji w Krainie Czarów*, za: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/tenniel/index.html>

„... zaskoczył ją nieco widok kota z Cheshire siedzącego na gałęzi o kilka jardów przed nią.”

*Jak miło jest znać pana Leara, / co tyle nabazgrał bazgranin!  
Niektórzy go cenią nad wyraz – / niektórzy zaś mają go za nic.*

(*Pan Lear* Edwarda Leara, spolszczył Andrzej Nowicki)

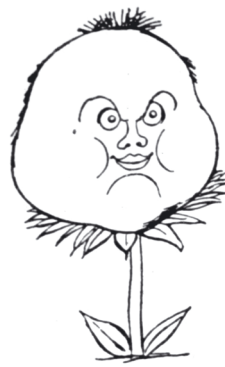
**Edward Lear** urodził się 12 maja 1812 roku w części Londynu, zwanej Hal-loway. Na świat przyszedł jako przedostatni potomek z 21 dzieci zaiste świetnie prosperującego maklera giełdowego. „Nadmiar” dzieci w rodzinie prawdopodobnie spowodował, iż małym, chorowitym Edwardem zajmowały się starsze siostry: Anne i Sarah. To im zawdzięczał ogromną pasję do rysunków i kolorowa-niek, a choć brakowało mu formalnego wykształcenia, bardzo szybko dostrzeżono w nim utalentowanego rysownika. Wkrótce 15-letni Edward, dzięki pośred-nictwu przyjaciela, uzyskał stałe zlecenie na rysunki ptaków dla Towarzystwa Zoologicznego. Praca w londyńskim zoo zaowocowała nie tylko serią 42 ręcznie kolorowanych litografii *Rodziny Psittacidae (papug) /1830-2/*, ale także, jak się okaże, ważną znajomością z Edwardem, 13. Panem na Derby (13th Earl of Derby), który zaprosił Leara do swej posiadłości Knowsley, aby ten na miejscu uwiecznił hrabiowską menażerię. Album *Gleanings from the Menagerie at Knowsley Hall* został wydany w 1846 r. Lear spędził w Knowsley 4 lata, a istotniejszą od rysowania okazała się więź zadzierzgnięta z lordowskimi wnuczętami, dla któ-rych stworzył wierszyki o wysokim stężeniu absurdu, okraszone pysznymi, rów-nie absurdalnymi rysunkami. Ten zbiorek 50 limeryków zaśląnął potem jako *Nonsense Book*, po raz pierwszy wydany w 1845 roku. Aplauz, z jakim spotkała się ta „absurdalna kolekcja”, zachęcił go do późniejszych działań na polu liryki niepoważnej, tworzonej z myślą o młodych przyjaciółach. Tak powstawały kolej-ne bezsensowne, ale odznaczające się finezyjnym humorem najwyższej próby wierszyki, piosenki i proza dla dzieci. Odbyte wówczas podróże do północnej Ang-lii i tamtejszy romantyczny krajobraz wywołały u Leara nieodpartą potrzebę oddania się malarstwu pejzażowemu. Artysta pragnął też, niejako przy okazji, dać odpocząć swym oczom, zmęczonym precyzyjnym rysunkiem. Chęć sprzeda-nia powstałych w tym czasie akwarel licznym angielskim rezydentom w Rzymie skłoniła Leara do pierwszego wyjazdu do Italii, która stanie się i dla niego drugą ojczyzną. Czując niedosyt warsztatowy, Lear udał się jednakże tymczasem do Londynu, gdzie uczestniczył w kursie Royal Academy. Dwa lata powolnych, nie nazbyt nowoczesnych studiów zniechęciły go jednak na tyle skutecznie, iż skwa-pliwie skorzystał z zaproponowanej mu wymiany: lekcje włoskiego za pomoc na



Bluebottlia Buzztilentia



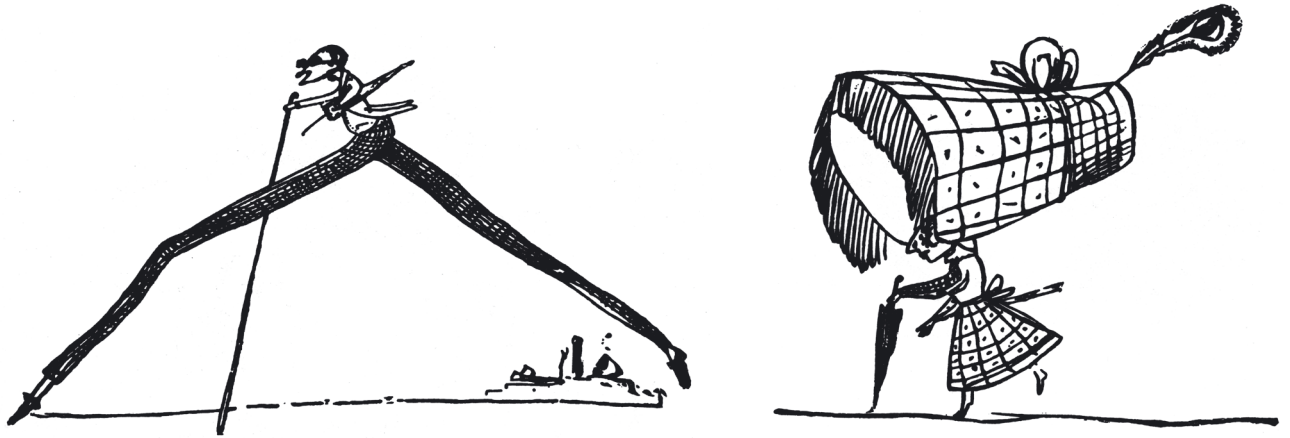
Bottlephorkia Spoonifolia



Phatffacia Stupenda



Smalltoothcambia Domestica



niwie malarstwa olejnego. Tym skwapliwiej, iż z propozycją wystąpił sam William Holman Hunt. Do końca lat 70. odwiedził: Włochy, Albanie, Korsykę, Grecję, Ziemię Świętą, Egipt, Indie. Zaspokajając wieczną potrzebę ruchu i szukania nowych impulsów dla swojego temperamentu artystycznego i wyobraźni, życie pędził głównie w hotelach. Zmęczony tą tułaczką i pogarszającym się stanem zdrowia ostatnie 14 lat przeżył w wybudowanym przez siebie domu w San Remo, gdzie zmarł 29 stycznia 1888 r.

Mimo znacznego dorobku pejzażysty i świetnego litografa Edward Lear jest dziś najlepiej znany dzięki zbiorom absurdalnej twórczości wierszem i prozą. Oprócz wzmiankowanej *Book of Nonsense* ukazały się jeszcze: *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets; More Nonsense, Pictures, Rhymes, Botany etc.*, obie wydane w 1871 r., oraz *Laughable Lyrics* z 1877 r., w którym na szerokie wody sławy wypłynęły Dżamble, paluszki Okruszka i Dong, co ma świecący nos. Pierwszy cykl rysunków piórkami powstał w trakcie pobytu Leara u Lorda Derby w Knowsley Hall w połowie lat 30. Każdemu z 50 limeryków towarzyszyła ilustracja przedstawiająca postać bohatera krótkiego utworu. W doskonałej symbiozie kilka przemyślanych linii sąsiaduje z obowiązkowo zaledwie pięcioma linijkami tekstu. Lapidarność, celność, soczystość i absurdalny humor charakteryzują oba środki przekazu. Edward Lear jest właściwie od-twórcą gatunku limeryku. To on spopularyzował tę starą formę żartobliwego epigramatu, wywodzącą się z angielskiego folkloru, nasycił ją kunsztowną zabawą z językiem, pure-nonsensem, postaciami i zdarzeniami nie z tej ziemi, choć przecież zakotwiczonymi w realnej

il.3 Edward Lear, ilustracje do *The Book of Nonsense*, London 1845 (reprint: Edward Lear, *A Book of Learned Nonsense: A Centenary Anthology of Writings and Sketches*, London: W.H. Allen, 1987)

il.4 Edward Lear, ilustracje do *Nonsense Botany*, London 1871 (reprint: Edward Lear, *A Book of Learned...*, op. cit.)



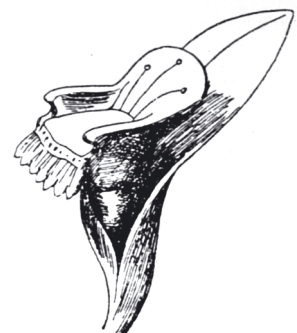
Knutmigrata Simplicis



Crabbia Horrida

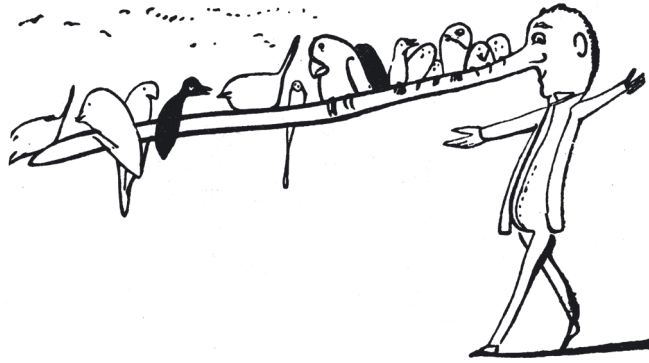
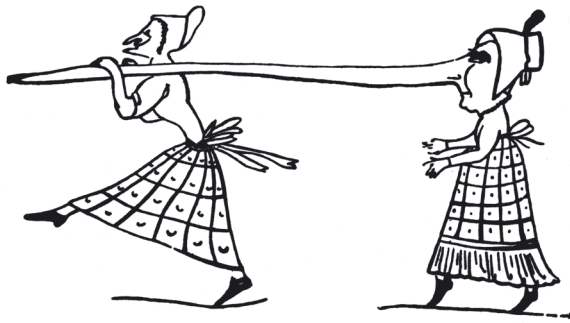


Plumbunnia Nutritiosa



Armchairia Comfortabilis





*The Broom, the Shovel, the Poker, and the Tongs*<sup>155</sup>

So the Coachman drove homeward as fast as he could,  
Perceiving their anger with pain ;  
But they put on the kettle, and little by little,  
They all became happy again.  
Ding-a-dong ! Ding-a-dong !  
There's an end of my song !



il.5 Edward Lear, stronica z *Nonsense Songs*, London 1871 (reprint: Edward Lear, *A Book of Learned...*, *op. cit.*)

topografii, co czyni ją tym śmieszniejszą, a niepozabawioną nutki specyficznego dydaktyzmu. Bohaterowie z reguły charakteryzują się hipertrofią którejś części ciała, jakąś ekstremalną cechą lub ekscentrycznym zachowaniem. Mamy więc nieproporcjonalnie wydłużone nosy, brody, nogi, powiększone lub zmniejszone sylwetki, ogromne oczy, głowę o rozmiarach guziczka, fragmenty ubioru (olbrzymi czepek, nierozwiązujące się sznurowadła, niemożliwie skrzypiące buty), dziwną dietę, często nad wyraz monotonna (wyłącznie drożdżówki lub chleb z masłem non-stop), unikalne słabostki (regularne wpadanie do Tamizy, kręcenie piruetów na podbródku i nosie, czytanie Homera, gdy stoi się na jednej nodze, tańczenie kadryla z krukiem, trzymanie żony w pudełku), wreszcie uroczę wpadki (wyrobienie najchudsze mężczyzny wraz z ciastem, upieczenie męża w potrawce, próba zdobycia księżycy balonem). Cały ten repertuar i znacznie więcej Lear zilustrował nader trafnie i wiernie wedle własnego konceptu. Metoda uwielbiana przez dzieci – żaden szczegół, zwłaszcza ten najbardziej niecodzienny, nie jest pominięty. Nadzwyczajność zyskuje swój powszedni wymiar, bo tylko zwariowani bohaterowie i absurdalne zdarzenia mają rację bytu w „learnym” świecie. Jeśli stary człowiek ze Sparty karmił 25 synów i 1 córkę, to wszyscy oni (można policzyć!) zasiedli w oczekiwaniu na posiłek, mężczyzna z ogromną buzią połyka półmisek z rybami, a starsza pani siedzi nie na jakimś krzaku, ale na krzaku ostrokrzewu, przy całej uproszczonej formie rysunku trafnie zasygnalizowanym paroma kreseczkami. Dla paradokumentalnej akuratałości wiele „trudnych” rekwizytów Lear precyzyjnie podpisywał, co dodatkowo nadaje powagi i znamion autentyczności tym koncertowo zmyślonym historiom. Szcze-



*Manypeeplia Upsidownia*



*Guittara Pensilis*



*Pollybirdia Singularis*



*Tureenia Ladlecum*





gólnie starannie Lear akcentuje „specyficzności” bohaterów limeryków, w pełni ukazując talent i temperament karykaturzysty oraz uważnego, bystrego obserwatora. Typy rysowane przez Leara mogłyby doskonale ilustrować leksykony przedstawiające temperamenty i osobowości rozpoznawane w psychologii. Bez trudu odnajdujemy choleryków, sangwiników, flegmatyków i melancholików, asteników i pykników, a i niejednego paranoika się trafi. Paroma pociągnięciami piórka charakteryzuje także przeróżne gatunki zwierząt, w czym z pewnością pomogły mu miesiące spędzone w londyńskim zoo. Wreszcie przedmioty, które będąc pełnoprawnymi uczestnikami historii, ożyły i uzyskały własne osobowości. To, że zwierzęta stanęły na głowie, już nas nawet nie dziwi, ale to, że na głowie stoją także stół i krzesło, a szufelka, miotłeczka, szczypce i pogrzebacz siedzą przy herbacie, miast stać przy kominku lub wybierają się na przejażdżkę do parku powozem... Cóż, jest to jedynie konsekwencją absurdalnej logiki. W wydobywaniu charakterów wszystkich *dramatis personae* wydatnie pomaga konkretna, jakby lekko nerwowa kreska, nie zawsze zamknięty kontur, a także symboliczne naszkicowanie miejsca akcji. Teatr absurdu rozgrywa się zawsze na pierwszym planie, a uczestnicy sceny występują w jednej linii. Przestrzeń z rzadka tylko jest sygnalizowana skrótem perspektywnym, czasem dzięki dowcipnej multiplikacji postaci przypominającej rozwiązania kojarzące się z reliefami asyryjskimi czy egipskimi. Zdecydowana, pewna *ligne claire* nie zostawia miejsca na przegadanie. Celna ilustracja uzupełnia esencjonalny opis. Learowski alfabet i klucz do rozpoznawania absurdalnych, absolutnie autorskich gatunków roślin uzyskały pełny wymiar przez ich szczegółowe graficzne odzwierciedlenie. Wyobraźmy

il.6 Edward Lear, ilustracje do *The Book of Nonsense*, London 1845 (reprint: Edward Lear, *A Book of Learned...*, *op. cit.*)

il.7 Edward Lear, ilustracje do *Nonsense Botany*, London 1871 (reprint: Edward Lear, *A Book of Learned...*, *op. cit.*)



Bassia Palealensis



Puffia Leatherbellowsa



Queeriflora Babyoides



Bubblia Blowpipia

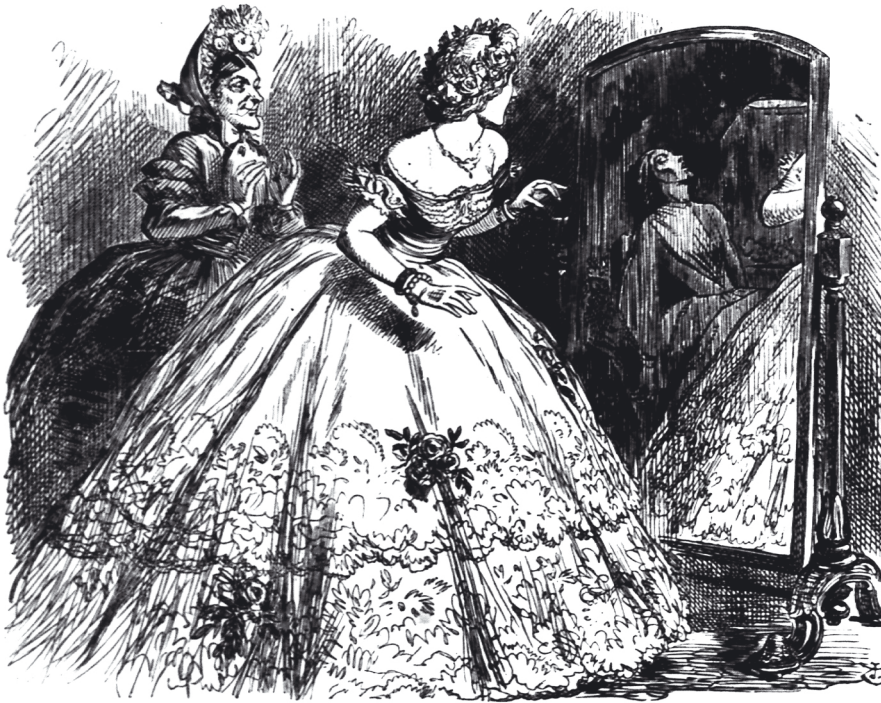
sobie: *Trustotwarz Niewyobrażalny*, *Multiludzkę Dogórynogamię*, *Butlowidelnę Wielołyżkową*, *Jednokwiat Poliptasi*, *Grzebyczkę Domową*, *Fotelię Komfortis*, *Krabie Okropną*, *Dmuchację Skórczanomiechową* czy *Dziwnokwiat Niemowłęcy*. *Przebogata wyobraźnia Leara* i jego wrodzone poczucie pure nonsensu wpisują się w wielowiekową tradycję angielskiego poczucia humoru, stanowiąc niejako osobny, a istotny rozdział. Szalone pomysły z pewnością zostały też uwolnione dzięki dobrze znanym w Anglii litografiom i rysunkom francuskich twórców: Gustava Doré, a przede wszystkim fantazjującego bez ograniczeń Grandville'a (Jeana-Ignaca-Isidore'a Gérarda). Jego ilustracje ukazujące się w *La Caricature* i *Charivari* w latach 1830-35, a także *Les Fleurs animées* z 1846 niewątpliwie stanowiły źródło inspiracji i pożywkę dla własnej fantazji Leara.



il.8 John Tenniel, *Autoportret*, za: Frances Sarzano, *Sir John Tenniel*, New York: Pellegrini & Cudahy, [1948], s. 9

Kolejnym bohaterem jest **Sir John Tenniel**, przede wszystkim ze swoimi ponadczasowymi ilustracjami do książek Lewisa Carrolla *Przygody Alicji w Krajinie Czarów* i *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*. Urodził się 28 lutego 1820 roku w Kensington w Londynie. Miał 2 braci i 3 siostry. Podobnie jak Edwad Lear nie pochodził z rodziny o artystycznym rodowodzie. Jego ojciec, hugenot John Baptist Tenniel, był nauczycielem tańca i mistrzem fechtunku. Nie mając w stu procentach krwi angielskiej, stał się jednak – jak wówczas wielu jemu podobnych – bardziej angielski niż rodowici Anglicy. To przyjaciel domu, malarz John Martin, z którego dziećmi mały John spędzał wiele czasu, zachęcił go do rysowania i szybko dostrzegł w chłopcu spory talent. Za jego też namową chodził młody Tenniel na wykłady z anatomii i wykonywał szkice rzeźb w British Museum. Podzielając ówczesne powszechne zainteresowanie historią, studiował dawny ubiór i zbroje w muzealnej czytelni i gabinecie grafiki. Z przyjaciółmi Thomasem Barrettem i Charlesem Keenem spotykali się regularnie, by wspólnie malować. Łączyła ich nie tylko sztuka, ale też podobne poczucie humoru, które już wtedy zaowocowało specyficznym traktowaniem tematów historycznych i szekspirowskich. Kolejną analogią w życiorysie obu artystów jest nie najwyższą przez nich oceniony epizod edukacji w Royal Academy oraz fakt, iż prawdziwe szlify Tenniel także uzyskał na drodze samokształcenia. Doszedł do mistrzostwa w obu dziedzinach, w których zasłynął jeszcze za życia: jako ilustrator literatury pięknej, szczególnie dziecięcej, oraz jako rysownik najbardziej znanego brytyjskiego magazynu ilustrowanego „Punch”<sup>1</sup>. Zaprosił go doń ówczesny wydawca Mark Lemon, któremu spodobały się ilustracje Tenniela do bajek Ezopa. Od 1851 roku związany był z „Punchem” jako drugi ilustrator, obok Johna Leech’a; od 1864 pracował w nim jako główny grafik, a współpracował z magazynem nieprzerwanie do 1901 roku, co tydzień komentując w ponad w sumie 2000 rysunkach wydarzenia z życia politycznego i społecznego. Za swą działalność na tym polu uzyskał z rąk królowej Wiktorii tytuł szlachecki w roku 1893.

Nauki pobierał Tenniel także w nieformalnym, ale prowadzonym z dużą konsekwencją i ambicjami Clipstone Street Art Society. Tam poznał przyszłą żonę Julię Giani (owdowiła go, niestety, w zaledwie 2 lata po ślubie, w 1854 r.) oraz George’a i Edwarda Dalzielów, których słynna firma (The Dalziel Brothers) dostarczy w odpowiednim czasie drzeworytów ilustrujących dzieła literatury pięknej w/g rysunków Tenniela (bracia wykonywali też grafiki dla Dante Gabrieli Rossettiego i Arthura Hughesa). Już jako 16-latek wystawił pierwszy



il.9 John Tenniel, *Nawiedzona dama*, rysunek do „Puncha” z lipca 1863 r., za: Sarzano, op. cit.

olej w Society of British Artists. Prace swe pokazywał też w Royal Academy. W 1845 r. uzyskał nagrodę, która pozwoliła mu wyjechać do Monachium, by pod okiem samego Petera Corneliusa studiować technikę fresku. Od monumentalnego malarstwa odciągnęła go nie tylko praca dla „Puncha”, ale także działalność na polu ilustracji. Jej początek datuje się na 1842 rok, kiedy to wzbogacił swoim talentem książkę o brytyjskich ptakach (*The Book of British Birds*). Od tego czasu aż do późnych lat 60. Tenniel ilustrował przynajmniej dwie książki rocznie. Do bardziej znanych prac należą: *Undine* de La Motte Fouqué (1845), *The Haunted Man* Dickensa (1848), *Bajki Ezopa* w wersji Thomasa Jamesa (1848), *The Poetical Works of Edgar Allan Poe* (1858), *Lalla Rookh* Thomasa Moore’a (1861), *Baśnie 1001 nocy /Dalziel’s Arabian Nights Entertainments/* (1865).

Od przejścia na emeryturę w 1901 roku – tuż przed śmiercią królowej Wiktorii – stopniowo pogarszał się jego stan fizyczny (słabnący wzrok, aż do całkowitej ślepoty jedynego zdrowego oka – w wypadku w czasie ćwiczeń z ojcem jako 20-latek stracił bowiem wzrok w drugim oku) i psychiczny (brak wiary w swoje umiejętności i przewrażliwienie). Zmarł na 3 dni przed swoimi 94 urodzinami – 25 lutego 1914 roku.

Życie Tenniela zbiegło się z okresem panowania królowej Wiktorii, zapoczątkowane jeszcze w epoce georgiańskiej, zgasło już w nowym okresie, edwardiańskim. Jako pilny obserwator przemian, czego wymagał od niego zawód rysownika satyrycznego, stał się uważnym świadkiem wielu doniosłych wydarzeń. Był szanowanym obywatelem, wiktoriańskim gentlemanem o konserwatywnych poglądach, zapalonym sportowcem-amatorem (jazda konna, szermierka, wioślarstwo, pływanie, oczywiście polowania) i gorącym wielbicielem teatru, nawet przez moment „praktykującym” w amatorskiej trupie Dickensa. Choć powszechn-



<sup>1</sup> „Punch” stanowi bardzo ważną kartę w dziejach grafiki brytyjskiej. Pierwszy numer ukazał się 17 lipca 1841. Jako tytułowa, niepozobawiona „procentów” mieszkanka dobrej rozrywki i złośliwie igrającej satyry pod postacią chochlika skierowana była do aspirującej niższej klasy średniej. Magazyn uznany za „bezpieczny dla dzieci”, w przeciwieństwie do innych czasopism dostępnych wówczas na brytyjskim rynku prasy, do końca XIX wieku traktowany był jako polityczny elementarz. Tytuł podkreślał angielskość zawartości, ale podtytuł *The London Charivari* wskazywał już na wzorce francuskie, jakimi dla „Puncha” były *La Caricature* i *Le Charivari* założone na początku lat 30. przez Charlesa Philipona. To on zatrudnił do drugiego z wymienionych tytułów Honoré Daumiera, którego litografiom pismo zawdzięczało swój kształt plastyczny. Douglas Jerrold – odpowiedzialny za sukces „Puncha” w pierwszych latach istnienia – chciał zaprezentować równie wysoki poziom graficzny. Ciężar odpowiedzialności za kształt wizualny złożył na ręce Ebenezera Landellsa – ucznia Thomasa Bewicka, ojca nowoczesnego drzeworytu – techniki, która w XIX w. zatriumfuje w angielskiej grafice niepodzielnie.



il.10–16 (str. 34–37) John Tenniel, Ilustracje do *Przygód Alicji w Krainie Czarów* (1865) i *Co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* (1871), za: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/tenniel/index.html>

il.10 „Jestem! – zawołała Alicja i [...] poderwała się pospiesznie, zahaczając rąbkiem spódniczki o róg ławy przysięgłych [...]”



nie lubiany wśród przyjaciół i znajomych, zawsze pozostawał zdystansowanym, także wobec siebie i swojej twórczości. Krytycy piszą o nim, że był artystą-kameleonem, pozornie bez wysiłku poddającym się technice i podjętemu tematuwi jako prawdziwy reprezentant eklektycznej epoki wiktoriańskiej, w której żył i tworzył.

Dla nas najważniejsza data z biografii Tenniela to 4 lipca 1862 roku, kiedy to na przejażdżkę łodzią po rzece Isis wybrali się: Wielebny Charles Lutwidge Dodgson, matematyk, bardziej znany jako Lewis Carroll, i jego przyjaciel z Trinity College, Robinson Duckworth w towarzystwie córek dziekana Christ Church – panienek Liddell. By zabawić kompanów, Wielebny Dodgson opowiadał komiczne, nieprawdopodobne historie, które następnie spisał, zilustrował i pod tytułem *Przygody Alicji pod ziemią* podarował małej Alicji Liddell. Wkrótce zachęcono go, by wydał je oficjalnie. Co też uczynił na własny koszt w 1865 roku, zmieniając tytuł na *Przygody Alicji w Krainie Czarów* i, szczęśliwie dla potomnych, zatrudnił do zilustrowania swej książki zawodowca – Josepha Tenniela, który

<sup>2</sup> Frances Sarzano, *Sir John Tenniel*, New York: Pellegrini & Cudahy, [1948], s. 9.

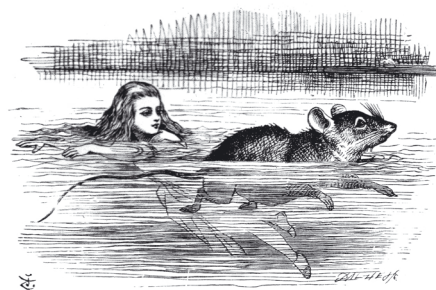
<sup>3</sup> Warto w tym miejscu nadmienić, że w 1890 roku wydano *Alicję* dla najmłodszych (*The Nursery „Alice”*), do której Tenniel osobiście, choć po konsultacjach z Carrolllem, pokolorował 20 powiększonych wersji swych oryginalnych ilustracji, np. wersja barwna stroju Królika pochodzi całościowo od pisarza.

<sup>4</sup> Lewis Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, (w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego), Warszawa: Czytelnik, 1975, s. 22.

w efekcie ozdobił graficznie też drugą część przygód Alicji pt. *Co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* (1871), mimo wcześniejszej odmowy. Jak napisał Frances Sarzano w biografii Tenniela, tenże umierając, *pozostawił krewnym i przyjaciołom 10 000, 2 000 rysunków do „Puncha” dla przyszłych historyków, 38 księzek dla zbieraczy wiktoriańców i 2 małe tomiki dla przyszłych pokoleń: „Przygody Alicji” i „Po drugiej stronie lustra”*<sup>2</sup>. Tenniel wykonał 92 rysunki do obu księzek, z których Carrollowi spodobał się ... jeden. Zaakceptowany został wyłącznie Humpty Dumpty, ale zdołał utwierdzić wybrednego autora w swej decyzji. A w istocie trudno było wybrać lepiej. Przygody Alicji stanowią studium snu, próbę opisu działania podświadomości. Ten tekst, w którym jest, używając słów głównej bohaterki: *zdziwniej i zdziwniej*, rządzi się własnym rytmem i osobnymi zasadami. Pozorna nielogiczność zdarzeń, a raczej nietypowa logika marzeń sennych powodują nieustanne zwroty akcji, nagle zmiany tempa wydarzeń, wprowadzają nowych bohaterów, operują powtórzeniami, przenikaniem. Tu nie ma zdarzeń niemożliwych i nierealnych postaci. Fantastycznej wyobraźni plastycznej, ale przede wszystkim genialnemu poczuciu humoru Johna Tenniela zawdzięczamy pełnokrwisty, choć czarno-biały świat w dolnej króliczej i po drugiej stronie lustra<sup>3</sup>. Alicja przyznaje: *Trochę to trudno zrozumieć... nasuwa jakieś myśli... ale nie wiem dokładnie jakie*<sup>4</sup>. Spróbujmy więc wyjaśnić niektóre skojarzenia.

W ilustracjach Tenniela do *Alicji* odzwierciedlił się cały wiktoriański eklektyzm. Mamy romantyczne umiłowanie średniowiecznej kultury rycerskiej (podszycone m.in. wydaniem w 1816 *La Morte D'Arthur*), predylekcje do groteski, niesamowitości i okrucieństwa, karykaturalną brzydotę i akademickie upodobanie piękna, bajkowe scenerie i klimat marzeń sennych. Po wieku rozumu ludzie pragnęli oddać się władzy irracjonalizmu, a bajki stały się jego doskonałym nośnikiem. Spopularyzowany dzięki wydaniu niemieckich baśni ludowych Braci Grimm w l. 20. ze znakomitymi ilustracjami George'a Cruikshanka, *Fairyland* z orszakami wróżek i elfów, skrzatów i dziwnych stworzeń stał się światem powszechnie uwielbianym. Na lata 40. datuje się istne szaleństwo na punkcie tematów ze świata fantazji i bajki. Wtedy m. in. wydano w Anglii baśnie Andersena. Tradycja rodzima miała także swój znaczący udział, w osobie Szekspira, zwłaszcza dzięki *Snu nocy letniej* i *Burzy*. Wielu brytyjskich artystów podejmowało wówczas wątki zaczerpnięte z literatury i „nie z tego świata”: John Anster Fitzgerald, Richard Doyle, Francis Danby, Daniel Maclise, Richard Dadd, Noel Patton oraz Pre-Rafaelici. Najtrafniejszą ilustracją tego szaleństwa (także dosłownie, jako że choroba psychiczna dotknęła samego artystę) jest niewątpliwie obłędna kraina uwieczniona przez Dadda w jego słynnym *The Fairy Feller's Master-Stroke*<sup>5</sup>.

42 drzeworyty do *Przygód Alicji w Krainie Czarów* i 50 do *Co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* to starannie zakomponowane dziełka. Część z nich stanowi całostronicowe ilustracje, część ma mniejszy format, zdarza się, że są wpuszczone w tekst, a jeszcze inne to właściwie winietki, najczęściej prezentujące kogoś z bohaterów. Kompozycję większości charakteryzuje równowaga, symetria (np. przez umieszczanie Alicji mię-



il.11 „Myszko, czy wiesz, którędy można wydostać się z tej kałuży?”



il.12 „Oto słowa Homara: krzyczał wniebogłosy: /Przypiekłem się zanadto, ocukrzcie mi włosy!”





il.13 „[...] najpierw wszyscy stają w jednym szeregu wzdłuż brzegu morza...”

il.14 „Wysadził ... mnie ... w po... wie... trze - wydyszała Królowa [...]”



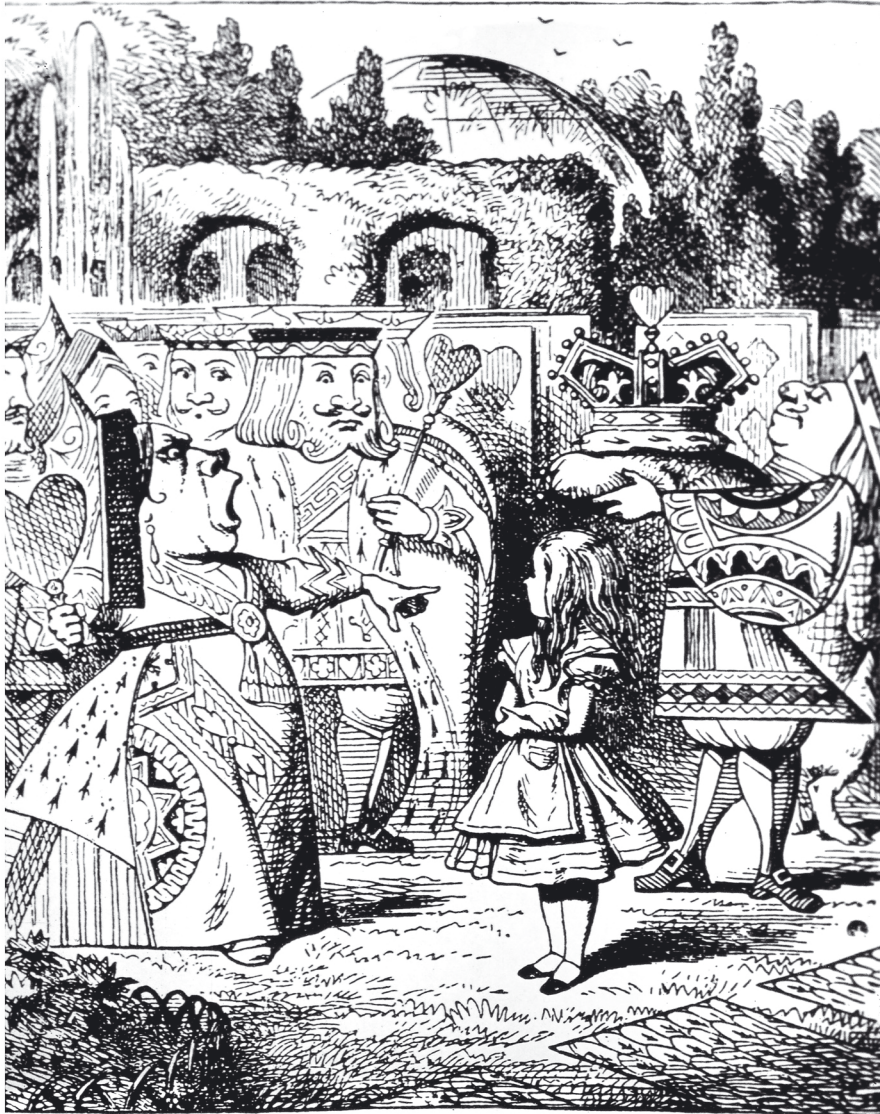
dzy dwiema innymi sylwetkami, prezentowanie par postaci w ustawieniu antytetycznym, głowa kota z Cheshire jak herb unosząca się nad parą królewską), harmonia (wspomagana obramieniami okien przedziału pociągu, architekturą sali sądowej czy romanizującego portalu prowadzącego do królowej Alicji, oparciem fotela, w którym Alicja zaprasza nas do drugiej podróży), spokój, powaga i dystygowanie (wywołujące nieodparcie komiczny efekt, jeśli towarzyszą tak absurdalnym zdarzeniom jak zanurzenie przez Kapelusznika i Królika susła w imbryku czy w scenie kadryla z Gryfem i Żółwicielem). Nie sposób nie zauważyć teatralnych efektów w prezentowaniu bohaterów (aranżacja grup postaci jak na scenie, afektowane gesty, pozy, zwrot ku widzowi-czytelnikowi), jak również zabiegów dramaturgicznych przy ujmowaniu kulminacyjnych zdarzeń (wybór scen podyktowany jest ich rangą: gwałtowne zwroty akcji, brzemiennie w skutki rośnięcie i zmniejszanie się Alicji, atak talii kart, spotkania wprowadzające kolejnych bohaterów do akcji). Pamiętając o pasji teatralnej Tenniela, nie wydaje się to wcale zaskakujące. Obecny w *Alicji* „medievalizm” ma liczne przejawy. Postacie Króla, Królowej i Rycerzy-Waletów umieścił na niezwykle popularnych ówczesnie gotycyzujących kartach do gry typu De La Rue<sup>6</sup>. Rekwizyty średniowieczne to głównie ubiór (nakrycie głowy Księżnej, buty i kaptury Ogrodników, zbroja Rycerza, tunika Kapelusznika); historia Dżabbersmoka jako żywo przypomina walkę św. Jerzego ze smokiem. Większość pojawiających się postaci mogłaby z powodzeniem zapełnić średniowieczny bestiariusz. Powstałe w głowie Carolla, swój pełny kształt otrzymały od Tenniela: groźny smok ma kamizelkę z trzema guzikami, Kapelusznik składa się głównie z kapelusza, trudno stwierdzić, z czego natomiast bardziej składa się Humpty Dumpty: z głowy czy z brzucha; w domu Księżnej wszystko przesłania pieprz, a sama właścicielka jest groteskowo brzydka. Antropomorfizacja wielu postaci zwierzęcych (Lokaje, Owca-Sprzedawczyni, próżny Homar, Gąsienica paląca nargile, Żółwiciel, Biały Królik) i roślinnych (w ogrodzie o żywych kwiatkach), absurdalne nowe gatunki, jakby żywcem ściągnięte z mieszanki fantastycznej Edwarda Leara z Grandville’em (Konik Polny na Biegunach, Lekceważka i Hoża Krówka) uzupełniają absurdalny kalejdoskop. Wyrazne jest podobieństwo wielu z tych postaci do kreacji Grandville’a, zwłaszcza z takich prac jak *La Vie Privée et Publique des Animaux* i *Un Autre Monde*; cechy wspólne można dostrzec też w samej technice obu grafików, niezwykle precyzyjnym rysunku, a nawet sposobie zakomponowania prezentowanych scen.

Postać Alicji wpisuje się doskonale w charakter epoki. Dziewczynka sprawia wrażenie grzecznej, dobrze ułożonej, powściągliwej w reakcjach i opanowanej mimo ciągu zwariowanych przygód, co więcej, na swój sposób rozsądnej i zorganizowanej, której obce jest romantyczne szaleństwo emocji. Ubrana jak większość jej rówieśniczek, przed odwiedzinami króliczej nory i wizytą po drugiej stronie lustra właściwie niczym się od nich nie różni. Przypomina typ urody znany z prac Bractwa Prerafaelitów – drobna twarz z ogromnymi oczami. Szczególnie wyraźnie podobieństwa widać w porównaniu z grafikami Williama Holmana Hunta, Dante Gabriela Rossettiego i Arthura Hughesa. Biały Rycerz także jawi się jako echo postaci znanych z obrazów Prerafaelitów, przypomina jednocześnie Don Kichota, spopularyzowanego wieloma w XIX-wiecznej Anglii edycjami dzieła Cervantesa.

<sup>5</sup> W wolnym tłumaczeniu: *Mistrzowskie pociągnięcie koleżki od bajek*.

<sup>6</sup> Nazwa pochodzi od nazwiska ich twórcy – angielskiego poligrafa, Thomasa De La Rue.





il.15 „Uciąć jej głowę!”

Ilustracje do drzeworytów, wykonane przez słynną firmę The Dalziel Brothers, tworzy wyjątkowo precyzyjna, klasyczna i pewna, choć cienka kreska utalentowanego, a wielce już doświadczonego podówczas rysownika. Technika drzeworytu sztorcowego, rozpropagowana przez Bewicka, pozwalała na pełną kontrolę delikatnej linii i misternych kompozycji. Tenniel decydował też o układzie graficznym książki, wcinając kilkakrotnie tekst w ilustrację, jego pomysłem było też takie ustawienie ilustracji na kartach książki, by czytelnik przechodził niejako wraz z Alicją na drugą stronę lustra, a fakt dokonania przejścia dowcipnie podkreślił, umieszczając swe inicjały w piśmie lustrzanym. Ilustracje Tenniela są wykonane z prawie naukową precyzją, zdają się momentami pozbawionym uczuć, obiektywnym zapisem zdarzeń w dziwnej krainie. Surrealne postaci dzięki dokładnemu ołówkowi artysty stają się w pełni prawdziwymi. Niezwykłość zderzona z chłodną relacją perfekcyjnie buduje logikę marzenia sennego. I to właśnie stanowi o oryginalności tych ilustracji i niedoścignionym poziomie kreacji, do którego trudno było, jest i będzie się zbliżyć kolejnym ilustratorom Alicji.



il.16 „Zdziwniej i dziwniej”



il.17 Beatrix Potter, za: <http://www.potter.thefreelibrary.com/>

Z zupełnie „innej bajki”, choć także z okolic króliczej nory, są ilustracje **Beatrix Potter**. Urodzona 28 lipca 1866 r. w South Kensington w Londynie, wychowywała się z młodszym bratem Bertramem w spokojnym, izolowanym mikroświecie bogatej rodziny emerytowanego potentata na rynku bawełny, Ruperta Pottera. Edukowana przez guwernantkę nie miała właściwie kontaktu z rówieśnikami, a jej najlepszymi towarzyszami zabaw od najmłodszych lat były liczne w domu Potterów zwierzęta, wśród nich króliki. Od 15. roku życia Beatrix zaczęła wyjeżdżać z rodziną na letnie wakacje do Lake District, przepięknego angielskiego pojezierza, które stanie się niebawem tłem do jej słynnych opowiadań dla dzieci z tak wyśmienicie zaobserwowanymi zwierzęcymi bohaterami. Od najmłodszych bowiem lat z największą radością oddawała się szkicowaniu swoich pupilków. Umiejętności artystyczne szkoliła także, uwieczniając w niezliczonych akwarelach oraz rysunkach piórkiem i ołówkiem obiekty z londyńskiego Muzeum Historii Naturalnej oraz piękno nieskażonej przyrody w okolicach Wray Castle, Fawe Park, Holehird, Lingholm i Derwentwater w malowniczym Lakeland. Choć miała ponoć stwierdzić: *Dzięki Bogu, że nie przejęto się moją edukacją*<sup>7</sup>, w istocie nauka wielce ją zajmowała i dużo czasu poświęciła pracy nad teorią rozwoju zarodników grzybów. Liczne studia poglądowe grzybów, mchów i skamieniałości przekazała przed śmiercią Bibliotece w Ambleside.

Jej kariera jako artystki i pisarki zaczęła się w 1890 r., kiedy powstała pierwsza ilustrowana historyjka o zwierzętach, wkrótce wydana przez Frederick Warne & Company. Także wtedy ukazały się wiersze Fredrica Weatherley z rysunkami Potter pt. *A Happy Pair*. Trzy lata później, w liście do 5-letniego syna swojej byłej guwernantki Noëla Moore, wysłała pierwszą wersję opowiadania o Piotrusiu Króliku – do dziś najbardziej znanego i ukochanego bohatera świata zantropomorfizowanego zwierzyńca Beatrix Potter. Do szkicowania zachęcał ją nieustannie przyjaciel rodziny Wielebny Rawnsley. On też przyczynił się do wydania historii Piotrusia w postaci książkowej. Od 1902 roku ponownie wydawnictwo Warne & Co. pomagało dotrzeć Królikowi, Pani Tyciej Myszce, Wiewiórce Orzeszko, Kaczce Tekli Kałużyńskiej, Uprzejmemu Prosiątku, ale także Dwóm Niegrzecznym Myszom i zastępom innych postaci do coraz liczniejszych wielbicieli wśród najmłodszych czytelników. Okres od 1905 do 1913 roku to najbardziej płodny czas w twórczości Potter, który pędziła aktywnie na farmie Hill Top w Sawrey w ukochanym Lake District, gdzie toczy się akcja większości z 23 książeczek. Wtedy to ukazało się kilka kolejnych tytułów, a sama autorka nadzorowała proces wydawniczy. Później będzie także pilnować poziomu wzornictwa całego przemysłu, jaki zacznie się rozwijać wokół bohaterów przez nią stworzonego świata: porcelana, ręczniczki, zabawki, filmy animowane. W wieku 47 lat wyszła za mąż za radcę prawnego Williama Heelisa i stopniowo odeszła od twórczości, do czego przyczynił się też, niestety, stale słabnący wzrok. Po śmierci ojca w 1923 r., odziedziczywszy pokaźną sumę, kupiła farmę Troutbeck Park, na której spędziła pozostałe 30 lat życia, hodując owce rasy Herdwick i wygrywając wiele nagród na wystawach. Wiodła szczęśliwe życie, jakie jej najbardziej odpowiadało: konserwatywnej posiadaczki ziemskiej, farmerki u boku męża prawnika. Kiedy zmarła 22 grudnia 1943, pozostawiła 14 farm, stada owiec i 4000 akrów ziemi przekazanych The National Trust. Atmosfera zadowolenia i szczęścia panuje też w przesiąkniętym dobrą starą tradycją świecie zwierzęcych bohaterów stworzonym podług fantazji





Beatrix Potter. Ten prosty świat miał bezpośrednio docierać do czytelnika. Wiedza z biologii była w tym przypadku ewidentnym punktem wyjścia i pożywką dla bogatej wyobraźni artystki. Jej historyjki i ilustracje to odrębny mikrokosmos, w którym postacie zwierzęce przybierają cechy ludzkie, jak przystało na wielowiekową tradycję bajki od Ezopa poczynawszy. Nad z rzadka pojawiającymi się, głównie jako czynnik nieprzewidzianych komplikacji, ludźmi, stanowiącymi tu właściwie element naturalnego otoczenia, przeważają zwierzęta. Odziane w ubrania o znamionach współczesnej mody, występują z całym repertuarem gadżetów: od torebki i koszyka wiklinowego po gazetę i parasolkę; mieszkają w norkach urządzonych po ludzku – wypełnionych meblami, sprzętami i przyborami toaletowymi; mają liczne obowiązki (trud wychowania pociech, sprzątanie, polerowanie cynowych łyżeczek), ale i przyjemności (siedzenie przed kominkiem, herbatki z przyjaciółmi, przechadzki), przybierają ludzkie pozy, chadzają (!) na dwóch łapach, wykonują znane nam gesty, stroją miny. Silna antropomorfizacja przy jednoczesnej wielkiej prostocie wyobrażenia powoduje efekt iście surrealny, zwłaszcza dzięki wykreowanej atmosferze. Ilustracje Potter to niewielkiego formatu akwarelki z precyzyjną kreską delikatnego konturu wykonanego ołówkiem lub piórkiem. Igrają feerią pastelowych barw, co podkreśla ich subtelność. Scenki prawie zawsze umieszczone są na tle: pejzażu, wnętrza lub po prostu plamy barwnej o nieregularnym zarysie; z rzadka ujęte prostokątnymi ramkami (*Dwie niegrzeczne Myszy*). Bije z nich doskonałość obserwacji i mistrzowskie uchwycenie cech charakterystycznych przedstawionych zwierząt. Ilustracje towarzyszą niedługim fragmentom tekstu, czasem wręcz jednemu zdaniu. Stanowią dosłowny, bardzo dokładny komentarz plastyczny do opowiadań. Integracja wyobrażenia ze słowem była niewątpliwie głównym celem artystki. Najciekawszy i nieodparcie komiczny efekt uzyskiwała Potter przez zestawienie omal naturalistycznych obrazków z życia wsi ze scenkami rodzajowymi ze zantropomorfi-

il.18–19 Beatrix Potter, ilustracje do *Piotrusia Królika*, *The Tale of Peter Rabbit*, London: Frederick Warne & Co., 1902 (ilustracje 18–23 pochodzą z polskiego wydania: Wrocław: Wydawnictwo Siedmioróg, 1991)



<sup>7</sup> <http://www.kirjasto.sci.fi/bpotter.htm>





il.20 Beatrix Potter, ilustracja do *Pani Tyciej Myszki*, *The Tale of Mrs. Tittlemouse*, London: Frederick Warne & Co., 1910

il.21 Beatrix Potter, ilustracja do *Dwóch Niegrzecznych Myszy*, *The Tale of Two Bad Mice*, London: Frederick Warne & Co., 1904

zwanymi stworzeniami w rolach głównych (prezentacja rodziny króliczej *sauté*, trwoźnie wyglądającej spod pni jodły i ci sami w pelerynkach wysłuchują poleczeń mamy w fartuszku; kociaki po zgubieniu w zabawie ubrań były „gołe jak je Pan Bóg stworzył”, Pani Mrugalska przy prasowaniu w czepku, falbaniastych halkach i fartuchach oraz brązowa kulka jeża mknącego po wzgórzu). Nie epatując okrucieństwem w ilustracjach, w tekście jakby mimochodem pojawiają się uwagi w rodzaju: „Wasz ojciec (królicząt) miał wypadek; pani Mc Gregor zrobiła z niego pasztet”; sytuacje jak z makabreski, np. Tekla kompletująca bukiet ziół służący do nadziewania pieczonej kaczki.

Ilustracje Potter doskonale wpisują się w nurt malarstwa bajkowego, jaki święcił triumfy w wiktoriańskiej Anglii. Warto w tym miejscu natomiast wspomnieć o coraz wyższej pozycji, jaką w sztuce angielskiej zaczęły zajmować kobiety. Sławę zyskały wówczas: Helen Allingham, Emma Brownlow, Elizabeth Siddal, Sophie Anderson, Emily Mary Osborn, Kate Greenaway – by wymienić choć kilka ważniejszych nazwisk. Z nich ta ostatnia wywarła niewątpliwie wpływ na twórczość Beatrix Potter. Greenaway wypłynęła na fali estetyzmu jako świetna akwarelistka, do admiratorów jej talentu zaliczał się sam John Ruskin. Delikatne, miękkie w konturze postaci dzieci w scenach zabaw i w otoczeniu przyrody poprzedzają świat przedstawiony nam przez Beatrix Potter.

*Last but not least* **Ernest H. Shepard**. Przyszedł na świat w St. John's Wood w Londynie 10. grudnia 1879. Jest jedynym spośród naszych bohaterów, który dorastał w artystycznej atmosferze domu rodzinnego. Ojciec Henry Donkin Shepard był architektem, a matka Jessie Harriet Lee Shepard malowała, grała na skrzypcach. Dziadek ze strony matki, William Lee, był świetnym akwarelistą. Kontakt ze sztuką był więc dla małego Ernesta i jego rodzeństwa czymś z gruntu



naturalnym. Każde dziecko musiało „przynajmniej” grać na skrzypcach. Kiedy małe rączki były już w stanie utrzymać ołówek, Ernest zaczął szkicować pod baczny okiem dziadka. Przybory do rysowania miał zresztą, za podszeptem rodziców, zawsze przy sobie. Po śmierci matki rodzina 11-letniego chłopca przeniosła się do Bloomsbury. W okolicznej szkole artystycznej St. Paul’s rysowanie i malowanie było w zakresie obowiązków ucznia. Dodatkowy roczny kurs odbył w Heatherley School of Fine Art. Za osiągnięcia w działaniach na polu sztuk pięknych otrzymał stypendium umożliwiające dalszą naukę w Royal Academy Schools. W 1897 roku przyjęto go więc na malarstwo olejne. Nadal zdobywał nagrody, więc ośmielony sukcesami zaczął wysyłać rysunki do magazynów brytyjskich. W szkole poznał Florence Chaplin, z którą ożenił się 7 lat później. Państwo Shepard zamieszkali w Shamley Green, nieopodal Guildford w hrabstwie Surrey; mieli dwójkę dzieci: Grahama (ur. 1907), który zginie w czasie działań II wojny światowej, i Mary (ur. 1909), która w pełni świadomie podąży artystyczną drogą, odnosząc też sukcesy na polu ilustracji. Od najwcześniejszych lat marzył Shepard o pracy dla „Puncha”, pisma o już wtedy ugruntowanej renomie najlepszego w Wielkiej Brytanii forum prezentacji rysunków, w którym to medium artystycznego przekazu czuł się najlepiej. Po paru nieudanych próbach, w 1907 roku, wreszcie przyjęto jego dwa rysunki i choć nie został zatrudniony na etacie, dostarczał magazynowi coraz więcej swych prac. W czasie I wojny światowej regularnie przysyłał satyryczne rysunki z pola bitwy, sam będąc jak najbardziej aktywnym uczestnikiem działań militarnych. W Królewskiej Artylerii osiągnął rangę czynnego majora i szczęśliwie wrócił do domu w 1919 r. Dwa lata później ziściło się największe marzenie Sheparda – redaktor naczelny „Puncha” Sir Owen Seaman zaprosił go do członkostwa w redakcji pisma, co oznaczało współuczestniczenie w kształtowaniu oblicza graficznego magazynu, a także stałe za-

il.22 Beatrix Potter, ilustracja do *Tomka Kociaka, The Tale of Tom Kitten*, London: Frederick Warne & Co., 1907

il.23 Beatrix Potter, ilustracja do *Kaczki Tekli Kałużyńskiej, za: The Tale of Jemima Puddle-Duck*, London: Frederick Warne & Co., 1908



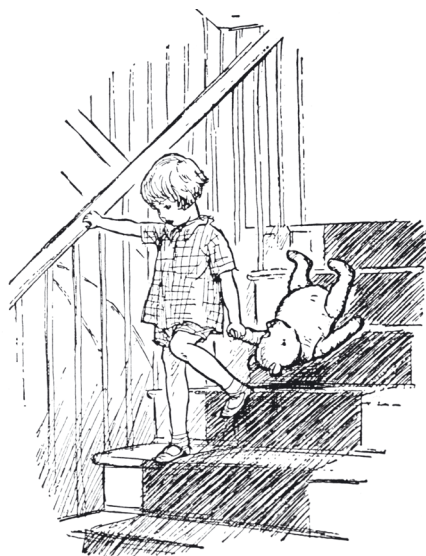


il.24 Ernest H. Shepard ze szkicownikiem, za: <http://www.pooch-corner.org/shepard.html>

trudnienie i regularne dochody. Współpraca z *Punchem* trwała nieprzerwanie do 1949 roku: Shepard co tydzień, potem co miesiąc dostarczał nowe materiały. Przez ostatnie cztery lata był nawet głównym rysownikiem. W „Punchu” Shepard już w latach 20. zaprzyjaźnił się z ówczesnym naczelnym grafikiem Frankiem Reynoldsem i pisarzem związanym z magazynem E. V. Lucasem. Dzięki pracy i rekomendacji tego ostatniego został wybrany na ilustratora dla Alana Alexandra Milne’a, który planował umieszczenie w czasopiśmie swoich wierszy dla dzieci. Ten wspólny projekt stanie się od 1924 roku znany pod nazwą *Kiedy byliśmy bardzo młodzi* (*When We Were Very Young*). Kiedy Milne zamierzył wydać Kubusia Puchatka, było już dlań oczywiste, iż powierzyć zaprojektowanie ilustracji może wyłącznie Shepardowi. Choć panowie nigdy się nie zaprzyjaźnili, spędzali ze sobą dużo czasu, m.in. w Ashdown Forest, czyli pierwowzorce Lasu Stumilowego. Shepard wykonał tam liczne studia wspaniałych sosen oraz większość szkiców do scen rozgrywających się w naturze. (To one właśnie są dziś częścią kolekcji Victoria & Albert Museum). Ich współpraca okazała się trwała i po *Kubusiu Puchatku* (1926) zaowocowała jeszcze zbiorkiem poezji dla dzieci *Teraz mamy po sześć lat* (*Now We Are Six*) (1927) i drugą częścią książki o Stumilowym Lesie *Chatką Puchatka* (1928). Początkowa krytyczna postawa pisarza wobec rysownika – Milne określił Sheparda jako beznadziejnego artystę – zmieniła się w uroczе wyznaczenie zamieszczone w dedykacji odautorskiej wierszem, w którym Milne prosi Sheparda o dekorację jego nagrobka rysunkami Kubusia i Prosiaczka, znanymi z oficjalnych wydań, podejrzewając, że te – jako absolutnie doskonale – załatwią mu przychylne powitanie u św. Piotra.

Shepard ilustrował książki nie tylko dla Alana Milne’a. Jego prace zdobią *Playtime and Company* (1925) oraz *As the Bee Sucks* (1937) wspomnianego wyżej Lucasa, *Jeremy Hugh Walpole’a*, *Bevis, the Story of a Boy* Richarda Jefferie (1932), *Tajemniczy ogród* Frances Hodgson Burnett, wreszcie *Dream Days, The Golden Age* Kennetha Grahame’a oraz jego słynne *O czym szumią wierzby* (1931). Warto nadmienić, że książka ta miała już swoje trzy wcześniejsze ilustrowane wydania, jednakże dopiero wersja Sheparda w pełni usatysfakcjonowała Grahame’a. Po utracie pracy w „Punchu” Shepard nadal ilustrował książki dla dzieci, m.in. opracował kolorową wersję nowych rysunków do serii *Kubusiów* (*The World of Pooh, The World of Christopher Robin* – 1957 i 1958) oraz stworzył oprawę graficzną dla własnej twórczości dla najmłodszych. W latach 1965-66 ukazały się *Ben and Brock* oraz *Betsy and Joe*. Napisał także dwie książki autobiograficzne *Drawn from Memory* (1957) i *Drawn from Life* (1962), dając w nich świetny obraz dzieciństwa w epoce wiktoriańskiej oraz dowcipny portret angielskiej wyższej klasy średniej. W sumie spod jego ręki wyszły ilustracje do ponad 50 tytułów. Ernest Shepard resztę swego długiego życia wiódł spokojnie w hrabstwie Surrey do 24 marca 1976 roku, kiedy to zmarł, odznaczony cztery lata wcześniej Orderem Imperium Brytyjskiego.

Shepard był człowiekiem, który po prostu kochał rysować. Świadczenie jego dorosłego życia potwierdzali, iż nie rozstawał się z ołówkiem i szkicownikiem. Wykonane *ad hoc* notatki często wykorzystywał wiele lat później. Jako doskonały obserwator kilkoma kreskami potrafił oddać charakter postaci. Świetnie podpatrzony ruch rejestrował prostymi środkami, zawsze z ogromnym wycuciem. Doskonale oddawał piękno angielskiej przyrody oszczędną kreską. Te ce-



il.25 Ernest H. Shepard, *Krzyś z Kubusiem*, ilustracja z *Kubusia Puchatka*, za: *Winnie-the-Pooh*, London 1926 (reprint: New York: A Yearling Book, Dell Publishing Co. Inc., 1981)





chy noszą też ilustracje do cyklu związanego z Krzysiem, synem Alana Milne'a. Przepięknie dowcipem i wigorem, są wyrazem pełnego ciepła stosunku autora do stworzonych przez siebie postaci. Pomysły na bohaterów tej jednej z najlepiej znanych na świecie ksiązek dla dzieci przyszły z bezpośredniego otoczenia. Kubuś to autorska wersja zabawki syna Sheparda. Miś Grahama – Growler, towarzyszył także wnuczce artysty Minette w Kanadzie, gdzie zginął bohaterską śmiercią w bitwie z psem Scottim. Reszta bohaterów to wesoła menażeria Christophera Robina Milne'a. Prezentami od przyjaciół były pierwowzory Kłapouchego i Prosiaczka. Sami zaś rodzice, Alan i Daphne, podarowali synowi Kanguzycę, Maleństwo i Tygryska.

Piewsze publiczne pojawienie się Kubusia w kształcie nadanym mu przez Sheparda miało miejsce oczywiście na łamach „Puncha”. W numerze z 1913 r. ukazała się ilustracja wystawy sklepowej, na której wśród innych zabawek pojawił się M I Ś. Drugie *entré* miało miejsce w *Kiedy byliśmy bardzo młodzi* pod postacią Edwarda Niedźwiedzia. Świat bohaterów ksiązek Alana Alexandra Milne'a poza

il.26 Ernest H. Shepard, *Misie-Patysie*, ilustracja z *Chatki Puchatka*, za: *The House at The Pooh-Corner*, London 1926 (reprint: New York: A Yearling Book. Dell Publishing Co. Inc., 1981)



il.27 Ernest H. Shepard, *Na ratunek Tygryskowi*, ilustracja z *Chatki Puchatka*, za: *The House at The Pooh-Corner*, *op. cit.*

mieszkańcami Stumilowego Lasu, to także fantastyczna galeria londyńczyków, rezydentów miejscowego zoo, małych przyjaciół Krzysia, galerii fantastycznych bohaterów wierszy: od pary królewskiej i Rycerza, którego zbroja nie skrzypiała, po krawców i marynarzy w *Kiedy byliśmy bardzo młodzi* i *Teraz mamy po 6 lat*. Zacięcie karykaturzysty – nadwornego rysownika „Puncha” dało o sobie znać w trafnych charakterystykach postaci, wygrywaniu momentu komicznego w prawie każdej sytuacji. Celnie uchwycone typowe dla dzieci gesty i pozy dają mistrzowskie portety małych bohaterów, prócz Krzysia mamy jego serdeczną przyjaciółkę Anne, rezolutnego Jima, krnąbrną Mary Jane. Urocza nieporadność dziecka chcącego być dorosłym znajduje odbicie w specyficznej kresce, jaką operuje Shepard. Jakby trochę niepewna, ulotna, momentami pozornie nieporadna właśnie doskonale oddaje lekki, szkicowy styl, nawiązujący do oszczędności i dosłowności dziecięcych rysunków. Ilustracje przeważnie nie mają ramek – czy to wielopostaciowe sceny na dwóch sąsiadujących stronach, czy całostronicowe, czy też małoformatowe. Kompozycja scenek jest jednak najczęściej zamknięta:



linią ściany, poręczą schodów, parapetem okiennym, krawędzią stołu, pniem lub gałęzią drzewa, śladami łap itd. Parę kresek precyzyjnie rysuje przestrzeń, w której rozgrywają się kolejne zdarzenia. Choć tło jest często traktowane nader szkiecowo, zawsze trafnie sygnalizuje miejsce akcji: most, norkę, polanę, londyńską ulicę, zoo, park, kuchnię, łazienkę, pokój dziecinny czy schody. Ilustracje towarzyszą tekstowi w sposób naturalny, często w postaci z lubością stosowanych przez Sheparda winietek. Nieraz są to całe sekwencje miniaturowych ujęć – jak klatki w filmie animowanym – pokazujących kolejne fazy ruchu bohaterów: podskakujący Krzyś, Kłapouchy szukający ogona czy ukrywający się Prosiaczek. Połączenie realistycznej konwencji przedstawienia ze specyficznym humorem, niczym nieograniczaną fantazją, ciepłym liryzmem tchną z każdej ilustracji, budując wspólnie, kompletny, przepiękny poezją świat.

Ilustracje Sheparda wpisują się w ciąg najprzedniejszych dokonań Anglików na tym polu artystycznej działalności. W swych pracach jawi się nam on jako spadkobierca tradycji w kreowaniu bogatego świata dziecięcych bohaterów, który w prostej linii wywodzi się od Kate Greenaway, Johna Anstera Fitzgeralda, braci Doyle'ów z jednej strony, a z drugiej zwraca się ku obyczajowemu rysunkowi satyrycznemu zakorzenionemu w optyce *Puncha* i światu widzianemu bystrzymi oczami Johna Leecha, Philipa Williama Maya, Franka Reynoldsa czy George'a Belchera. Shepard stał się też wzorem do naśladowania dla następnych pokoleń ilustratorów brytyjskich. Wśród nich należy wskazać Faith Jacques, która dokonała udanego mariażu świata znanego z prac Beatrix Potter z czarno-białą oprawą w typie charakterystycznym dla Sheparda; Jona Davisa – twórcę przygód niedźwiedzia Ruperta, czy wreszcie Mary Shepard – córkę artysty, znaną i u nas z ilustracji do cyklu opowieści o Mary Poppins z ulicy Czeresniowej.

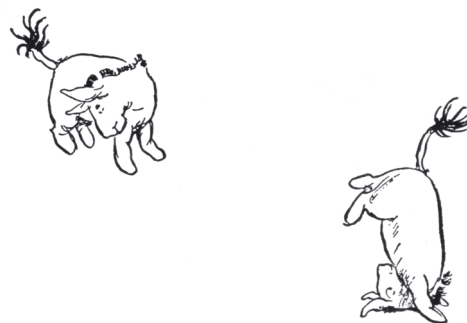
Dla omówionych artystów można by spróbować pokusić się o odnalezienie pewnych cech wspólnych, które okazują się charakterystycznymi także dla innych ilustratorów brytyjskich. Są to przede wszystkim: silne osadzenie w tradycji ilustracji prasowej, dominacja akwareli ukonkretyzowanej rysunkami piórkim i ołówkiem, antropomorfizacja bohaterów zwierzęcych, umiłowanie natury i baczne jej studiowanie mające wręcz momentami charakter naukowej obserwacji przy pełnym fantazji kracjonizmie, odwołanie się do środków stylistycznych karykatury, drobiazgowość rysunków, wynikająca, być może, także z silnej tradycji wzorców graficznych, głównie drzeworytniczych.

il.28 Ernest H. Shepard, *Kłapouchy gubi ogon*, ilustracja z *Kubusia Puchatka*, za: *Winnie-the-Pooh*, op. cit.



*Who found the Tail?*

"I," said Pooh,  
"At a quarter to two  
(Only it was quarter to eleven really),  
I found the Tail!"



### Anita Wincencjus-Patyna

Historyk sztuki, wykładowca we wrocławskiej ASP. Zainteresowania badawcze autorki skupiają się na historii ilustracji książkowej XIX i XX w. oraz sztuce najnowszej.