

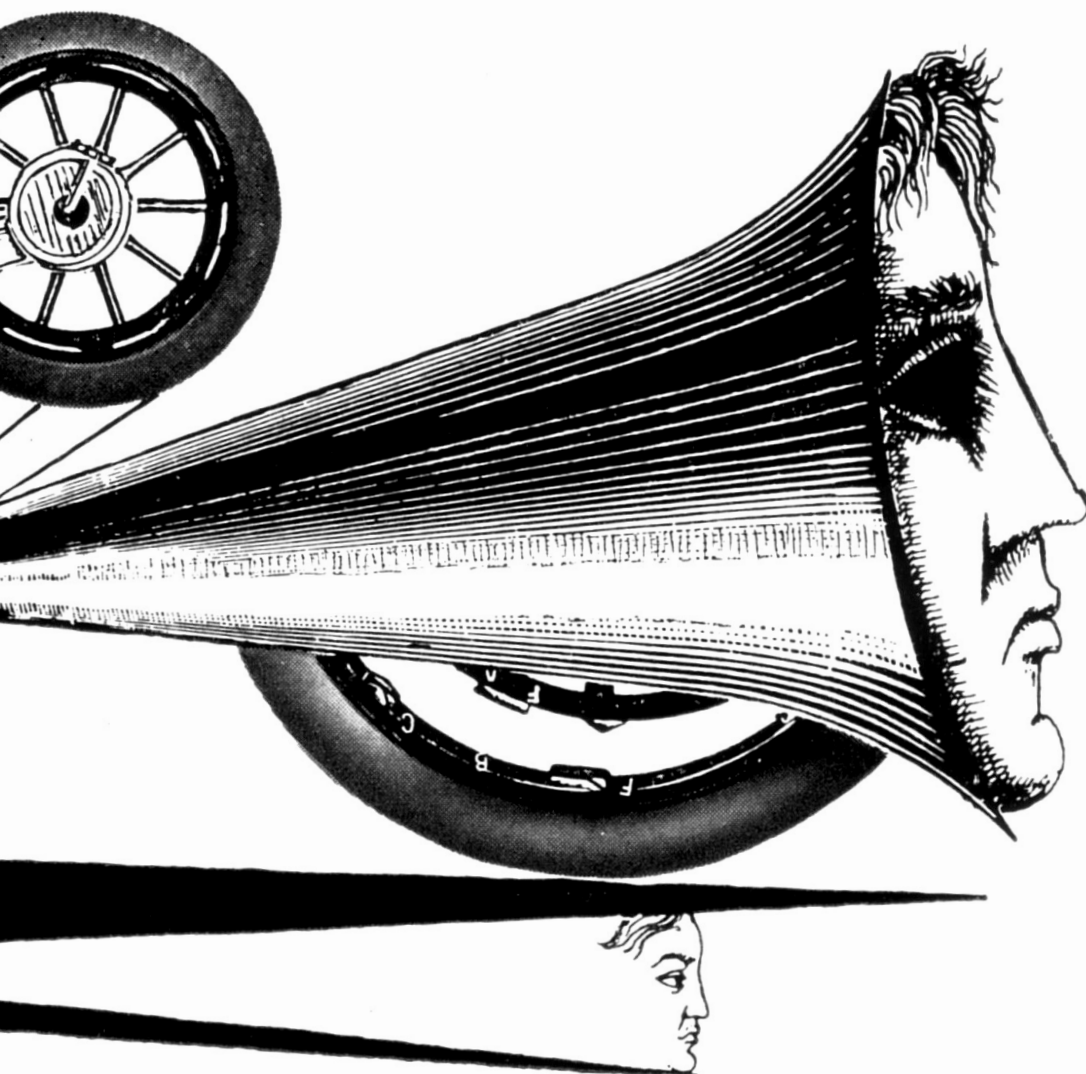
Czterej panowie ilustratorzy, nie licząc zwierząt

XIX-wieczna grafika ilustracyjna
we Francji i jej polskie echa

Anita Wincencjusz-Patyna



W XIX wieku grafika przeżywała na kontynencie europejskim swój wielki rozkwit. Francja była jednym z tych krajów – obok Anglii, Niemiec i Rosji, w których rozwój ten osiągnął najpełniejszą i najpiękniejszą formę. Artyści z zapałem oddawali swe umiejętności akwaforcie (lata 60. XIX w. we Francji uważane są za okres odrodzenia tej techniki), litografii i drzeworytowi, którego zastosowanie przełożyło się na prawdziwy triumf sztuki książki i prasy. Na polu rysunku satyrycznego – na łamach coraz liczniejszych czasopism ilustrowanych – pojawiały się wciąż nowe talenty. Cechowały je nie tylko niezwykła precyzja ręki i wycucie formy, ale także baczna obserwacja społeczeństwa i wrodzony zmysł humoru, bezlitośnie punktujący wady i przywary wszelkich stanów. Krok w krok z rozwojem artystycznym szedł też postęp techniczny niezbędnego zaplecza grafika, dostarczając mu coraz lepszych zakładów rytowniczych, drukarni, fabryk papieru, które to przedsiębiorstwa stały ówczesnie w Paryżu na najwyższym poziomie. We Francji na firmamencie grafików zajaśniały gwiazdy: Daumiera, Bracquemonda, Gavarniego, Bresdina, Jac-



quemarta, Legrosa. Grafiką zajmowali się też tak znani artyści francuscy jak: Corot, Courbet, Daubigny, Manet, de Chavannes, Pissaro. Dla nas jednakże najbardziej interesujące okazały się nazwiska J. J. Grandville'a oraz Gustave'a Doré z uwagi na ich twórczość na niwie ilustracji książkowej, zwłaszcza zaś na ich niepodważalny wpływ na kształtowanie się wyobraźni surrealistycznej, a poprzez ten fakt na oddziaływanie sto lat później na polskich artystów-illustratorów związanych z tzw. drugą Grupą Krakowską: Daniela Mroza i Jerzego Skarżyńskiego.

J. J. Grandville [il. 2], właściwie Jean-Ignace-Isidore Gérard, urodził się 13 września 1803 r. w Nancy, powiększając tym samym rodzinę artystyczną związaną przede wszystkim, choć nie wyłącznie, z teatrem. (Pseudonim artystyczny, pod jakim zapisał się w dziejach sztuki, był nazwiskiem scenicznym jego dziadków). Pierwsze kroki na polu grafiki stawiał pod nadzorem ojca – malarza miniaturzysty, który uczył go rytownictwa. Po opanowaniu rzemio-

il. 1 Jerzy Skarżyński, ilustracja do *Parowozu w pokoju* Ireneusza Iredyńskiego (Polska ilustracja książkowa, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1964)



il. 2 Émile Lassalle, Portret Grande-ville'a, litografia z 1840 (A. Renonciat, J. J. Grandville, Paris: ACR Édition - Vilo, 1985)

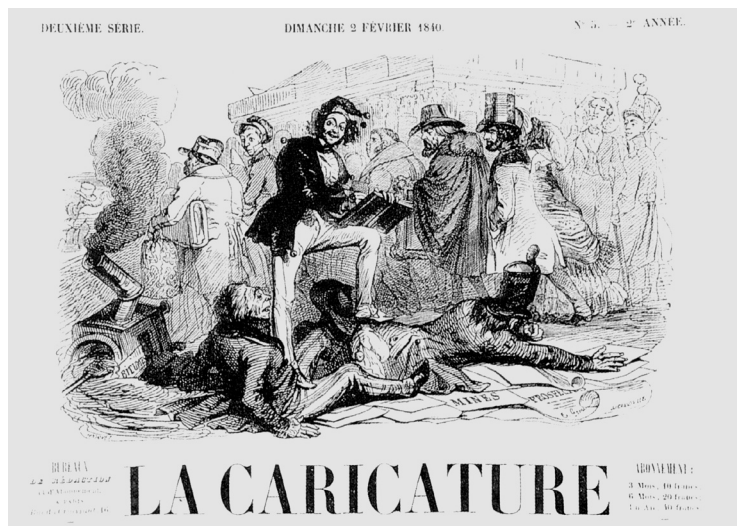
sła w zadowalającym zakresie jako dwudziestolatek przybył do Paryża. Studia malarskie odbył u Lecomte'a, ale profesor nie wywarł właściwie na swym uczniu żadnego wpływu – malarstwem się nie zajmował; do dziś znamy właściwie tylko jego autoportret olejny przechowywany w muzeum w rodzinnym Nancy¹. Początkowo pracował jako dekorator teatralny, krótko potem opublikował pierwsze grafiki. Ten cykl litografii, wydany w stolicy, nosił tytuł *Tribulations de la petite propriété*, ale musiały minąć jeszcze cztery lata, by jego nazwisko stało się znane, a wkrótce też popularne. Przyczyniła się do tego edycja *Métamorphoses du jour* (*Metamorfoz dnia*) powstałych w latach 1828-29, które miały okazać się jego pierwszym sukcesem artystycznym [il. 5]. Na cykl złożyło się 70 scen z prawdziwej komedii ludzkiej. Jej oryginalność i atrakcyjność zarazem wynikały z nadzwyczaj precyzyjnego rysunku realistycznych postaci ludzkich w typowych sytuacjach i zwyczajnym otoczeniu, choć można je także wywieść z popularnych w owym czasie grafik z Epinalu. Wprowadzenie elementu niesamowitości i naruszenie poczucia normalności wynikało z obdarzenia tych sylwetek zwierzęcymi głowami. Ta fragmentaryczna podmiana ewokowała atmosferę fantastyczności, stwarzała sytuację podglądania historii dobrze znanych, a pochodzących jakby z innej planety. Kreowała rzeczywistość opartą na logice porównywalnej z prawami rządzącymi światem marzeń sennych, gdzie pozorna spójność obrazu zachwiana jest wprowadzeniem niepokojącego elementu albo – jak w tym przypadku – niemożliwego zestawienia pospolitych elementów.

Powodzenie *Metamorfoz dnia* zaowocowało zaproszeniem do współpracy z „La Caricature” i „Charivari” [il. 3 i 4] – czasopismami ilustrowanymi, które, jak się wydaje, stanowiły zestaw „jazdy obowiązkowej” dla grafików tego czasu. Prócz opisywanych w niniejszym artykule pracą dla tych tytułów mogli się również wykazać Daumier, Gavarni, Johannot, Cham. Grandville przyczynił się także do wzbogacenia szaty graficznej pism „Le Silhouette” oraz „L'Artiste”. Bardzo szybko zaczęto kojarzyć jego cięty humor i celnie kierowa-

¹ Annie Renonciat, J. J. Grandville, Paris: ACR Édition - Vilo, 1985, s. 121.



il. 3 Grandville, Strona tytułowa „Charivari” z 31 lipca 1835 (A. Renonciat, op. cit.)



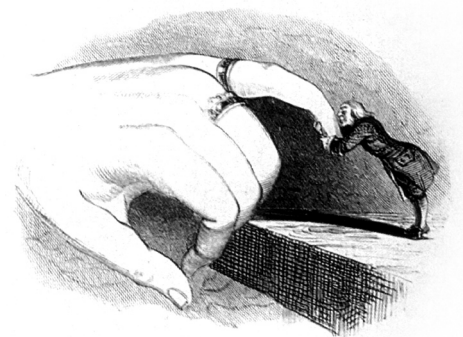
il. 4 Grandville, Winieta tytułowa „La Caricature” z 2/02/1840 (A. Renonciat, op. cit.)



ne żądło satyry, zwłaszcza w karykaturach i rysunkach politycznych umieszczanych na łamach periodyków. Rok 1835 przyniósł zaostrzenie działań cenzury, co spowodowało cenne dla naszych zainteresowań skoncentrowanie się Grandville'a na ilustracji książkowej i kontynuacji cykliów litografii o własnej narracji. Spod ręki artysty wyszła oprawa plastyczna m.in. do *Pieśni* Bérangera, *Bajek* La Fontaine'a (1837), *Podróży Guliwera* Swifta [il. 6], *Przypadków Robinsona Cruzo*e Defoe, *Don Kichota* Cervantesa. W kolejnych latach wydawał z powodzeniem następujące cykle grafik: *Niedziele mieszcza*cha, *Zabawy dzieciństwa*, *Przyjemności młodości*, *Rozkosze wieku dojrzałego*, *Rozrywki starości*, *Gwiazdy*. Do najbardziej znanych należą jednak te późniejsze: *Sceny z życia prywatnego i publicznego zwierząt* (1840-42), *Inny świat* (1844) [il. 7-10], *Sto przystów* (1845), *Ożywione kwiaty*, (1846).

Cechy, które stanowią wspólny mianownik dla prac graficznych Grandville'a, to przede wszystkim niezwykła sugestywność nawet najmniej prawdopodobnych wizji, humor bardzo wysokiej próby, elementy oniryzmu, znamiona surrealizmu wynikające nie tylko z oryginalności pomysłów, ale także z odwagi w dokonywaniu mariażów między postaciami ludzkimi a przedmiotami. Niespożyte bogactwo fantazji przenosi nas nieustannie w zaiste „inny świat” rządzący się teoretycznie znanymi prawami, lecz na każdym

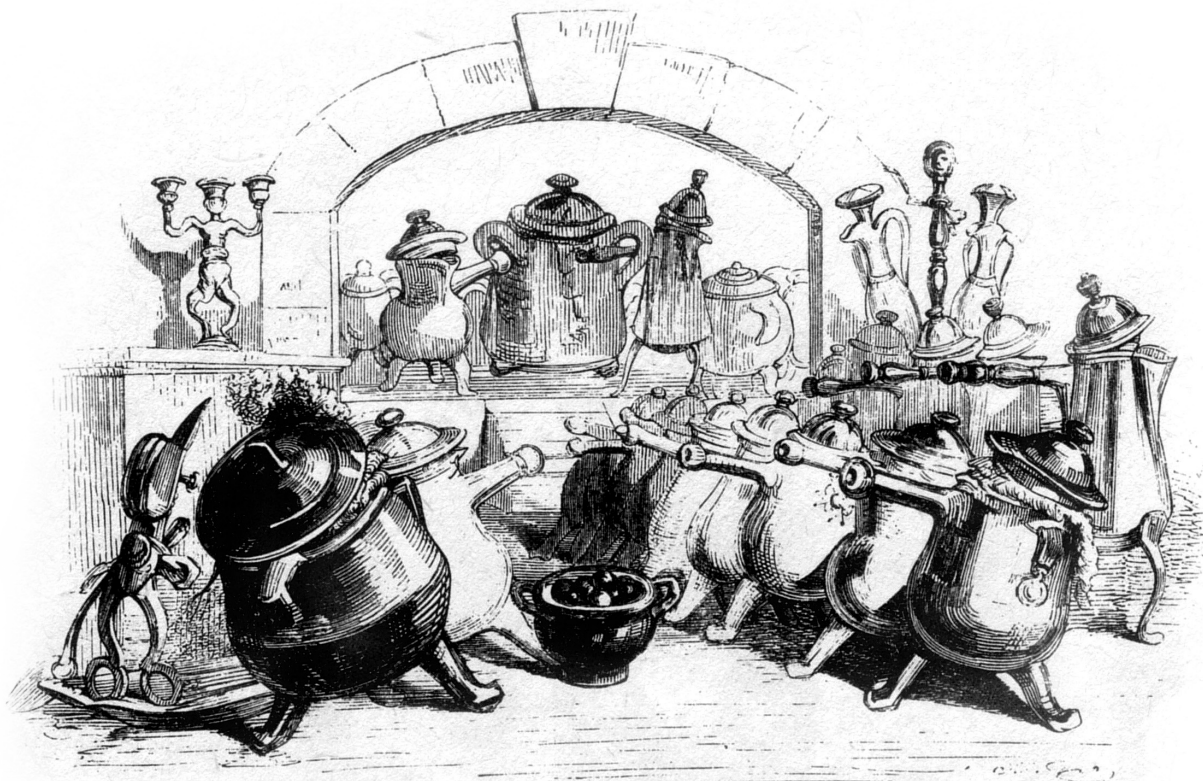
il. 5 Grandville, Plansza 20 z *Metamorfoz dnia: Omnibus! Madame!* (A. Renonciat, op. cit.)



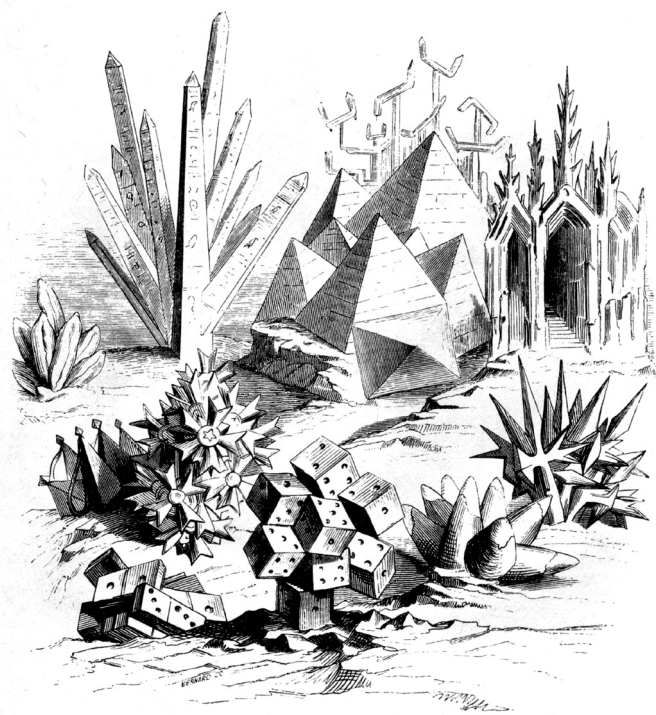
il. 6 Grandville, Ilustracja do *Podróży Guliwera* Jonathana Swifta, *Guliwer u Brobdingnagów* (A. Renonciat, op. cit.)



il. 7 Grandville, ilustracja z *Innego świata*, 1844 (Grandville: *Un autre monde. Entwürfe einer anderen Welt*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1970)



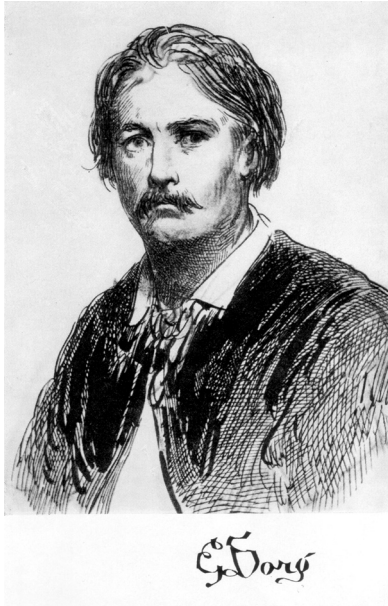
il. 8 Grandville, ilustracja z *Innego świata*, 1844 (Grandville: *Un autre monde...*, op. cit.)



il. 9 Grandville, ilustracja z *Innego świata*, 1844 (Grandville: *Un autre monde...*, op. cit.)



il. 10 Grandville, ilustracja z *Innego świata*, 1844 (Grandville: *Un autre monde...*, op. cit.)



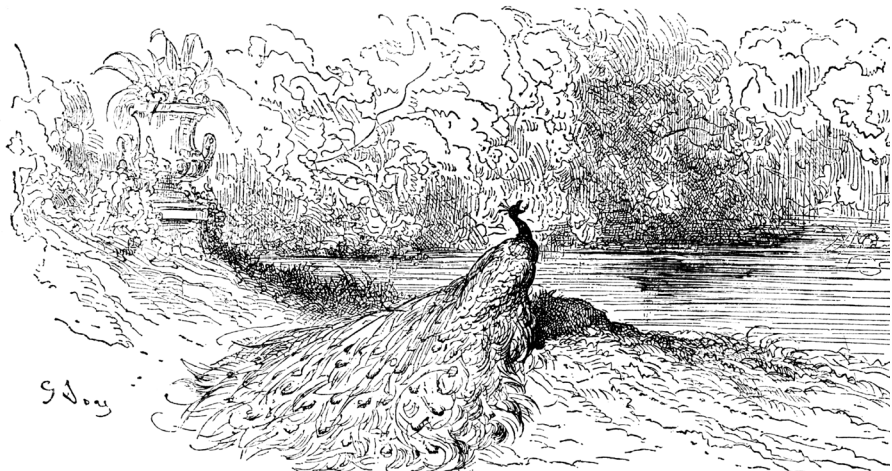
il. 11 Gustave Doré, Autoportret, 1870 (Lew Arkadjevič Djakov, *Gustav Doré*, Moskwa: Iskusstvo, 1983)

il. 12 Gustave Doré, ilustracja do *Bajek La Fontaine'a* (L. A. Djakov, *op. cit.*)

kroku zaprzeczający posiadanemu przez nas doświadczeniu. O ile już uporamamy się z bohaterami o sylwetkach ludzi i głowach zwierząt, czeka nas nie lada wyzwanie, bo na scenę wkraczają sylwetki o proporcjach podyktowanych wymiarami pogrzebaczy, parasoli, cyrkli [il. 7], wiecznych piór, postaci wyposażone w miechy, monstrualnej wielkości pojedyncze oka, stalówki w miejscach głów. Kolejny „chwyt” z repertuaru absurdalności to personifikacje. W tej nierealnej, a dziwnie prawdziwej rzeczywistości imbryki się złączają i stają do potyczki z kociołkiem [il. 8], grzyby, warzywa i kwiaty naradzają się, a wytworne stroje samodzielnie oddają się eleganckim przechadzkom. Nieograniczona niczym fantazja, która pozwalała śledzić bohaterów także z najmniej spodziewanych punktów widzenia, dodatkowo uduziwniała pozornie dobrze znany świat. Naturalną kolejną rzeczą wizje te zaklęte w drzeworycie otworzyły wrota późniejszym ilustratorom literatury science-fiction. Warto w tym miejscu nadmienić, że oryginalne rysunki Grandeville'a już od lat 30. XIX w. bardzo często wychodziły spod ręki uzdolnionego polskiego drzeworytnika przebywającego w Paryżu na emigracji Łucjana Stypułkowskiego².

Grandeville zmarł w kwiecie wieku, w pełni rozwoju sił twórczych, choć w obłędzie, 17 marca 1847 r. w Vanves pod Paryżem.

Louis-Auguste-Gustave Doré [il. 11] urodził się w dzień Trzech Króli 1823 roku w Strasbourgu, zmarł w Paryżu 21 stycznia 1883 r. Był z pewnością jedną z najciekawszych i najsympatyczniejszych indywidualności naszego czasu³, jak pisał o nim podający się za wielbiciela artysty współczesny mu Emile Zola. Z kolei Samuel F. Clapp nie zawahał się stwierdzić, że Doré był z całą pewnością najbardziej znanym artystą francuskim XIX wieku⁴. Sławę uzyskał głównie jako grafik, choć zajmował się ponadto rysunkiem, karykaturą, akwarelą, mierzył się także z malarstwem i rzeźbą. Dorobek artysty zdaje się posiadać w istocie nieludzką skalę. Obecnie przypisuje się artyście autorstwo ok. 11 000 grafik, ok. 300 akwarel, ponad 200 obrazów i kilkudziesięciu rzeźb. Nawet jeśli działalność twórczą rozpoczął bardzo wcześnie, to długość życia Doré, zamykająca się równo w półwieczu, wskazywałaby, że i tak średnio przez minimum



² Por.: Andrzej Banach, *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 128–9.

³ Emile Zola, *Słuszna walka: Od Courbeta do impresjonistów*. Antologia pism o sztuce, opr. Jean-Paul Bouillon, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982, s. 43.

⁴ Podają za: Andrzej Pieńkos, *Gustave Doré – portret artysty doby wczesnego kapitalizmu*, [w:] *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Piotr Kosowski, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1996, s. 73.



trzydzieści lat musiała na przykład powstawać jedna grafika dziennie. Jako sześciolatek kopiował Grandeville'a, który go wręcz fascynował. Rytować zaczął w wieku lat jedenastu. W szkole uczył się rysunku, karykatury i gry na skrzypcach, wykonywał drzeworyty, akwaforty i litografie. Już w okresie studiów zaczął odnosić sukcesy, które rychło poczęły przekładać się na rosnącą popularność młodego artysty. Należał do zawiązanego w Paryżu na początku lat 60. XIX w. Stowarzyszenia Akwafortystów (Société des Aquafortistes). Wiele czasopism paryskich ok. połowy tego stulecia zawdzięcza mu po części swe oblicze. Od 1845 roku współtworzył wizerunek „Journal pour rire”, dla którego przez dziesięć lat powstało 1379 rysunków⁵. Niewiele później (1848) stał się jednym z najbliższych, obok Daumiera, współpracowników Philipona w „La Caricature”. W następnej dekadzie swój ślad pozostawił także w magazynach: „Le Monde illustre”, „La Semaine des enfants”, „L'Univers illustre” i „Le Tour du Monde”. Jego dziełem są również liczne cykle plansz litograficznych, m.in. *Menażeria paryska* oraz *Historia Świętej Rusi w obrazkach* z 1854 r.

Ale to ilustracje wykorzystujące technikę drzeworytu sztorcowego, powstałe do wydań książkowych dzieł literatury, przyniosły Gustawowi Doré największą sławę, unieśmiertelniły go, zaowocowały licznymi naśladownictwami i stały się inspiracją dla wielu artystów w całej ówczesnej Europie. To jego wizje zamknięte formą graficzną zadecydowały o obliczu XIX-wiecznej

il. 13 Gustave Doré, ilustracja do *Przygód barona Münchhausena* Theophile'a Gautier (L. A. Djakov, op. cit.)



⁵ Hasło: Doré [w:] Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 29: Donny-Du, München-Leipzig: K. G. Saur, 2001, s. 47-50.



il. 14 Gustave Doré, ilustracja do *Boskiej komedii* Dantego
(Dante Alighieri, *Vision of Hell*, Cassell, London, Paris, New York & Melbourne, 1903)



książki francuskiej, wpłynęły zarazem na wyobraźnię i sposób opracowywania ilustracji jeszcze długo po Doré i nie tylko w jego ojczyźnie. Nasz bohater zilustrował ponad 200 książek, co może jeszcze nie sprawia należytego wrażenia, ale jeżeli przemnożymy tę liczbę przez ilość projektów do poszczególnych tytułów – kilkadziesiąt lub nawet kilkaset, otrzymamy wynik zaiste przyprawiający o zawrót głowy.

Gustave Doré po dziś dzień zasługuje na miano największego ilustratora, jeśli nie samym niepodważalnym wszak talentem, to już bez wątpienia ilością wykonanych prac. W osiągnięciu takiego wyniku pomagała mu niezwykła biegłość w rzemiośle, intuicja kompozycyjna, wielkie wycucie kreski, szybkość w podejmowaniu tysięcy artystycznych decyzji składających się na wykonanie serii ilustracji do tak wielu tytułów. Rzadko kiedy Doré przygotowywał szkice, najczęściej po prostu przelewał pomysły na papier. Łatwość w ucieleśnianiu światów tajemniczych, bajkowych, niezwykłych, siła wyobraźni wielkiego wizjonera zamieniała się w kolejne realizacje. Krytycy zaczęli nawet ganić artystę za odchodzenie od rzeczywistości na rzecz fantazji, której zdawał się wierzyć bezgranicznie. W roku, w którym Doré pracował nad rycinami do Biblii (1865), cytowany już wcześniej Zola, wytykając przyjacielowi ucieczki od realizmu, w takie, właściwe pisarzowi, piękne słowa ubrał swe uwagi: [...] kiedy bierze ołówek do ręki, muza nie każe się prosić; jest zawsze gotowa u boku poety, z rękami pełnymi światła i cieni, hojnie szafująca łagodnymi i straszliwymi wizjami, które jego ręka notuje szybko i gorączkowo. [...] rysuje

il. 15 Gustave Doré, ilustracja do *Przygód barona Münchhausena* Theophile'a Gautier (L. A. Djakov, op. cit.)

il. 16 Gustave Doré, ilustracja do *Bajek* Charrlesa Perrault (L. A. Djakov, op. cit.)

senne marzenia tak, jak inni rzeźbią rzeczy konkretne. [...] Żaden artysta nie troszczył się mniej od niego o rzeczywistość. On widzi tylko sny, żyje w idealnej krainie, skąd przynosi nam kartów i olbrzymy, promienne nieba i rozległe widoki. Przebywa w domu wrózek, w krainie marzeń. Nasza ziemia mało go wzrusza, trzeba mu piekielnych i niebiańskich sfer Dantego, szalonego świata Don Kichota; dzisiaj natomiast podróżuje po ziemi Kanaan, czerwonej od ludzkiej krwi i białej od boskiej jutrzeźki⁶.


W graficznej ozdobie literatury pięknej zadebiutował w 1852 roku ilustracjami do Byrona. Wśród zilustrowanych przez niego dzieł były takie ówczesne (a i nierzadko dzisiejsze) bestsellery: *Gargantua i Pantagruel* [il. 17] Rabelais (1854), od których zaczęła się jego sława na tym polu aktywności twórczej, *Powiatki uciészne* Balzaca (1855), *Żyd wieczny tułacz* Dupont, *Boska Komedia* [il. 14] Dantego (1861), *Bajki* [il. 16] Perrault, *Przygody barona Münchhausen* [il. 13, 15] Gautiera (1862), *Don Kichot* Cervantesa, *Atala* Chateaubrianda (1863), *Biblia* (1864-66) – ponad 200 rycin do dwóch tomów, *Kapitan Fracasse* Gautiera, *Raj utracony* Milтона (1866), *Bajki* [il. 12] La Fontaine'a (1867), *Idylle królewskie* Tennysona (1869), *Orlando Szalony* Ariosta (ponad 600 plansz). Tuż przed śmiercią zilustrował *Kruka* Edgara Allana Poe.

Niespełnionym marzeniem Doré pozostało zilustrowanie wszystkich dzieł Szekspira tysiącem rycin. Miała to być, w jego mniemaniu, ilustracja totalna.

W świetnym studium poświęconym francuskiemu grafikowi, zatytułowanym *Gustave Doré – portret artysty doby wczesnego kapitalizmu*⁷, Andrzej Pieńkos przytacza anegdotyczne fakty z jego życia, które składają się na wizerunek barwny i wielce fantazyjny. Poznajemy Doré jako *bon vivanta*, bywalca balów i opery, alpinistę i akrobatę, śpiewaka i pianistę, organizatora „żywych obrazów” i wieczorów pantomimy we własnym domu, podróżnika i doskonałego kucharza. Niespożyta wyobraźnia Doré posiłkowałą się nieustannie wszystkimi elementami otoczenia, a także marzeniami, snami i fantazjami. Jednocześnie artysta rejestrował wydarzenia aktualne, przywoływał historyczne, krytykował społeczeństwo, był także jego kronikarzem, utrwał piękno przyrody i rozwijających się aglomeracji (Paryż, Londyn). Często przytaczana jest złośliwa opinia Théophile'a Gautier, który utrzymywał, że ten francuski grafik zilustrowałby nawet wpływ pcheł na uczuciowość kobiet, co wpisuje się idealnie w chełpliwą maksymę młodego Doré: „Zilustrować wszystko!”

Pod koniec życia przeniósł się do Londynu. W angielskiej stolicy działała już podówczas Doré Gallery, która sprzedawała jego prace. Wtedy też stworzył wielkoformatowe (20 x 30 m) obrazy o tematyce religijnej i mitologicznej. Podjął także jeszcze jedno artystyczne wyzwanie – zajął się rzeźbą pomnikową (pomnik Aleksandra Dumas ojca, odsłonięty już po śmierci artysty). Te wysiłki wynikały z nieustannej potrzeby Doré wykazania się na prawdziwych, również w jego mniemaniu, polach działalności twórczej. Ilustratorstwo traktował jako sposób na utrzymanie i zarabianie środków na właściwe narzędzia pracy artystycznej – farby, pędzle, dłuta. A wiadomo ze źródeł, że ta „super-produkcja” przynosiła mu w *nomen omen* złotych latach 1850-70 nawet 1 000 franków dziennie. Nic dziwnego, że współcześni Doré uważali go za dziecko szczęścia.

Doré wywarł wpływ na całą grafikę fantastyczną, nie tylko francuską i nie tylko w stuleciu, w którym przyszło mu żyć. Wystarczy odnotować, że Biblia

 ⁶ E. Zola, op. cit., 43-44.

⁷ A. Pieńkos, *Gustave..., op. cit.*, s. 74.



il. 17 Gustave Doré, ilustracja do *Gargantui i Pantagruela* François Rabelais (L. A. Djakov, op. cit.)

z jego szatą graficzną od 1867 r. miała swoje wydania w Londynie, Stuttgarcie, Mediolanie, Sztokholmie, Warszawie, Sankt Petersburgu, Pradze, Amsterdamie, Barcelonie, a nawet w Chicago. Jego prace charakteryzuje pedanteria rysunku, silne efekty światłocieniowe, panujący w nich nastrój grozy, tajemniczość, bogactwo wyobrażeń fantastycznych. W środkach technicznych ujawniał się temperament realisty, który chce urzeczywistnić baśniowe czy mityczne światy, objaśnić, przybliżyć, unaocznic, nadać realny kształt. Postacie pojawiające się w jego ilustracjach są wizerunkami kompletnymi, uwiarygodniają historie zrodzone na kartach powieści i poematów. Jak słusznie zauważył Mieczysław Porębski: *Bohaterzy [...] Gustawa Doré stoją u początków komiksowej narracji*⁸. Paralela ta wynika prawdopodobnie także z samej natury i ilości ilustracji Doré towarzyszących tekstowi. Przy kilkuset rycinach do jednego utworu możemy odnieść wrażenie pełnej równoległości słowa i obrazu, jakie mają miejsce w komiksie. Ta mieszanka realistycznego traktowania przedstawianych światów z pewnym upodobaniem do historyczne-



⁸ Mieczysław Porębski, *Era grafiki*, [w:] *Grafika wczoraj i dziś*, red. Teresa Hrankowska, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974, s. 16.

il. 18 Wojciech Plewiński, fotografia Daniela Mroza (Jerzy Kwiatkowski *Daniel Mróz*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1961)



go kostiumu podlana jest jak najbardziej romantycznym sosem. Wydarzenia rozgrywają się w tajemnych okolicznościach, artysta wybiera też te momenty z ilustrowanej historii, które niosą ze sobą dramatyzm, grozę, potężny ładunek emocji, stają się patetyczne. Połączenie – jak słusznie zauważa Pieńkos⁹ – typowe dla XIX stulecia. Doré był obdarzony niepospolitą, ponadnaturalną chyba pamięcią wzrokową, większość jego wizualizacji pochodziła z wyobraźni, z rzadka szkicował z natury czy z modelu. Ulegał całkowicie swojej wizji, stąd odnosimy wrażenie, że wszystkie komentowane przez niego plastycznie opowieści są w jakiś sposób podobne. Niektóre motywy, scenerie, układy kompozycyjne, przy tej ogromnej ilości zrealizowanych prac, siłą rzeczy powtarzały się. Jakkolwiek uwodziły kolejnych czytelników, a właściwie widzów tych „doréańskich” seriali. Upodobanie do fantastyki, patetyczności, grozy i tajemniczości mogło poniekąd wynikać także ze specyficznej niedojrzałości charakteru Gustave’a Doré, który karierę rozpoczął wszak jeszcze jako dziecko poważnym kontraktem z wydawcą¹⁰.

Nie można nie wspomnieć w tym miejscu, że Polska także miała w swych dziejach grafiki książkowej artystę na miarę Doré, co więcej, został on uznany za godnego następcę i miał kontynuować dzieło Francuza tuż po jego śmierci w 1883 roku. Zaledwie miesiąc po odejściu Doré do „innego świata” z dalekiej Polski do Paryża został wezwany przez tamtejszego wydawcę Didota Michał Elwiro Andriolli, rozślawiony już wówczas swoimi dokonaniem w dziedzinie



⁹ Andrzej Pieńkos, *W poszukiwaniu idealnej książki. Doré, Hugo i nowoczesna ilustracja*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”, 11–1996, s. 137–167.

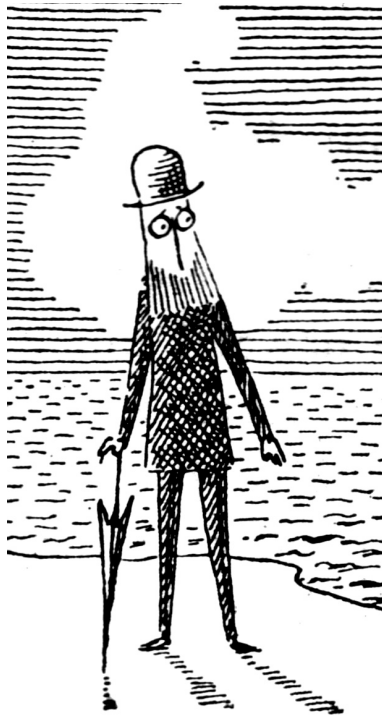
grafiki książkowej i ilustracji do czasopism. Miał zilustrować utwory Coopera, Gautiera, Szekspira, Hugo oraz Dumasa, a także wzbogacić stronę graficzną w czasopismach „L'Illustration” i „Le Figaro”. Po zrealizowaniu niektórych tylko z zamierzonych projektów (m.in. do *Romea i Julii*), bez spodziewanego sukcesu na francuskim rynku, po trzech latach wrócił do Polski.

Po stu latach w Polsce chmury absurdu zaczęły gromadzić się głównie nad Krakowem, gdzie wywołując atmosferę tajemniczości, groteski i sennego marzenia, ukształtowały miejscowych surrealistów z rozkoszą pławiących się w stylistyce i klimacie XIX wieku, korzystających z wypracowanych w owym czasie rozwiązań formalnych, repertuaru motywów, specyficznych narracji. Wykorzystywano, niejednokrotnie wprost – jako cytaty w kolażach, triumfujący wtedy wynalazek drzeworytu sztorcowego i związane z nim zarówno ilustracje reklamowe druków ulotnych, jak i te dobrze utrwalone na matrycy pamięci ilustracje z licznych czasopism i wielonakładowych książek. Prym w tych historycznych powtórkach wiedli Daniel Mróz i Jerzy Skarżyński, choć analogiczne wędrówki w wiek XIX były udziałem wielu polskich artystów od końca lat 50. aż do początku 70. XX wieku. Chętnie posługiwali się cytatami z bogatego repertuaru drugiej połowy poprzedniego stulecia: Jan Lenica ze swoim *Panem Głową*, Zofia Góralczyk w trącących uroczą staroświecką elegancją ilustracjach do utworów „starszego pana” Jeremiego Przybory, Szymon Kobyliński przekładający swoje uwielbienie dla minionych czasów na rysunki stylizowane na XIX-wieczne ryciny encyklopedyczne, a nawet podążający tą drogą w debiutanckich próbach z lat 60. Andrzej Czeczot. Ze spuścizny *belle epoque* korzystali także, niekoniecznie w dziedzinie ilustracji, Henryk Tomaszewski, Walerian Borowczyk, Franciszek Starowieyski i Roman Cieślewicz, kształtujący swoje atrakcyjne wizje w filmie animowanym i plakacie. Niezwykła szczegółowość świata przedstawionego, uzyskiwana m.in. dzięki udawaniu techniki drzeworytu sztorcowego, realizowana była w bardzo precyzyjnym, obiektywnie chłodnym rysunku piórkiem. Nadawanie cech minionej epoki i krainy owianej już nieco wonią naftaliny światu wykreowanemu w książkach podbijało element groteski i purnonsensowych zdarzeń.

Daniel Mróz [il. 18] całe swoje życie spędził w Krakowie. Tam się urodził 3 lutego 1917 roku, tam też dobiegły końca jego dni 21 stycznia 1993 r. Ten jeden z bardziej znanych surrealistów polskich, członek i współzałożyciel drugiej „Grupy Krakowskiej”, jeszcze przed drugą wojną światową uczęszczał przez dwa lata na kursy w miejscowej Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa. Rok po zakończeniu wielkiej zawieruchy dziejowej podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych, kończąc je dyplomami na scenografii (1952) i grafice (1953). Jego działalność artystyczną od strony technicznej zdominował rysunek. Zanim stał się jednym z najaktywniejszych polskich ilustratorów książkowych drugiej połowy XX wieku, szerokiej publiczności dał się poznać jako autor szaty graficznej „Przekroju”, z którym zaczął współpracę jeszcze na studiach. Od 1951 roku jego winiety zdobiły strony tego niezwykle popularnego tygodnika, w satyrycznych rysunkach komentowały rzeczywistość, a niezadko atrakcyjnymi i intrygującymi okładkami przyciągały wzrok wśród



¹⁰ Więcej na ten temat por. **Małgorzata Komza**, *Artyści książki – dziewiętnastowieczny ilustrator Gustave Doré*, [w:] *Studia o książce*, t. 18, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1989, s. 243.

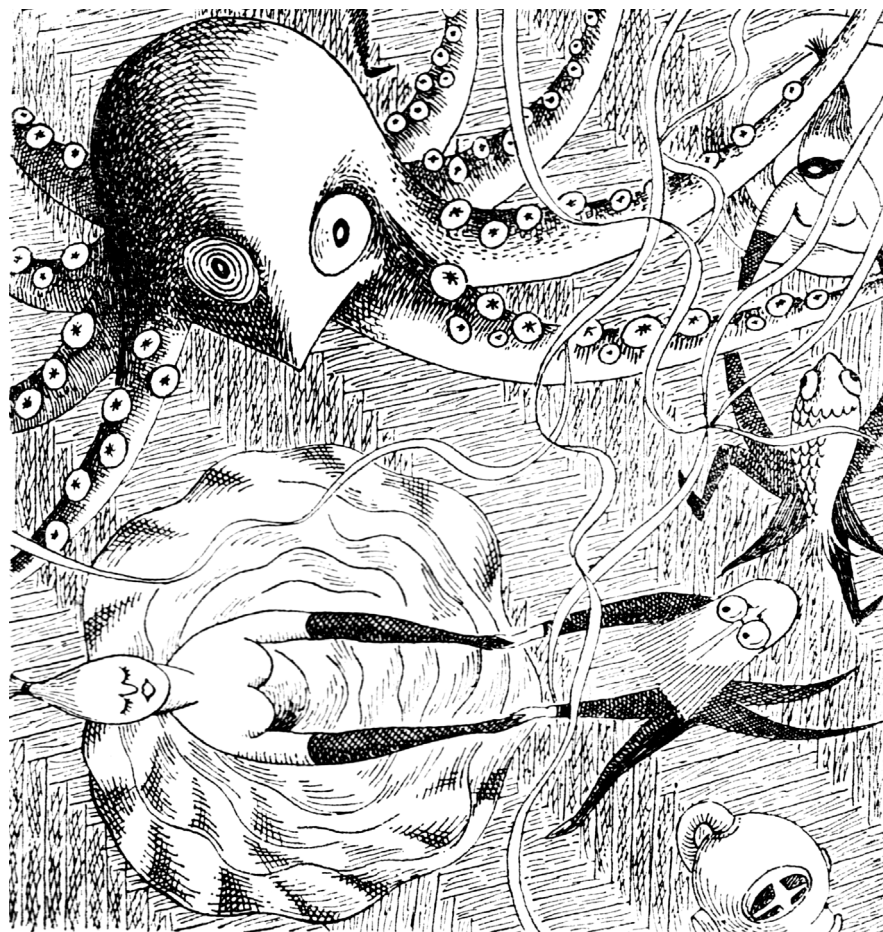


il. 19 i 20 Daniel Mróz, ilustracje do *Profesora Tutki Jerzego Szaniawskiego* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1956)

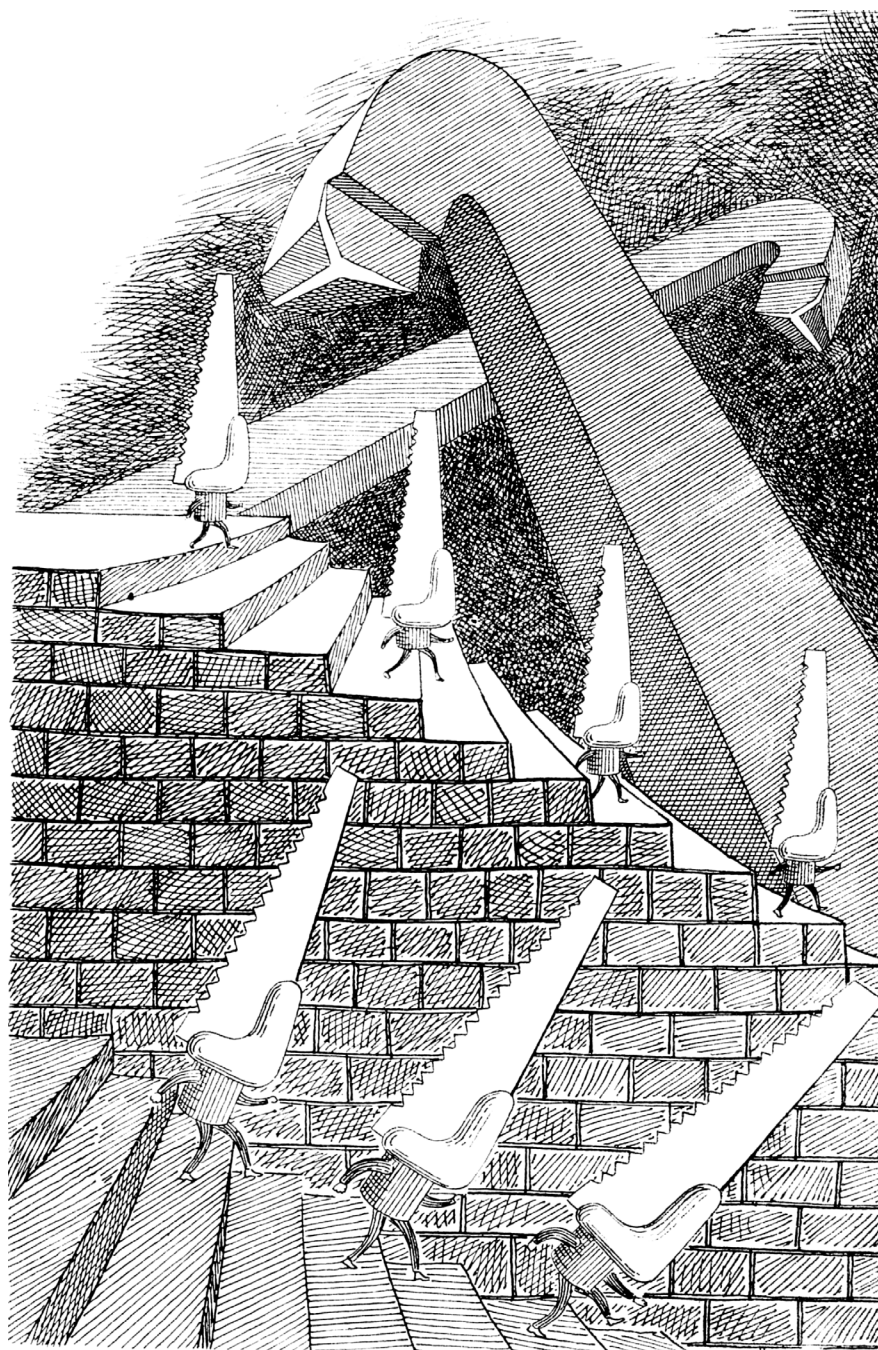
innych tytułów dostępnych wówczas na rynku. Było to pośrednio zasługą ówczesnego redaktora naczelnego „Przekroju” Mariana Eile, który wypatrzył na Akademii zdolnego studenta i dał mu etat, przynosząc tygodnikowi, którego pracownikiem Mróz pozostawał nieprzerwanie do 1978 roku, niezastąpionego, mówiąc dzisiejszym językiem, „wizażystę”. Jak słusznie zauważyła Danuta Wróblewska: *Cywilizację „Przekroju”, tej cotygodniowej wykładni galicyjskości, tworzyli Marian Eile i Daniel Mróz; jeden w słowie, drugi w obrazie. W jej błyskotliwości wszyscy żeśmy się wychowywali, tę fantazję, skrót myślowy i tę strzelistą metaforę spożywali co tydzień, jak witaminę*¹¹. Mróz współpracował także z magazynem graficzno-literackim młodzieży artystycznej „Zebra”, gdzie kształtował swój plastyczny język komunikacji.

Tematem jego pracy dyplomowej były ilustracje do *Bajek Lafontaine’a*. Ten występujący w samym tekście typ hybrydy zwierzęco-ludzkiej stanie się jego często stosowanym rodzajem metafory, skrótu myślowego, mającego źródło i w karykaturze, i w grotesce, i w wielowiekowej tradycji bajki jako gatunku narracji, który z Mroza uczynił spadkobiercę wielkich francuskich grafików: Grandville’a i „ucznia” tegoż, Gustava Doré, a także niemieckiego rysownika i karykaturzysty XIX-wiecznego Voltza.

W albumie *Mróz, Mroźek, Lem i inni...* obok tekstu artysty o samym sobie znalazło się *Oświadczenie Daniela Mroza o wszystkim, co wywarło na nim*



¹¹ Danuta Wróblewska we wstępie do katalogu wystawy, *Daniel Mróz*, red. Małgorzata Kurasiak, Warszawa: Galeria Kordegarda, 1990, s. [3].

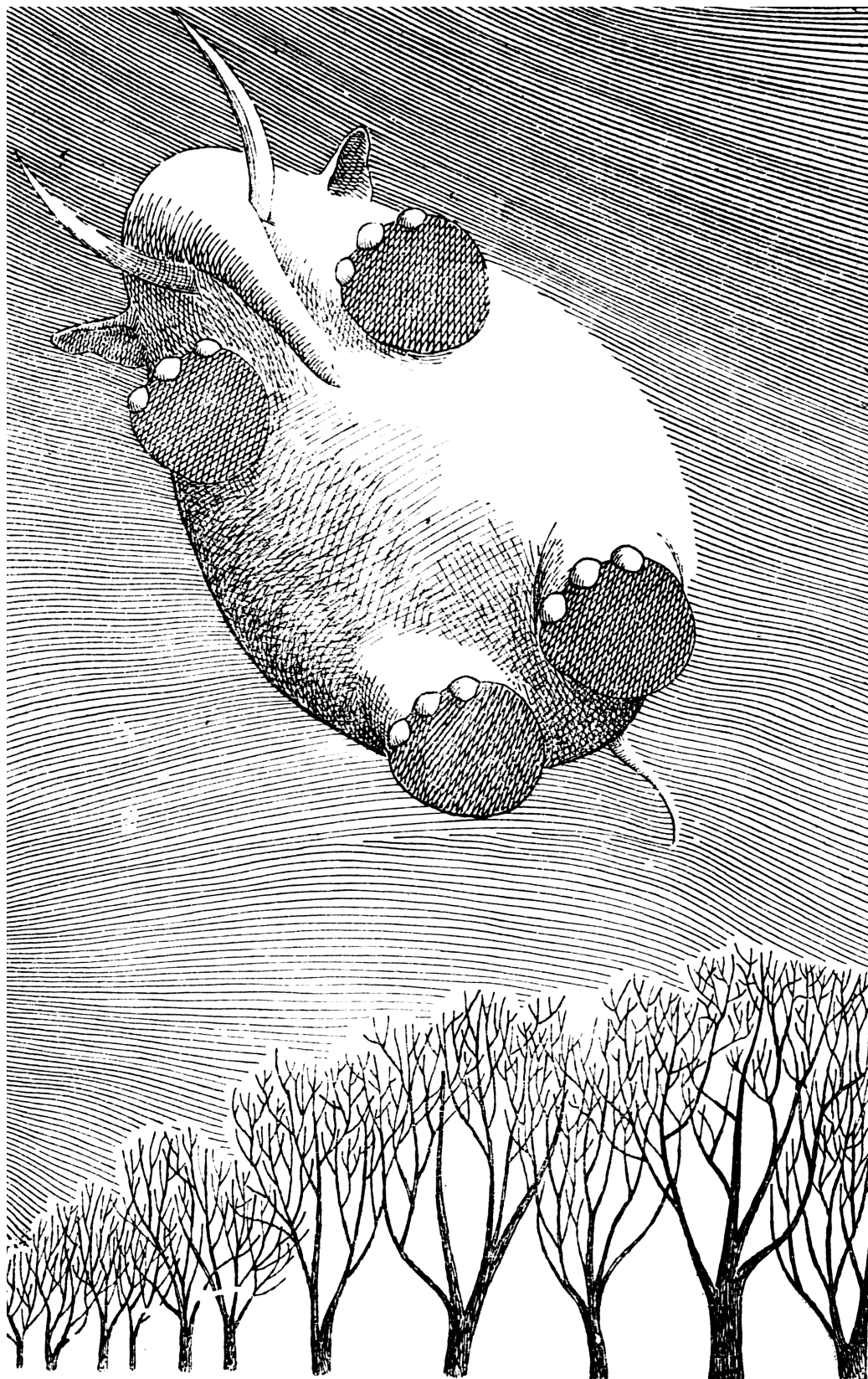


il. 21 Daniel Mróz, ilustracja do Satyr Artura Swinarskiego (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1955)

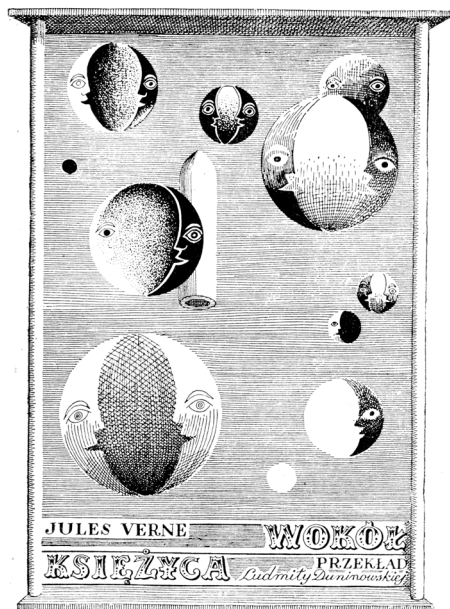
*prawdziwe wrażenie od 3 lutego 1917 roku do dziś*¹². Stanowi ono niezwykle ważne, ułożone alfabetycznie, zestawienie inspiracji różnej proweniencji: od gatunków zwierząt, typów maszyn (w tym precyzyjnie podane modele starych samochodów, motocykli, lokomotyw i samolotów), poprzez miejsca (w Krakowie, w Polsce i za granicą), postacie historyczne i współczesne (pisarzy, kompozytorów, sportowców, odkrywców), książki i ich bohaterów, filmy i ich twórców, utwory muzyczne, po nazwiska ze świata sztuki i tytuły dzieł plastycznych, będące niezwykle cennym tropem w omawianiu cech stylu twórczości



¹² Mróz, *Mrozek, Lem i inni...*, red. Marek Halawa, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988, s. 7-23.



il. 22 Daniel Mróz, ilustracja do *Słonia* Sławomira Mrożka (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1957)



NASZA KSIĘGARNIA • WARSZAWA 1970



il. 23 Daniel Mróz, frontispis Wokół Księżyca Juliusza Verne'a (Warszawa: Nasza Księgarnia, 1959)

il. 24 Daniel Mróz, ilustracja do Cyberiady Stanisława Lema (Warszawa: Iskry, 1965)

Mroza, zwłaszcza tych kształtowanych pod wpływem wielkich poprzedników. Wśród nich odnajdziemy i Doré, i Grandville'a.

Chciałoby się powtórzyć za Kantorem: *Nie wspomnę ni słowa o Twoich (Mroza) rysunkach. Dadzą sobie radę same*¹³. Jednak podjęty temat prosi się o komentarz do tej nad wyraz oryginalnej twórczości. Tym bardziej, że na obszarze polskiej ilustracji dzieło graficzne Mroza stanowi zjawisko wyjątkowe. Mróz nie miał uczniów, nie stworzył szkoły, choć na pewne ślady wpływu jego rysunków można trafić we współczesnej ilustracji. Może to jego doskonałość warsztatowa, nadzwyczajna precyzja, starodawna skłonność do benedyktyńskiego wysiłku i cierpliwość w mozolnym „udawaniu” sztychów i XIX-wiecznych rycin ksylograficznych, starannie wykonywanych piórkiem i czarnym tuszem, spowodowały brak wśród młodszych ilustratorów mrozowskiego tropu kreacji tak spójnego świata przedstawionego. Świat ten żywił się przede wszystkim niespożytą wyobraźnią, niewyczerpanym bogactwem fantazji artysty, skłonnością do nowinek i nowoczesności z jednej, a wszechwładnym zauroczeniem minioną epoką z drugiej strony. Jednorodny styl Mroza wynika jednak ze złożoności charakteru artysty i nastrojów, jakie ewokował w swych pracach. Alina Nieniewska-Mróż, żona artysty poznana w czasie studiów, współtwórczyni niektórych plakatów, scenografii i książkowych kolaży męża (np. do antologii *Nowa cywilizacja. Dwieście lat polskiej fantastyki naukowej*), potwierdziła wyjątkową mieszaninę konstituującą osobowość męża: *Daniel jest postacią niezwykle barwną i skomplikowaną, choć, jak przystało na grafika, skłonną do czarno-białego widzenia świata. (...) Taka mieszanka pozornych sprzeczności pozwala Danielowi stworzyć w rysunkach indywidualny świat, ironiczno-liryczny, ale pozbawiony złośliwości i agresji*¹⁴.

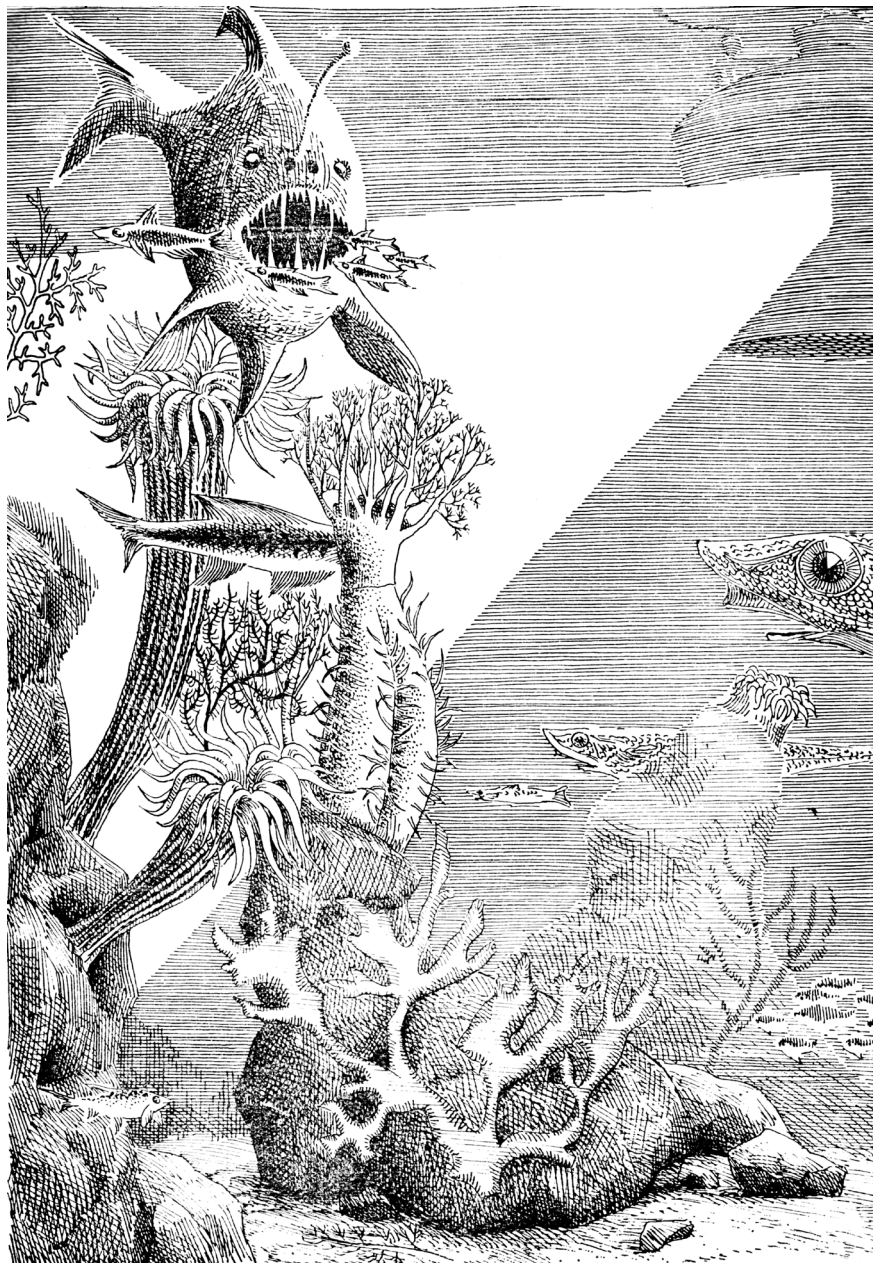
Mróz jest z pewnością jednym z tych ilustratorów, dla których tekst literacki stanowi tylko punkt wyjścia. Inspiruje się materia językową i tworzy równoległą wersję plastyczną, często – jak się okaże – wręcz odbiegającą w ewokowanym kli-



¹³ *Ibidem*, s. 29.

¹⁴ Alina Nieniewska-Mróż, *Alina Mróz o Danielu*, „Przekrój”, 2435–1992, s. 19.

il. 25 Daniel Mróz, ilustracja do *Wyprawy do wnętrza Ziemi* Juliusza Verne'a (Warszawa: Nasza Księgarnia, 1959)



macie od pierwowzoru słownego. *Wierność literaturze oznacza dla mnie jedynie wierność realiom. Zgodnie z tekstem rysuję pomnik, ławkę, drzewko, księżyc... Jednak pozwalam sobie na bardziej swobodną interpretację poszczególnych postaci*¹⁵. Czarno-biały świat po części utkany z marzeń sennych, po części z rzeczywistości, a w jeszcze innym fragmencie z czysto autorskiej wizji i nieokiełznanej fantazji jest osobistą wypowiedzią Mroza na temat kondycji jednostki i zbiorowości. W swych wyczelowanych rysunkach Mróz ironizuje, prześmiewa, drwi, moralizuje, jawi się jako kpiarz, ale i poeta, romantyk, fantast, trochę surrealista, trochę wynalazca, stwórca zastępów dziwnych istot. Od początku kariery Mróz współpracował z krakowskim Wydawnictwem Li-



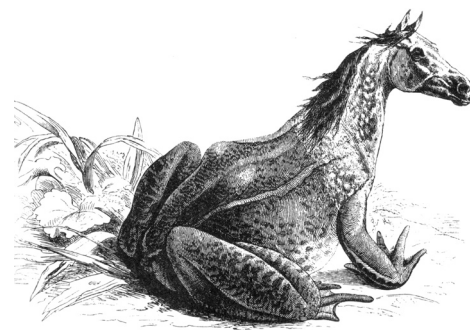
¹⁵ *Dzieci naszego wieku*, „Gazeta Wyborcza”, 28–1993.

¹⁶ *Dzieci naszego wieku*, *op. cit.*

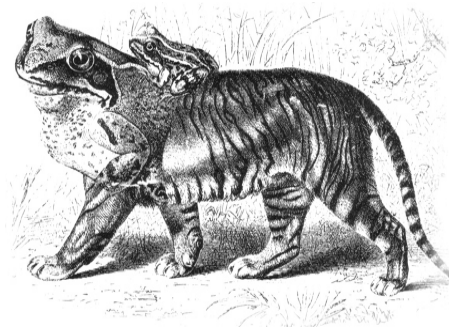
terackim. W roku ukończenia studiów powstały ilustracje do poezji Kerna: *Tu są bajki* i *Bajki drugie* oraz do satyry Gałczyńskiego *Chryzostoma Bulwecia podróż do Ciemnogrodu* (1954). Dla Kerna wykonał jeszcze oprawę do uroczych wierszy zebranych w tomie *Do widzenia zwierzęta* (1956), nadając im zgoła odmienną, momentami aż przerażającą tonację, a dla Swinarskiego ilustracje do *Satyr* [il. 21] (1955). W tym wczesnym okresie twórczości powstała też najlepiej znana postać jego autorstwa Profesor Tutka [il. 19,20] (*Profesor Tutka i inne opowiadania* (1956 i II wyd. 1960 – też nowe ilustracje, *Profesor Tutka: nowe opowiadania* – 1962). Szaniawski w swych miniaturach wystarczająco dokładnie scharakteryzował Tutkę, ale Mróz wykorzystał tylko to, co chciał. Tutka już zawsze będzie takim, jakim go artysta narysował pół wieku temu. Sam Mróz tak komentuje rodowód portretu Profesora: *W przypadku Tutki świadomie stworzyłem zupełnie innego bohatera. Nie starego, głupiego, prowincjonalnego snoba, ale nieco abstrakcyjną, nieszczęsną pokrakę, która jest tyleż intelektualna, co śmieszna*¹⁶. Tutka jest tak rozpoznawalną ikonką, że mógłby wręcz stać się zastrzeżonym znakiem graficznym. Wydłużona sylwetka z nieodłącznym melonikiem (czyżby przy okazji ukłon w stronę wielkiego belgijskiego surrealisty Magritte’a, słynącego ze swych niepokojących anonimowych mężczyzn w tym nakryciu głowy?), choć z odkrytym czołem, kiedy można lub gdy wymaga tego sytuacja i prawie zawsze z parasolem, w lekko rozkloszowanej marynarce (raz we fraku – opowiadanie *Profesor Tutka poszedł na bal*) i spodniach-rurkach. Okrągłe oprawki okularów wywołują efekt jakby zadziwionych, może odrobinę złęknionych oczu, długa kreska nosa i prosto przycięta średnio długa siwa broda przy braku zaznaczenia innych szczegółów fizjonomii czynią z Tutki postać enigmatyczną.

Mróz sam wskazywał na źródła inspiracji, jakie zrodziły się w obrębie XIX i u początków XX wieku. Jako pierwsze wymieniał znaleziska w redakcji „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, w którym pracował jego ojciec Stanisław, znany dziennikarz krakowski. Do najważniejszych należały stare edycje Encyklopedii Larousse’a i dwa niemieckie magazyny wychodzące przed wojną „UHU” i „Illustration”. W tym pierwszym zobaczył kolaże Maxa Ernsta i spod wpływu jego twórczości nigdy się już nie wyzwolił, doszedłszy naturalnie do indywidualnych rozwiązań. Spełniający funkcję fotografii prasowej drzeworyt sztorcowy dawał najlepsze efekty tonowe ze swoimi szrafowanymi tłami i precyzją kreski. Najlepszymi przykładami ilustracji zgrabnie imitujących ryciny z XIX-wiecznej prasy są oprawy graficzne do podróżniczo-fantastycznych powieści Verne’a. Ten francuski pisarz pozwolił Mrozowi posługiwać się realiami i rekwizytami ulubionej epoki, kształtując ilustracje na wzór ówczesnych rycin ukazujących prawdziwe ekspedycje, wynalazki i odkrycia tamtego czasu (*Łowcy meteorów*, *500 milionów hinduskiej władczyńi*, *Wyprawa do wnętrza Ziemi* [il. 25], *Wokół Księżycy* [il. 23]).

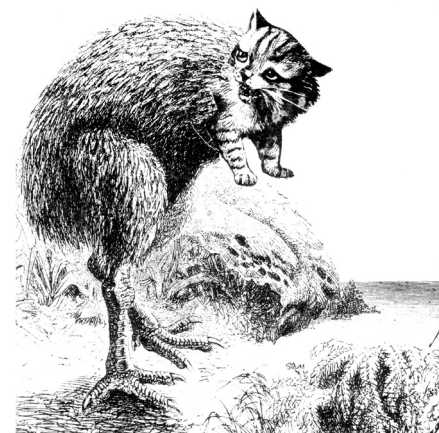
Kolaże decydują o artystycznym wyrazie ilustracji Mroza do tekstów Mroźka (*Słoń* [il. 22], *Wesele w Atomicach*, *Deszcz*) oraz do utworów z gatunku science-fiction (np. *Człowiek ze stali* Mogilewa). Bardzo zbliżony typ absurda, lekko ponurego humoru, podszytego elementami okrucieństwa, zaskakująca pomysłowość, trafność spostrzeżeń, udziwnienia z jednej, a najprostsze koncepty z drugiej strony są wspólne obu „panom M”. Mróz jako scenograf



il. 26 Daniel Mróz, ilustracja do *Zwierzędełek* Roberta Stillera (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977)



il. 27 Daniel Mróz, ilustracja do *Zwierzędełek* Roberta Stillera (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977)



il. 28 Daniel Mróz, ilustracja do *Zwierzędełek* Roberta Stillera (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977)

il. 29 Fotografia Jerzego Skarżyńskiego z 1957 r. z archiwum rodzinnego (Katarzyna Filimoniuk, Jerzy Skarżyński; *Chwile z życia malarza i scenografa*, Olszanica: 2004, BOSZ)



debiutował sztuką Mrożka, współpraca na polu książki zainicjowana została w 1957 roku przez Wydawnictwo Literackie, a pierwszym zrealizowanym graficznie tytułem pisarza był *Słoń*, do którego ilustracje Mrożek zaakceptował bez żadnych uwag, czym nieco nawet rozczarował młodego grafika. Po latach, z okazji 70. urodzin Mroza, zwrócił się doń Mrożek tymi słowami: *Drogi Danielu! Spotkaliśmy się dokładnie trzydzieści lat temu, kiedy ilustrowałeś moją książkę. Od tej pory ludzie myślą, że ja to Ty, a Ty to ja, ponieważ moje nazwisko jest zdrobnieniem Twojego, a Twoje rysunki tak dobrze ilustrują mój tekst, że nikt nie wierzy, że to kto inny pisał, a kto inny rysował. Zwłaszcza nie wierzą cudzoziemcy, którym polskie nazwiska trochę się mylą*¹⁷. Ilustracje do *Słonia* stanowią prawdziwe panoptikum. Znajdziemy tam lwa jak z atla-

su zoologicznego, tyle że pod palmą z naci marchewki i pogładowe rysunki otwartej szeroko jamy ustnej, stare herby, ryciny z architekturą i planami, rebus, zapis nutowy. Jest i rysunek pary przedstawiającej, jak utrzymuje córka Łucja, Alinę i Daniela jadących na traktorze, co według słów Mroza – miało być jego przyczynkiem do socrealizmu w Polsce, no i wreszcie tytułowy lewitujący słoń widziany z przedziwnej, niby zabiej perspektywy. W *Deszczu*, jeszcze konsekwentniej czerpiącym z ikonografii fin-de-siècle'u, Mróz wykonywał reprodukcje starych przedstawień, a dopiero potem łączył fotografie gotowych fragmentów drzeworytów fascimilowych ze swoimi rysunkami.

Charakter fantastyczny mają też ilustracje do *Przemiany* Kafki (1960). Monstrualny insekt jest zapowiedzią hybryd zwierzęcych w *Zwierzędtkach* [il. 26-28] Stillera (1977), również uzyskanych przy pomocy zabiegów kolażowych. Te realizacje przywołują na myśl groteskowe prace Grandville'a, Doré (i jego ilustracje do *Boskiej komedii* Dantego) oraz Maxa Ernsta. Ta nieomal naukowa precyzja quasi-encyklopedycznych rycin w połączeniu z efektem zaskoczenia, wyrazem czasem komicznym, czasem potwornym jest z ducha surrealistyczna. Odnajdujemy bez trudu atmosferę towarzyszącą życiu zwierząt w innym świecie Grandville'a (*Życie prywatne i publiczne zwierząt, Inny świat*). Ta poetyka leży u źródła niecodziennych mariaży doskonale znanych przedmiotów, fragmentów rzeczywistości w nowych konfiguracjach, fantazyjnych krzyżówek gatunków prawdziwych zwierząt, zwanych przez samego Grandville'a „zoomorfozami”. Rodowód surrealistyczny mają też zmiany proporcji, dziwaczne perspektywy: żabia, z lotu ptaka (por. Grandville'a *A vol et a vue d'oiseau*), wreszcie własnego pomysłu autora, rządząca się zupełnie osobnymi prawami.

Wielce oryginalną poetykę udało się Mrozowi uzyskać w „technicznych” z charakteru ilustracjach do książek Lema (*Bajki robotów, Cyberiada* [il. 24]). Sam pisarz oceniał je najwyżej: *...uważam Pana ryciny za najlepsze ze wszystkich, jakie kiedykolwiek miałem...*¹⁸ Te humanoidalne maszyny mają swoich przodków zarówno w Bracellim, Arcimboldo, de Chirico, jak i Grandville'u czy Ernście.

Zapytany o niepowtarzalność swojego stylu, w wywiadzie udzielonym na krótko przed śmiercią, odpowiedział: *Jaki on niepowtarzalny? Uważam, że żaden artysta nie posiada wyłącznie własnego stylu. Zapożyczenia często nieświadomiane są czymś zupełnie naturalnym*¹⁹.

Podobnie jak Daniel Mróz, **Jerzy Skarżyński** [il. 29] przyszedł na świat w Krakowie zimą – 16 grudnia 1924 r., i to zima zabrała go z ukochanego miasta 7 stycznia 2004 roku. Członek-założyciel drugiej „Grupy Krakowskiej” pierwsze studia artystyczne odbył w miejscowej Kunstgewerbeschule (Szkole Przemysłu Artystycznego) w l. 1941-43. W czasie wojny związany był z Grupą Młodych Plastyków i tym samym z Podziemnym Teatrem Tadeusza Kantora. Po wojnie próbował studiować anglistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim, architekturę na Politechnice Krakowskiej, najdłużej – bo przez trzy lata – uczęszczał na kursy ASP i Instytutu Filmowego. Niezdyscyplinowany student przekształcił się od roku 1970 w zanego pedagoga Akademii, zyskując w 1992 r. tytuł profesora zwyczajnego.



il. 30 Jerzy Skarżyński, ilustracja do *U brzegów jazzu* Leopolda Tyrmanda (Kraków: Polskie Wyd. Muzyczne, 1957)



¹⁷ Mróz, Mrozek, Lem i inni..., op. cit., s. 5.

¹⁸ *Ibidem*, s. 37.

¹⁹ *Dzieci naszego wieku*, op. cit.



²⁰ Por. Jerzy Skarżyński, *Świat niedo-
kładnie sprawdzalny*, „Magazyn Kultural-
ny”, 4 (12)-1974, s. 53-56.

²¹ *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięć-
dziesiąt lat później*, katalog wystawy
grudzień 1998 – styczeń 1999, red.
Marek Świca, Józef Chrobak, Kraków:
Starmach Gallery, Fundacja Nowosiel-
skich, 1998, s. 36-7.

²² Por. wypowiedź artysty cytowaną w:
Katarzyna Filimoniuk, *Jerzy Skarżyński.
Chwile z życia malarza i scenografa*, Ol-
szanica: BOSZ, 2004, s. 38.

²³ *Nowocześni a socrealizm*, t.1, katalog
wystawy styczeń – luty 2000, red. **Marek
Świca, Józef Chrobak**, Kraków: Star-
mach Gallery, Fundacja Nowosielskich,
2000, s. 248.

²⁴ por. **K. Filimoniuk**, *op. cit.*, s. 8.

Od 1948 r. pracował w Teatrze Maski i Lalki „Groteska”, zajmując się wraz z żoną Lidią Mintycz i Kazimierzem Mikulskim scenografią i wykonywaniem lalek; po dziesięciu latach związali się z żoną już na długo z Teatrem Starym w Krakowie. Jako scenograf pracował też przy filmach, by wymienić choćby dwa świetne przykłady stworzenia tajemniczego świata na wielką – w porównaniu z książkami – skalę w obrazach Wojciecha Jerzego Hasa: *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (1964) i *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973). Warto nadmienić, że odtworzenie atmosfery i pejzażu Hiszpanii w Jurze Krakowsko-Częstochowskiej udało się Skarżyńskiemu m.in. dzięki przekonującej (choć w pewnej mierze zmyślonej) wizji zawartej w rysunkach Gustave’a Doré²⁰.

Talent swój dzielił, tak jak starszy kolega, pomiędzy grafikę użytkową, rysunek i scenografię, choć zajmował się w dużej mierze malarstwem, grafiką warsztatową, wystawiennictwem, a w późniejszym okresie także komiksem. Debiut artystyczny Skarżyńskiego przypadł właściwie na udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Pałacu Sztuki w Krakowie w 1948 r., która miała zaprezentować zupełnie nowe, nieoczekiwane oblicze rodzimych działań twórczych. Skarżyński wpłynął dodatkowo na oprawę ekspozycji przyniesionymi ze sobą płytami z muzyką jazzową z lat 40. XX wieku (Armstrong, Ellington), dzięki której zapewnił awangardowe tło prezentacji plastycznych²¹. Muzyka jazzowa była bardzo istotnym składnikiem jego życia i działalności artystycznej. Pod koniec lat 40. prowadził w Krakowie klub jazzowy Helikon, a w r. 1957 ukazała się niezmiernie ważna dla ówczesnego pokolenia bitników książka *U brzegów jazzu*, zilustrowana przez niego na prośbę samego autora Leopolda Tyrmanda [il. 30]. Ilustracją zajął się właściwie najwcześniej – *pozostało mi to pewnie z moich dzieciennych prób, doświadczeń, bardzo młodzieńczych i naiwnych*²². Choć w malarstwie – jak sam przyznaje²³ – zawieszony był między kubizmem, abstrakcją a surrealizmem, to w ilustracji czy to prasowej, czy książkowej pozostawał wierny konwencji realistycznej, wyraźnie nawiązującej do XIX-wiecznej grafiki, w tym właśnie naszych francuskich bohaterów – Grandville’a i Doré, uważając ją za najbardziej odpowiednią dla tego typu artystycznej wypowiedzi. Twierdził, że ilustracja musi być przede wszystkim komunikatywna i związana z tekstem. Od dziecka miał dostęp do starych pism ilustrowanych znalezionych w domu: „Wędrowca”, „Tygodnika Ilustrowanego”, „Kłosów”, ale i francuskiego „L’Illustration”²⁴, które uzupełniał wedle własnej fantazji, przede wszystkim dodając kredkami i farbami kolor tym czarno-białym stronom. Od 1951 r. rozpoczął szerszej zakrojonej współpracę z „Przekrojem”, „Życiem Literackim” i „Od A do Z”. Piętnastoletni okres bogatego w realizacje graficz-

il. 31 Jerzy Skarżyński, ilustracja do bajki *Chart i kotka* Ignacego Krasickiego (Warszawa: Nasza Księgarnia, 1951)





il. 32 Jerzy Skarżyński, ilustracja do bajek Ezopa, 1953

ne związku z „Przekrojem” zaowocował kolejnymi zamówieniami domów wydawniczych na ilustracje do literatury pięknej. Wzbogacał plastycznie wszystkie utwory Dumasa wydane wówczas w Polsce, Hemingwaya, Malaparte’a, Schillera, Bradbury’ego, Brindarowa, Lema, Iredyńskiego, Słomczyńskiego, a właściwie Joe Alexa, Szaniawskiego, Hołuja, Szelburg-Zarembiny. Prywatną komiksową wersję *Trzech muszkieterów* stworzył do szuflady jako nastolatek na długo przed zilustrowaniem jej dla wydawnictwa Iskry. Jego wizje perypetii muszkieterów mają w sobie sporo z przygód barona Münchhausena w wersji Doré. Największym sukcesem, docenionym przez komisje konkursowe, były ilustracje do *Bajek* Krasickiego z 1951 r. nawiązujące czasem wprost do wielkich francuskich poprzedników [il. 31, 33-36].





Ilustracje Skarżyńskiego charakteryzują maestria i elegancja rysunku, po części świadomie archaizującego, które nadają kształty niesamowitej wyobraźni artysty, tworząc atmosferę prześiąkniętą magią, cudownością, fantastyką bajkowych dziejów (Krasicki, Ezop) czy surrealistycznych zdarzeń (*Parowóz w pokoju* Iredyńskiego [il. 1], opowiadania Szaniawskiego). Skarżyński ilustrował powieści science-fiction Lema na wyraźne życzenie pisarza, który uważał, że artysta ten ma fantastykę we krwi. Choć początkowo zarzekał się, że realizm jest jedyną słuszną konwencją dla ilustracji, z czasem zaczął od niej odchodzić na rzecz ilustracji z ducha surrealistycznej. Starannie prowadzony kontur, miękka linia w jego rysunkach w pełni oddają bajkowe, baśniowe i fantastyczne światy, przenosząc nas w krainy odległe w czasie i w przestrzeni. Artysta przestrzegał konwencji realistycznej zwłaszcza w propozycjach ilustrowanych lektur dla dzieci i młodego czytelnika. Działo się tak zarówno w przypadku całostronicowych barwnych ilustracji, jak i czarno-białych rysunków, często będących winietami początkowymi czy finalikami. Ozdobny, staroświecki charakter wypływa z postrokokowej stylistyki wytwornych postaci w strojach z epoki, drobiazgowo odtworzonych wnętrza. Po części wynikało to z odniesienia artysty do okresu, w jakim powstały teksty Krasickiego czy realiów czasów opisywanych przez Aleksandra Dumas ojca. Trudno nie zwrócić uwagi na doskonale zaobserwowane zwierzęta i naturalne otoczenie. Łatwo rozpoznać gatunki zwierząt i roślin, które mogą przywołać na myśl ryciny w starych encyklopediach. Wizja Skarżyńskiego jest spójna i atrakcyjna, poparta znawstwem podjętej tematyki. Artysta potwierdzał: *Zwykle unikałem w ilustracjach zdecydowanej deformacji w kierunku abstrakcji. Jeśli coś miało być konkretne, to było konkretne, ale mogło się przemieniać w inną formę, inną twarz, innego człowieka, inne zwierzę, przedmiot. Na jednej ilustracji łączyłem czasem parę scen, komponując prywatny, własny porządek, czasami nawet mieszałem chronologię. [...] W ilustracji powinno być to, czego nie da się wyrazić słowami, nie powtarza się na obrazku tego, co zostało już opisane*²⁵.

il. 34 Jerzy Skarżyński, ilustracja do bajki *Kruk i lis* Ignacego Krasickiego (Warszawa: Nasza Księgarnia, 1951)



il. 35 Jerzy Skarżyński, ilustracja do bajki *Malarze* Ignacego Krasickiego (Warszawa: Nasza Księgarnia, 1951)

il. 36 Jerzy Skarżyński, ilustracja do bajki *Rzepa* Ignacego Krasickiego (Warszawa: Nasza Księgarnia, 1951)

Na swej drodze artystycznej Skarżyński doszedł do komiksu jako idealnego dla siebie wyobrażenia zdarzeń, historii. Wydaje się to naturalnym, ponieważ nieuniknionym kierunkiem rozwoju, zważywszy częstokroć podkreślany komiksowy właśnie charakter rycin Grandeville'a i Gustave'a Doré.

Wspólnym dla wszystkich omawianych artystów wydaje się charakter świata, który stworzyli w swych ilustracjach i w którym poruszali się nieomylnie. Baśniowość wielu scenerii, tajemnicza, niezwykła, częstokroć absurdalna atmosfera, wreszcie bohaterowie: zwierzęta, hybrydy ludzko-zwierzęce i ludzie przeżywający nietypowe zdarzenia albo i całkiem zwyczajne, tylko w niecodziennych okolicznościach. Wiarygodność, jaką nadali swoim rycinom Grandeville i Doré, siła ich wizji zostały twórczo przeniesione na polski grunt, doskonale sprawdzając się w rodzimych wersjach światów alternatywnych Mroza i Skarżyńskiego.

dr Anita Wincencjusz-Patyna

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

 ²⁵ *Ibidem*, s. 39.

Summary

Nineteenth century in France is the blooming years of graphic art. It is also the golden era of press, journalism, typography and book illustration development. Of all the countless names of the gifted Frenchmen fairly famous worldwide, the author of the article deals with only two of them: Gustav Doré and Jean-Ignace-Isidore Gérard, much better known as J.J. Grandville. Introducing the short but extremely interesting biographies of the artists, she focuses on their oeuvre connected with the art of book. Especially the scale of Doré's creation seems to surpass any logical representation. His ca. 11000 graphic works, about 300 watercolours, over 200 paintings and numerous sculptures together with the illustrations for more than 200 books constitute the unbelievable artistic inheritance. What comes as the most important in the works by the two Frenchmen, is the kind of imagination they employed in a very consequent, original creation of the fictious worlds they introduced. Thanks to the immense popularity of their graphic series they soon became well-known abroad. The mood of mystery and phantasy, the atmosphere of night-dreaming and the convincing power of their visions fertilised the imagination of many artists all over Europe and overseas.

One hundred years later in Poland they influenced works of the local surrealists, active in Cracow in 1950s-70s, namely Daniel Mróz and Jerzy Skarżyński. Mróz devoted his talent mostly to book and journal illustration and layout, while Skarżyński divided his artistic skills into film and theatre scenography, puppet making, painting, jazz and illustration. They created their own original absurd visual language, undoubtedly infected with the ideas of their French ancestors.

