

Pasjans Czesława Tańskiego. Rzeczywistość Wielkiej Wojny¹

„O tak, jestem bardzo zajęty, wykonując tę jedyną czynność, jaką mi pozostawiono, to jest odsłaniając pomniki”². Zdanie to, wypowiedziane w lipcu 1931 roku przez belgijskiego króla Alberta, doskonale obrazuje powojenną rzeczywistość. Kilkanaście lat po pierwszej wojnie światowej rany przez nią zadane wciąż się bowiem nie zblżyliły, nadal czczono poległych i wspominano zaginionych. Cała rzesza kombatantów, zarówno tych walczących po stronie państw ententy, jak i zasilających szeregi państw centralnych, na zawsze pozostała niezdolna do normalnego funkcjonowania.

Wielka Wojna znalazła odzwierciedlenie w dziełach sztuki, które stały się, obok fotografii, wizualnym repozytorium wspomnień o tym konflikcie. Miały one postać już to pełnego grozy świadectwa, zwłaszcza jeśli ich twórcy uczestniczyli w walkach i widzieli z bliska front zachodni (np. Percy Wyndham Lewis, *A Battery Shelled*, 1919, Imperial War Museum, Londyn), już to realistycznego dokumentu ukazującego w poruszający sposób okaleczone ludzkie ciała (rysunki Henry’ego Tonksa). Z drugiej strony wojna bywała też pretekstem do tworzenia malowniczych konnych przedstawień żołnierzy (jak w dziełach Wojciecha Kossaka). Pasjans Czesława Tańskiego stanowi również rodzaj pomnika tamtych czasów.

Biografia artysty

Czesław Tański był rozpoznawalny w kręgach artystycznych, zwłaszcza warszawskich, po śmierci jego dorobek został jednak zapomniany. Obecnie jego nazwisko przywołuje się częściej w kontekście osiągnięć w dziedzinie lotnictwa i konstrukcji maszyn aniżeli dokonań artystycznych. Bibliografia dotycząca artysty nie jest zbyt obszerna. Informacje o malarzu przytoczone poniżej pochodzą przede wszystkim z jego prywatnych, nieopublikowanych dotąd zapisków, z prasy i kilku publikacji współczesnych³. Czesław Tański⁴ przyszedł na świat

¹ Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej obronionej przez autorkę w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego w 2020.

² Odpowiedź króla Belgii Alberta na pytanie, o to, czy władca jest bardzo zajęty, zadane przez Huberta Gougha, dowodzącego w 1914 brytyjską Piątą Armią. Cyt. za: Martin Gilbert, *Pierwsza wojna światowa*, przeł. Stefan Amsterdamski, Poznań 2003, s. 536.

³ Zob. m.in.: Paweł Elsztajn, *Modelarstwo lotnicze w Polsce od zarania do 1944 roku*, Warszawa 1986, Halina Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856–1914*, Warszawa 2003, Lucyna Smolińska, Mieczysław Sroka, *Polski Ikar. Czesław Tański (1863–1942)* [w:] Lucyna Smolińska, Mieczysław Sroka, *Wielcy znani i nieznani*, Warszawa 1988, s. 166–172.

⁴ *Polski Słownik Biograficzny*, t. 52, Kraków 2017–2019, s. 165–168.



il. 1-2 | figs. 1-2

Czesław Tański,
„Pasjans. Karty
z dwóch pierwszych
lat wojny europejskiej”
| *Solitaire. Cards from
the First Two Years
of the European War,
1916-1917*

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie



prawdopodobnie w 1863 roku (dokładna data narodzin nie jest znana) w Pieczyskach koło Grójca, „w epoce popowstaniowej”, jak sam notował⁵. Jego ojciec został skazany na zapłatę wysokiej kontrybucji za udział w powstaniu styczniowym, co znacząco wpłynęło na sytuację majątkową rodziny. Prawdopodobnie z tego powodu początkujący malarz nie mógł sobie pozwolić na edukację artystyczną za granicą. Pisał, że zainteresowanie sztuką zawdzięczał przede wszystkim matce – Celinie z Żołdowiczów, wychowance Instytutu Maryjskiego⁶, późniejszej uczennicy Aleksandra Lessera. Po skończeniu gimnazjum Tański został umieszczony przez matkę w Klasie Rysunkowej w Warszawie, gdzie uczył się pod kierunkiem Wojciecha Gersona i Aleksandra Kamińskiego. Informacja o pobieraniu nauki u Gersona znajduje potwierdzenie także w artykule opublikowanym w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1890 roku⁷. Z kolei pierwsza wzmianka w prasie dotycząca malarza ukazała się w „Biesiadzie Literackiej” w 1879 roku. Tański został wymieniony jako obiecujący uczeń warszawskiej Klasy Rysunkowej i laureat nagrody o wartości 45 rubli⁸.

Po blisko czteroletnim pobycie w szkole, w latach 1879–1883, Tański otrzymał roczne stypendium, które umożliwiło mu wyjazd do Monachium. Malarz zapisał się do Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych na kursy Otto Seitza. Fakt ten potwierdza wpis w jednej z *Matrikelbücher* (ksiąg immatrykulacyjnych akademii), w której zapisano nazwisko artysty z adnotacją wskazującą na to, że został przyjęty do klasy malarskiej. Data wpisu w księdze to 8 lutego 1882 roku⁹. Wiadomo zatem, że w tym okresie przebywał już w Monachium. Być może Tański pomylił się we wspomnieniach o rok, twierdząc, że uczył się u Kamińskiego i Gersona w latach 1879–1883. Dla prześledzenia jego drogi twórczej nie ma to jednak większego znaczenia, ważne, że pobyt artysty w Monachium nie trwał zbyt długo. Jak sam przyznaje, jego nauka w tym ośrodku akademickim obejmowała ok. trzy semestry, ponieważ po tym okresie wyczerpały mu się środki finansowe (choć już na tym etapie swojej malarskiej kariery starał się czerpać dochód ze sprzedaży niewielkich obrazów). W 1883 roku Tański wystawił swoje dzieła na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w krakowskich Sukiennicach, ale nie odniósł sukcesu. W tekście zatytułowanym *Z pod Wawelu*, zawierającym także recenzję wystawy, nieznany krytyk pisał o trudnościach technicznych Tańskiego w łączeniu rodzajowości z pejzażem. Stwierdził, że koncepcja malarza była lepsza niż jej wykonanie, pejzażowi bowiem „brak powietrza, a za to zanadto ozłocony jest słońcem”¹⁰.

W roku 1885 Tański wyjechał do Moskwy do krewnych. Tam został członkiem bliżej nieokreślonego towarzystwa malarzy moskiewskich i brał udział w organizowanych przez nie wystawach. Przez okres ok. dwóch lat pracował jako ilustrator czasopisma „Russkij Sport”, zajmował się też malowaniem obrazów olejnych z końmi na zlecenie Towarzystwa Wyścigów Konnych i osób prywatnych. Był członkiem nielegalnych stowarzyszeń politycznych. W 1893 roku otrzymał pierwsze z serii zlecenie od Zarządu Stadniny Państwowej w Janowie

⁵ Niepublikowane zapiski malarza, cyt. za: P. Elsztein, op. cit., s. 16.

⁶ Chodzi prawdopodobnie o Aleksandryjsko-Maryjski Instytut Wychowania Panien, mieszczący się dawniej przy ul. Wiejskiej w Warszawie.

⁷ Władysław Bogusławski, *Wojciech Gerson*, „Tygodnik Ilustrowany” 1890, nr 5, s. 66.

⁸ *Z Warszawy*, „Biesiada Literacka” 1879, nr 165, s. 131.

⁹ Księgi immatrykulacyjne Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium dostępne online: <https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1882/matrikel-04108>, [dostęp: 26 września 2022].

¹⁰ *Z pod Wawelu*, „Biblioteka Warszawska” 1883, t. 3, s. 248.

Podlaskim. Notował, że ten kilkuletni pobyt w Janowie umożliwił mu malowanie pejzaży i scen rodzajowych, a także przeprowadzenie pierwszych doświadczeń lotniczych w Polsce na większą skalę.

Do Warszawy wrócił na krótko w 1899 roku. W 1901 wyjechał do Paryża, gdzie studiował w Académie Julian pod kierunkiem Williama Adolphe'a Bouguereau. Z powodu kłopotów finansowych jego pobyt trwał tylko rok. Po powrocie z Paryża osiadł w Warszawie – jego pracownia znajdowała się tam do 1939 roku. Jak wynika z notatek artysty, w czerwcu 1936 roku przeniósł się wraz z rodziną do Olszanki, do nowo wybudowanego domu nazwanego Małe Pieczyska, na pamiątkę rodzowego majątku malarza. Tański zmarł tam w 1942 roku. Spoczywa na cmentarzu w Puszczy Mariańskiej¹¹.

Wiadomości z tego ponad czterdziestoletniego okresu w życiu malarza można czerpać przede wszystkim z prasy, a także z katalogów wystaw i sprawozdań Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Pamiętniki z tego czasu, jak również część twórczości, spłonęła w pożarze pracowni artysty¹² przy ulicy Mazowieckiej 2 w Warszawie we wrześniu 1939 roku. Wszystkie zachowane zapiski dotyczą zatem raczej schyłku jego życia – częściowo starał się on odtworzyć w pamięci dawne lata, ale widać wyraźnie, że to wydarzenia drugiej wojny światowej wywarły na nim największe wrażenie i znaczna część zachowanych pamiętników poświęcona jest bezpośredniej relacji z tych tragicznych wypadków.

Dlaczego „pasjans”?

„Pasjans. Karty z dwóch pierwszych lat wojny europejskiej” składa się z 53 projektów kart do gry wykonanych w technice akwareli i rysunku przy pomocy ołówka, kredek, pióra i tuszu na kartonie. Wymiary każdej z nich wynoszą 11,4 cm długości i 7,4 cm szerokości (w świetle passe-partout). Artysta każdemu z przedstawionych państw przypisał inną barwę. Piki należy zatem wiązać z Niemcami, karty w kolorze kier – z Belgią i Francją, karo – z Rosją, a trefl z Anglią. Karty eksponowano na Salonie zorganizowanym przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1918 roku¹³.

Dzieło jest obecnie przechowywane w albumie w Gabinecie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie (trafiło tam z kolekcji Dominika Witke-Jeżewskiego) (il. 1-2). Zostało ono zaprezentowane szerszej publiczności w 2019 roku podczas wystawy *Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918* w Muzeum Narodowym w Warszawie¹⁴. Ekspozycja wpisywała się w program obchodów setnej rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości, „jej głównym założeniem jest skonfrontowanie wydarzeń historycznych i politycznych – z przemianami polskiej sztuki na pograniczu niepodległości”¹⁵.

¹¹ L. Smolińska, M. Sroka, *Polski Ikar...*, op. cit., s. 172.

¹² Niektóre z dzieł malarza znajdują się w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie – np. *Autoportret* sprzed 1924 i *Autoportret* z 1927. Nieliczne przykłady twórczości Tańskiego pojawiają się również na rynku sztuki, skąd trafiają do prywatnych kolekcji – zob. <<https://onebid.pl/pl/artist/auctions/Czeslaw-Tanski>>, [dostęp: 26 września 2022].

¹³ *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim. Salon 1918*, Warszawa 1918, s. 23.

¹⁴ Daty wystawy: 28.10.2018–17.03.2019.

¹⁵ Opis pochodzi ze strony internetowej Muzeum Narodowego w Warszawie: <<http://www.mnw.art.pl/wystawy/krzyczac-polska-niepodlegla-1918,206.html>>, [dostęp: 9 sierpnia 2020].

W publikacji towarzyszącej wystawie znalazł się krótki opis dzieła Czesława Tańskiego zatytułowany *Pasjans endeka*¹⁶. Jego autor Łukasz Mieszkowski nie poświęcił jednak zbyt wiele uwagi samym obiektom, ale raczej sytuacji geopolitycznej podczas wojny, która wpływała na określone postrzeganie Prusaków jako najeźdźców i ciemniźcicieli, a przede wszystkim inicjatorów konfliktu. O ile uwagi dotyczące charakterystycznego sposobu przedstawienia przez Tańskiego reprezentantów Trójjprzymierza, zdradzającego wyraźną niechęć twórcy do przynajmniej niektórych z portretowanych postaci, można uznać za trafne, o tyle jednoznaczne określenie poglądów politycznych Tańskiego jako endeckich nie jest uprawnione. Trudno bowiem w zapiskach artysty znaleźć jakikolwiek ślad jego przekonań w tej dziedzinie. O tego rodzaju kwestiach nie informują także – co niezbyt zaskakujące – artykuły prasowe poświęcone Tańskiemu. Innych źródeł dotyczących jego biografii w zasadzie nie ma albo mają one znaczenie marginalne. Dokonując interpretacji twórczości artysty, można oczywiście wysnuć wnioski dotyczące jego postrzegania rzeczywistości społecznej i politycznej, ale nie należy traktować ich bezkrytycznie.

Niechęć Tańskiego do Prus można zresztą łatwo wyjaśnić, na co zwrócił już uwagę Łukasz Mieszkowski w swoim tekście – w okresie pierwszej wojny światowej działał sprawny aparat propagandowy wykorzystywany przez państwa zaangażowane po obu stronach konfliktu. Nadto Tański tworzył pasjans, przebywając w Warszawie lub w jej okolicach – nic więc dziwnego, że wydarzenia wojenne postrzegał z perspektywy mieszkańca Królestwa Polskiego, które, choć pod rosyjskim panowaniem, zdążyło już jakoś oswoić i znormalizować obcość zaborcy, czego z kolei nie można powiedzieć o silnie odczuwanej przez mieszkańców Kongresówki odmienności „barbarzyńskich” Niemców. Wreszcie, określony stosunek do Prus jako prowadzących wojnę kształtowała prasa – w „Tygodniku Ilustrowanym” i w innych czasopismach, ukazywały się fotografie zniszczeń wojennych, zatytułowane nierzadko „Po ich przejściu”. „Oni” nie stanowili bynajmniej żołnierzy wojsk zgromadzonych pod carskim berłem – zaimek określał owych „innych”, „obcych”, wrogów – Niemców właśnie. W odróżnieniu od interpretacji Mieszkowskiego bardziej uzasadnione wydaje się zatem potraktowanie kart zaprojektowanych przez Tańskiego jako dokumentu wojennego o charakterze artystycznym.

Przebywając w Warszawie, artysta komentował bieżące wydarzenia, również te związane z Wielką Wojną. Tański wziął udział w Wystawie Wojennej z 1916 roku, prezentując wówczas dzieła takie jak *Kozacy w lesie* czy *Podwoły na drodze do obozu*. Artysta był chwalony za „ruch i prawdę” uchwycone w pastelach¹⁷. Z kolei na Salonie Wiosennym w 1917 roku wystawił dzieło zatytułowane *Wjazd Legionów do Warszawy*¹⁸. Pasjans wojenny nie jest zatem w jego dorobku dziełem odosobnionym pod względem poruszanej tematyki¹⁹.

Warto zauważyć, że karty z pierwszych dwóch lat Wielkiej Wojny przedstawiają inne wydarzenia niż te, które rozgrywały się na froncie wschodnim, choć właśnie te epizody walk malarz mógł obserwować bezpośrednio, odbywając wycieczki w okolice frontu. Decyzja, aby

¹⁶ Łukasz Mieszkowski, *Pasjans endeka* [w:] *Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918*, red. Piotr Rypson, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie, 2018–2019, Warszawa 2018, s. 117–119, kat. nr 1.

¹⁷ Pochlebna recenzja autorstwa Władysława Wankiego ukazała się w artykule *Wojna w sztuce naszej*, „Świat” 1916, nr 15, s. 4.

¹⁸ O dziele tym wspomina Władysław Wankie w swojej recenzji *Salon Wiosenny w Towarzystwie Zachęty*, „Świat” 1917, nr 20, s. 1.

¹⁹ Dzieła prezentowane na Wystawie Wojennej przez Tańskiego nie odbiegały poziomem artystycznym i środkami wyrazu od tych autorstwa Jana Kotowskiego, Bronisława Kopczyńskiego czy Józefa Ryszkiewicza.

ukazać walki toczące się na obszarze Europy Zachodniej nie wydaje się jednak zaskakująca, jeśli wziąć pod uwagę, że artysta prawdopodobnie czerpał inspirację, a czasem wręcz wzorce formalne z ilustracji ukazujących się w prasie europejskiej. Możliwe źródła ikonograficzne zostaną omówione dalej. W pierwszej kolejności warto jednak poszukać odpowiedzi na pytanie, dlaczego Tański zdecydował się na ukazanie historii wojennej akurat w formie pasjansa. Taki tytuł nadał bowiem zbiorowi projektów kart do gry.

Zagadnienia tego, opierając się na materiałach, które pozostały po malarzu, nie da się w pełni rozwikłać. W zachowanych zapiskach brakuje bowiem informacji o tym dziele. Wzmianki o pierwszej wojnie światowej w notatkach malarza właściwie się nie pojawiają, pośrednim nawiązaniem jest wzmianka o dobytku, który stracił w pożarze pracowni. Ze sporządzonego ręką twórcy inwentarza strat dowiadujemy się jedynie, że Tański miał teczkę z fotografiami wojennymi, które mogły stanowić inspirację dla przedstawień umieszczonych na kartach, o czym będzie jeszcze mowa.

Przypomnijmy pokrótce historię pasjansa jako rozrywki towarzyskiej. Pasjans (z franc. *patience* – ‘cierpliwość’) rozwinął się z dawnego obyczaju wróżenia z kart. Rodowód pasjansów nie jest pewny. Być może gra narodziła się we Francji – taką wersję podaje Lech Pijanowski w *Przewodniku gier*²⁰. David Parlett twierdzi z kolei, że ma ona korzenie północne – niemieckie lub skandynawskie²¹. We Francji pasjanse były znane już w XVII wieku, za czasów Ludwika XIII, gdzie szerszą popularność układanie pasjansów zdobyło sobie tuż przed rewolucją francuską. Drugim krajem była Wielka Brytania. Jak podaje Pijanowski, wcześniej pasjans rozpowszechnił się w dwóch skrajnie odmiennych środowiskach, mianowicie w otoczeniu dworskim (zwłaszcza wśród dam), a także w środowisku więźniów²². W całej Europie, w tym także w Polsce, pasjans stał się popularny w XIX wieku²³. Ukazywały się wówczas pierwsze przewodniki prezentujące różnorodność wariantów gry. Wbrew swojej angielskiej nazwie (*solitaire* – ‘samotnik’) pasjans nie musiał być grą dla jednej osoby. Najstarsze pasjanse były rozgrywane przez dwie osoby – gra polegała wówczas na wyścigu, czyli wygrywał ten gracz, który jako pierwszy ułożył karty zgodnie z zasadami rozrywki²⁴.

Zainteresowanie malarza grami czy wróżbami potwierdza przechowywana w zbiorach rodzinnych wykonana i ilustrowana przez niego gra planszowa polegająca na odczytywaniu „znaków” z podzielonych na kilka pól kwadratowych kart, które rozłożone obok siebie mogły utworzyć konkretny symbol. Nie ma jednak jasnej odpowiedzi na to, dlaczego artysta posłużył się kartami, aby zilustrować wydarzenia pierwszej wojny światowej.

Pasjans Tańskiego stanowi wyraz zainteresowania artysty grami karcianymi. Nie jest to jednak zapewne jedyny powód podjęcia się przez niego tej realizacji. W swoich dziełach skupiał się on przede wszystkim na przedstawieniach nawiązujących w głównej mierze do tożsamości narodowej, poprzez ukazanie lokalnego krajobrazu, mieszkańców wsi, a także bywalców salonów warszawskich. W tym znaczeniu *emploi* Tańskiego nie było zatem kosmopolityczne, co zdawało się potwierdzać zaangażowanie twórcy w propagowanie sztuki rodzi-

²⁰ Lech Pijanowski, *Przewodnik gier*, Warszawa 1973, s. 465.

²¹ David Parlett, *The Oxford guide to card games*, Oxford 1990, s. 158.

²² L. Pijanowski, op. cit., s. 465.

²³ Ibidem, s. 466.

²⁴ D. Parlett, op. cit., s. 161.

il. 3 | fig. 3

Wilhelm II król pruski
William II King of
Prussia

fot. | photo Muzeum
 Narodowe w Warszawie

się na zilustrowaniu wydarzeń wojennych obserwowanych z perspektywy mieszkańca ziem polskich czy żołnierza frontu wschodniego, znajdziemy tu przecież zarówno wizerunki członków armii walczących i po stronie państw ententy i państw centralnych.

Pasjans Tańskiego a rodzaje przedstawień umieszczanych na kartach do gry

il. 4 | fig. 4

Kronprinz obserwuje
pole bitwy – Wilhelm II
Hohenzollern
The Kronprinz
Watching the
Battlefield – William II
Hohenzollern

fot. | photo Muzeum
 Narodowe w Warszawie

Czy przedsięwzięcie artystyczne Tańskiego pozostawało projektem oryginalnym, czy też pomysł uwiecznienia wydarzeń wojennych na kartach do gry pojawił się już wcześniej? O ile w sztuce polskiej na próżno szukać podobnych zamierzeń, o tyle z całą pewnością znaleźć je można w sztuce europejskiej. Niestandardowe komplety kart powstawały stosunkowo wcześniej. Dla przykładu wskazać należy choćby okres panowania Ludwika XIV (1643–1715), kiedy to na kartach pojawiały się portrety następujących władców i władczyń: Juliusza Cezara, Ninusa i Aleksandra Wielkiego, a także Semiramidy, Roksany i Heleny. W czasach oświecenia monarchów zastąpili filozofowie, np. Wolter czy Rousseau. W okresie Cesarstwa Napoleon był przedstawiany na kartach jako król kierowy, a Józefina – jako także dama²⁵. Warto wspomnieć także, że obecnie w Gabinecie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie przechowywane są np. karty służące do nauki geografii, wzbogacone opisem krain geograficznych Rzeczypospolitej Obojga Narodów oraz krajów sąsiednich, datowane na XVIII wiek²⁶. Wynika z tego, że karty mogły służyć wielu celom, nie tylko dostarczaniu rozrywki. Mogły one również pełnić funkcję propagandową, a zarazem informacyjną i upamiętniającą. Niewykluczone, że projekty kart wykonane przez Tańskiego odpowiadały również tym funkcjom.

Należy bowiem dodać, że pierwsza wojna światowa została również ukazana na kartach wydanych przez belgijską oficynę Brepols w 1919 roku w celu upamiętnienia trudów wojny i wkładu państw tworzących Trójporozumienie w ocalenie Belgii²⁷. Ilustracje umieszczone na kartach wykonane przez nieznanego artystę przedstawiają liderów państw ententy (monarchów, polityków, generałów), a także alegorię Stanów Zjednoczonych oraz barwy wojenne sprzymierzonych armii wraz z ważniejszymi miejscami bitew. Nietrudno zatem zauważyć, że wydane w Belgii dzieło miało z góry ustalony program, który opracowano już po zakończeniu działań wojennych w celu ich upamiętnienia i wyrażenia podziękowania dla armii sprzymierzonych. Czynniki te odróżniają pasjans Tańskiego od jego belgijskiego odpowiednika – zostało bowiem wyraźnie zaznaczone, że karty wykonane przez rodzimego artystę pochodzą z pierwszych dwóch lat wojny, a zatem dotyczą konkretnego okresu w jej dziejach. Nie zawierają także dającego się z łatwością określić programu ikonograficznego. Kluczem doboru ilustracji nie było z całą pewnością zestawienie najważniejszych bitew i potyczek, skoro większości rysunków ukazujących front nie opatrzone komentarzem wyjaśniającym. Ponadto Tański skupiał się nie tylko na rzeczywistości frontowej, lecz poświęcił uwagę także szeroko pojętym skutkom wojny, w tym migracjom ogromnych grup ludności cywilnej, zniszczeniom zabytków, degradacji przyrody itp. Na pierwszy plan u Tańskiego wysunęła się raczej funkcja informacyjna, dokumentacyjna, aniżeli propagandowa.

²⁵ *Encyklopedia powszechna*, t. 14, wł. i druk Samuela Orgelbranda, Warszawa 1863, s. 288.

²⁶ W zbiorach znajdują się dwie talie kart do gry z geografią (112 kart) nieznanego autora, pochodzące z Francji, datowane na lata 1760–1800, nr inw. 35726/1–112 MNW.

²⁷ Simon Wintle, 'WW I Commemorative' [online], <www.wopc.co.uk/belgium/brepols/wwi-commemorative>, [dostęp: 9 sierpnia 2020].

Wojna na kartach do gry – wybrane przedstawienia z talii Tańskiego

Wśród portretów władców umieszczonych na kartach znalazło się przedstawienie cesarza niemieckiego i króla Prus Wilhelma II Hohenzollerna (podpisanego przez samego artystę jako *Wilhelm II król pruski*) (il. 3). Wizerunek władcy daleki jest od oficjalnego, pełnego godności ujęcia monarchy. Mimo paradnego munduru i zdobionej cesarskim orłem pikielhauby Wilhelm II Hohenzollern wygląda nie dostojnie, ale raczej demonicznie. Na jego twarzy widnieje uśmiech przypominający raczej grymas. Wiele wskazuje na to, że takie przedstawienie Wilhelma II nie jest wyłącznie owocem wyobraźni artysty. Twórca prawdopodobnie zaczerpnął tę wizję postaci z prasy ilustrowanej. Uśmiechnięte oblicze cesarza opublikował „Tygodnik Ilustrowany”, zestawiając je z pochmurnym wyrazem twarzy prezentowanym przez władcę w obecności oficerów²⁸. Spośród wielu wizerunków Wilhelma II z ówczesnej prasy europejskiej jako pierwotny ujęcie Tańskiego należy wskazać zdjęcie²⁹ Wilhelma II witającego się z cesarzem Mikołajem II opublikowane we francuskim tygodniku „L’Illustration” w numerze z 8 sierpnia 1914 roku³⁰. Na tej fotografii cesarz niemiecki ubrany jest co prawda w inny mundur, a ponadto nie nosi żadnego nakrycia głowy, ale uśmiecha się niemal dokładnie tak samo. Wykonuje także podobny gest dłonią – podaje ją na powitanie. Niewykluczone zatem, że artysta odział bohatera swojego przedstawienia w mundur odpowiadający powadze chwili, mimikę i gesty zaczerpnął natomiast z fotografii prasowej. Scenariusz ten wydaje się o tyle prawdopodobny, że w co najmniej kilku jeszcze przypadkach inspiracje zdjęciami są w rysunkach Tańskiego wyraźne. Sam malarz przyznawał się zresztą w swoich notatkach do tego, że miał w zbiorach fotografie związane z pierwszą wojną światową – może kolekcjonował zatem również wizerunki władców.

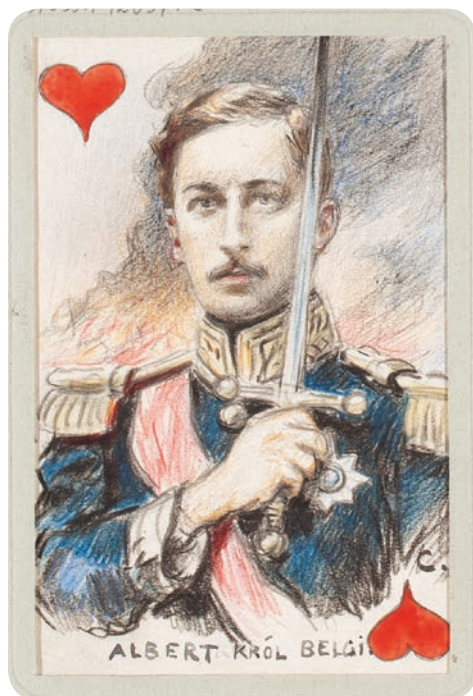
Na karcie oznaczonej jako walet pik widnieje wizerunek Wilhelma Hohenzollerna, następcy tronu Prus i Niemiec, obserwującego pole bitwy (il. 4). W czasie pierwszej wojny światowej najstarszy syn cesarza Wilhelma II Hohenzollerna objął formalne dowództwo nad Piątą Armią. Brał udział w bitwie pod Verdun, zarzucano mu odpowiedzialność za poniesioną tam klęskę. Jak sam wskazuje



²⁸ Obydwie wspomniane fotografie wykonane przez nieznaną autorów zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 38, s. 674.

²⁹ O roli fotografii w kształtowaniu wizualnego wyobrażenia Wielkiej Wojny piszą np.: Przemysław Strożek, *Gina Sveriniego „Pociąg pancerny w akcji”*, „Rocznik Historii Sztuki” 2015, t. 40, s. 119–127; Wojciech Szymański, *Żywnienie urazy. Wielka Wojna, fotografia traumatyczna i efekt traumy*, „Teksty Drugie” 2018, nr 4, s. 37–55.

³⁰ Fotografia nieznanego autora w: „L’Illustration” 1914, n° 3728, s. 113.



il. 5 | fig. 5

Albert król Belgii
| Albert King of
Belgium

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

w spisanych wspomnieniach, nieprzychylna mu prasa niemiecka nazywała go „śmiejącym się mordercą spod Verdun”³¹. Jego wizerunek uwieczniony przez Tańskiego na karcie do gry jest spójny z tym obrazem. Książę, ubrany w oficerski mundur niemiecki, trzyma się pod boki i spoglądając w prawo, wyraźnie się uśmiecha. Nie jest to jednak tak niepokojący wyraz twarzy, jaki można zaobserwować u jego ojca. Grymas księcia wyraża raczej zadowolenie, może nawet lekką ekscytację obserwowanym widowiskiem.

Wizerunkowi księcia Wilhelma można przeciwstawić przedstawienie króla Belgii, Alberta (il. 5). Znamienne, że twarz władcy wyraża determinację, skupienie. W prawej dłoni monarcha trzyma uniesiony w górę miecz. Odświętny mundur przepasany szarfą podkreśla pełen powagi nastrój przedstawienia. Taki sposób ukazania belgijskiego władcy nie powinien dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę, co prasa państw ententy pisała na temat bohaterstwa Belgów. Uwaga ta dotyczy również czasopism publikowanych na terenie Królestwa Polskiego. Gazety drukowały zarówno wizerunek króla Alberta, jak i relacje z walk w Belgii. Dla przykładu wskazać można fotografię monarchy, która ukazała się w tygodniku „Świat” z 1914 roku. Zdjęcie władcy zostało tam potraktowane jako jedna z ilustracji artykułu *Diariusz dni ostatnich. Z wrażeń i rozmów*, w którym można odnaleźć następującą wzmiankę: „Belgowie biją się bohatersko z inwazją niemiecką”³². Jeszcze dalej w swoim podziwie dla Belgów i ich władcy posunęła się „Biesiada Literacka”. W 1915 roku opublikowała artykuł opatrzoney znamienym tytułem *O dzielnym i szlachetnym królu Belgów Albercie*. Autor tekstu nie skupiał się w nim tylko na aspekcie prowadzenia wojny obronnej przez Belgów, lecz także na udanym panowaniu monarchy, jego oświeconym stosunku do kwestii kolonializmu itp. Artykuł został opatrzoney ilustracjami przedstawiającymi króla Alberta w różnych strojach wskazujących na pełnione przezeń funkcje³³. Również w 1915 roku w tym tygodniku zostali docenieni bohaterscy Belgowie, a dokładniej obywatelki tego kraju – telefonistki, które podczas oblężenia Lovanium do ostatniej chwili pozostały na stanowisku pracy, aby utrzymać łączność ze sztabem generalnym³⁴.

Nic więc dziwnego, że wobec tylu relacji publikowanych w rodzimej prasie Tański postanowił uwiecznić wizerunek króla Belgii Alberta jako podyktowaną okolicznościami alegorię niezłomności

³¹ Wilhelm Hohenzollern, *The memoirs of the Crown Prince of Germany*, London 1922, s. 177–178.

³² [s.a.], *Diariusz dni ostatnich. Z wrażeń i rozmów*, „Świat” 1914, nr 33, s. 1.

³³ Marian Skrzetuski, *O dzielnym i szlachetnym królu Belgów Albercie*, „Biesiada Literacka” 1915, nr 6, s. 86–88.

³⁴ *Kartki ilustrowane. Bohaterstwo Belgów*, „Biesiada Literacka” 1915, nr 4, s. 62–63.

i wiary w zwycięstwo, nawet wobec znikomych szans na taki obrót spraw. Mimo dostępności stosunkowo bogatego materiału ilustracyjnego w czasopismach ukazujących się w Królestwie Polskim – wizualnym pierwowzorem rysunku Tańskiego była zapewne fotografia króla Alberta, która ukazała się we francuskim czasopiśmie „L’Illustration”. Na obu władca został ukazany dokładnie w tej samej pozycji jak na zdjęciu, na obydwu przedstawieniach ma również identyczny wyraz twarzy, nosi ten sam mundur. Jediną różnicą pozostaje w istocie uniesiony w górę miecz widoczny na rysunku. Zabieg ten jest swojego rodzaju aktualizacją wizerunku wynikającą z okoliczności wojny³⁵. Na marginesie warto dodać, że król Albert występuje w pasjansie Tańskiego jako król kier. Asem o tej barwie jest natomiast przedstawienie zniszczonego belgijskiego lub francuskiego miasteczka (sam artysta nadał karcie tytuł *Belgia, Francja*). Niewykluczone zatem, że Tański chciał ukazać obraz spustoszeń, jakie czyniły nieprzyjacielskie armie na froncie zachodnim w ogólności, nie chodziło mu o wskazanie konkretnego miejsca czy znanych z nazwiska ludzi. Na tle opustoszałego, straszącego ruinami krajobrazu widoczny jest bowiem martwy człowiek leżący obok końskiego truchła. Artysta wpisał zatem śmierć ludzi i zwierząt w szerszy kontekst niszczonej w wyniku działań wojennych przestrzeni, infrastruktury, architektury. W tym wydaniu wojna w oczach Tańskiego okazała się czymś o wiele bardziej poruszającym niż malownicze szarże czy sceny batalistyczne, których ze zniecierpliwieniem oczekiwali niektórzy krytycy³⁶.

Karty w kolorze karo odnoszą się do Rosji. Mikołaj II został przedstawiony w pozycji frontальной, do pasa (il. 6). W tle, za głową władcy, widać fragment czarnego orła – herbu Imperium Rosyjskiego. Interesujące pozostaje także przedstawienie szat cesarza: jego ramiona zostały okryte płaszczem z kołnierzem z sobolowego futra, co przywodzi na myśl szaty koronacyjne. Interpretację tę mógłby potwierdzać również złoty łańcuch na szyi władcy, a także trzymane przez monarchę jabłko i berło. Należy podkreślić, że na portretach koronacyjnych z 1896 roku Mikołaj II nosił zgoła inną koronę – Rosyjską Koronę Imperialną. Wizerunku stworzonego przez Tańskiego nie można wobec tego uznać za portret koronacyjny rosyjskiego władcy. Warto natomiast zwrócić uwagę, że nakrycie głowy cesarza nawiązuje do kostiumu, który nosił on w 1903 roku na balu zorganizowanym w Pałacu Zimowym w Petersburgu z okazji



il. 6 | fig. 6

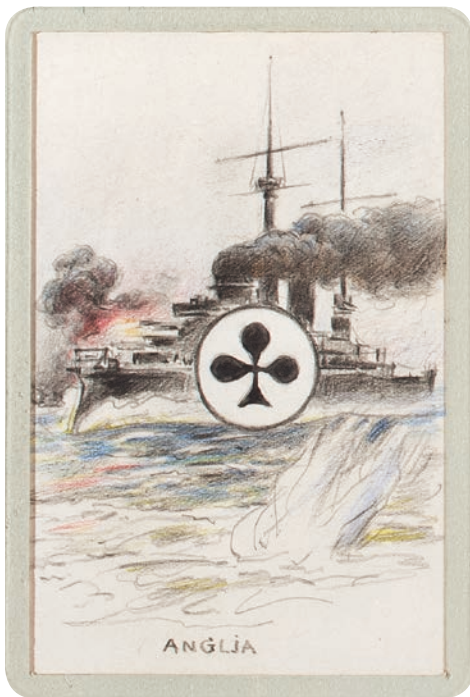
Car M[ikołaj] II

! Tsar N[ikołaj] II

fot. ! photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

³⁵ Opisująca fotografia ukazała się w: „L’Illustration” 1914, no 3728, s. 117.

³⁶ Jako przykład podobnego stanowiska wskazać można opinię Władysława Wankiego wyrażoną w recenzji Wystawy Wojennej organizowanej przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1916. Zob. Władysław Wankie, *Wojna w sztuce naszej*, „Świat” 1916, nr 15, s. 4.



290. rocznicy istnienia dynastii Romanowów³⁷. Goście zaproszeni wówczas na cesarskie przyjęcie przebrani byli w stroje wzorowane na XVI- i XVII-wiecznych ubiorach rosyjskich. Cesarz, oprócz bogato zdobionej wierzchniej szaty miał na sobie również wysadzane klejnotami nakrycie głowy, oblamowane futrem. Niewykluczone, że Tański, decydując się na przedstawienie cesarza w tak eklektycznym stroju, chciał podkreślić ciągłość dynastii i dwoistość tożsamości samej Rosji – z jednej strony hołdowanie przez nią tradycji, z drugiej – ówczesną pozycję kraju, m.in. jego przymierze z Anglią i Francją. Interesującym elementem przedstawienia pozostają także książki, na których Mikołaj II opiera dłonie. Na grzbietach publikacji umieszczono zapisane cyrylicą słowa „samodzierzawie” i „prawosławie”, czyli filary władzy w cesarskiej Rosji. W projekcie karty do gry artysta zawarł więc wiele odniesień zarówno do pozycji Imperium Rosyjskiego w historii, jak i jego sytuacji w chwili, gdy karty powstawały. Można zaryzykować stwierdzenie, że twórca uczynił wizerunek cesarza jednocześnie alegorią Imperium Rosyjskiego.

Kolor trefl artysta przeznaczył dla oznaczenia kart, których rysunki związane są z Imperium Brytyjskim. Na króla karcianego tej barwy został wybrany Jerzy V (il. 7). Władcę przedstawiono w szatach koronacyjnych. Na ramiona ma narzucony płaszcz z gro-nostajowym futrem, a jego pierś zdobią łańcuchy i odznaczenia. Na głowie monarchy znajduje się prawdopodobnie korona świętego Edwarda, po raz pierwszy użyta do koronacji brytyjskiego monarchy w 1661 roku, kiedy to nałożono ją na głowę Karola II³⁸. Jerzy V został nią ukoronowany w 1911 roku³⁹. Przedstawienie brytyjskiego króla odpowiada wizerunkowi Mikołaja II. W obydwu przypadkach władcy zostali ukazani w pełni majestatu, z regaliai. W tle przedstawienia Jerzego V można dopatrzeć się niewyraźnego zarysu herbu Zjednoczonego Królestwa. Po lewej stronie widać szkic lwa symbolizującego Anglię, a po prawej – srebrnego jednorożca ze złotą koroną na szyi odpowiadającego Szkocji. Tański umieścił też dewizę herbową monarchii brytyjskiej *Dieu et mon droit* (z fr. 'Bóg i moje prawo'), stanowiącą zawołanie króla Ryszarda Lwie Serce w bitwie z Francuzami pod Gisors w 1198 roku.

Kartą stanowiącą alegorię Anglii jest as trefl z przedstawionym na nim okrętem wojennym – znakiem mocarstwowej pozycji

³⁷ Aleksandra Shilovskaia, *The most famous ball of the last Russian emperor*, 1903 [online], <<https://meetruussia.online/the-most-famous-ball-of-the-last-russian-emperor-1903>>, [dostęp: 15 sierpnia 2020].

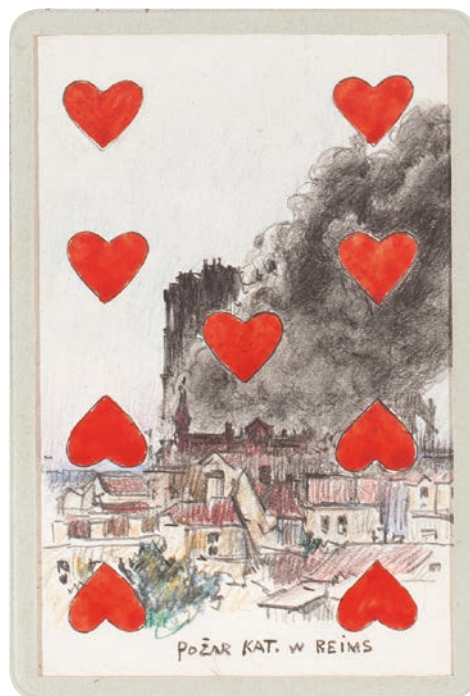
³⁸ *St Edward's Crown 1661 with later alterations and additions* [online], <<https://www.rct.uk/collection/31700/st-edwards-crown>>, [dostęp: 15 sierpnia 2020].

³⁹ Ibidem.

Zjednoczonego Królestwa (il. 8)⁴⁰. W ostatnich latach XIX wieku konieczność zbudowania silnej marynarki wojennej uświadomiły sobie również zjednoczone stosunkowo niedawno Niemcy, które nie mogły dopuścić do pozostania daleko w tyle za europejskimi potęgami morskimi. Warto zauważyć, że wizerunki angielskich jednostek pływających dość często pojawiały się na łamach prasy wychodzącej na terenie Królestwa Polskiego. W 1914 roku w tygodniku „Świat” pisano o starciach floty angielskiej i niemieckiej, pieczołowicie licząc straty i oceniając szanse na zwycięstwo którejs ze stron⁴¹.

Omawiając pasjans Czesława Tańskiego, nie można jednak zapominać, że artysta nie prezentował wyłącznie epizodów ściśle związanych z wojną, nie skupiał się nawet na ukazaniu sławniejszych bitew. Bardziej interesowała go codzienność konfliktu widzianego jako pewna całość i jego bohaterowie, niekoniecznie ci toczący walkę na froncie. Karta oznaczona jako dziewiątka kier przedstawia pożar katedry w Reims (il. 9). Wybuchł on 19 września 1914 roku w wyniku bombardowania, był jednak poprzedzony wcześniejszymi atakami na miasto, trwającymi od 4 września, w wyniku których ucierpiała też świątynia⁴². Wydarzenie to doczekało się komentarzy zarówno w prasie ukazującej się na ziemiach polskich, jak i w gazetach europejskich. O zniszczeniu katedry w Reims pisano w „Tygodniku Ilustrowanym” w artykule dotyczącym „barbarzyństwa Niemców”. Tekst ów został opatrzony fotografiami zniszczonego wnętrza świątyni. Jego autor tak komentował zniszczenie katedry: „Czyciele twórczości duchowej, nauki i sztuki, niemieccy profesorowie i doktorowie filozofii, których na stu Niemców jest co najmniej dziesięciu niszczą z wyrafinowaną złośliwością skarby naukowe i artystyczne, z których sami czerpali nieraz treść własnej pracy duchowej. A to wszystko nie dlatego, że była w tym nieubłagana konieczność wojny, lecz po to, żeby uniwersytet i biblioteka w Lovanium, katedra w Reims itp. w ogóle nie istniały, nie przypominały istotnej wartości kultury obcej i nie zawadzały szerzeniu się i przewadze kultury niemieckiej”⁴³.

W podobnym tonie, jako o czynie ze wszech miar barbarzyńskim, o zburzeniu katedry w Reims pisano w „Biesiadzie Literackiej”:



il. 7 | fig. 7

Król Jerzy V
King George V

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

il. 9 | fig. 9

Pożar katedry w Reims
Reims Cathedral
on Fire

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

il. 8 | fig. 8

Anglia
England

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

⁴⁰ Peter Hart, *I wojna światowa 1914-1918. Historia militarna*, przeł. Jan Szkudliński, Poznań 2014, s. 129-130.

⁴¹ Stanisław Hłasko, *Anglia i Niemcy na morzu*, „Świat” 1914, nr 52, s. 5-7.

⁴² [s.a.], *L'incendie de la cathédrale de Reims (19 septembre 1914)* [online], <<https://www.reims.fr/culture-patrimoine/archives-municipales-et-communautaires/ guerre-1914-1918/exposition-virtuelle-reims-dans-la-guerre-1914-1918/5-1-incendie-de-la-cathedrale-de-reims-19-septembre-1914-7633.html>>, [dostęp: 17 sierpnia 2020].

⁴³ Władysław Jabłonowski, *Okrucieństwo Niemców w świetle pierwszeństwa ich rasy i cywilizacji*, „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 43, s. 718.



il. 10 | fig. 10

Niemieccy bombiarze nad Warszawą
 German Bombers over Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 11 | fig. 11

Polscy chłopci tułacz
 Wandering Polish Peasants

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 12 | fig. 12

We wsi polskiej
 In a Polish Village

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

„Słusznie powiedziano, że zburzenie katedry reimskiej jest jednym więcej wyzwaniem, jednym więcej policzkiem, jaki ludzkości cywilizowanej wymierzyła brutalna pięść barbarzyńskiego prusactwa. Czyn ten wykreśla Niemców z listy narodów cywilizowanych, a Wilhelma II stawia w rzędzie najdzikszych potworów świata i wiosków”⁴⁴. Temat ten podejmowany był również na łamach tygodnika „L’Illustration”, w którym w 1914 roku znalazły się rysunki i fotografie obrazujące rozmiar zniszczeń⁴⁵. Jedno ze zdjęć szczególnie przykuwa uwagę ze względu na jego podobieństwo do rysunku Czesława Tańskiego. Artysta nie przedstawił bowiem degradacji wnętrza katedry, ale ukazał ją w momencie pożaru – kłęby dymu niemal całkowicie przysłaniają sylwetę kościoła, a widoczne na pierwszym planie domy nieco ograniczają widok. Na fotografii pożar świątyni został ukazany z podobnej perspektywy. Zdjęcie przedstawia co prawda fragment korpusu nawowego budowli, ale jej część została już strawiona przez płomienie albo pozostaje spowita kłębami gęstego dymu. Podobnie jak na rysunku, na pierwszym planie widoczna jest zabudowa miasta. Być może artysta zainspirował się opisaną fotografią⁴⁶. Niewykluczone, że na kształt dzieła wpływ miały też inne oglądane przez niego zdjęcia prasowe, których nie brakowało w owym czasie w publikacjach ukazujących się na ziemiach polskich.

Karta występująca w talii jako szóstka pik przedstawia *Niemieckich bombiarzy nad Warszawą* (il. 10). Znamienne, że zarówno przedstawienie samolotu, jak i postaci zajmujących w nim miejsce zostało ukazane w ciemnych barwach, na tle szarobłękitnego nieba. Tonacja kolorystyczna podkreśla grozę ukazanej sceny. Niemieckie samoloty i sterowce pojawiały się nad Warszawą od jesieni 1914 roku. Naloty na miasto, po jego zajęciu przez Niemców 5 sierpnia 1915 roku, przeprowadzali również Rosjanie⁴⁷.

Jak już wspomniano, Tański w swoich pracach nie skupiał się wyłącznie na wydarzeniach frontowych, lecz dostrzegał także wpływ wojny na losy ludności cywilnej. W tym kontekście należy odczytywać przedstawienie umieszczone na karcie oznaczonej jako szóstka karo. Ilustracja przedstawia *Polskich chłopów tułaczy* (il. 11). Rysunek ukazuje grupę ludzi przemieszczających się

⁴⁴ [s.a.], *Kartki ilustrowane. Katedra w Reims*, „Biesiada Literacka” 1914, nr 41, s. 260–261.

⁴⁵ Wspomniane fotografie opublikowano w „L’Illustration” 1914, n° 3735, s. 240–242 oraz w „L’Illustration” 1914, n° 3736, s. 268–270.

⁴⁶ Opisywana fotografia autorstwa Jules’a Matota ukazała się w „L’Illustration” 1914, n° 3736, s. 269.

⁴⁷ Krzysztof Jaszczynski, *Ostatni bilet wizytowy, czyli naloty na Warszawę w latach 1914–1915* [online], „Stolica” 2015, nr 8–9, <<http://warszawa-stolica.pl/ostatni-bilet-wizytowy-czyli-naloty-na-warszawe-w-latach-1914-1915/>>, [dostęp: 18 sierpnia 2020].

na wozach wypełnionych dobytkiem. Na dalszym planie widać następny wóz, a w tle można się domyślać kolejnych pojazdów. Uchodźcy zajęli więc cały trakt. Na pierwszym planie, po prawej stronie, zauważyć można drepzczącą za wozami kobietę, która prowadzi krowę. Uciekinierce towarzyszy pies. Ważnym elementem ilustracji, powtarzającym się w pracach związanych z ziemiami polskimi, jest przydrożny krzyż, górujący nad całym przedstawieniem. Realizacja Tańskiego, choć przybrała niepozorną formę rysunku umieszczonego na karcie do gry, porusza ważną kwestię przymusowej migracji ludności w okresie pierwszej wojny światowej.

Analizę sytuacji odnoszącą się do ziem Królestwa Polskiego i Galicji, przeprowadził Mariusz Korzeniowski w artykule zatytułowanym *Uchodźcy z Królestwa Polskiego i Galicji w latach Wielkiej Wojny*⁴⁸. Jak wynika z zebranych przez badacza danych, uchodźcy nierzadko byli zmuszeni do przemieszczania się w bardzo trudnych warunkach. Nie chodziło przy tym wyłącznie o pogodę, lecz także o brak zainteresowania okazywanego przez władze, niedostatek informacji o tym, gdzie uda im się znaleźć schronienie. Nierzadko, przynajmniej w Królestwie Polskim, bywało też tak, że ludność wiejska nie chciała dobrowolnie opuszczać swych domostw, ale wojska rosyjskie zmuszały ją do tego, bijąc i wypędzając z siedlisk. Tułacze skarżyli się przy tym na utratę godności w oczach władz, pogardę, z jaką się do nich odnoszono. Dramatyzm ich sytuacji pogłębiała też wysoka śmiertelność, zwłaszcza wśród dzieci. Wśród ludności rozprzestrzeniały się choroby zakaźne i głód.

Nasycona kolorystyka ilustracji przywodzi na myśl aurę późnego lata lub wczesnej jesieni. Uwagę przykuwają kolorowe chusty kobiet siedzących na wozach czy różowy kaftan idącej postaci. Barwne elementy ubioru kontrastują z tragizmem przedstawionej sytuacji. W dziele tym widać wrażliwość społeczną Tańskiego, świadomość problemów, z którymi borykała się ludność wiejska opuszczająca swoje domostwa, często przedstawiana w sztuce polskiej tego okresu (np. *Uchodźcy* Jerzego Hulewicza, 1915, kolekcja prywatna).

Polscy chłopi tułacze to niejedyna ilustracja „ludowa” w talii Tańskiego. Na karcie oznaczonej jako piątka karo artysta umieścił bowiem przedstawienie zatytułowane *We wsi polskiej* (il. 12). Ilustracja ta, przede wszystkim ze względu na zastosowaną kolorystykę, sprawia wrażenie żywej i wesołej na tle innych projektów kart w talii. Widać wyraźnie, że artysta korzystał z doświadczeń, które zdobył, ukazując „typy ludowe”. Rysunek przedstawia bowiem dwie kobiety, które mają na sobie stroje inspirowane być może ubiorem łowickim (do którego twórca odwoływał się w innych



⁴⁸ Mariusz Korzeniowski, *Uchodźcy z Królestwa Polskiego i Galicji w latach Wielkiej Wojny* [w:] *Metamorfozy społeczne*, t. 12, *Studia nad historią społeczną ziem polskich 1914–1918*, red. Włodzimierz Mędrzecki, Warszawa 2018, s. 202–239.



swoich pracach) oraz żołnierza (obok niego leży czapka od mundur) prawdopodobnie opatrywanego przez dziewczynę, być może nawet jego ukochaną. Scenie tej przygląda się druga z kobiet, która przytrzymuje konia z tobołkami na grzbiecie, przygotowanego zapewne do rychłego wyruszenia w drogę. W tle widać chatę krytą strzechą, zielone korony drzew oraz niebieski niewysoki płot. Całość przedstawienia, za sprawą wykorzystanych przez artystę kontrastów barwnych i tematu ilustracji, mogłaby uchodzić za przykład tzw. sztuki legionowej, której doskonałą egzemplifikacją pozostaje obraz Wojciecha Kossaka *Ułan i dziewczyna*, choćby w redakcji z 1915 roku (kolekcja prywatna). Ilustracja idealizuje i estetyzuje życie na wsi, przedstawiając ją jako spokojną, dostatnią krainę, która staje się miejscem niemożliwym do życia tylko wówczas, gdy wkraczają do niej intruzi. W zestawieniu z ilustracją *We wsi polskiej* rysunek *Polscy chłopci tułacz* nabiera z pewnością głębszego i bardziej tragicznego wyrazu.

W tym kontekście zainteresowania Tańskiego codziennością wojenną należałoby interpretować wymowne przedstawienie umieszczone na karcie oznaczonej jako czwórka karo, zatytułowane *Rozstrzelany ołtarz* (il. 13). Na ilustracji widać zniszczone wnętrze kościoła. W jej centralnej części widnieje tytułowy ołtarz z umieszczoną pośrodku figurą ukrzyżowanego Chrystusa, przekrzywioną – zapewne w wyniku trafienia pociskiem. Nad opisanym elementem ołtarza góruje gloria promienista z umieszczonym pośrodku obłokiem, stanowiącym tło dla złotego trójkąta symbolizującego Boga. Całość przedstawienia nabiera zatem metaforycznego sensu, możliwego zapewne do połączenia z narracją o barbarzyństwie Niemców, dla których nie istnieją żadne świętości. Niejednokrotnie w takim właśnie kontekście, przede wszystkim w „Tygodniku Ilustrowanym”, reprodukowano były fotografie zdewastowanych świątyń⁴⁹. Warto w tym miejscu przypomnieć, jakie emocje budziło zbombardowanie katedry w Reims. Głosy oburzenia nie odnosiły się wyłącznie do zniszczenia świątyni jako zabytku, lecz także komentowały zbezczeszczenie miejsca świętego. Wojna wkroczyła zatem również do przestrzeni sakralnej, niszcząc ją z równym impetem, z jakim obracała w gruzy pozostałe obszary. Taki wydźwięk ma rysunek Mariana Trzebińskiego przedstawiający uszkodzony pociskami krucyfiks, który został zaprezentowany na Wystawie Wojennej z 1916 roku. Praca nosi tytuł *Ofiara wojny*, a jej reprodukcja ukazała się zarówno w „Tygodniku Ilustrowanym”, jak i w tygodniku „Świat”⁵⁰, co może świadczyć o zainteresowaniu

⁴⁹ Jako jeden z licznych przykładów można przytoczyć fotografię wnętrza kościoła w Rokicie opublikowaną na okładce: „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 45.

⁵⁰ Marian Trzebiński, *Ofiara wojny*, repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 46, okładka; „Świat” 1916, nr 12, s. 3.

publiczności symbolicznym znaczeniem dzieła. Podobnie można odczytywać pracę Tańskiego, która – choć nie wiadomo, jak została odebrana w momencie wystawienia – również zawierała poruszające przesłanie. Niewykluczone też, że artysta nawiązywał do rysunku Artura Grottgera *Świątokradztwo* z teki „Wojna” (Muzeum Narodowe we Wrocławiu), podejmując jego uniwersalne przesłanie o niszczycielstwie wojny.

Nieodzownym elementem działań wojennych jest konieczność otoczenia rannych opieką. Artysta nie pominął również tego aspektu uczestnictwa w walkach. Czynności związane z pielęgnacją chorych i opatrywaniem rannych w dużym stopniu obciążały kobiety. Wizerunki pielęgniarek opatrujących rannego Tański umieścił na karcie oznaczonej jako trójka kier (il. 14). Dwie sanitariuszki – z Czerwonym Krzyżem na białych kitlach – uwijają się przy łóżku ustawionym, jak głosi podpis pod ilustracją, „w belgijskim kościółku”. We wnętrzu świątyni widać ołtarz, na tle którego trwa walka o życie żołnierza. Przedstawione przez Tańskiego kobiety są anonimowymi bohaterkami ukazanej sceny. Warto jednak w tym kontekście wspomnieć o najśłynniejszej chyba brytyjskiej pielęgniarkie, która opiekowała się rannymi w Belgii, czyli Edith Cavell, rozstrzelanej przez Niemców za pomoc brytyjskim i francuskim jeńcom oraz Belgom w ucieczce do neutralnej Holandii⁵¹. Przeciwnicy Niemiec uznali zmarłą niemal za świętą, wokół jej śmierci narosło wiele legend ukazujących armię Wilhelma II jako oprawców, którzy stracili szlachetną kobietę. Przedstawienia ukazujące moment egzekucji Cavell stały się narzędziem propagandy antyniemieckiej w państwach ententy. Dzieło Tańskiego z całą pewnością nie ma takiego wydźwięku, lecz dotyczy ono zdarzeń równie tragicznych i bolesnych.

Karta zamykająca cykl nie ma oznaczenia numerycznego (il. 15). Z punktu widzenia zasad gry w pasjansa nie można więc uznać jej za element talii. Stanowi ona raczej pokojowy manifest. Przedstawia bowiem zagadkową postać, stanowiącą być może alegorię pokoju, która niszczy działo. W lewej ręce enigmatyczna istota trzyma gałązkę, którą można by interpretować jako gałązkę oliwną – symbol pokoju i pojednania. Ilustracja nosi tytuł *Przyszłość* i z perspektywy dalszych dziejów świata stanowi wzruszający, ale jakże nieskuteczny apel o świat bez wojen. Źródeł ikonograficznych tego przedstawienia, a przynajmniej postaci o nieodgadnionej proveniencji można szukać w reprodukcji pracy Georgesa Scotta opublikowanej w czasopiśmie „L'Illustration” z 1915 roku⁵². Wskazana ilustracja przedstawia śmierć francuskiego żołnierza, nad



il. 13 | fig. 13

Rozstrzelany ołtarz
| Executed Altar

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

il. 15 | fig. 15

Przyszłość
| The Future

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

il. 14 | fig. 14

W belgijskim kościółku
| In a Belgian Church

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

⁵¹ M. Gilbert, *Pierwsza wojna światowa...*, op. cit., s. 218.

⁵² Georges Scott, *Dernière vision*, repr. „L'Illustration” 1915, n° 3755, s. 190–191.

którym pochyła się kobieta. Nad całą sceną góruje niebiańska postać trzymająca w dłoni gałązkę. Sposób jej przedstawienia pozostaje zbliżony z tym, jak tajemniczą istotę ukazał Tański na ostatniej karcie swojego pasjansa. W obydwu przypadkach postać unosi się nad ziemią, ubrana jest w zwiewne, niemal przezroczyste szaty, które podkreślają jej bezcielesność. Na ilustracji Tańskiego efekt ten został osiągnięty dzięki użyciu delikatnych krótkich linii o niewielkim natężeniu barwy, zwłaszcza w porównaniu z głębokim ciemnym kolorem dzieła, uwypuklającym jego materialność. Sylwetka ukazana przez Tańskiego została również uchwycona w bardziej dynamicznej pozie. Postać z ilustracji Scotta wydaje się spokojniejsza, na co wskazuje także jej wyraz twarzy.

Zakończenie

Zbiór kart, mający właściwie formę cyklu, zaświadcza o umiejętnościach warsztatowych Tańskiego. Właściwie we wszystkich przedstawieniach artysta operował niezbyt wyrazistym, przerywanym konturem, dzięki któremu ilustracje zyskiwały na żywotności. Nie skupiał się przy tym na precyzyjnym oddaniu wszystkich szczegółów scen, osiągając tym samym ich przejrzystość i większą czytelność. Abstrahując jednak od kwestii technicznych i stylistycznych, należy zwrócić uwagę na niemal reportażowy charakter jego dzieła. Można je uznać za stosunkowo śmiałą i spójną wizualną narrację o Wielkiej Wojnie. W ilustracjach tych nie widać gloryfikacji walki. Oczywiście rysunki na pewno estetyzują konflikt zbrojny, ukazują go w formie możliwej do przyjęcia przez konserwatywnych odbiorców, ale jednocześnie prezentują jego bolesne aspekty, dostrzegalne w każdej sferze ludzkiego życia. Fascynacja nowoczesną bronią miesza się w nich z przerażeniem spowodowanym wszechobecną śmiercią, zniszczeniem miast i degradacją przyrody. Artysta nie pozostał też obojętny na los ludności cywilnej, która traciła swój dobytek, a nierzadko także dach nad głową i wyruszała w daleką, niebezpieczną drogę. Próżno szukać w polskiej sztuce równie kompletnego świadectwa pierwszej wojny światowej. Dramat tego konfliktu w rodzimej narracji historycznej przesłania radosna data 11 listopada 1918 roku, czyli odzyskanie niepodległości. Warto zwrócić uwagę, że Tański nie postrzegał konfliktu zbrojnego wyłącznie przez pryzmat „sprawy polskiej”, lecz interpretował go jako konflikt międzynarodowy, a raczej „wojnę europejską”. Brakuje tutaj przedstawienia innych frontów walk, choćby południowego, ale docenić należy próbę szerokiego ukazania przebiegu wojny i jej skutków. Można zarzucać Tańskiemu stronniczość w ukazywaniu przeciwników państw ententy, ale oczywiste jest, że artysta opowiadał się po którejś ze stron, a jego wybór nie był zaskakujący; ustrzegł się zresztą przed tworzeniem karykaturalnych przedstawień wroga, właściwych dla tak dobrze funkcjonującej podczas pierwszej wojny światowej maszyny propagandowej. Biorąc pod uwagę te czynniki, należy docenić zarówno wrażliwość społeczną Tańskiego, jak również jego orientację w bieżących wydarzeniach. Pozostaje tylko wyrazić ubolewanie nad tym, że karty Tańskiego nie trafiły do powszechnego użytku, ponieważ nie doczekały się realizacji, pozostając w fazie projektu. Być może gdyby tak się stało, miałyby one szansę utrwalić w polskiej świadomości zbiorowej Wielką Wojnę jako pierwszy w historii świata tragiczny w skutkach konflikt zbrojny, a nie tylko jako marsz po niepodległość.