

---

## Polska szkoła ilustracji 2.0?

---

Anita Wincencjusz-Patyna

---

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 1, S. 209–229

---

DOI: 10.18318/td.2022.1.13 | ORCID: 0000-0001-5473-5721

**P**olska szkoła ilustracji – fenomen lat 50. i 60. XX wieku – stanowi intrygującą różnorodnością materię analiz<sup>1</sup>, a przede wszystkim ważki punkt odniesienia dla współczesnych grafików, którzy chcą i potrafią z niej twórczo czerpać. O atrakcyjności i wartości tego zjawiska przesądzało m.in. postrzeganie książki jako nierozrwalnej całości, w której warstwy tekstowa i obrazowa pozostają w ścisłych relacjach, choć rozmaitej natury. Traktowanie utworu literackiego jako zaczynu dla wyobraźni, a następnie podążanie za własną wrażliwością prowadziło do powstania majstersztyków sztuki projektowej. Omawiane w tym tekście opracowania graficzne trzech antologii poezji dla dzieci, wydanych przez Wydawnictwo w latach 2007–2015, są w moim przekonaniu doskonałymi przykładami takiego podejścia do tekstu,

---

**Anita Wincencjusz-Patyna**, dr, adiunktka, Kierowniczka Katedry Historii Sztuki i Filozofii na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka wystaw. Interesuje się historią i teorią ilustracji książkowej, grafiką projektową, sztuką Wrocławia po 1945 roku. Kontakt: a.wincencjusz@asp.wroc.pl.

---

1 A. Wincencjusz-Patyna *Stacja Ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950-1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta i Instytut Historii Sztuki UWr, Wrocław 2008; M. Cackowska, A. Wincencjusz-Patyna *Polska Szkoła Książki Obrazkowej*, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk 2017.

które pozwala na autorską interpretację, nierzadko wykraczającą poza treść utworu, oraz oryginalny przekład intermedialny. Nawiązując do tradycji, stały się te opracowania nową jakością, godną porównywania z dokonaniem polskiej szkoły ilustracji.

Wiersze Juliana Tuwima i Jana Brzechwy – klasyka klasyki polskiej poezji dla dzieci – należą do najczęściej wydawanych, a zarazem w ogromnej większości ilustrowanych, stanowiąc nieustannie inspirującą pożywkę dla artystów wizualnych. Choć mniej liczne, to zauważalne były także edycje utworów Ludwika Jerzego Kerna. Inteligentny humor wysokiej próby, absurd, wielowymiarowość, dynamika i barwność światów przedstawionych w wierszach pióra omawianej trójki poetów (Tuwima i Brzechwy od lat 30., a Kerna od lat 50. ubiegłego wieku) zapładniały wyobraźnię wielu znamienitych artystów plastyków<sup>2</sup>, wśród nich naturalnie również przedstawicieli polskiej szkoły ilustracji.

Poeci z minionego stulecia, mnogość zrealizowanych opracowań graficznych – wydawać by się mogło: na cóż kolejne edycje? A jednak. Błyskotliwy projekt wydawniczy Wytwórnii, rozpoczęty w 2006 roku przygotowaniem do druku wierszy dla dzieci Tuwima<sup>3</sup>, znalazł kontynuację w antologiach twórczości Brzechwy<sup>4</sup> oraz Kerna<sup>5</sup>. Wspólnym mianownikiem projektu był pomysł wydawcy, by warstwę wizualną publikacji powierzyć nie jednemu grafikowi, lecz grupie artystów posługujących się nowoczesnym językiem form, odważnie poruszających się w środowisku cyfrowym i korzystających z ułatwień technologicznych, a jednocześnie w pełni świadomych tradycji polskiej sztuki książki, wcześniejszych eksperymentów logowizualnych oraz dorobku kultury zachodniej w zakresie projektowania graficznego. W wypadku *Tuwima* do współpracy zaproszono siedem, wówczas bardzo młodych, absolwentek

2 Brzechwę i Tuwima ilustrowali m.in. Franciszka Themerson, Jan Lewitt i Jerzy Him, Jerzy Desseberger, Jan Lenica, Olga Siemaszko, Jan Marcin Szancer, Henryk Tomaszewski, Stanisław Zamecznik, Wojciech Zamecznik, Bohdan Butenko, Danuta Imielska-Gebethner, Elżbieta Murawska, Mirosław Pokora, Ewa Salamon, Jerzy Srokowski, Janusz Stanny, Janusz Towpik, Bożena Truchanowska, Maria Uszacka i Bohdan Wróblewski. Satyry Kerna ilustrowali Daniel Mróz, a także Eryk Lipiński, Jan Młodożeniec i Marian Eille; jego prozę dla dzieci – Kazimierz Mikulski, Zbigniew Rychlicki, Waldemar Andrzejewski i Janusz Stanny. Mikulski ilustrował też wiersze dla dzieci Kerna, a prócz niego – Adam Kilian, Ewa Salamon, Henryk Tomaszewski i Józef Wilkoń.

3 *Tuwim. Wiersze dla dzieci*, Wytwórnia, Warszawa 2007, wyd. 2 popr. (2008) i wyd. 3 (2013) z pięcioma różnymi okładkami.

4 *Brzechwa. Wiersze dla dzieci*, Wytwórnia, Warszawa 2010.

5 *Kern. Wiersze dla dzieci*, Wytwórnia, Warszawa 2015 – z dwiema różnymi okładkami.

warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych<sup>6</sup>, które po kilku latach wzięły też na warsztat *Kerna*. To Małgorzata Gurowska, Monika Hanulak, Marta Ignerska, Agnieszka Kucharska-Zajkowska, Anna Niemierko, Gosia Urbańska-Macias i Justyna Wróblewska. *Brzechwę* opracował natomiast kwartet przedstawicieli starszego pokolenia, profesorów z ASP wymienionych wyżej graficzek – Maciej Buszewicz (ur. 1952), Grażka Lange (ur. 1961), Lech Majewski (ur. 1947) i Piotr Młodożeniec (ur. 1956).

Trzy zbiory wierszy dla dzieci, ujęte jedną ramą koncepcyjno-edytorską, paradoksalnie łączy zamierzona różnorodność. Ramę tę cechują dynamiczny projekt całości, kreatywna typografia i oryginalność indywidualnych poszukiwań stylistyczno-formalnych. Za Seweryną Wysłouch niewątpliwie można określić omawianą trylogię jako tomy z „poezją unaocznioną”<sup>7</sup>. Rozumienie tego pojęcia należałoby właściwie rozciągnąć nie tylko na zabiegi logowizualne, obecne zwłaszcza w *Tuwimie* i *Brzechwie*, ale i na obrazy rozsadzające pojęcie tradycyjnie rozumianej ilustracji książkowej. Artyści obu generacji twórczo odrobili lekcję z przedmiotu malarska koncepcja druku książkowego, za której pioniera należy uznać Filippa Tommasa Marinettiego z jego postulatami z manifestów futurystycznych<sup>8</sup>. Kurs mistrzowski odbyli z kolei pod egidą konstruktywistów, zwłaszcza Władysława Strzemińskiego i Henryka Berlewiego. Nie we wszystkich omawianych utworach typografia stała się tak wyrazistym obszarem manewrów graficzno-projektowych, jak w zestawach wierszy opracowanych przez Lange, Buszewicza, Majewskiego w *Brzechwie*, Niemierko i Gurowską w *Tuwimie*, a Urbańską-Macias, Wróblewską i Kucharską-Zajkowską w *Kernie*. Z pewnością można jednak stwierdzić, tym razem za Strzemińskim, że wszyscy artyści „nałogowo myślą wzrokiem”<sup>9</sup>, czego efektem są trzy kipiące żywiołem logowizualnym antologie wierszy dla dzieci, twórczo łączące bogatą tradycję polskiej grafiki (w tym ilustracji i grafiki książkowej) i dizajnu ze współczesnym projektowaniem w obszarze sztuki książki.

---

6 Młode twórczynie obroniły dyplomy między 2001-2005.

7 Por. S. Wysłouch *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 51.

8 Por. C. Baumgarth *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, WAiF, Warszawa 1978, s. 138-139.

9 *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1919-1933*. Przygotowane do druku przez: A. Turowski, „Rocznik Historii Sztuki” 1973 t. IX, cyt. za S. Wysłouch *Literatura a sztuki*, s. 51.

Koncepcja zaprezentowania różnorodnych realizacji artystycznych w ramach jednego tomu okazała się niezwykle trafna, została też doceniona przez gremia jurorskie<sup>10</sup>. Laur przyznany *Tuwimowi* w Bolonii w 2008 roku – nagroda główna BolognaRagazzi – stał się symbolicznym początkiem nowej złotej ery polskiej ilustracji, która od tego czasu regularnie święci triumfy na arenie międzynarodowej.

Trzy omawiane antologie jak w soczewce skupiają pewne zjawiska i strategie artystyczne obecne we współczesnej polskiej ilustracji książkowej. Przede wszystkim są to strategie odwołujące się do (neo)awan-gardowych poszukiwań, m.in. w zakresie formalnego spojenia warstwy wizualnej i tekstowej, wyrosłe na mocnym pniu wieloletniej tradycji eksperymentów w zakresie grafiki książkowej adresowanej do młodszych czytelników, a także wyzyskujące możliwości współczesnego projektowania graficznego.

Analizując *Tuwima*, *Brzechwę* i *Kerna* z pewnością trudno odnosić się do klasycznie pojmowanej ilustracji, która akompaniuje tekstowi, pełniąc funkcję dokumentacyjną, objaśniającą, perswazyjną i/lub dekoracyjną<sup>11</sup>, jako że mamy tu do czynienia z synergią słów i obrazów<sup>12</sup>, często przybierającą postać nierozzerwalnej całości stanowiącej nowe dzieło. Można też rozważać usytuowanie tych antologii na osi: książka ilustrowana – książka artystyczna, jak czyniła to Dorota Folga-Januszewska<sup>13</sup>, sygnalizując, że oto mamy do czynienia z czymś więcej niż ilustracją. Zasadne będzie również sięgnięcie po kategorię „książka obrazkowa”, utożsamianą obecnie powszechnie z angielskim pojęciem *picturebook* (z naciskiem na taką właśnie, łączną pisownię podkreślającą równoważność mediów – słów i obrazów), z całą złożonością

10 Nagrody dla antologii: *Tuwim* – BolognaRagazzi Award (2008), wyróżnienie specjalne Książki Roku 2008, White Ravens (2009), wyróżnienie Międzynarodowego Biennale Ilustracji Bratysława (2009); *Brzechwa* – nagroda główna konkursu PTWK (2010); *Kern* – Książka Roku, główna nagroda Dobre Strony, wyróżnienie w konkursie PTWK, White Ravens (2016).

11 *Introduction*, w: *The History of Illustration*, red. S. Doyle, J. Groove, W. Sherman, Fairchild Books, New York 2018, s. XVII.

12 Por. tytuł najnowszego opracowania dotyczącego ikonotekstów: *Synergia słów i obrazów. Badania ikonotekstu w Polsce*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2021.

13 D. Folga-Januszewska *Książka ilustrowana czy książka artystyczna?*, w: *Współczesna polska sztuka książki*, red. A. Słowikowska, H. Kocańda-Kołodziejczyk, katalog wystawy, ZPAP, Warszawa 1998.

i płynnością jej definicji<sup>14</sup>. W analizach przydatny będzie ponadto termin „ikonotekst”, wprowadzony do dyskursu akademickiego przez Kristin Hallberg<sup>15</sup> (po części pokrewny polskiemu określeniu „słowografia” zaproponowanemu przez Beatę Śniecikowską<sup>16</sup>). Wymienione tu terminy nie są tożsame, mają jednak pewne punkty styeczne, co będą starała się pokazywać w prezentowanych analizach.

Wytwórniove edycje trzech klasyków stanowią doskonale przykłady inteligentnego i atrakcyjnego wizualnie „dialogu z tekstem”, jak z kolei pojmował ilustrację mistrz Butenko<sup>17</sup>. Niezaprzeczalnie stały się one nową intermedialną jakością, mimo wielu wcześniejszych, nierzadko kanonicznych edycji<sup>18</sup>. Wydaje się zatem, że to ikonotekst, rozumiany jako interakcja słowo/obraz, czyli wzajemne oddziaływanie dwóch systemów semiotycznych książki obrazkowej<sup>19</sup>, będzie najtrafniejszym, nadrzędnym pojęciem w podjętych tu analizach. Próba wyodrębnienia pewnych kategorii, takich jak typo-grafia czy typo-ilustracja, palimpsest, upcyklingowy kolaż oraz ilustracja kry-

14 Por. *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017, zwłaszcza rozdział: M. Cackowska *Współczesna książka obrazkowa – pojęcia, typologia, badania, teorie, konteksty, dyskursy*, s. 11–48; H. Dymel-Trzebiatowska „*Ukochane dziecko ma wiele imion*”. *Definicje nowoczesnej książki obrazkowej – analiza*, w: *Synergia słów i obrazów*, s. 11–28; *The Routledge Companion to Picturebooks*, ed. by B. Kümmerling-Meibauer, Routledge, Oxford 2018; A. Wincencjusz-Patyna *Jak książkę obrazkową postrzega historyczka sztuki? Oczywistości i wątpliwości*, „*Ars Educandi*” 2018 nr 15, <https://doi.org/10.26881/ae.2018.15.07> (16.08.2021).

15 K. Hallberg *Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen*, „*Tidskrift för litteraturvetenskap*” 1982 nr 3/4. Polska wersja tekstu: K. Hallberg *Literaturoznawstwo a badania nad książką obrazkową*, przeł. H. Dymel-Trzebiatowska, w: *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, s. 49–56.

16 B. Śniecikowska *Słowografia*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/slowografia-657/> (16.08.2021), *taż*, *Themersonowie i ich późne dzieci. Słowografia w książkach dla młodych (i trochę starszych) „widywoczytelników”*, w: *(Dy)fuzje. Związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku*, red. M. Lachman, P. Polit, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2019, s. 59–85.

17 *Ilustracja jest dialogiem z tekstem. Z Bohdanem Butenką rozmawia Zofia Gugulska*, „*Guliwer*” 1996 nr 3, s. 20–23.

18 *Lokomotywa i inne wesołe wierszyki dla dzieci* Tuwima z ilustracjami Jana Marcina Szancera (1951), który nawiązał do wcześniejszej wersji Jana Lewitta i Jerzego Hima (1938); Tuwima *Wiersze dla dzieci* z ilustracjami Olgi Siemaszko (1951), dwa zbiorki utworów Brzechwy w opracowaniu graficznym Franciszki Themerson (1945 i 1946), a wreszcie *Brzechwa dzieciom* w dwóch wersjach Szancera (1953 i 1978). W nawiasach podaję daty pierwszych wydań. Większość tytułów miała po kilkanaście edycji.

19 Por. K. Hallberg *Literaturoznawstwo a badania*, s. 52.

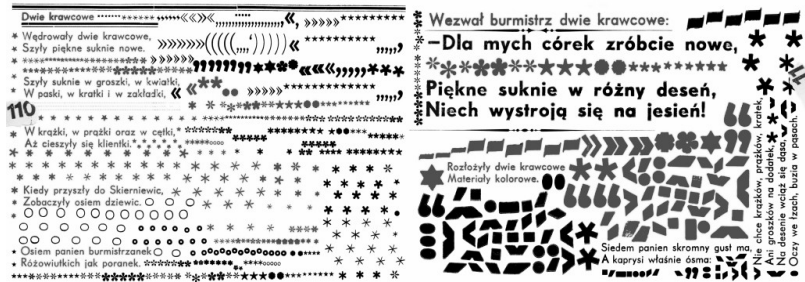
tyczną, stanowiących przykłady różnego podejścia do unaocznienia materii poetyckiej, a wywodzących się z odmiennych, choć czasem zazębiających się porządków, wskaże natomiast rodzaje tych relacji.

### Typo-grafia i typo-ilustracja

Cechą wyróżniającą omawiane antologie jest wizualna aktywizacja słowa dostrzegalna już w obrębie samych okładek – duży format wersalików nazwisk poetów w projektach Niemierko (*Tuwim*) i Gurowskiej (*Kern*), okładka liternicza Lange do *Brzechwy* oraz quasi-liternicza do *Kerna* (Niemierko). Różnorakie zabiegi typograficzne, które zdominowały *Tuwima* i *Brzechwę*, dotyczą kroju, stopnia, odmiany i koloru czcionek, duktu wersów, układu bloków tekstu i ich umiejscowienia w obrębie strony i rozkładówki. Gamy kolorów stosowane do tekstu bywają bogatsze niż w ilustracjach. Rezygnacja z figuracji przy jednoczesnym rozmachu projektowym w zakresie typografii wykracza poza porządkującą dyscyplinę formy i silną rytmizację poezji. Zabiegi te przekształcają typografię nierzadko tak dalece, że można zaryzykować nazwanie tej nowej jakości logowizualnej typo-grafią, a w momencie osiągnięcia swistej (pozornej) autonomii liter oraz innych znaków pisma – typo-ilustracją albo ilustracją typograficzną.

Wirtuozerskie operowanie typografią, przybierające postać typo-ilustracji, zaprezentowane przed laty przez Jana Młodożeńca w *Mysich sprawkach* Wiktora Woroszyńskiego<sup>20</sup>, jest wyraźną referencją dla co najmniej trójki artystów współtworzących omawiane antologie. Grażka Lange w wierszu *Brzechwy Dwie krawcowe* (il. 1) sięgnęła prawie wyłącznie po znaki interpunkcyjne, proponując wizualną żonglerkę rozmiarami czcionek wydrukowanych w czerni i czerwieni. Siła znaku graficznego – gwiazdki, punktu kropki, ćetki przecinka, łuku nawiasu itd. – koresponduje z powtarzalnością ściegów krawieckich. Multiplikacja interpunkcji tworzy na rozkładówkach desenie „krążków, prążków, kratek”. Zmiana kierunku zapisu tekstu oddaje zmienność duktu ściegów. Kropki stają się guzikami, przecinki – haftkami, wykrzykniki – igłami, a znaki zapytania to części wieszaka. Zaprojektowanie obu rozkładówek właściwie bez powietrza, czyli bez marginesów, odstępów między wersami oraz między wyrazami a znakami, sprawia wrażenie, jakbyśmy patrzyli na materiał gęsto pokryty ściegami.

20 W. Woroszyński *Mysie sprawki*, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Warszawa 1968. Jedynym elementem figuratywnym w projekcie 12-stronicowej książeczki jest czarno-biały rysunek myszki na stronie tytułowej.



Il. 1. G. Lange Dwie krawcowe

W wierszu *Nie pieprz Pietrze* Brzechwy Lange wykorzystała z kolei podobieństwo ziarna rastra do drobinek ostrej przyprawy. Czarno-biały projekt zagęszcza się lub rozrzedza. Proceder graficznego „próśnienia” dokonuje się na wszystkich rozkładówkach i pomijając fragmenty niewielkiego różowego prosiaka, stanowi jedyną, wydawałoby się minimalistyczną, ilustrację. Jest to jednak, paradoksalnie, ilustracja totalna (rozumiana jako wszechobecna).

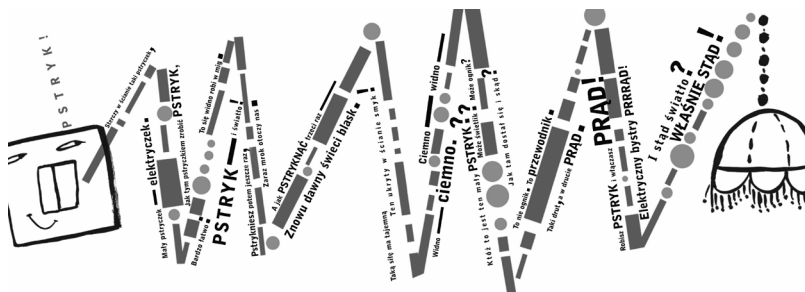
*Wiersz, w którym syczy przez cały czas* Kerna jest dwustronicowym hołdem złożonym Młodożeńcowi przez Annę Niemierko. Główną rolę odgrywają tu litery „s” z niewielkim tylko wspomaganiami linii i figur geometrycznych. „Eski” mają rozmaite kształty, rozmiary, kolory, występują z szeryfami lub bez, umieszczone są pionowo, poziomo i skośnie. Dość szybko można się zorientować, że czerwone „S” jest protagonistą utworu, Szczepanem Szczygłem, a czarne linie okazują się już to jego strzyżonymi przez szwagra włosami, już to łanem prosa, w który uciekł bohater.

Echo *Mysich sprawek* pobrzmiewa także w opracowaniu Lecha Majewskiego do wiersza *Sroka* Brzechwy. Na dynamicznej rozkładówce panoszy się czarno-biała bohaterka tytułowa, zbudowana głównie ze znaków graficznych. Majewski skorzystał z bogatego repertuaru zabiegów typograficznych również w opracowaniu wiersza *Zuraw i czapla* Brzechwy. XIX-wiecznym grafikiem przedstawiającym eleganckich damę i kawalera z ptasimi dziobami towarzyszącą kwestie bohaterów oraz komentarze narratora, podawane za każdym razem innym krojem.

Bardzo ciekawy koncept typo-graficzny zaproponował też Buszewicz w wierszu *Sójka* Brzechwy. Krawędzie rozkładówki są zaznaczone czarnymi grubymi liniami, z których pod kątem odchodzą cieńsze linie odpowiadające podziałowi utworu na strofy. Tekst został wydrukowany skośnie, tworząc z liniami uproszczone sylwetki drzew iglastych. Nic dziwnego, że przysiadły na nich rozmaite czarno-białe ptaki ze starych grafik i jeden barwny

(reprodukcja drewnianego ptaszka). Materia innego wiersza Brzechwy *Znaki przestankowe* sprowokowała już czysto typograficzny projekt oparty na pogrubieniach i powiększeniach tekstu, druku prostym i kursywie oraz różnych krojach pisma. Ostatnia strona to już typo-illustracja – pierwszy rząd/wers budują dwie wielkie kropki i pauza, w drugim pojawiły się dwa przecinki ujęte kropkami. Dzięki tak znaczącemu powiększeniu wyobraźnia czytelnika może odpowiadać kolejne skojarzenia.

Na osobną uwagę zasługuje rozkładówka do wiersza *Pstryk!* Tuwima zaprojektowana przez Niemierko (il. 2). Obraz pojmowany figuratywnie, czyli jako sztuka przedstawiająca, został tu sprowadzony do schematycznego rysunku przełącznika (choć, pamiętając o dziecięcym adresacie, artystka wyposażała go w uproszczone oczy i uśmiech) i abażuru. Pomiędzy przełącznikiem a lampą mamy dynamiczną abstrakcję literniczo-geometryczną. Wielki zygzak tworzą czarne wersy tekstu o zmiennym jak prąd stopniu pisma oraz czerwone prostokąty i niebieskie kółka różnej wielkości. Czarne znaki interpunkcyjne, powiększone w stosunku do liter, stały się kolejnymi figurami-elementami tej kompozycji. W ten sposób jeszcze bardziej zatarła się granica między tekstem a warstwą graficzną. Energia płynąca z wizualizacji tego wiersza trafnie symbolizuje energię elektryczną.



Il. 2. A. Niemierko *Pstryk*

Małgorzata Gurowska w opracowaniu *Lokomotywy* Tuwima postawiła na siłę i rytm typografii, używając pogrubionych wersalików pisma bezszeryfowego<sup>21</sup>. Konsekwencja w stosowaniu czerni, bieli i czerwieni wskazuje na rodowód

<sup>21</sup> Więcej o projekcie Gurowskiej do *Lokomotywy* por. A. Wincencjusz-Patyna *Odpowiedni dać rzeczy obraz. O genezie ilustracji książkowych*, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, Wrocław 2019, s. 80-86.



konstruktywistyczny. W drugiej rozkładówce blok tekstu prawie rozsądza lewą stronicę, towarzyszące jej po prawej grafiki także są zaprojektowane nieomal do spadu. Artystka użyła zminiaturyzowanych sylwetek zwierząt oraz wagonów i przewożonych w nich towarów na podobieństwo interpunkcji, rozdzielając ich wizerunkami fragmenty wypowiedzeń bądź całe zdania. Litera układają się zarazem w skład kolejnych wierszy tekstu i skład pociągu. Graficznym motywem spajającym projekt są dwie równoległe strzałki imitujące bufory, które zostały wprowadzone już w samym tytule, czyniąc ze słowa „LOKOMOTYWA” jeden z wagonów.

Gosia Urbańska-Macias do zwizualizowania „rozsypanego po kątach”, „potłuczonego” abecadła z wiersza Tuwima pod tym tytułem użyła zdjęć pokruszonych herbatników w kształcie liter, umieszczonych bezładnie po lewej stronie rozkładówki. Prawą zajmuje tekst wiersza zaprojektowany w poprzek strony, z nierówną interlinią, niejustowany, o zmniejszającym się rozmiarze czcionki, o różnej grubości i w różnych odcieniach brązu. Tekstowi towarzyszą różnej wielkości kropki, które stają się specyficznym łącznikiem między obrazem – syntetycznie ukazane okruchy ciasteczek – a zapisem tekstowym – powiększone znaki interpunkcyjne.

Użytek z wizualnej atrakcyjności typografii czyni też Marta Ignerska w swoim opracowaniu wierszy Tuwima. Raz tekst towarzyszy bohaterom na podobieństwo dymków komiksowych o zmiennej wielkości, grubości i kolorze fontów, pojawia się w poziomie, w pionie i po skosie (*Ptasie radio*) lub jest podany w zwartej kolumnie na marginesie rozkładówki, jak gdyby chciał się dumnie wyprężyć na podobieństwo swojej bohaterki (*Zosia Samosia*). Wreszcie blok wiersza wyzwała się z klasycznego dukt, biegnie pionowo, nanizany na falujące linie poddruku (*Dyzio Marzyciel*). To falowanie sprawia, że staje się on właściwie ornamentem, jednym z elementów świata wyobrażonego, wygląda jak kontur pierzastej chmurki lub herbatnika.

Justyna Wróblewska w swoim opracowaniu graficznym wiersza Tuwima *Kapuśniaczek* dokonała zabiegu uspoźnienia tekstu z obrazem za pomocą schematu kompozycyjnego, koloru i rozmiaru. Na trzech z czterech stron niewielkie jasnoniebieskie litery wiersza są rozmieszczone regularnie rozstrzelonym drukiem, w podobnym rytmie, jak drobne cętki sugerujące krople dżdżu. Tytuł – niczym smuga deszczowej chmurki – rozciąga się na obu stronach u samej góry rozkładówki. Na trzeciej stronie tekst utworu, o dramatycznie powiększonych literach zakomponowanych po skosie w nieregularnych wersach, wyłania się z gęstej plątaniny czarnych liter jak z burzowego obłoku. To typowa ilustracja fragmentu: „Chciałyby ulewą lunąć / w gromkiej burzy, / Miasto siec

na ukos”. Natomiast w tomie *Kern* pośród maków i listków artystka umieszcza węża z liter (*Wąż*). Wersy – zawierające maksymalnie pięć znaków (podział sylabiczny) – ułożyły się w delikatne falującą pionową linię, a początkowe „I-” wiersza stało się charakterystycznym rozdwojonym językiem gada.

Już tych kilka wybranych przykładów pokazuje wielką różnorodność projektów bazujących na potencjale ilustracyjnym typografii. Wykorzystywane są tu podobieństwa formalne, np. kształtów liter lub znaków interpunkcyjnych do konkretnych obiektów, oraz szeroka skala zmiennych – w zakresie koloru, rozmiaru, rytmu czcionek, kierunku przebiegu wersów, kształtowania bloku tekstu oraz innych elementów.

### Palimpsesty

Zabieg palimpsestowy rozumiem jako nakładanie warstw – to dosłowne, możliwe dzięki komputerowym programom graficznym, ale i to semantyczne, w którym widoczny (pojęcie pożyczam od Tadeusza Nyczka<sup>22</sup>) ma do czynienia zarówno z intertekstem kulturowym, odnoszącym do dorobku konkretnych twórców i/lub nurtów artystycznych, jak i z różnymi kodami wizualnymi znanymi z codziennego otoczenia.

Monika Hanulak swoimi ilustracjami w *Tuwimie* składa hołd Franciszce Themerson i grafice projektowej lat 20., 30. i 40. XX wieku. Odwołanie do lat 30. można wiązać z premierami publikacji utworów Tuwima i Brzechwy oraz początkiem działalności Franciszki i Stefana Themersonów na polu książki dziecięcej. Uproszczony rysunek postaci ludzkich i zwierzęcych, zwłaszcza w *Rzepce* (il. 3), przywodzi na myśl opracowanie graficzne takich pozycji, jak *Pan Tom buduje dom*, *Był gdzieś haj taki kraj* czy zbiorów wierszy Brzechwy *Kaczka-Dziwaczka* oraz *Tańcowała igła z nitką* z lat 40. Oszczędne użycie koloru – zieleń i szarości w *Rzepce*, róż i beż w *Kotku*, czerwień i szarość w *Bambo*, a wreszcie stare pożółkłe papiery w poddrukach w *Rzepce* i *Figielku* odsyłają nas do dokonań artystów aktywnych w Polsce w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Multiplikacja sylwetek kojarzy się z rozwiązaniami stosowanymi przez najważniejszego grafika reklamowego tego czasu, Tadeusza Gronowskiego, przede wszystkim w plakatach<sup>23</sup>. Efekt przesunięcia w druku

22 T. Nyczek *Widzoczytelnik w krainie niby książki*, w: *Współczesna polska sztuka książki*, s. 13. Określenie to pojawia się także w tytule artykułu: B. Śniecikowska *Themersonowie i ich późne dzieci*.

23 Potrojona, dynamiczna sylwetka skaczącego kota z trzeciej rozkładówki *Rzepki* nieodparcie kojarzy się ze słynną litografią z plakatu Gronowskiego *Radion sam pierze* (1928).

kolejnych warstw, rozmiękanie się konturów z wypełnieniami barwnymi może przywołać na myśl zabiegi futurystów dokonywane w celu zobrazowania ruchu. Podwojenie, a nawet zwielokrotnienie postaci wizualizuje wspólny trud. Ucięcie w połowie sylwetek ukazanych do góry nogami oraz wielki napis „TRRRACH!!”, wypełniający prawą stronę ostatniej rozkładówki do wiersza *Rzepka*, rozsadzają końcowy kadr tej dynamicznej kompozycji (il. 3).



Il. 3. M. Hanulak *Rzepka*

W sekwencji opracowanej graficznie przez Martę Ignerską ekspresyjne rysunki, rodowodem sięgające akwafort i rysunków Pabla Picassa (zwłaszcza *Dwa Michały*), rysunków i monotypii Paula Klee (przede wszystkim *Ptasie radio*) oraz obrazów Joana Miró (*Dyzio Marzyciel*), stanowią kompozycyjne jedności z tekstami czterech wierszy Tuwima. Używając tych samych kolorów dla tekstów i rysunków, Ignerska uzyskała efekt silnego zespolenia obu mediów. Nawarstwienia rysunków, nieczytelne plany, umowna pusta przestrzeń przynoszą też skojarzenia z rysunkami Andrzeja Czeczota i Juliana Józefa Antonisza (Antoniszczaka) oraz zabiegami znanymi z non-camerowych animacji tego ostatniego – wystarczy przyrzeć się intrygującym okazom ornitologicznym z *Ptasiego radia* lub chaosowi wielowątkowej akcji w rozkładówce do *Dyzia Marzyciela* i porównać je z filmami *Jak działa jamniczka* lub *Ostry film zaangażowany*. Nakładanie się kolejnych rysunków i tekstów na siebie daje efekt palimpsestu, który za sprawą ekspresyjnie prymitywizowanego rysunku odnosi widzoczytelnika do malowideł jaskiniowych i rytów naskalnych<sup>24</sup>.

Grażka Lange w tomie *Brzechwa* wykorzystuje intrygujące efekty zabiegu awers–rewers i to już na okładce (il. 4). Na pierwszy rzut oka okładka sprawia wrażenie czysto literniczej – optycznie jest bowiem zdominowana

24 Koń i antylopy z ilustracji do wiersza *Gabrys* są udaną tawestacją wizerunków znanych z francuskiej jaskini Niaux lub algierskiej Tassili Najjer.

przez czerwony napis „BRZECHWA wiersze dla dzieci” na przodzie oraz tekst blurba Joanny Olech na tylnej stronie. Napisy te zostały jednak umieszczone na zdjęciach frontu i tyłu szarego, podniszczonego kartonowego etui, związanego jak paczka czerwonym sznurkiem (by nie pogubić cennej zawartości).



Il. 4. G. Lange okładka *Brzechwy*

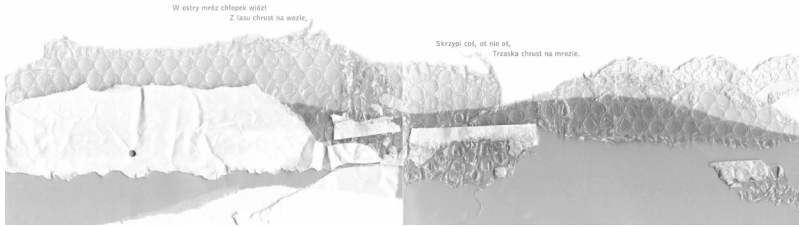
Strategia użycia awersu i rewersu pojawiła się w projektach Lange jeszcze trzykrotnie – w opracowaniu wiersza *Psie smutki*, gdzie wykorzystała tył i przód (w takiej właśnie kolejności) wyszywanej makatki, oraz utworu *Na wyspach Bergamutach*, w którym wykorzystała fronty i odwrocia starych kart pocztowych. Podobną w efekcie grę z widzem przygotowała także w wierszu *Wrona i ser*, wykorzystując reprodukcje podziurawionych kartek, przez które niby widać następną lub poprzednią stronę książki. Te palimpsesty są z pewnością atrakcyjną wizualnie wielowarstwową kompozycją, odsyłanie widzoczytelników do różnych kodów w obrębie jednego projektu staje się dla nich intrygującą łamigłówką.

### Upcykling – kolaż – fotomontaż

Niewyobrażalne co do rozmiarów zasoby internetu ułatwiły dostęp do mnogości źródeł ikonograficznych. Kolekcjonowanie materiałów wizualnych, dostrzeganie potencjału w różnorodnych obiektach, niejednokrotnie o wyraźnych śladach użycia, widzenie ich na nowo są podstawą upcyklingu.

Obecny jest w nim także dadaistyczno-surrealistyczny duch przypadkowych powinowactw, pozornie absurdalnych koligacji, którym zawdzięczamy nowe, nieoczywiste wartości. Od początku XX stulecia cechy te stanowiły o sile i atrakcyjności kolażu, a następnie fotomontażu. Techniki cyfrowe znacząco ułatwiły te manipulacje, czyniąc z nich jedną z ulubionych strategii twórczych.

M R Ó Z

Il. 5. G. Urbańska-Macias *Mróz*

U Gosi Urbańskiej-Macias w wierszu *Mróz* Tuwima pęcherzyki folii bąbelkowej mogą się kojarzyć ze strukturą śniegu widzianą w olbrzymim powiększeniu (il. 5), a dekoracyjny wzór papieru prezentowego przypomina kwiatowy ornament, jaki mróz tworzy na szybach okiennych w zimowe słoneczne dni. Jednocześnie wyobrażenia wykorzystanych faktur – folii strzelającej pod naciskiem, szeleszczących papierów i koronek – niosą ze sobą potencjał dźwiękonaśladowczy. Aż chciałoby się je określić, na wzór onomatepei, mianem ikonotopei – obrazów dźwiękonaśladowczych. W tym samym tonie, w opracowaniu utworu *Warzywa*, Urbańska-Macias ponownie wykorzystwała fakturę i różne barwy papierów, wydzierając z nich kształty jarzyn z zachowaniem ich skali i nawiązaniem do naturalnej nieregularności budowy bulw, korzeni i strąków. Pocięte na przypadkowej wielkości geometryczne skrawki, w chaotycznej masie „wsypują się” (po ustawieniu książki pionowo) do garnka. Na ostatniej, trzeciej rozkładówce zarówno tekst, jak i ilustracja zostały obrócone o 90 stopni w lewo. Rozstrzelony druk czcionek składających się w nazwy jarzyn (w odpowiednich kolorach) po lewej stronie rozkładówki, po prawej przechodzi w rozsypankę sfotografowanych ścinków – poszatkowanych składników zupy. Dzięki reprodukcji udało się zachować ich rzeczywiste nawarstwienie, co przynosi dodatkowo efekt przestrzenności ilustracji. Metodę projektową Urbańskiej-Macias można by zatem sytuować w obrębie inspiracji wczesnoszkolnymi zajęciami z prac ręcznych (proste

stempelki, wydzieranki, wyklejanki z papierów kolorowych), połączonej z artystycznym upcyklingiem, w którym opakowania tylko pozornie nie nadają się już do użytku, gdyż pomięte i pozaginane papiery oraz różne śmieci stają się wdzięcznym materiałem plastycznym, a zarazem oryginalną materią ilustracyjną.

Prawdziwy pchli targ – magazyn różnaitości – pojawia się w warstwie wizualnej opracowań graficznych Macieja Buszewicza, Lecha Majewskiego i Grażki Lange w antologii *Brzechwa*. Buszewicz sięgnął po reprodukcje z atlasu grzybów, zdjęcia różnych przedmiotów – od aerozolu na muchy, przez baranki cukrowe, główki porcelanowych lalek, plastikowe prosiaczki i metalowe ptaszki, po walizkę z garderobą (il. 6), pieczątki i wycinki odbitek graficznych z różnych epok – od drzeworytu sztorcowego po pop-artowski komiks.



Il. 6. M. Buszewicz Sójka

Ta różnaitość materiału ilustracyjnego przełożyła się na dynamizm wizualny oraz pożądany eklektyzm, dodając znaczenia nieobecne w tekstach Brzechwy. Majewski czyni użytek z ilustracji pochodzących z XIX-wiecznych czasopism typu „Tygodnik Mód i Powieści” (*Żuraw i czapla*) oraz rycin przedstawiających warzywa i utensylia kuchenne (*Na straganie*).

Lange z kolei sięga do starych pocztówek (*Na wyspach Bergamutach*) oraz tygodnika „Przekrój”. Korzystając zwłaszcza z jego ostatniej, kultowej strony zatytułowanej *Różnaitości*<sup>25</sup>, artystka dokonała swoistej wizualnej falsyfikacji, umieściwszy na reprodukcjach wycinków z „Przekroju” korespondujące

25 Uważne oko odnajdzie fragmenty winiety tytułowej czasopisma, stripów o Profesorze Filutku Zbigniewu Lengrena i czerwone ramki aforyzmów *O Wacusiu*, a także słynne rączki Daniela Mroza.

z nimi wybraną czcionką fragmenty wiersza *Ciaptak*. Warto wspomnieć, że to do Lange należało opracowanie graficzne całego tomu. Już okładka (il. 4) celnie podpowiada dwa tropy – oto mamy przed sobą almanach, *silva rerum* o nostalgicznym charakterze, ale przecież nowoczesne w wyrazie. Tytuł antologii nie przez przypadek został uprzestrzenniony i zakomponowany majuskułą w dwóch wersach dokładnie tak, jak winieta krakowskiego czasopisma, co ułatwiła zbieżność brzmieniowa pierwszej sylaby (PRZE – BRZE) i ta sama liczba liter obu tytułów.

Zdjęcia pojawiły się także w antologii *Kern*. Przede wszystkim w sekwencji Marty Ignerskiej. Do wierszy *Żyrafa u fotografa*, *Konkurs*, *Bajka o trzech wieściach*, *Kilka myśli myślonych w czasie gotowania jajek* oraz *Cień* artystka zaproponowała dadaistyczno-surrealistyczne fotomontaże<sup>26</sup>, doskonale współbrzmiające z absurdem obecnym w wymienionych utworach. Tekst został zaprojektowany minimalistycznie, tak jakby Ignerska świadomie postawiła na ekspresję, a nawet „dzikość wizualną” obrazów. Dynamiczne, wielobarwne kompozycje grają skalą, zabawnymi hybrydami (świerszcz z głową fotografa) i relokacjami (desen żyrafy przeniesiony na buty oficerki), multiplikacjami (szympansy w kąpielu, których nie ma w wierszu *Bajka o trzech wieściach*) oraz innymi zabiegami. Aranżując gotowe obrazy i ich elementy wedle swojej nieograniczonej fantazji, graficzka kreuje nowe byty i zyskuje nowe jakości wizualne. Sięga do mocnych przekazów awangardzistów z okresu dwudziestolecia międzywojennego (Hannah Höch i Aleksandra Rodcenki czy rodzimych twórców fotomontaży z Kazimierzem Podsadeckim i Januszem Marią Brzeskim na czele). Za sprawą kolorowej fotografii i motywów ikonograficznych zbliża się z kolei do estetyki popartowskich kolaży Richarda Hamiltona.

W pierwszej dwudziestolatce XXI wieku wyraźnie zauważalna stała się grafika wektorowa. Jej czytelność i swoisty porządek, łatwość multiplikowania form i nanoszenia zmian, rozszerzenie pola eksperymentu przed sfinalizowaniem realizacji wydają się sprzyjać procesom projektowym. Z dobrodziejstw tej grafiki wśród twórców omawianych antologii skorzystali przede wszystkim Małgorzata Gurowska oraz Anna Niemierko i Justyna Wróblewska w *Kernie*. Gurowska w *Ptasich plotkach* Tuwima odwołała się nawet do początków grafiki komputerowej z jej charakterystycznym rozpikselowaniem słabej rozdzielczości. Profile dwóch antytetycznie ustawionych ptaszków zostały

26 Artystka wykorzystwała fotografie Honoraty Karapudy i Kacpra Lisowskiego, o czym informuje kolofon.

zbudowane z kwadratów. Intensywna czerwień sylwetek na białym tle i układ kompozycyjny stanowią też wizualne nawiązanie do tradycyjnych ornamentów wykonanych w hafcie krzyżykowym, tyle że w ogromnym powiększeniu. Stare miesza się więc z nowym. Z kolei do wiersza *Dwa wiatry* artystka zaproponowała matematycznie uporządkowany łańcuch pszenicy (pole), „zgliczowany” w paru miejscach – tam, gdzie wpadł szalejący „pędziwiatr”. Kolumnę tekstu utworu umieściła natomiast pośród rygorystycznie ustawionych rzędów złożonych z symboli drzew owocowych, które utrzymały regularny rytm, jako że drugi wiatr był znacznie spokojniejszy. W *Lokomotywie* zaproponowała nowoczesny kod wizualny złożony z piktogramów, odwołując się do wszechobecnej infografiki. Bezpośrednie źródło inspiracji ma imponującą metrykę, ponieważ Gurowska sięgnęła po międzynarodowy język obrazkowy ISOTYPE<sup>27</sup>, któremu zawdzięczamy przełożenie wielu skomplikowanych treści społecznych, politycznych i ekonomicznych na system uproszczonych, choć czytelnych, obrazów<sup>28</sup>.

Piotr Młodożeniec zrobił użytek z prostych komputerowych programów graficznych, jednocześnie sięgnął do prastarych źródeł książki obrazkowej, czyli druków dla młodych czytelników znanych jako *chapbooks*, w których niewielkim ilustracjom, najczęściej w ramach i po jednej na stronie, towarzyszył krótki tekst. W Polsce kanoniczną realizacją tego typu są *Przygody Koziołka Matołka* duetu Kornel Makuszyński i Marian Walentynowicz (1932), uznawane za jeden z pierwszych rodzimych komiksów. Sekwencja ilustracji – najczęściej osiem w obrębie jednej rozkładówki – pozwala na uzyskanie efektu bliskiego prostej animacji, zwłaszcza gdy powtarzają się uczestnicy akcji lub gdy grafik stosuje zbliżenia i różne plany w kolejnych obrazkach<sup>29</sup> (il. 7). Przypomina to pracę kamery zbliżającej się np. do głównego bohatera. Czasami Młodożeniec dodatkowo akcentuje jedną z ilustracji, powiększając ją do rozmiaru strony. Nieprzypadkowo jest to albo puenta utworu (*Pytalski, Lis i jaskółka*), albo jego protagonista (*Entliczek-Pentliczek*).

27 ISOTYPE, International System of Typographic Picture Education – skodyfikowany sposób objaśniania świata za pomocą języka graficznego, opracowany w 1925 roku przez zespół Ottona Neuratha z grafikiem Gerdem Arntzem. Zob. Archiwum Arntza, <http://www.gerdarntz.org/isotype> (16.08.2021).

28 Por. A. Wincencjusz-Patyna *Odpowiedni dać rzeczy obraz*, s. 80-85.

29 Dobrym przykładem jest początek *Kaczki Dziwaczki*. W pierwszej ilustracji widzimy panoramę rzeki, po której płynie główna bohaterka, w drugiej, trzeciej i czwartej – pełny plan z całymi postaciami kaczki, a w piątej zbliżenie kadruje „popiersia” dwóch kaczek.





Il. 7. P. Młodożeniec Ryby, żaby i raki

### Ilustracja krytyczna

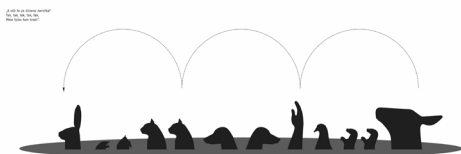
Zaangażowanie ideologiczne twórców, jeśli znajduje ujście w intrygującej, adekwatnej do treści formie, zamienić się może w wizualny majstersztyk. To przede wszystkim przypadek Małgorzaty Gurowskiej, niezwykle wyczułonej na problemy współczesnego świata<sup>30</sup>, występującej z pozycji posthumanistycznej, której wyraz dała zarówno w *Tuwimie*, jak i w *Kernie*. W *Lokomotywie* dziesięć wagonów ilustruje tekst Tuwima na tyle wiernie, na ile pozwala sam poeta – są krowy, konie, grubasy z mnóstwem kiełbas, banany, fortepiany, armata, skrzynie z meblami, słoń i niedźwiedź, świny, a wreszcie różne opakowania. Artystka miast czterdziestu dodała tylko pięć wagonów i choć Tuwim „sam nie wie, co się w nich jeszcze mieści”, to Gurowska przedstawiła swoje propozycje załadunku, zgodne z jej krytyczną postawą. W jej wagonach zobaczymy więc stos przyrządów kojarzących się z materiałami-odpadami radioaktywnymi, rzędy niewielkich obiektów, które przypominają zarówno anatomiczne serce (narządy do transplantacji?) lub bomby (handel bronią), rzędy kiełbas (przemysłowa produkcja wędlin), beczki (z paliwami energetycznymi lub niebezpiecznymi substancjami), a w ostatnim drzewa, których rysunek sugeruje, że są już surowcem dla przemysłu, a nie składnikiem ekosystemu. Potencjał krytyczny, jaki ujawniło to opracowanie graficzne *Lokomotywy*, zaowocował w 2013 roku publikacją zatytułowaną *Lokomotywa/IDEOLO*<sup>31</sup>,

30 Por. Małgorzata Gurowska i Joanna Ruszczyk mówią o „Lokomotywie/IDEOLO”, warsztatach w więzieniu, aniele zagłady, szczęśliwych świniach, których nie ma, i kolejnej książce, „Print Control. Best Printed Matter from Poland” 2018 no. 6, s. 182.

31 M. Gurowska, J. Ruszczyk *Lokomotywa/IDEOLO*, Fundacja Sztuczna i Wytwórnia, Warszawa 2013 (wyd. 1), Centrala – Mądre Komiksy, Poznań 2015 (wyd. 2 – wersja polsko-angielska). Książka zdobyła Grand Prix Nami Island International Picture Book Concours i złoty medal ED-AWARDS (2015). Analizę tej publikacji można znaleźć w: A. Wincencjusz-Patyna *Odpowiedni dać rzeczy obraz*, s. 87-94.

zrealizowaną wspólnie z Joanną Ruszczyk w postaci leporello imponującego rozmiarami, konsekwencją projektową i wnikliwością krytyki społecznej.

W *Kernie* Gurowska opracowała utwory poświęcone naszym mniejszym braciom. Bohaterem *Etiudy polskiej na ż, rz, sz i cz*, o najbardziej rozbudowanej grafice, jest żuczek. Biel i czerwień, układające się w polską flagę w rozkładówce otwierającej i zamykającej układ, organizują wizualnie całość opracowania. Choć silnie zgrafizowane, jednocześnie wiernie przedstawiają konkretne gatunki – żuki leśne wraz ze stadiami ich rozwoju czy rośliny polne (np. żyto, len, skrzyp, gryka, arcydzięgiel). Silnym akcentem wizualnym jest czerwone koło symbolizujące kulę odchodów ssaków roślinozernych. Żuki toczą swe kulki, by potem się nimi żywić. Koło staje się tu uniwersalnym symbolem słońca, ziemi, pożywienia, energii, cyklu życia i rozkładu, rozmnażania, etapów przemian<sup>32</sup>. W *Psiej niedzieli* rozpoznamy strawestowane znaki drogowe: ostrzegawczy „dzieci” oraz tablicę informacyjną „obszar zabudowany”<sup>33</sup>. Na wieży w miejscu tarczy zegarowej pojawił się kotylion kojarzony z wystawami zwierzęcych piękności. Dwa wyobrażenia wilka – profilu sylwetki i pyska – stały się nośnikami silnego przekazu o nieetycznym traktowaniu zwierząt. Sylwetka wilka jest wypełniona drucianą siatką symbolizującą niewolę, a z pustych oczodołów wypływają łzy poświadczające cierpienia istot żywych (*Do zwierząt*). W *Dziwnej zwrotce* dziura występująca w wierszu stała się czerwoną elipsą nieodparcie kojarzącą się kałużą krwi, w której zanurzone są kolejne zwierzęta obecne w utworze. Abstrakcyjna treść wiersza jest w wersji Gurowskiej mocnym oskarżeniem dotyczącym działalności człowieka. Grafiki artystki zdają się komentować los zwierząt znacznie głębiej, na wyższym poziomie złożoności, niż czyni to poeta, a nawet wbrew treści jego wierszy, które stały się dla Gurowskiej PREtekstem.



Il. 8. M. Gurowska *Dziwna zwrotka*

32 *Etiuda polska na ż, rz, sz i cz* była niewątpliwie początkiem większego projektu MYKOsystem przygotowanego przez Małgorzatę Gurowską, Agatę Szydłowską i Macieja Siudę do Pawilonu Polskiego na XXII Triennale di Milano (2019).

33 A-17 i D-42, <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20021701393/O/D20021393.pdf>, (20.08.2021).

Także Monika Hanulak zdecydowała się dodać od siebie nowe treści, nieobecne w utworach Kerna. W *Ptaszku* piętnuje niejako śmieciowe jedzenie, pokazując na kolejnych stronach, jak krokodyl pożera fast food: napoje gazowane (wraz z opakowaniem), lody, frytki, hamburgery. Wynikiem czulej obserwacji zwierząt są również jej portrety jeży, kotów czy mopsa. Zakreskowana okrągła plama stopniowo ożywa (przez dodanie oczu, nosa, zarysu łapek), ukazując coraz pełniejszą postać nieufnego kolczastego ssaka. Natomiast w coraz większej multiplikacji kotów jest coś niepokojącego, co wynika też chyba z ich łobuzerskiego tańca (jeden z kotów pali papierosa, a ostatni drze się wniebogłosy, a może tylko ziewa znudzony kocimi harcami).

\*\*\*

Zaproponowaną typologię z pewnością można by jeszcze wzbogacić o inne kategorie, np. te mające silne związki z różnymi rodzajami narracji wizualnej kojarzonej z komiksem czy filmem animowanym (zwłaszcza u Młodożeńca). Artysty Wytwórniowej trylogii korzystają z dymków komiksowych do zilustrowania toczących się dialogów (Majewski), umieszczają po kilka kompozycji na jednej stronie dla zobrazowania dynamicznej akcji (Niemierko w *Tuwimie*), używają różnych planów w ilustracjach do jednego utworu, by jak najpełniej ukazać świat przedstawiony (Młodożeniec), akcentują graficznie onomatopeje (Kucharska-Zajkowska w *Kernie*, Urbańska-Macias w *Tuwimie*) albo stosują chwytły wizualne kojarzące się z animacją poklatkową lub flipbookami (Hanulak w *Kernie*). Bardzo ciekawym wątkiem byłoby także przyjrzenie się związkom słowa, obrazu i dźwięku – jak w zasygnalizowanych wcześniej obrazach dźwiękonaśladowczych (Urbańskiej-Macias do wiersza *Mróz*). Onomatopeiczna *Lokomotywa* zawiera liczne powtórzenia<sup>34</sup>, a dzięki Gurowskiej uzyskała znakomitą wizualizację opartą na repetycjach quasi-matematycznego kodu i nowoczesnego języka piktograficznego ISOTYPE. Nie sposób pominąć „ilustracji gestu”, która stawia na siłę ekspresji odręcznego rysunku i kaligrafii kreślonych grubą kreską, dynamicznym niedomkniętym konturem (Kucharska-Zajkowska w *Kernie*). Ten ostatni rodzaj flirtuje ze sztuką prymitywną, ze szczerą wypowiedzią artysty nieprofesjonalnego, w tym tą pochodzącą od samego dziecka.

---

34 Równy rytm bezszeryfowych liter projektowanych do spadu rymuje się z rytmem pociągu jadącego po torach. Patrząc na te rozkładówki, po prostu słyszymy skład pociągu – i skład komputerowy.

Odchodząc od trzech antologii z Wytwórni i przyglądając się opracowaniom graficznym oraz ilustracjom współczesnej polskiej książki dla dzieci, poszukiwania w obszarze rozmaitych ikonotekstów można odnaleźć również w realizacjach innych artystów. Aleksandra i Daniel Mizielińscy twórczo wykorzystują potencjał komiksu, Jan Bajtlik i Urszula Palusińska w niektórych swoich projektach śmiało eksplorują obszar typografii, Aleksandra Cieślak i Agata Dudek recyklingują rozmaite źródła ikonograficzne, chętnie sięgając po kolaż i fotomontaż, Marianna Oklejak zderza oryginalne wzory polskiej sztuki ludowej ze współczesną ikonosferą, Katarzyna Bogucka i Gosia Herba opowiadają obrazami, podążając w stronę beztekstowych książek obrazkowych, a efekty twórczości Iwony Chmielewskiej i Joanny Concejo niewątpliwie można analizować w kategorii palimpsestów. To jedynie kilka przykładów nazwisk polskich twórców książki dla dzieci, jakkolwiek potwierdzają one, że współcześni artyści sięgają po różne strategie, mniej lub bardziej świadomie odwołując się do przebogatej tradycji rodzimej grafiki książkowej. Dającą się zaobserwować od początku naszego stulecia intensywna działalność małych oficyn wydawniczych<sup>35</sup>, z których nie mała liczba publikowała pozycje premierowe równoległe z reprintami mistrzów, także przyczyniła się do wzrostu zainteresowania dorobkiem polskiej szkoły ilustracji. Nic dziwnego, że to właśnie nakładem Wytwórni ukazała się książka obrazkowa z 1961 roku *O malarzu rudym jak cegła* autorstwa Janusza Stannego<sup>36</sup>, a antologie *Tuwim*, *Brzechwa* i *Kern* stały się swoistymi portfolio kluczowych zjawisk w polskiej ilustracji pierwszego dwudziestolecia XXI wieku.

35 O fenomenie małych wydawnictw, czasami zwanych lilipuciami, zob. K. Biernacka-Licznar, E. Jamróż-Stolarska, N. Paprocka *Lilipucia rewolucja. Awangardowe wydawnictwa dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 2000-2015. Produkcja wydawnicza, bibliografia*, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2018.

36 J. Stanny *O malarzu rudym jak cegła*, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Warszawa 1961, reprint: Wytwórnia, Warszawa 2006 i 2013.

## Abstract

---

### Anita Wincencjusz-Patyna

EUGENIUSZ GEPPERT ACADEMY OF ART AND DESIGN

*Polish School of Illustration 2.0?*

The article analyzes twenty-first-century graphic interpretations of canonical Polish texts for children. The analysis covers three anthologies of poetry by Julian Tuwim, Jan Brzechwa, and Ludwik Jerzy Kern published by Wytwórnia. These publications cannot be described in traditional categories of illustration as they intertwine letters, words, and images in many unobvious ways. Wincencjusz-Patyna focuses on projects by female artists of the young generation artists: Małgorzata Gurowska, Monika Hanulak, Marta Ignerska, Agnieszka Kucharska-Zajkowska, Anna Niemierko, Gosia Urbańska-Macias, Justyna Wróblewska (*Tuwim* and *Kern*); and the middle generation: Maciej Buszewicz, Grażka Lange, Lech Majewski, and Piotr Młodożeniec (*Brzechwa*). The artists use collage with elements of photomontage, they emphasize the possibilities and specificity of digital graphics, they also engage in dialog with masters of older generations.

## Keywords

---

illustration, iconotext, typography, palimpsest, upcycling