



Anita Wincencjusz-Patyna



**Między słowem
a obrazem – kiedy
rysunek staje się
ilustracją**

Jeśli za punkt wyjścia naszych rozważań przyjmie-
my „wysłużoną” już definicję ilustracji zaproponowa-
ną przez Janinę Wiercińską w jej podstawowym dla
polskiej literatury przedmiotu opracowaniu *Sztuka
i książka*³, będziemy mieli do wyboru parę tropów
wskazanych przez autorkę, z których zwłaszcza jeden
wydaje się obiecujący. *Ilustracja [...] to utwór rysunko-
wy, malarski, graficzny, a nawet fotograficzny, umieszczony
w rękopisie, lub jakimkolwiek druku. Zadaniem jej jest
objaśnianie, uzupełnianie, interpretowanie [podkreślenie
A.W.-P.] lub dopowiadanie tekstu; ewokowanie pewnych
stanów uczuciowych, wzmagających działanie utworu.
O ilustracji – w tym znaczeniu – można mówić tylko i wy-
łącznie wówczas, gdy [...] temu tekstowi towarzyszy. Decy-
duje bowiem o tym funkcja, dla której została powołana do
życia, funkcja w sposób zasadniczy uzależniona od słowa,
od tekstu*².

Wydaje się, że podstawowe zadania ilustracji wy-
mienione przez Wiercińską wiążą się właściwie z jej
dość praktycznym zastosowaniem w tytułach popu-
larnonaukowych, naukowych, dydaktycznych czy in-
formacyjnych, które to teksty mają ściśle określony
cel eksplikacji świata w jego wymiarze obiektywnym.
Tu więc należy podkreślić, że to co w ilustracji – jako
jednym ze sposobów artystycznej wypowiedzi – jest
najbardziej oryginalne, interesujące, a także to, co
gwarantuje możliwość złożenia czytelnej autorskiej

sygnatury, to jej związek z literaturą piękną i ukazywanie świata w wymiarze subiektywnym. Zarówno tekst-słowo, jak i obraz-ilustracja stają się efektem filtracji świata przez wrażliwość obu twórców: pisarza i artysty grafika. Doskonale znana badaczom różnych dziedzin publikacja EWOK³ sprowadza rolę ilustracji do uzupełniania tekstu, czyniąc ją tym samym skrajnie służebnym medium, choć wyróżnia w dalszej części definicji rodzaje ilustracji zależne od jej funkcji, wśród których pojawia się ilustracja ekspresywna przypisana utworom fabularnym. Warto tu zwrócić uwagę, że w tej definicji pojawia się także ilustracja interpretacyjna, o dziwo, zarezerwowana dla podręczników i encyklopedii (jako ilustracja o funkcji wyjaśniającej)⁴. I chociaż istnieje też grupa odbiorców literatury, którzy uważają, że *ilustrator, przedkładając swoją własną interpretację tekstu, w nieunikniony sposób niszczy intymną komunikację między autorem i czytelnikiem*⁵, to rozwijająca się od XV wieku sztuka ilustracji pokazuje, że jednak w zdecydowanej przewadze są jej admiratorzy.

Na szczególną uwagę zasługuje ilustracja do utworów przeznaczonych dla dorosłych czytelników, jako że to w niej właśnie najczęściej, choć nie wyłącznie, mamy do czynienia z pozostawianiem odbiorcy szerokiego *spectrum* możliwości odczytania zaproponowanej wizualizacji, z dużą swobodą ekspresji, sugestią bardziej niż eksplikacją, impresją raczej aniżeli konkretyzacją, z poszerzaniem pola semantycznego i interpretacyjnego, a nie ze sprowadzeniem ilustracji do postaci precyzyjnego komunikatu. Co ciekawe, propozycje ilustracji książkowej w utworach dla dorosłych w sporej ilości przypadków wykorzystują czarno-biały rysunek. Ten preferowany wybór wydaje się być motywowany, między innymi, swoistą spójnością graficzną podstawowego kontrastu achromów obecną w wizualnej stronie tak tekstu składanego z czarnej czcionki drukowanego najczęściej na białym papierze, jak i towarzyszącej mu ilustracji budowanej czarną linią rysunku. Możemy przyjąć, że rysunek to „pismo sztuki”⁶, a wtedy próba przyjrzenia się procesowi translacji języka literackiego, budowanego na składni słów, na język wizualny konstruowany ze składni linii czy kresek wydaje się co najmniej usprawiedliwiona. Wydaje się też, że swoista abstrakcyjność i pewne oparcie na umowności w przypadku obu kodów znaków powinny ułatwić prześledzenie charakteru tych związków.

O ile opisywanie słowami zawartości i charakteru rysunku można by określić mianem transkrypcji, o tyle sytuację odwrotną, czyli właś-

nie zobrazowanie rysunkiem krótkiego utworu czy fragmentu tekstu chciałoby się nazwać **transimaginacją**. Mamy bowiem do czynienia z tekstem poprzez rysunek, utwór zostaje ukazany z drugiej strony. To właśnie tłumaczenie łacińskiego prefiksu *trans-* podpowiada, że rysunek będący ilustracją staje się innym spojrzeniem na to samo, już opisane literacko. Innym, bo przecież języki, z którymi obcujemy, w przypadku ilustracji książkowej mają zupełnie odmienne kody, różny jest też sposób oddziaływania i dostarczania określonego komunikatu. Tekst rozwija się liniowo, wymaga odpowiedniej ilości czasu, by móc go odebrać w całości; obraz pod postacią ilustracji jest dany w jednym momencie i tylko ewentualny stopień złożoności rysunku może zaangażować na dłużej, by przyswoić sobie całą zawartość kompozycji. Należy naturalnie zwrócić uwagę na różnicę między dostępnością a czytelnością⁷, i to zarówno warstwy tekstowej, jak i obrazowej, czyli stopniem zrozumienia obu przekazów.

Można spierać się także co do pojemności tekstu i związanej z nim rysunku. Wydawać by się mogło, że to utwór z dziedziny piśmiennictwa przynosi nam znacznie większe *quantum* wiedzy w porównaniu z określoną kompozycją sprowadzoną do układu linii i kropek. Język literatury zda się być precyzyjniejszy – sekwencje zdań są predestynowane do swobodnie prowadzonych narracji, a nawet metanarracji; słowa eksplorują rzeczywistość, by za chwilę swobodnie wędrować po światach wyobrażonych. Jednakże to obraz stwarza możliwość unaocznienia niemożliwego, wydaje się też być na swój sposób bardziej celny. Gdy w tekście coś pozostaje niewypowiedziane, to tak jest w istocie: jest niewypowiedziane. W ilustracji można uchwycić niewypowiedziane środkami ekspresji plastycznej, a potem je dostrzec. To, co w konstrukcji językowej sprawia wrażenie karkołomnego zabiegu, budzącego nieufność albo poddającego jej sens w wątpliwość, w warstwie obrazowej, jako poddane próbie konkretyzacji, staje się przekonujące, a przynajmniej buduje niezmierny potencjał asocjacyjny.

W polskiej literaturze przedmiotu problem charakteru relacji obrazu do słowa podejmowała, między innymi, Seweryna Wystouch, zwłaszcza w swoim opracowaniu *Literatura a sztuki wizualne*⁸. Dla nas najcenniejszy, z uwagi na charakter niniejszego wywodu, jest rozdział szósty: *Tekst i ilustracja*, wchodzący w skład większej części zatytułowanej *Koegzystencja czy przekład znaków*. To otwarte pytanie przedstawia zasadniczy dylemat odnoszący się do stopnia zależności

i sposobu równoległego funkcjonowania tekstu i obrazu/ilustracji oraz do metody translacji systemu językowego na system ikoniczny. Z poczynionego przez Wysłouch podziału ilustracji na trzy rodzaje ze względu na stosunek do tekstu obiecująco wyróżnia się *ilustracja jako przekład intersemiotyczny, plastyczny ekwiwalent sensów konotowanych przez dzieło literackie*⁹, albowiem „ilustracja jako konkretyzacja” wydaje się powtarzać mocno już anachroniczny sąd Stefana Szumana¹⁰, natomiast rodzaj ostatni – *Dodatek edytora w funkcji ilustracji* – jest już czymś zgoła odmiennym (w tym przypadku dążenie do wierności przekładu intersemiotycznego spoczywa wszak nie na twórcy ilustracji, tylko na osobie starającej się osiągnąć przekonującą odpowiedniość słowa i obrazu, która to osoba, dokonując wyboru, wyklucza jednakże istotny moment intencjonalny autora ilustracji).

Ilustracja, zwłaszcza pod postacią rysunku, który z natury swej dąży do syntetyczności, a więc pewnej skrótowości obrazowania, a także uproszczenia, jest odzwierciedleniem wrażliwości artysty, jest jednocześnie niezwykle subiektywnym zapisem rejestrującym z czułością encefalografu jego doznania wynikłe z lektury. A choć jeden z najsłynniejszych ilustratorów XIX wieku, Gustave Doré, znany był z dewizy „Zilustrować wszystko!”, wiemy przecież, że ilustracja jest genetycznie powiązana z pierwszym przejawem tej wrażliwości, jakim jest wybór fragmentu tekstu, do którego rysunek się odnosi. Następnie nakłada się na to wybór elementów świata przedstawionego w utworze literackim: bohater, rekwizyt, sytuacja, tło, a może tylko swobodne skojarzenie z motywem wyniesionym z odnośnej sceny. Kolejnym etapem ucieleśniającym konkretną ilustrację jest zawierzenie własnemu stylowi, poddanie się dyktatowi ręki kierowanej na równi umysłem, wrażliwością estetyczną oraz doświadczeniem artysty.

Te składowe rodzą indywidualny dukt linii, decydują o jej grubości, zmienności, o sposobie konturowania czy traktowania tła, stopniu złożoności układu form. Te elementy zaś wywodzą się także ze specyfiki zastosowanej przez artystę techniki (wybór narzędzia i podłoża), a wreszcie jego sposobu pracy nad rysunkiem – czy bliżej mu do błyskawicznej notacji autorskiej wizji, czy może raczej do wyczekowanej, drobiazgowo potraktowanej kompozycji. Grubość linii może kojarzyć się z natężeniem głośności, w którym to porównaniu cienka, czasem przerywana linia może być kojarzona z graficznym szeptem, a gruby zdecydowany kontur stoi po stronie wyraźnej artykulacji podążającej w stronę okrzyku. Niepewność linii rysunku

może przekładać się na pytanie, wielokropek niedopowiedzenia, podczas gdy zdecydowany dukt kreski jest równie pewnym *dictum*, być może zakończonym wykrzyknikiem. Nie mniej ważnym aspektem wydaje się wreszcie charakter świata zastanego, czyli poetyka i stylistyka tekstu, cechy, które decydują o spójności i wiarygodności – na przyjętych zasadach kreacji piśmienniczej (inne oczekiwania dotyczą liryki, inne fantastyki, zgoła odmienne i różniące się między sobą odnoszą się do rozmaitych odmian powieści, by wymienić choćby historyczną, podróżniczą czy społeczno-obyczajową itd.). Mamy tu do czynienia z odwieczną zasadą *decorum*.

Ilustracja bywa sumą wiedzy wyniesionej przez artystę z wybranego fragmentu utworu, często jest reflektorem wydobywającym jednego bohatera nie tylko z tłumu postaci, ale też jeden rekwizyt z panoptikum goszczącego na kartach książki; bywa wizją osobistej refleksji grafika wysnutej na kanwie słów stworzonych przez autora tekstu. Rysunek na podobieństwo improwizacji muzycznej może stać się nową jakością wyniesioną z tematu głównego; rzadziej – pozostając przy terminologii muzycznej – bywa akompaniamentem dla literackiej linii melodycznej. A jednocześnie warto pamiętać, że rysunek wymaga też niezwyklej dyscypliny i odpowiedzialności, bowiem, przytaczając słowa Pabla Picassa: *Nie ma nic trudniejszego niż linia*.

Świetny przegląd kreacji rysunkowych w ilustracji książkowej przynoszą liczne tytuły wydawane przez Państwowy Instytut Wydawniczy w *Serii z Jednorożcem*¹¹. Te niewielkie formatem, ale też małe rozmiarem tekstu formy literackie (przede wszystkim opowiadania, nowele i miniatury) otrzymywały czarno-białą szatę graficzną sprowadzoną w sporej ilości przypadków do około siedmiu całostronicowych ilustracji. Taki właśnie zestaw miał przynieść rysunkowe impresje, sugestie, portrety, martwe natury, scenki rodzajowe, czasem elementy szaty graficznej w roli klasycznych ozdobników, wyobrażenia, niepokojące wizje, zapisy odczytanego świata. Co nie wydaje się niczym zaskakującym, wszystkie te ilustracje przynoszą charakterystyczne dla stylu danego artysty realizacje plastyczne. Przyjrzyjmy się jednemu przykładowi szczegółowo jako (*nomen-omen*) ilustracji wcześniejszych rozważań.

W 1978 roku w *Serii z Jednorożcem* ukazało się opowiadanie Wilhelm Hauffa, niemieckiego romantyka, pt. *Fantazje z piwnicy bremeńskiego ratusza. Przyjaciółom wina podarunek jesienny* w tłumaczeniu Zbigniewa Fonferko, z ilustracjami Stasysa Eidrigevičiusa¹².

Są to tylko cztery rysunki wykonane piórkiem i czarnym tuszem na papierze towarzyszące ponad 70-stronicowemu tekstowi. Już sam tytuł utworu wskazuje na dominującą rolę wizji w materii słowa, a zatem oczekujemy, że i w rycinach pojawi się ona jako główny element przedstawienia. Piwnica ratusza w Bremie w pierwszej połowie XIX wieku, kiedy powstało to *quasi*-autobiograficzne opowiadanie (1827), mieściła zasoby najlepszych win reńskich, do których swobodny dostęp miała Rada Miejska. W jej gestii pozostawało udzielanie co zaniejszym obywatelom promesy na kosztowanie boskiego trunku ze słynnego tuzina beczek ze szlachetnym napojem, zwanych Dwunastoma Apostołami oraz jednej wielkiej, a wyjątkowej beczki obdarzonej mianem Róży. Późnym wieczorem, pierwszego dnia września *Anno Domini* 1827 doktor Hauff, mając swój utrwalony rodzinną tradycją dzień przestępny, postanawia oddać się w objęcia wyrafinowanego Bachusa w ratuszowych podziemiach. Nie wie, że jest to także rocznica Róży, od dawna generująca pojawianie się duchów, zjaw i strachów winnych w godzinach nocnych.

Pierwsza ilustracja (s. 23) przedstawia bohatera, który pozwala woźnemu zamknąć się w jednym z pomieszczeń, by celebrować swój szczególny dzień (*A przecież dobrze jest, gdy dusza, zazwyczaj skierowana na zewnątrz, powróci niekiedy na kilka godzin do gospody serca [...]*, s. 10) i odnosi się do pewnych realiów wieczoru: *Więc zamknij mnie w tej piwnicy; załóż kłódkę, największą, jaką chcesz, abym nie mógł się wydostać [...]* (s. 22). Kłódkę widzimy zatem na pierwszym planie, a jej rozmiar przerasta wielkość głowy bohatera. Hauff wydaje się stać po pas w ziemi, otoczony grubym murem o wysokości zaledwie czterech warstw cegieł, z wąskim przesmykiem spiętym olbrzymim zamkiem. Mamy więc tylko sugestię kwadratowego pomieszczenia (w tekście jest to sklepiona piwnica), bohatera spowija mrok, który w postaci gęstego kropkowania i drobnego cętkowania wywołuje efekt cienia towarzyszącego birbantowi w podziemiach, ale też w istocie buduje wszystkie elementy przedstawienia. Nieproporcjonalnie małe ściany szczelnie otaczają ukazaną z lewego profilu postać Hauffa, sięgając mu do klatki piersiowej, a sam protagonista wspiera się o murek w jednym z jego naroży, jak gdyby chciał porzucić dobrowolne więzienie. Ten kształt może kojarzyć się z narysem wieży, która pojawia się w monologu kilkakrotnie. Warto też zwrócić uwagę, że wykadrowanie postaci (górny fragment głowy niewidoczny) sugeruje wydostawanie się bohatera z „celi” ku górze, w sferę marzeń. Można

zinterpretować to ujęcie w rysunku jako ilustrację passusu tekstu ze stron 22-32, opowiadającego o wędrowce w krainę wspomnień. Ta dysproporcja wielkości sylwetki, kłódki i muru przypomina charakterystyczne dla poetyki marzeń sennych przeskalowania, kiedy to odczucia podmiotu kształtują odbiór onirycznego świata.

Znalazłem się więc sam na sam z tobą, moja duszo, głęboko w łonie ziemi. Tam, na górze, śpią teraz i śnią, a również tutaj, wokół mnie, drzemią w swoich grobowcach duchy wina. Czy i one śnią o swym krótkim dzieciństwie, o dalekich wzgórzach, o ojczyźnie, w której wzrosły, i o rzece – starym ojcu Renie, który im każdej nocy nucił kołysankę? (s. 22).

Bohater znajduje się właściwie w trudnej do zdefiniowania przestrzeni. U dołu przedstawienia, poniżej muru, łatwo dostrzec ukośną linię biegnącą od prawego narożnika muru w dół do lewej krawędzi ilustracji. Da się także zauważyć pewien porządek w tej strefie, gdzie kreskowanie układa się w równoległych liniach na tle pustego lub zakropkowanego tła. Być może skojarzenie z regularnością winnic pokrywających wzniesienia jest już pewną nadinterpretacją autorki, ale wydaje się, całkowicie usprawiedliwioną.

W drugiej ilustracji (s. 37) widzimy natomiast już jedną z wizji towarzyszących w dniu przestępnym naszemu biboszowi. Wokół prostokątnego bielejącego stołu siedzi sześciu mężczyzn – duchów wina składowanego we wspomnianych już beczkach Dwunastu Apostołów. I chociaż z tekstu dowiadujemy się, że są to: Jakub, Mateusz, Juda, Andrzej, Filip i Piotr, nie wydaje się to mieć dla ilustratora większego znaczenia. Mężczyźni są do siebie bardzo podobni, choć przez Hauffa zostali szczegółowo i barwnie opisani. Z literackiej charakterystyki Stasys zaczerpnął tylko „nieruchome spojrzenia” „wyłupiastych jak u homara oczek” (zresztą bardzo charakterystyczne dla jego twórczości *en masse*), gęste zarosty i ledwie zaznaczoną szerokimi rękawami paru z nich „staroświeckość ubrań”. Wysoko nad nimi lewituje wychylający się w lewo kielich, strużkami wina na podobieństwo wiązki wstążek trafiający do ust ucztujących. Białe tasiemki tworzą nad głowami apostołów labirynt złożony z większej niż liczba pijących ilości strużek. Mogą stanowić zapowiedź poszerzenia kompanii o kolejnych „biblijnych uczniów”. Ilustracja ta odnosi się znowu do dłuższego fragmentu tekstu, a nawet symbolicznie do całej części poświęconej wątkowi apostołów.

Z kolei trzecia ilustracja (s. 53) przedstawia dramatyczny w skutkach moment podpisywania cyrografu przez byłego stajennego,

a obecnie piwniczego bremeńskiego ratusza, Baltazara Ohnegrunda (Bez Ziemi) przebranego na potrzeby fortelu za pisarza. Jest to właściwie historia o tym, jak ze sługi stał się na wieczność odpowiedzialnym za skład wina. „Jeśli chcesz się wyrzec tego, co będzie potem, to bardzo łatwo możesz zostać piwnicznym. Napisz tylko swoje nazwisko w tej książeczce i złóż wystarczająco uroczystą przysięgę”. „Co się później ze mną stanie, wcale mnie nie obchodzi” – powiedziałem. – „Chcę być tutaj piwnicznym, póki mego życia, a diabeł, czy kto chce, może sobie wziąć całą resztę, gdy mnie kiedyś pogrzebią” (s. 61–62).

Na ilustracji widzimy jak siwobrody starzec o nieproporcjonalnie dużej głowie podpisuje się prawą ręką na jednej z kart w środku książeczki. I tu odnajdujemy metaforyczny zabieg rysownika, który w dłoń Baltazara, miast pióra, włożył lejek. Do przyrządu skapują trzy gigantyczne łyż z lewego oka piwniczego, a z dolnego otworu lejka wysnuwa się biała wstążeczka układająca się w pierwsze dwie litery nazwiska Ohnegrunda. Ilustracja ta łączy różne etapy historii: konkretny moment paktu z diabłem, ale też „współcześnie” odczuwany bezmierny żal Baltazara spowodowany własnym postępkami (*jęknał stary piwniczny z samego dna duszy*, s. 59). Co ciekawe, wydaje się, że lejek jako rekwizyt został zapożyczony przez Stasysa z dalszej części tekstu, w którym jest mowa o *ogromnych lejkach do spuszczenia wina* (s. 79).

Najbardziej intrygującą w zestawie wydaje się ostatnia ilustracja (s. 69), na której widzimy nagie dziecko zbierające do zawiązanego w pasie białego fartuszka cegły z rozsypującego się wokół niego muru ścian oraz sklepienia niskiego i ciasnego pomieszczenia (być może na planie kwadratu, co nawiązywałoby do pomieszczenia z pierwszej ilustracji). Rycina ta pojawia się w sąsiedztwie metaforycznej legendy o pierwszym dziecięciu Nadrenii – spersonifikowanej winorośli. Wydaje się jednak, że postać ta spłotła się także z bogiem wina Bachusem, jednym z uczestników tej bremeńskiej uczty, który dla zaspokojenia poczucia przyzwoitości u obecnych owiązał swe biodra fartuszkiem. Ilustracja Stasysa sygnalizuje jeszcze jeden epizod z końcowej części utworu *Oni jednak zagłuszyli moje słowa śmiechem i zaczęli unosić i opuszczać płachtę [...]. Z początku wylatywałem na trzy, cztery, pięć stóp w górę, lecz nagle podrzucili mnie silniej; wyleciałem w powietrze – sklepienie rozdarło się nade mną jak chmura, a ja leciałem coraz wyżej, wyżej niż wieże katedry* (s. 80–81).

Podrzucanie głównego bohatera przez współtowarzyszy przyczyniło się do naruszenia konstrukcji muru. Tę jego irracjonalną po-

dróż poza obręb piwnicy oddaje także omawiana ilustracja, jako że w wyrwie w sklepieniu wyraźnie widać otwartą przestrzeń, miast spodziewanej przez czytelnika następnej kondygnacji. W tym ostatnim przypadku ilustracja wiąże się z tekstem, ale nie w typowy sposób odnosząc się do konkretnego zdania czy dłuższego fragmentu tekstu, tylko będąc wariacją Eidrigevičiуса skonstruowaną z wielu elementów obecnych w opowiadaniu.

Wszystkie cztery ilustracje zostały zbudowane z kropek i kresek, które poprzez odpowiednie układy, a także zagęszczenia i rozrzedzenia, wyłoniły składniki świata przedstawionego zrodzonego w wyobraźni Wilhelma Hauffa. Te właśnie kropkowania i zakreskowania budują, co prawda, niewidzialne linie, ale przekonujące kontury. Ich charakter doskonale koresponduje też z poczuciem niepewności samego protagonisty opowiadania, co do jego nocnej przygody (*A może wszystko to było snem? [...] „Nie, tak wyraźnie nie da się śnić” – pomyślałem – „Wszystko, co widziałem i słyszałem, działo się naprawdę!”*, s. 82).

Brak jednoznacznej linii pozostawia i nas czytelników oglądających ilustrację w niepewności. Uczynienie bohaterami utworu wizji, uruchomionych po spożyciu sporych ilości wina, pozwoliło na posługiwanie się specyficzną logiką, właściwą także marzeniom sennym, która zaburzając chronologię, tworzy poplątane narracje oraz generuje niecodzienne sąsiedztwa zdarzeń, ludzi i rzeczy. Przedstawiając, wydawałoby się, cztery tylko epizody z warstwy literackiej, warstwa ikoniczna objęła swym zasięgiem większą ilość tekstu. Ilustracje do *Fantazji z piwnicy bremeńskiego ratusza* w skrótowny i syntetyczny sposób odzwierciedlają niezwyklej poetykę zdarzeń, łączą akcję z reakcją emocjonalną, historię ze współczesnością, realia z imaginacjami, stając się momentami metaodpowiednikiem opowiadania.

To tylko przykład jednej analizy, ale ogromny wybór tytułów w *Serii z Jednorożcem* ukazuje cały wachlarz strategii ilustratorskich. Znajdziemy wśród nich zarówno realistyczne miniaturki konkretnych scen rodzajowych opowiedzianych tekstem, które powstały niczym pod dyktando pisarza (*Zapiski Kowiakina* Leonida Leonowa z ilustracjami Barbary Gawdzik-Brzozowskiej, 1969); ryciny podszycujące się pod średniowieczne miniatury podążające za stylem, kanonem przedstawienia, anachroniczną formą wywołaną metryką tekstu, do którego się odnoszą (*Rzecz o Alkasyinie i Nikolecie* – anonimowy utwór francuski z XIII w. w opracowaniu graficznym Jerzego

Srokowskiego, 1962); niezwykle ekspresyjne asocjacje własne artysty za jedyny element wspólny mające bohatera; ilustracje stanowiące próbę oddania jego odczuć (*Kaszel. Opowiadania prawdopodobne i nieprawdopodobne* Waltera Vogta przełożone na obraz przez Andrzeja Czeczota, 1971); impresyjne wizerunki bohaterów – nośników historii (Denisa Diderota *Mistyfikacja. Sen d'Alemberta* z ilustracjami Ireny Kuczborskiej, 1962); maksymalnie uproszczone, zaledwie wprowadzające sytuację albo sygnalizujące obecność bohatera poprzez rekwizyty (ilustracje Jerzego Markiewicza do *Czarodzieja* Józsefa Lengyela, 1971); dążące do dekoracyjności rysunkowe kompozycje wikłające w ornamentalnych układach świat przedstawiony (Ericha Frieda *Pożar* zdobiony graficznie przez Ewę Fryszak-Witowską, 1965); wystylizowane improwizacje negatywowe (Andrzej Strumiłło do *Dzieje białego kosa. Muszka* pióra Alfreda de Musseta, 1975), czy wreszcie abstrakcyjne kompozycje tylko w nastroju odnoszące się do materii literackiej („ilustracje” Jerzego Tchórzewskiego do *Niejakiego Piórko* Henri Micheaux, 1965).

Już ten krótki przegląd – ośmiu zaledwie zilustrowanych pozycji z ram *Serii z Jednorożcem* – pokazuje nieograniczoną ilość sposobów podejścia artysty do przełożenia warstwy językowej utworu literackiego na warstwę ikoniczną opracowania graficznego, co owocuje niewyobrażalną wprost różnorodnością rysunku w roli ilustracji książkowej.

- 1 J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- 2 Tamże, s. 37.
- 3 *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynadłowski, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1971.
- 4 Por. tamże, s. 953.
- 5 F. Barberi, definicja „ilustracji”, hasło *Graphic Arts*, [w:] *Encyclopedia of World Art*, Vol. VI, New York-Toronto-London, 1962, s. 687.
- 6 Por. A. Saj, *Pismo sztuki*, [w:] *Pismo sztuki*, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław 2003, s. 50–53.
- 7 W. Kaczorowski, *Ilustracja (poza)książkowa*, [w:] *Współczesna polska sztuka książki: ilustracja*, red. H. Kocańda-Kołodziejczyk i K. Lipka-Sztaubałło, ZPAP, Okręg Warszawski, [Warszawa] 2000, s. 28.
- 8 S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994.
- 9 Tamże, s. 100.
- 10 S. Szuman, *Ilustracja w książkach dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Wiedza – Zawód – Kultura*, Tadeusz Zapiór (red.), Kraków 1951, s. 16–22.
- 11 Serię z *Jednorożcem* PIW zaczął wydawać w 1959 roku. Do końca lat 70. ukazało się ponad 100 tytułów z opracowaniem graficznym wybitnych polskich artystów (by wymienić tylko): E. Axera, B. Gawdzik-Brzozowskiej, A. Czczota, S. Eidrigevičiusa, M. Hiszpańskiej-Neumann, J. Jaworowskiego, I. Kuczborskiej, F. Starowieyskiego, D. Staszewskiej, A. Strumiłły i J. Tchórzewskiego.
- 12 Był to rok debiutu Eidrigevičiusa jako ilustratora na polskim rynku księgarskim.

Anita Wincencjusz-Patyna

Between words and pictures – when a drawing becomes an illustration

The question of translating text into images is being analysed in order to tracing the moments of artist's choices when illustrating a work of fiction or poetry. The nature of literature, especially this addressed at mature readers, provokes personal interpretation. It results in applying own sensitivity and experience in translating lexical language of a novel, tale, story or poem into visual language of drawings or paintings that serves as illustrations in published books. The most willingly applied technique of a visual repertoire in book illustration seems to be drawing. Drawing appears to be attractive thanks to its formal characteristics, and these being simplicity, ability to synthesise, power of expression among others. The range of means that may be used in drawing is wide enough: thickness and density of a line, the way it is conducted, whether it is being continued or interrupted etc., proportions between empty spaces and covered area of paper. Its character is also being described in comparison with elements of style of verbal language. The writer takes a closer look at the titles published in Poland in the second half of the last century in an exceptionally interesting "Unicorn Series" of fiction. Following the remarks from the first part of the paper, she also makes an attempt at analysing one of the books edited in 1978, namely Wilhelm Hauff's *Fantasies in the Bremen Ratskeller*. *An Autumn Gift for Friends of Wine* illustrated by Stasys Eidrigėvičius.

Aga Jarzabowa

Frau Dawska, 2012,

kadry z multiinstalacji video