

Admirałowie wyobraźni : 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci / red. Anita Wincencjusz-Patyna. – Warszawa: Wydawnictwo Dwie Siostry, 2020. – 493 s. ; 31 cm. – ISBN 978-83-81-50-175-0

Publikacja zredagowana przez Anitę Wincencjusz-Patynę składa się ze 100 esejów, napisanych przez 11 autorów, wśród których znaleźli się badacze i historycy książki oraz ilustracji dziecięcej², ale także sami artyści ilustratorzy³. Każdy tekst dotyczy jednego hasła. Zrezygnowano z porządku chronologicznego na rzecz ujęcia problemowego w postaci układu alfabetycznego haseł.

Forma jest istotnym wyróżnikiem tej publikacji, wystarczy wspomnieć o graficznych wykazach haseł dla każdej litery alfabetu. Duży format i świetna jakość druku umożliwiają wyeksponowanie ogromnej liczby ilustracji zamieszczonych w tej książce. We wstępie opisano nie tylko zalety, ale również wady przyjętego ujęcia: „Hasła z założenia podpowiadają [...] tropy, wskazują przykłady i indywidualnie wytyczone ścieżki, niż stanowią systematyczną prezentację historii omawianych motywów. W wielu przypadkach klucz tematyczny podsuwał autorom ilustracje z dorobku danego artysty, które niekoniecznie pojawiłyby się w opracowaniu monograficznym, reprezentatywnym dla jego twórczości” (Wincencjusz-Patyna, s. 9). Wspomniane wyżej „tropy” odnoszą się do śladów innych dzieł, które badacze dostrzegli w analizowanych przez siebie realizacjach i opisali w poszczególnych esejach. Część z artykułów to dość wyczerpujące omówienia zjawisk. Jednak wiele haseł zawiera bardzo lakoniczne opracowanie (m.in.: surrealizm). Trzeba w tym miejscu zauważyć, że na temat każdego z omówionych motywów mogłaby powstać osobna monografia.

W trakcie lektury da się zauważyć, że ktokolwiek pisałby teraz o polskiej ilustracji będzie musiał odwoływać się do tego leksykonu. Dzieje się tak dlatego, że omówiono w nim tak szeroki wachlarz osób, zjawisk i tendencji, że powstała z tego baza, z której może skorzystać każdy badacz polskiej ilustracji.

¹ Centrum Kultury „Zamek w Toszku”.

² M.in. Anna Boguszewska, Małgorzata Cackowska, Jacek Friedrich.

³ Aleksandra Cieślak.

Zastanawiające jest to, że publikacja, pomimo walorów naukowych, nie posiada żadnej bibliografii. Jedyne informacje na temat tekstów znajdziemy w biogramach autorów publikacji. Autorzy często nie zachowują chronologii w prezentowaniu treści w obrębie eseju. Przykładem (jednym z wielu) może być tekst Aleksandry Cieślak (*Docenić bazgroł*, s. 100-101), w którym autorka wymienia kolejno następujące wydawnictwa:

- 1958 – *Kłopoty Kacperka góreckiego skrzata*, NK, il. Adam Kilian,
- 2013 – *Dziewczynka z cienia*, Dwie Siostry, il. Marta Ignerska,
- 2014 – *Urodziny prawie wszystkich*, Dwie Siostry, il. Ewa Stiasny,
- 1964 – *Śmiechu warte*, Czytelnik, il. Henryk Tomaszewski,
- 1960 – *Kajtuś Czarodziej*, NK, il. Gabriel Rechowicz,
- 1956 – *Pyza na polskich drózkach*, NK, il. Adam Kilian,
- 2007 – *Świat jest dziwny*, Dwie Siostry, il. Grażka Lange,
- 1972 – *Księga urwisów*, Wyd. Śląsk, il. Andrzej Czczot.

Autorka w zajmujący sposób omawia środki stylistyczno-formalne zastosowane przez artystów w wyżej wymienionych realizacjach, co nie zmienia jednak faktu, że trudno usprawiedliwić występujący w tekście chaos chronologiczny.

Piotr Rypson napisał interesujący esej dla hasła *Fotomontaż* (s. 137-139). Tekst jest cenny, ponieważ istnieje niewiele opracowań dotyczących wykorzystania tej techniki w polskiej ilustracji dla dzieci. Na uwagę zasługuje dobre ujęcie specyfiki trudności związanych z zastosowaniem fotomontażu w książce dla młodego odbiorcy: „Montaż fotografii w książce dziecięcej to nie jest wcale taka oczywista sprawa. Po pierwsze dlatego, że tę metodę łączenia zdjęć zaanektowała awangarda do celów poważnych i dorosłych. Po drugie – fotomontaż był techniką wymagającą dobrego papieru, więc w druku nietania. Po trzecie wreszcie, fotomontaże miały komentować rzeczywistości społeczną, polityczną, wyostrzały przekazywaną treść, a ostatecznie służyły ideologiom i propagandzie” (Rypson, s. 137). Jako jeden z nielicznych autorów omawianej publikacji opisuje poszczególne realizacje zachowując porządek chronologiczny wydań. Przedstawił *Kometę Halleya* Pauliny Landau (Filomata, 1934), w opracowaniu Jerzego Janischa i Aleksandra Krzywobłockiego; *Bunt w maszynie do pisania* Norberta Fryda (Książka i Wiedza, 1951) oraz *Cyrk. Bajka filmowa* Ryszarda Brudzyńskiego (Filmowa Agencja Wydawnicza, 1956). Rypson podkreślił rolę środowiska lwowskich artystów tworzących w nurcie surrealizmu, zwłaszcza tych należących do grupy Artes. Wiele realizacji współczesnych polskich ilustratorów nawiązuje do tradycji pop-artu. Jakub Woynarowski poświęcił temu ważnemu kierunkowi osobny tekst (*Pop-art*, s. 320-323). Autor zapoznaje odbiorcę z proveniencją tego nurtu artystycznego oraz przywołuje dawniejsze i współczesne realizacje książkowe czerpiące z osiągnięć

pop-artu. „Efektywnym przykładem nawiązania do twórczości [...] Andy’ego Warhola jest adaptacja *Bajek* Aleksandra Fredry dokonana przez Andrzeja Dudzińskiego [2]. Lekkie, »komiksowe« rysunki przedstawiające bohaterów zostały w większości umieszczone na tle fotograficznych reprodukcji. Czarno-białe zdjęcia poddano silnemu uproszczeniu przez wprowadzenie wyraźnego rastra drukarskiego, typowego dla stosowanej przez Warhola techniki serigrafii” (Wojnarowski, s. 321). Autor analizuje również *Kram z literami* Wandy Chotomskiej (Czytelnik, 1987) w opracowaniu graficznym Macieja Buszewicza i nakreśla jego powiązania ze sztuką innego czołowego reprezentanta pop-artu – Roya Lihtensteina. Pisząc o książkach wydanych w ostatniej dekadzie, J. Wojnarowski odwołuje się do publikacji Joanny Kulmowej *Co drzemie w nas* (Ezop, 2013) w opracowaniu Anny Niemierko i projektu *Wszystko widzę jako sztukę* (Wytwórnia, 2018) z ilustracjami Roberta Czajki. Ilustrację zamieszczoną w pierwszej z wyżej wymienionych realizacji porównuje do obrazu *A Bigger Splash* (1967) Davida Hockeya. Projekt Ewy Solarz i Roberta Czajki analizuje na przykładzie ilustracji ze zwielokrotnionym portretem Romana Opałki, odnajdując tu multiplikację typową dla A. Warhola. Tekst ten nie wyczerpuje problematyki. W Polsce jest bowiem znacznie więcej twórców nawiązujących do estetyki pop-artu (Marta Ignerska, Jan Bajtlik, Agata (Endo) Nowicka i inni). Dobrze jednak, że znalazł się ktoś, kto zauważył i opisał wpływ estetyki pop-artu na polską ilustrację dla dzieci, tym bardziej, że dotychczas nie ukazało się obszerniejsze naukowe opracowanie na ten temat.

W książce *Admirałowie wyobraźni* uwagę poświęcono nie tylko realizacji wybranych artystów, ale też całym seriom wydawniczym. Przykładem jest esej *Seria „z wiewiórką”* (s. 352-355) pióra Elżbiety Jamróz-Stolarskiej. W ramach bardzo zwięzłego tekstu autorka czyni wiele cennych uwag na temat opisywanego zbioru książeczek: „Krótkie teksty o żywej narracji, pisane wierszem lub prozą, stanowiły jednocześnie rodzaj scenariusza do odgrywających równorzędną rolę ilustracji. Tekst wypełniał wszystkie strony parzyste, a uzupełniające go, całostronicowe barwne ilustracje znajdowały się zawsze na sąsiadujących nieparzystych” (Jamróz-Stolarska, s. 352). Wśród ilustratorów znaleźli się bardzo ważni twórcy, m.in.: Antoni Boratyński, Bohdan Butenko, Maria Ekier czy Elżbieta Gaudasińska. Najpopularniejsze tytuły z tej serii to przede wszystkim utwory Jana Brzechwy: *Bajka o królu* (Biuro Wydawnicze „Ruch”, 1970) z ilustracjami Elżbiety Murawskiej i *Grzyby* (Biuro Wydawnicze „Ruch”, 1971) z ilustracjami Julitty Karwowskiej.

W eseju dla hasła *Teatralia* (s. 382-385) Anita Wincencjusz-Patyna słusznie zauważa, że: „Ilustracje w polskich książkach dla dzieci często są inscenizowane”. Autorka podkreśla tutaj rolę dwóch mistrzów ilustracji. Pierwszy z nich to Jan Marcin Szancer – scenograf teatralny i telewizyjny, który „bardzo często ukazywał rysowane przez siebie sceny tak, jakbyśmy

obserwowali je z łoży na pierwszym piętrze. Podwyższony punkt widzenia pozwala zobaczyć więcej i z ciekawszej perspektywy” (Wincencjusz-Patyna, s. 382). Jako przykład badaczka wymienia m.in. trylogię o Panu Kleksie. Drugi artysta to Adam Kilian, którego ilustracje mają jeszcze bardziej teatralny charakter niż Szancera. Nic w tym dziwnego, gdyż A. Kilian to scenograf współpracujący z teatrami lalek, autor kostiumów i dekoracji. Trudno więc dziwić się temu, że swoich bohaterów kształtował na podobieństwo lalek teatralnych, a światu przedstawionemu nadawał cechy scenografii. Wystarczy spojrzeć na *Kłopoty Kacperka góreckiego skrzata* (Nasza Księgarnia, 1958) Zofii Kossak czy *Pamiętnik czarnego noska* (Nasza Księgarnia, 1967) Janiny Porazińskiej. „Teatralny charakter miewają także ilustracje Jerzego Srokowskiego, Bohdana Butenki, Kazimierza Mikulskiego czy Jerzego Skarżyńskiego, w średnim pokoleniu – Pawła Pawlaka, a w najmłodszym najnowszym Roberta Romanowicza, autora szaty graficznej między innymi do *Zuzi* (Tashka, 2012) uznanej dramatopisarki Maliny Prześlugi” (Wincencjusz-Patyna, s. 384).

Na uwagę zasługują zestawienia umieszczone z tyłu książki. Znajdziemy tam kalendarium będące syntezą najważniejszych dla polskiej ilustracji wydarzeń z opisywanego stulecia. Bardzo przydatne są biogramy artystów ilustratorów. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że biogramy Ewy Stiasny i Marianny Sztymy są bardzo ubogie, nie dowiemy się z nich nic na temat osiągnięć tych artystek ani ich stylu. W końcowej części książki jest wykaz not biograficznych na temat autorów. Leksykon wyposażono również w indeks osobowy artystów. Treści zawarte w publikacji są tak różnorodne, jak bogata jest opisana w niej historia i jak różne są dokonania kolejnych pokoleń artystów. Pomimo pewnych braków książka z pewnością warta jest przeczytania.