

il. 1 *Astronauci*, 1951. Czytelnik, okładka: J. S. Miklaszewski

Lem na witrynach. Krótka historia grafiki książkowej w Polsce na podstawie analizy okładek wydawnictw z utworami Stanisława Lema

Anita Wincencjusz-Patyna / Katedra Historii Sztuki i Filozofii, ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Bogactwo prozy Stanisława Lema w połączeniu z jej niezwykłą poczytnością zaowocowały olbrzymią liczbą publikacji pojawiających się w ojczyźnie pisarza w ciągu ponad sześciu dekad. Lem jest obecny na rynku księgarskim od momentu wydania w 1951 r. jego debiutanckich *Astronautów* [il. 1] po dzień dzisiejszy, kiedy w coraz nowocześniejszej oprawie graficznej ukazują się kolejne edycje dzieł tego mistrza fantastyki naukowej. Dzięki temu mamy do czynienia z obfitym materiałem wizualnym, który przez swoją spójność tematyczną tym bardziej uwypukla różnorodność, a zarazem mnogość stosowanych przez projektantów zabiegów formalnych i stylistycznych – dla nas najbardziej interesujących. Treść utworów Lema, odwołująca się tak mocno do sfery wyobraźni już choćby przez silny aspekt projekcyjności wyglądu naszej rzeczywistości w przyszłości, ale także kreacji światów alternatywnych, prowokowała artystów do puszczania wodzy fantazji.

Co znaczące dla omawianego problemu, w przypadku książek Lema obwoluta i/lub okładka stanowiła najczęściej jedyne miejsce pojawiania się grafiki w obrębie całego tomu, jako że ogromna większość edycji tekstów tego autora nie była ilustrowana. Wśród rodzimych artystów, którzy zaprojektowali okładki, a czasem dodatkowo obwoluty do książkowych wydań prozy Lema najważniejsze miejsce zajmuje bez wątpienia Daniel Mróz, będący także jednym z nielicznych ilustratorów dzieł tego pisarza. W gronie twórców wizualnej strony okładek, poza krakowskim surrealistą, znaleźli się jeszcze m.in. Jan Samuel Miklaszewski, Konstancy Maria Sopoćko, Jan Młodożeniec, Antoni Boratyński, Jerzy Jaworowski, Wiktor Górka, Maciej Hibner, Szymon Kobylński, Barbara Konarzewska, Andrzej Heidrich, Janusz Bruchnalski, Kazimierz Hałajkiewicz czy Władysław Targosz. Także sam Lem ma w dorobku projekt graficzny okładki własnej książki – wydanego w 1973 r. zbioru opowiadań *Wielkość urojona*. Już ten mocno skrócony wykaz nazwisk gwarantuje wysoki poziom artystyczny realizacji, jako że wymienieni twórcy stanowią przecież o sile naszych rodzimych, ważnych dla sztuki powszechnej, „specjalności” grafiki użytkowej, zwłaszcza z okresu lat 50. i 60. XX w. – Polskiej Szkoły Ilustracji oraz Polskiej Szkoły Plakatu. Specyfika projektowania afiszów świetnie sprawdzała się w przypadku okładki, zapewniając jej odpowiednią siłę ekspresji, miejsce na pożądaną dawkę informacji, a co za tym idzie, atrakcyjną komunikatywność.

Okładka stanowi swoistą uverture do utworu literackiego. Choć nie zmieści w sobie całej bogatej zawartości tekstu, ma potencjał budowania nastroju, zanim jeszcze czytelnik rozpocznie lekturę. Co ciekawe, nawet okładki czysto liternicze, jeśli są zaprojektowane zgodnie z regułami typografii i przy świadomym stosowaniu czcionek, z uwagi na ich aspekt stylistyczny, mogą stanowić anons atmosfery fabuły czy charakteru tekstu niebędącego fikcją. Wśród projektów graficznych okładek do prozy Lema znalazły się przykłady wszystkich ich typów: od bardzo mocno osadzonych w tradycji sztuki książki, pozostającej domeną zabiegów introligatorskich (oprawy płócienne i półpłócienne), przez niejednokrotnie eksperymentalne projekty ściśle typograficzne, po samodzielne kompozycje, nawet o malarskim charakterze, w przypadku obwoluty zyskujące dodatkową powierzchnię „odwrocia” książki – odpowiednika czwartej strony okładki.

Okładki i obwoluty są najczęściej przedmiotem badań bibliologów, stąd też większość referencyjnych definicji tych terminów pochodzi z edycji leksykograficznych¹, traktujących książkę raczej jako sa-

¹ *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynałowski, Wrocław 1971 (hasła: *Obwoluta i Okładka*); *Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki. Mały słownik encyklopedyczny*, red. B. Klesz-

czyński, K. Racinowski, Wrocław 1982 (hasła: *Obwoluta i Okładka*); B. Kalisz, *Słownik wydawcy*, Warszawa 1997, s. 134.

moistny byt, rządzący się swoimi prawidłami budowy, objęty ścisłymi normami podyktowanymi technikami wydawniczymi, aniżeli jako obiekt poddany praktyce artystycznej, lubiącej się wymykać wszelkim normom. Bibliologiem z wykształcenia jest także Katarzyna Szczęśniak, która jednakże w swoim artykule *Okładka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*² zwraca uwagę na znaczącą liczbę rozmaitych, choć naturalnie się zazębiających, perspektyw badawczych odnoszących się do interesujących nas tutaj elementów oprawy woluminów. Obok ujęcia bibliologicznego omawia aspekt edytorski, problematykę projektowania graficznego osadzoną w obszarze sztuk użytkowych, postrzeganie okładki i obwoluty jako dzieł sztuki, czyniąc uwagi dotyczące dziedzin sztuki książki i liberartury (które „anatomicznie” wydają się jednak zupełnie osobnym zbiorem artefaktów); wreszcie – wymienia zbliżone do siebie zakresy funkcji komunikacyjnych i medialnych okładek i obwolut.

Taką szeroką perspektywę przyjął też literaturoznawca i bibliolog (a ponadto bibliofil) Janusz Dunin, mimo iż swoją wypowiedź zatytułował *Okładka i obwoluta jako komunikat*³. Cele stosowania tych wizualnie najbardziej nośnych elementów oprawy uporządkował, przytaczając kolejno ich następujące funkcje:

chronić książkę, zwracać na nią uwagę, powiedzieć coś o jej zawartości, starać się, aby dobrze wyglądała, zachęcać do kupna, przedstawić obrazowo tytuł, być samodzielnym dziełem sztuki, być znakiem rozpoznawczym wydawcy, przekazywać charakter książki, dostarczać argumentów do jej reklamy⁴.

Nieco polemicznie odwołując się do wyliczenia Dunina, w niniejszym artykule skupimy się tylko na niektórych z tych zadań. Otóż w czasach, kiedy pojedynczych (nie w ramach serii wydawniczych) publikacji utworów Lema było najwięcej (ponad 40 pozycji od błyskotliwego debiutu pisarza w 1951 r. do 1973, kiedy ukazały się trzy różne tytuły, w tym wspomniana już *Wielkość urojona* z jego własnym projektem okładki), czytelników, a co za tym idzie – nabywców książek, najbardziej przyciągało samo nazwisko ich autora. Można zaryzykować tezę, iż „marka” Lem gwarantowała sukces wydawniczy, a wysokie nakłady rozchodziły się na pniu także z powodu relatywnie niskich cen książek w PRL w omawianym okresie. Niestety, czas ten charakteryzowały też liczne niedobory techniczne: przestarzały sprzęt poligraficzny, nie najlepsze farby drukarskie i słabej jakości papier. Trudno więc mówić o faktycznie ochronnej funkcji oprawy, a zwłaszcza obwoluty, kiedy na mocno zużytej książka tak naprawdę wyglądała już po pierwszej lekturze. Do rarytasów w obiegu antykwarycznym należą dziś kompletne (z niezniszczoną obwolutą) publikacje z lat 50. XX stulecia.

Należy przyjąć, że cztery domy edytorskie, które w ciągu ponad dwóch dekad upowszechniały dorobek literacki Lema – warszawskie: Czytelnik, Iskry i Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, oraz krakowskie Wydawnictwo Literackie – doskonale rozpoznawały cechy i funkcje dobrej okładki czy obwoluty oraz ich potencjał marketingowy (choć nikt tego tak wtedy nie określał). Świadczy o tym współpraca ze znakomitymi polskimi artystami, niekoniecznie aktywnymi na polu grafiki książkowej. Powierzenie projektów opraw wydawanych przez siebie pozycji uznanym w swojej dziedzinie profesjonalistom, w tym mistrzom Polskiej Sztuki Plakatu, święcącej triumfy na arenie światowej nie-

² K. Szczęśniak, *Okładka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2011, nr 2.

³ J. Dunin, *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problema-*

tyki, [w:] *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003.

⁴ *Ibidem*, s. 84.

przerwanie od 1948 r. (kiedy Henryk Tomaszewski otrzymał pięć złotych medali na Międzynarodowej Wystawie Plakatu w Wiedniu), było zasadnym posunięciem, zważywszy na zbliżone cele komunikacyjne i siłę skrótu wpisanego w sumaryczność charakteru kompozycji w obu przypadkach. Już w latach 50. XX w. tak pisał o tym Jerzy Olkiewicz na łamach „Projektu”:

Obwoluta książki powinna być na tyle atrakcyjna i odrębna, by mijając okno księgarni lub przystając przy nim krótką chwilę, można było od razu dostrzec nową publikację. Współczesna okładka, tak jak plakat, musi posiadać pewną zaczepność – wyrażać temat przy pomocy zwięzłych, skondensowanych środków plastycznych. O jej charakterze decyduje treść książki. Umiejętność wyrażenia tej treści w skrótowym symbolu nie jest jednak sprawą ani łatwą, ani często spotykaną. [...] Znalezienie symbolu plastycznego, który by na okładce wyrażał charakter książki, to sprawa bardzo delikatna. [...] Zbyt często kończy się na rozwiązaniu dekoracyjnym, nieraz nawet bez związku z treścią książki [...] ⁵.

W innym miejscu dodawał:

Okładka, tak jak plakat, powinna być lakoniczna. Im jest bardziej wyrazista, im mniej się na niej dzieje, tym jest lepsza. Od plakatu różni ją jednak kameralność, inny zasięg oddziaływania. Plakat jest bardziej monumentalny, dramatyczny. [...] Plastyczny dowcip plakatu to dowcip czytelny z daleka, dowcip hałaśliwy. Okładka jest bardziej intymna, skondensowana, i to nie tylko dosłownie, w sensie formalnym ⁶.

Olkiewicz, sam praktykujący sztuki projektowe, był niezwykle świadomym obserwatorem oferty wydawniczej pod kątem jej walorów graficznych. Nic więc dziwnego, że podkreślał trudności, jakie napotyka twórca okładki/obwoluty, muszący pogodzić wymogi użytkowe (zakres informacji, która winna się znaleźć w obrębie tych części książki: nazwisko autora, tytuł publikacji, nazwa wydawnictwa lub przynajmniej jego logo, numeracja tomów, jeśli ma to zastosowanie dla konkretnej pozycji) z aspektem estetyczno-perswazyjnym, czyli myślenie, z jednej strony, o okładce/obwolucie jako o skończonej kompozycji, a z drugiej – o potencjale przyciągania uwagi wynikającym z zastosowanych przez grafika środków formalno-stylistycznych decydujących o sile ekspresji konkretnego projektu.

W cytowanym artykule Olkiewicz nie przytoczył ani jednego przykładu okładki czy obwoluty powstałej do tekstów Lema, ale skoncentrował się tylko na trzech wydawnictwach, z których dwa – Czytelnik i Iskry – miały w swojej ofercie najwięcej interesujących nas tytułów w latach 50. i 60. ubiegłego wieku. Autorami okładek i – w kilku przypadkach – obwolut 14 pozycji firmowanych przez te oficyny byli: Mikłaszewski, Andrzej Radziejowski, Jaworowski, Przemysław Bytoński (Czytelnik); tytani Polskiej Szkoły Plakatu – Młodożeniec, Hibner i Górka (Iskry); oraz (dla obu wydawnictw) Marian Stachurski, który w sumie zaprojektował aż pięć okładek, w tym bodaj najbardziej rozpoznawalną (dwie edycje bez zmiany projektu) do pierwszej publikacji *Dzienników gwiazdowych* (Iskry, 1957 i 1958), z niezmiernie ekspresyjną sylwetą kosmicznego podróżnika Ijona Tichego wskazującego palcem prawej ręki najprawdopodobniej księżyc w pełni.

⁵ J. Olkiewicz, *Blaski i braki okładek*, „Projekt” 1957, nr 6, s. 26.

⁶ *Ibidem*, s. 28.

Tu warto zwrócić uwagę na różnice w interpretacji w zależności od tego, czy uwzględniamy tylko „frontalną” część obwoluty (w taki sposób woluminy eksponowane są na witrynach księgarń, a także we wszelkich materiałach promocyjnych) czy całość projektu. Po rozłożeniu obwoluty okazuje się bowiem, że żółty okrąg funkcjonuje bardziej jako oko wielkiej ryby, w której ciele Ijon znalazł się na podobieństwo biblijnego Jonasza. Zarys ryby widoczny jest dopiero przy oglądzie całości projektu [il. 2].

W większości przypadków patrzenie na kompletną obwolutę (zdecydowanie rzadziej okładkę, której czwarta strona w wielu tytułach stanowi jednobarwną płaszczyznę zawierającą jedynie informację o cenie danego tomu) sprawia, że dostrzega się więcej światła w kompozycji, gdyż ta „ważniejsza” jej część zawiera o wiele więcej znaczących elementów. Tak jest choćby w przypadku projektu obwoluty do *Astronautów* autorstwa Stachurskiego (Czytelnik, 1957), gdzie dodatkowo na tyle książki pojawia się satelita lub sputnik [il. 3]; w projekcie tego samego grafika do *Obłoku Magellana* (Iskry, 1959), w którym otrzymujemy dodatkowe urządzenie przypominające radar i dokończenie trajektorii jakiegoś ciała niebieskiego, czy w innej wersji tego samego tytułu, tym razem według Górki (Iskry, 1963) [il. 6]. We wszystkich przytoczonych egzemplifikacjach grafika obwoluty swobodnie rozwija się także na tę rzadziej oglądaną część książki, w całości projektu niosącą ze sobą zupełnie odmienne napięcia kierunkowe spowodowane zmianą ustawienia prostokąta – z pionu na poziom.

Ciekawą kwestią wydaje się też różne potraktowanie okładki i obwoluty do jednej konkretnej publikacji. W *Obłoku Magellana* (Iskry, 1955 i 1956) Młodożeniec na obwolutę wprowadził białą plamę profilu mężczyzny z trzema strzałkami w każdej z barw podstawowych, na czarnym tle, sugerującym otchłan galaktyki [il. 4]. Mężczyzna ów może być przedstawieniem jednego z bohaterów powieści – lekarza-samotnika, a jednocześnie narratora historii pierwszej międzygwiazdnej wyprawy na Alfę Centauri. Ponieważ Lem opisuje w swej książce problemy licznej załogi statku kosmicznego w trakcie długiego lotu, zwłaszcza te emocjonalne, może być to także upersonifikowana psychika zbiorowa, a nawet nieznaną konstelacją o antropomorficznych kształtach. Na jasnoszarej okładce mamy już tylko bezbarwny rysunek przecinających się trajektorii, przypominający skomplikowany model atomu, tłoczony w płótnie oprawy [il. 5]; w drugiej edycji ten sam motyw został podkreślony brązowym kolorem, kontrastowo odcinającym się od jaskrawo żółtego tła oprawy. Grafikę okładki wzbogacają miniaturowe rysunki gwiazd, księżyca, słońca i kuli ziemskiej, w charakterze ozdobników umieszczone na grzbiecie książki. Okładka w takich wydaniach jest najczęściej uboższą graficznie wersją obwoluty.

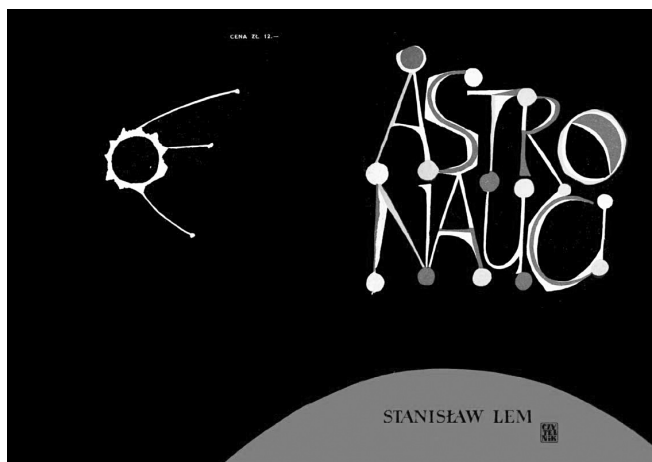
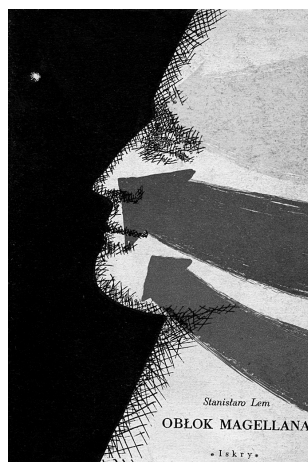
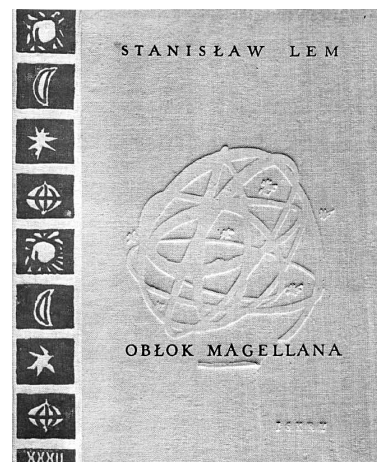
W najwcześniejszych edycjach utworów Lema – do schyłku lat 60. XX w. – dominuje wykorzystanie motywu rakiety kosmicznej umieszczonej na błękitnym lub czarnym tle, z pozostawieniem pustej przestrzeni dla podkreślenia bezkresu kosmosu. Znajdują się wśród nich opublikowani przez Czytelnika *Astronauty*: z 1951 i 1953 r. z dwiema różnymi okładkami autorstwa Miklaszewskiego, z 1952 r. – z projektem Radziejowskiego, i z 1955 r. z okładką Jaworowskiego, oraz *Eden* (Iskry, 1968) ozdobiony przez Stachurskiego. Zbliżone w charakterze są też obwoluta i okładka projektu Sopoćki do *Solaris*, przygotowanej do druku przez MON w 1961 r., oraz parę lat późniejsza edycja tej powieści w tej samej oficynie, z okładką Jerzego Kępkiewicza (1963).

Publikacje firmowane przez Czytelnika, Iskry oraz MON w pierwszych dwóch dekadach obecności Lema na rynku wydawniczym łączy podobna stylistyka. W ówczesnej grafice projektowej dominowała tendencja do wyrazistości formy, użycia kontrastowych, nasyconych barw, najczęściej płasko kładzionych, zamaszystość czy wręcz zadziorność rysunku, a nawet dążenie do swoistej malarskości rozwiązań. Wszechobecny skrót myślowy i metafora – wyróżniki polskiego plakatu – świetnie sprawdzały



il. 2 *Dzienniki gwiazdowe*, 1957, Iskry, okładka: M. Stachurski

się na okładkach książkowych. W projektach zwykle pojawiały się ledwie zasygnalizowane niepokojące postacie (Hibner, *Eden*, Iskry, 1959; Boratyński, *Śledztwo*, MON, 1959; Piotr Borowy, *Niezwyciężony*, MON, 1964), anonimowe twarze (koncepty graficzne Młodożeńca: *Sezam* i omawiany już szerzej *Obłok Magellana* – oba projekty z 1955 r. dla Iskier), wreszcie – futurystyczne wizje obcych światów (Stachurski, *Powrót z gwiazd*, Czytelnik, 1961; projekt Bytońskiego do tego samego tytułu, też dla Czytelnika, z 1968 r.), tak przecież oczywiste jako ilustracja Lemowej prozy. Mamy też po części abstrakcyjne kompozycje, sugerujące nieokreśloność kosmicznej materii jakby przy okazji (np. projekt Stachurskiego do *Edenu* i dla Iskier z 1968 r.). W opozycji do nich sytuuje się projekt Kobylińskiego do *Bajek robotów* (Wydawnictwo Literackie, 1964) [il. 7], zanurzony w stylistyce komiksowej o wyraźnym tonie karykaturalnym. Oprócz okładki artysta wykonał też czarno-białe ilustracje do opowiadań. Spajającym motywem całości projektu jest silnie graficzna taśma z dalekopisu, zwanego teleksem, z charakterystycznymi układami czarnych kropek stanowiących alfanumeryczną transpozycję przesyłanego w wiadomościach tekstu, szczerlnie wypełniająca przednią stronę obwoluty i tylko w postaci jednej taśmy pojawiająca się na stronie tylnej.

il. 3 *Astronaucci*, 1957, Iskry, okładka: M. Stachurskiil. 4 *Obłok Magellana*, 1955, Iskry, obwoluta: J. Młodożeniecil. 5 *Obłok Magellana*, 1955, Iskry, okładka: J. Młodożeniec

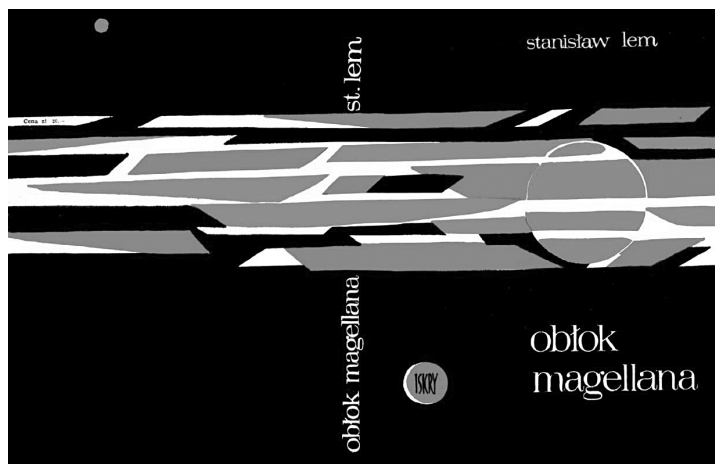
Na osobną uwagę zasługują – na swój sposób ponadczasowe – okładki do tekstów Lema autorstwa Mroza, w ogromnej większości zrealizowane przez Wydawnictwo Literackie. Pierwszy projekt „krakusa z urodzenia” dla „krakusa przez zasiedzenie” powstał do zbioru opowiadań zatytułowanego *Inwazja z Aldebarana*, opublikowanego w r. 1959. Już w tym inicjalnym projekcie odnajdziemy charakterystyczne cechy stylu Mroza: drobne szrafowania budujące światłocień i tło, zrodzone z fantazji grafika dziwne stwory o mocno surrealistycznym rodowodzie i ewidentnych powinowactwach formalnych z dziełami Maxa Ernsta z jednej, a grafiką XIX-wiecznych czasopism z drugiej strony, delikatne barwy, w żaden sposób niekonkurujące z precyzyjnym, wyrazistym rysunkiem. Każda z tych jakości pojawia się także w następnych książkach, za które graficznie (również w zakresie ilustracji) odpowiadał Mróz. Do jednej grupy należą tu: *Księga robotów* opublikowana w 1961 r. przez Iskry, *Noc księżycowa* z 1963 r. oraz *Cyberjada* w dwóch różnych edycjach, z 1965 [il. 8] i 1972 r. [il. 9] – wszystkie z Wydawnictwa Literackiego, *Bajki robotów* wypuszczone na rynek przez Książnicę w 1989 r. i dwa lata późniejsza *Cyberjada*, firmowana tym razem przez oficynę Verba. Niczym nieposkramiana wyobraźnia Lema spotkała się z równie wybujałą fantazją Mroza, która w dziełach najbardziej znanego polskiego twórcy fantastyki naukowej znalazła znakomitą pożywkę. Z różnych wypowiedzi Lema⁷ wiadomo, że bardzo wysoko cenił on sobie dokonania polskiego grafika, silnie kojarzonego też z prozą Sławomira Mrożka, także związanego z Krakowem. Autor *Solaris* pisał do Mroza m.in.:

uważam Pana ryciny, ilustracje zawarte w moich książkach za najlepsze ze wszystkich, jakie kiedykolwiek miałem [...]. Gdybyś Pan bowiem, kochany Panie Danielu, nie był ani jednej mojej książki ilustrował, ani jednej okładki nie projektował (a doskonale noszę w pamięci choćby Pana okładkę do mojej *Nocy księżycowej*, oczywiście, tylko jako przykład, bo ja tu przecież nie mogę obrócić tego listu w katalog Pana prac) – tak samo zachwycałbym się niewyczerpaną Pana pomysłowością i znakomitością Pana kreski [...] ⁸.

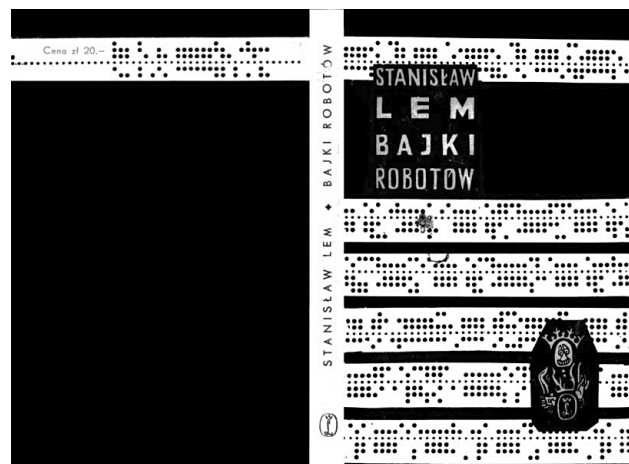
⁷ Zob. m.in. S. Lem, list do D. Mroza z 1988 r. [w:] *Mróz, Mroźek, Lem i inni...*, red. M. Halawa, Kraków 1988, s. 37; S. Lem, list do S. Mrożka, z 29 I 1965 r., [w:] *idem*,

S. Mroźek, *Listy 1956–1978*, Kraków 2011, s. 381.

⁸ S. Lem, list do D. Mroza..., *op. cit.*, s. 37.



il. 6 *Obłok Magellana*, 1963, Iskry, obwoluta: W. Górka

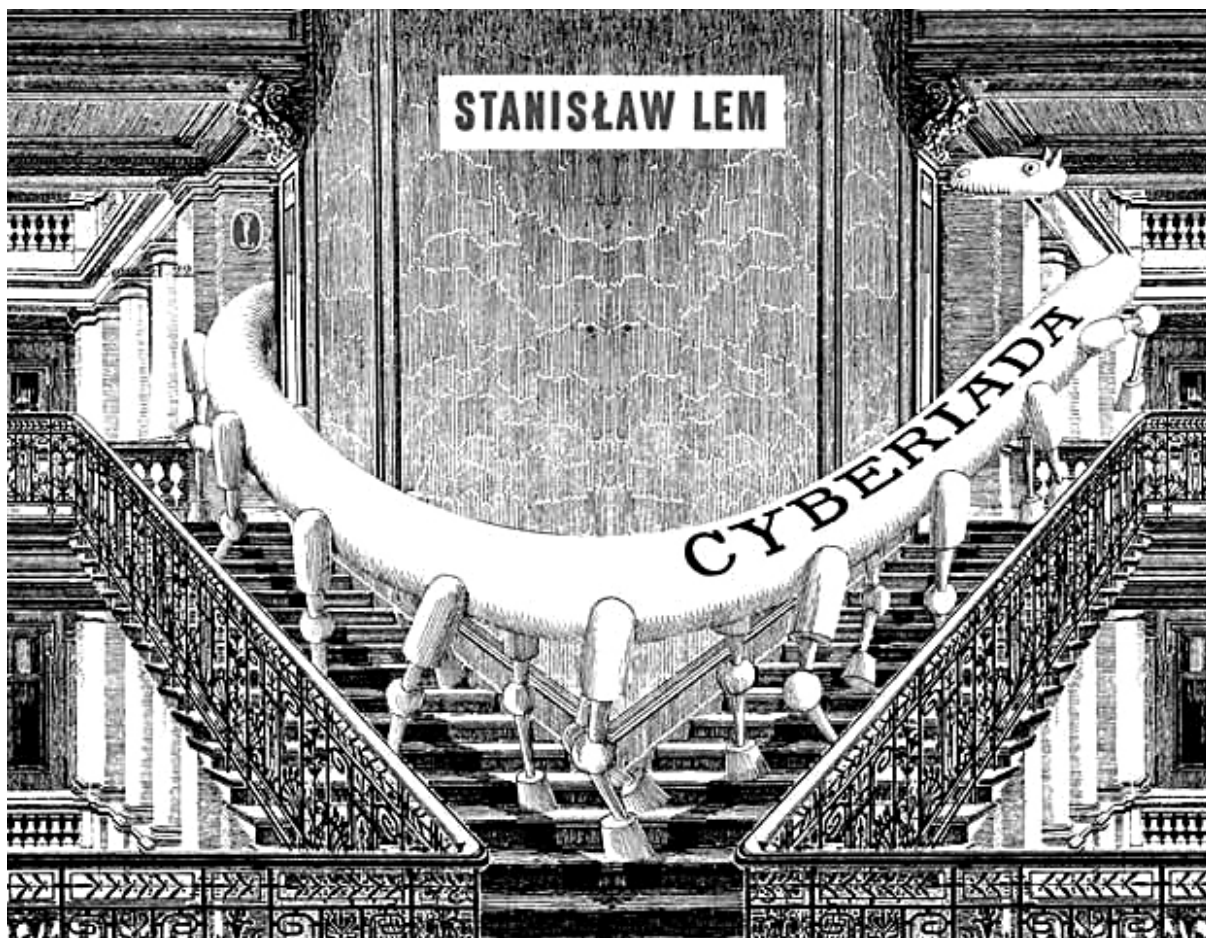


il. 7 *Bajki robotów*, 1964, Wydawnictwo Literackie, okładka: Sz. Kobyliński

Warto tu zwrócić uwagę, że właśnie projekty Mroza dla Lema znalazły uznanie także za granicą. Okładki *Bajek robotów* oraz *Cyberiady* w edycjach amerykańskich, rosyjskich, niemieckich czy szwedzkich, ukazujące się w renomowanych wydawnictwach, ozdobione zostały rysunkami tego artysty, zadziwiająco dobrze komponującymi się z różnym liternictwem i kolorami, choć w wersji amerykańskiej (Seabury Press – Continuum Book, New York 1974) pojawiła się jaskrawa żółć zaproponowana w *Cyberiadzie* z 1972 roku.

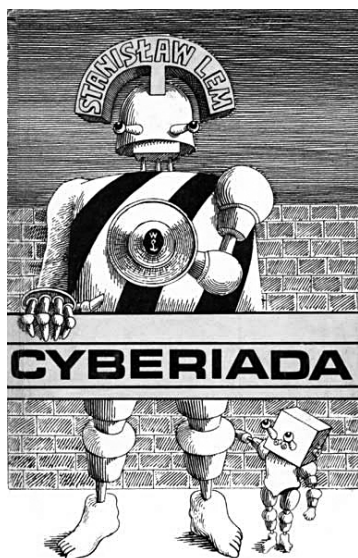
Z kolei rozwiązania stylistyczne i formalne oparte na technice kolażu znalazły zastosowanie w projektach okładek do *Summy technologiae* (1964 i 1974), *Połowania* (1965) i *Bezsensowności* (1971) – wszystkich opublikowanych przez Wydawnictwo Literackie. Ewokowanie tajemniczej atmosfery, prowokowanie niepokojącego sąsiedztwa obiektów oraz hybrydy funkcjonujące na zasadzie logiki marzeń sennych (tak typowe dla surrealistów), wreszcie: wykorzystanie elementów typografii współorganizującej kompozycję całej okładki, czyli zestawienia przedniej i tylnej strony, cechują znaczną liczbę propozycji Mroza dla polskich oficyn – propozycji, które pojawiały się w ciągu ponad ćwierćwiecza.

Duch surrealizmu za sprawą artystów związanych z II Grupą Krakowską unosił się także nad innymi realizacjami graficznymi okładek książek Lema. W 1957 r. nakładem Wydawnictwa Literackiego ukazały się *Dialogi* z introdukcją plastyczną autorstwa Kazimierza Mikulskiego [il. 10]. Przedstawienie idei dialogu za pomocą dwóch krzeseł, drabiny i porzuconych dwóch mikrofonów na poza tym pustej scenie teatralnej stanowi niezwykle trafną wizualizację próby budowania porozumienia między potencjalnymi interlokutorami. Mikulski zrezygnował z głównego tytułu, umieszczając na okładce tematy rozmów: „O zmartwychwstaniu atomowym”, „O psychoanalizie cybernetycznej”, „O konstruowaniu geniuszów”, „O życiu wiecznym w skrzyni”. Natura tej problematyki wydaje się w istocie wystarczająco surrealistyczna, nie dziwi więc taka decyzja artysty. Opustoszała przestrzeń, precyzyjny, aczkolwiek subtelny rysunek, nieuchwytny liryzm przedstawienia, praktyka znakomitego scenografa obdarzonego niepospolitą wyobraźnią charakteryzują dokonania Mikulskiego, świetnie znane także z jego malarstwa.



il. 8 *Cyberjada*, 1965, Wydawnictwo Literackie, okładka: D. Mróz

Kolejnym twórcą związanym z poetyką i stylistyką nadrealną był Jerzy Skarżyński (autor jednych z najwcześniejszych ilustracji do tekstów Lema – fragmentów *Obłoku Magellana* drukowanych na łamach „Przekroju” w początku lat 50. ubiegłego stulecia). Spod ręki Skarżyńskiego wyszła wielobarwna maska-potwór na ilustracji z okładki powieści *Solaris* z 1976 r. (Wydawnictwo Literackie), która ukazała się w ramach serii „Kolekcja Polskiej Literatury Współczesnej”, a w swym projekcie graficznym (autorstwa Jana Bokiewicza) pozostawiała artystom odpowiedzialnym za ilustrację wykorzystaną na okładce dużą dowolność. Nadmienić tu można, że ten sam projekt Bokiewicza został wykorzystany w serii „Biblioteka Literatury XXX-lecia”, firmowanej przez wiele polskich oficyn, w tym Iskry, które w jej ramach w 1973 r. wydały inną powieść Lema – *Eden*. Tu okładkę dopełnił ilustracją Jerzy Treutler, wprowadzając motyw postaci w płomieniach, jaki pojawił się dużo wcześniej w wersji Hibnera. Niepokojąca, nierozpoznana magma obcego dla przybyszów z rozbitej rakiety środowiska rozlewa się także w przedstawieniu wykorzystanym na obwolucie następnej edycji *Edenu* (Iskry, seria „Fantastyka, Przygoda”, 1977) przez Kazimierza Hałajkiewicza. Tu również warto zwrócić uwagę, że dopiero rozłożenie całej obwoluty przynosi nam kształt elipsy zamykający abstrakcyjną kompozycję barwną w kształt planety, powtórzony na okładce w zredukowanej do błękitnego zapisu tytułu i górzystej wersji kosmicz-



il. 9 *Cyberiada*, 1972, Wydawnictwo Literackie, okładka: D. Mróz



il. 10 *Dialogi*, 1957, Wydawnictwo Literackie, okładka: K. Mikulski

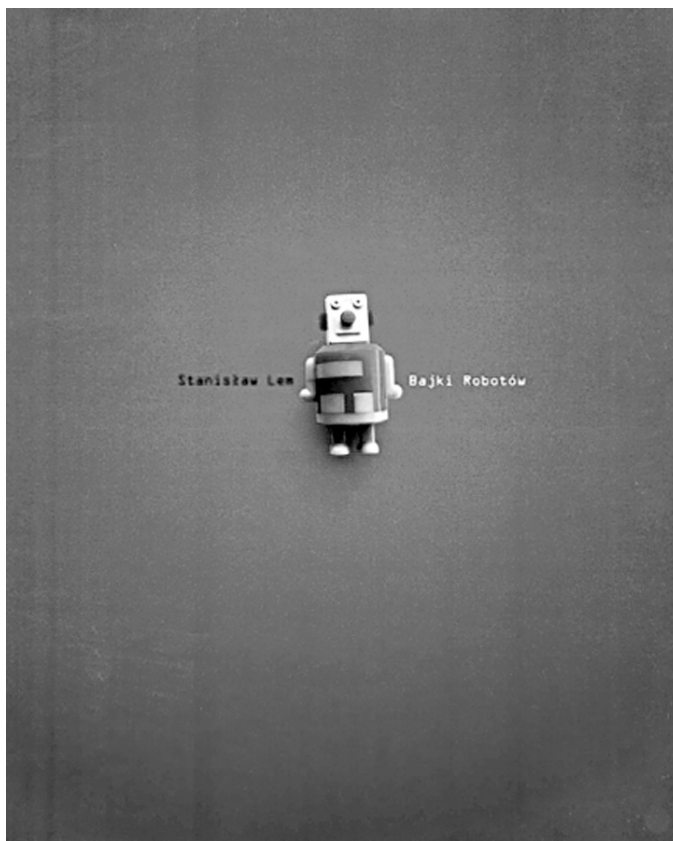


il. 11 *Bajki robotów*, 2012, Wydawnictwo Literackie, okładka: P. Dębowski

nego krajobrazu. W ramach tej samej serii Hałajkiewicz zaprojektował jednorodnie stylistycznie okładki do *Powtórki* (1979), *Opowieści o pilocie Pirxie* (1980), *Niezwyčajzonego* (1982) i *Solaris* (1982). Hybrydy statków kosmicznych z maskami robotów, oddane w jaskrawych plamach barwnych obwiedzionych grubym czarnym konturem, niosą analogie z komiksem, a rodowód swój wywodzą z pop-artu.

Zastosowanie zdjęć stało się nad wyraz popularne w najnowszych wydaniach dzieł Lema, zwłaszcza w XXI stuleciu. Z powodów przede wszystkim marketingowych użyto też fotosów z filmu *Solaris* (reż. Steven Soderbergh, 2002, z George'em Clooneyem w roli Krisa Kelvina) na okładce Wydawnictwa Literackiego z r. 2003. Nie są to jednak projekty o interesującej nas wartości artystycznej. Natomiast na przełomie lat 60. i 70. XX w. w okładkach książkowych, w tym także do utworów Lema, pojawił się charakterystyczny dla tego czasu w sztuce projektowej (również w plakacie) fotomontaż. Dwa dobre przykłady zawdzięczamy Konarzewskiej i Wydawnictwu Literackiemu. W *Filozofii przypadku* (1968) twarz została skonstruowana z połówki *Autoportretu w futrze* Albrechta Dürera z 1500 r. i połówki zdjęcia rentgenowskiego głowy; dwa tomy *Fantastyki i futurologii* (1970) przynoszą zaś wizerunek futurystycznej uskrzydłonej syreny, która w miejscu rybiej części jest skomplikowanym automatem-robotem. Konarzewska dokonała też opracowania graficznego bodaj najpopularniejszej serii Wydawnictwa Literackiego – „Dzieł Wybranych Stanisława Lema”, która ukazywała się w latach 1967–1978. Kolejne tomy wyróżniał jedynie kolor, a spajało zmultiplikowane w czterech wersjach nazwisko autora, podane w eklektycznie zestawionej czcionce o różnych krojach, w „nielogicznym” rejestrze majuskuły i minuskuły.

Warto w tym miejscu pochylić się nad okładką literniczą, jaka pojawiła się w 1962 r. – nad świetnym projektem Zofii Darowskiej dla Wydawnictwa Literackiego (*Wejście na orbitę*), pokazującym, jak wielką ekspresję mogą mieć odpowiednio zakomponowane litery. Ten typ okładki dominował w latach 70. i 80. XX w., wtedy zwłaszcza w wersji czarno-białej, niewątpliwie z powodów ekonomicznych. Wśród

il. 12 *Bajki robotów*, 2007, okładka: D. Mizieliński

twórców największej liczby projektów takich właśnie okładek są Bruchnalski, Zbigniew Czarnecki i Targosz. Prostota – żeby nie powiedzieć: ascetyzm – ale ze świadomym wykorzystaniem potencjału kroju czcionki (szwabachy, pisma bezszeryfowego, liter blokowych itp.) charakteryzują te projekty. Na osobną uwagę zasługuje tu Andrzej Heidrich – mistrz tradycyjnej sztuki książki. Jego projekty dla Czytelnika do *Głosu Pana* (1968), *Doskonałej próżni* (1971), *Dzienników gwiazdowych* (1971) czy *Opowieści o pilocie Pirxie* (1973) cechuje elegancja, prostota zastosowanych środków, idealna symetria kompozycyjna, dyscyplina liternicza. W przypadku *Dzienników...* warto niewątpliwie odnotować estetykę op-artowską, wykorzystaną tu bardzo celowo.

Z ostatniej dekady nie sposób nie wspomnieć o projekcie nieznanym szerszej publiczności, jako że powstał on w jednym egzemplarzu jako praca dyplomowa na warszawskiej ASP. Autorem oryginalnej wersji opracowania graficznego *Bajek robotów* z 2007 r. jest Daniel Mizieliński – wraz z żoną Aleksandrą jedni z najbardziej obecnie cenionych polskich twórców wizualnej strony książek dla dzieci i młodzieży. Przedmiot dyplomu, obronionego w Pracowni Projektowania Książki Macieja Buszewicza i Grażki Lange, ma asamblażową czerwoną okładkę (208 × 245 mm), na której pojawia się plastikowy robocik – zabawka popularna w latach 70. w. XX [il. 12]. Blok woluminu (172 stronic) też jest niewątpliwie wart uwagi, choć wykracza poza temat niniejszego artykułu⁹.

⁹ Zainteresowanych odsyłam na stronę domową studia projektowego D. Mizielińskiego „Hipopotam Studio”: <http://www.book.hipopotamstudio.pl> (data do-

stępu: 28 X 2015) oraz Pracowni Projektowania Książki w warszawskiej ASP: <http://www.buszmeni.pl/#/pl/ksiazki/?id=7> (data dostępu: 28 X 2015).

Większość edycji dzieł Lema z przełomu tysiącleci i pierwszej dekady XXI w. wykorzystuje postmodernistyczną strategię wplatania w oprawę plastyczną zdjęć znalezionych (na podobieństwo *objets trouvés* surrealistów i ich następców), technikę kolażu i „cyfrowego” projektowania, znacząco ułatwiającego tego typu zabiegi (np. prace Marka Pawłowskiego czy Tomasza Leca). Wspomnieć można w tym miejscu o koncepcji Krystiana Rosińskiego, odpowiedzialnego za oprawę graficzną liczącej 33 tomy serii „Biblioteka »Gazety Wyborczej« – Dzieła Stanisława Lema” (2008–2010), w której wykorzystał on oryginalne rysunki autora *Solaris* (z wyjątkiem *Bajek robotów* z reprodukcją ilustracji Mroza). Do wysokiego poziomu grafiki okładek „lemowskich” wrócił ostatnio Przemek Dębowski. Już jego projekt do tomu *Rasa drapieźców. Teksty ostatnie* (Wydawnictwo Literackie, 2006) zwrócił uwagę rytmicznym, wyrazistym rysunkiem zastępów Obcych. Ta sama oficyna firmuje najnowszą serię dzieł zebranych Lema z okładkami Dębowskiego, ukazującą się od r. 2012. Do tej pory wydano: *Kongres futurologiczny*, *Solaris*, *Dzienniki gwiazdowe*, *Bajki robotów* [il. 11], *Opowieści o pilocie Pirxie*, a ostatnio (2015) *Cyberiadę*. Sam artysta tak opowiada o swoich emocjach związanych z Lemem:

Lem to jest w ogóle moja wielka miłość, zawsze chciałem go ilustrować [...]. Oczywiście, nie ma co iść w zawody z Mrozem. Swoją drogą – powiem szczerze, że ja tych grafik Mroza nie lubiłem jako dziecko, a i jako dojrzały odbiorca nie jestem do końca przekonany, czy one idealnie trafiają w tekst, no i nadal ich nie lubię. Ale z drugiej strony, już tak zrosły się w powszechnej recepcji z tekstami Lema, że właściwie to jest pierwsze skojarzenie polskiego czytelnika: Lem to Mróz, tłuste roboty ze stopami na stalowych dźwigarach.

Zdawałem sobie sprawę, że nie mogę iść w podobną stylistykę, ale wiedziałem też, co chcę zrobić. Mam wielką, niespełnioną miłość [...] do amerykańskiej ilustracji pulpowej z lat 50., 60. Bardzo lubię te grafiki, np. Franka R. Paula dla „Amazing Stories”, i wiedziałem, że chcę zrobić coś w tym stylu. Oczywiście, nie mogła to być kopia języka czy bestiariusza amerykańskiego. Zamierzałem jednak wykorzystać paletę kolorów: przydymione róże, oranże, błękity – wszystko jak na spłowiałych, starych pismach – plus stylizacja na malowanie aerografem. Do tego wszystkiego dodałem typografię retro – w końcu jak spojrzysz na datę wydania, to okazuje się, że *Solaris* powstało pół wieku temu. [...] Stwierdziłem, że typografia musi być trochę archaizująca – co się w sumie fajnie zgrywa z hipsterskim nurtem odkrywania wizualnych zasobów lat 50. i 60.¹⁰

W ten sposób historia zatoczyła koło: najwcześniejsze projekty, choć niekoniecznie rodzime, odżyły w najnowszych polskich opracowaniach grafiki utworów Stanisława Lema, który nadal jest licznie wydawany i z pewnością – jako klasyk literatury fantastycznonaukowej, myśliciel, intelektualista obdarzony niebywałą wyobraźnią i siłą projekcyjną – będzie inspirował kolejne pokolenia grafików.

¹⁰ *Bardziej konstrukcja niż ilustracja. (Wywiad z Przemkiem Dębowskim)*, przeprow. A. Kotra, <http://popmoderna.pl/bardziej-konstrukcja-niz-ilustracja-wywiad> (data dostępu: 28 X 2015).

Słowa kluczowe / Keywords

polska grafika książkowa, okładka, obwoluta, Stanisław Lem, Polska Szkoła Ilustracji / book graphic design in Poland, book covers, book jackets, Stanislaw Lem, Polish School of Illustration

Bibliografia / References

- Dunin Janusz, *Okładka i obwoluta jako komunikat*, [w:] *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003.
- Mróz, Mrożek, *Lem i inni...*, red. M. Halawa, Kraków 1988.
- Lem Stanisław, Mrożek Sławomir, *Listy 1956–1978*, Kraków 2011.
- Olkiewicz Jerzy, *Blaski i braki okładek*, „Projekt” 1957, nr 6.
- Szcześniak Katarzyna, *Okładka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2011, nr 2.
- Wincencjusz-Patyna Anita, *Stacja Ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wrocław 2008.
-

dr Anita Wincencjusz-Patyna (a.wincencjusz@asp.wroc.pl)

Historyczka sztuki, adiunkt w Katedrze Historii Sztuki i Filozofii w ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Zajmuje się historią i teorią ilustracji książkowej oraz polską sztuką użytkową w XX i XXI. Jurorka w konkursach „Książka Roku” (Warszawa), „Dobre Strony” (Wrocław) i „Quadriennale Książki Obrazkowej” (Ryga, Łotwa). Autorka wielu artykułów poświęconych tematyce grafiki książkowej oraz współczesnej sztuce wywodzącej się z wrocławskiego środowiska artystycznego.

Anita Wincencjusz-Patyna (Department of Art History and Philosophy, Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design) / Lem on bookshop windows. Brief history of Polish book graphic design based on analysis of edited works by Stanislaw Lem

The impressive number of works written by Stanislaw Lem combined with his incredible popularity among readers resulted in huge quantity of editions which have appeared for over six decades on Polish publishing market. Lem has been present in bookshops continuously since his debut in 1951 when his first science fiction novel, *The Astronauts* was released, till today when brand new graphic layouts promote his writings. Therefore, we deal with an enormously large visual resources, which thanks to their topical integrity highlight to a greater extent the variety of formal means and styles applied by graphic artists. The subjects of his works, referring so much to the area of fantasy and futuristic concepts, used to provoke the designers to free their imagination. In case of Lem's books their covers or/and jackets were the only place which included graphic art since the majority of his works' editions were not illustrated. Among the artists who designed book covers to Lem's fiction there were: Daniel Mroz, Jan Samuel Miklaszewski, Szymon Kobylinski, Andrzej Heidrich, Janusz Bruchnalski, Barbara Konarzewska, Kazimierz Halajkiewicz, and great names of Polish masters of poster art: Jan Mlodozieniec, Wiktor Gorka or Maciej Hibner to name but a few. What comes as an interesting fact, Lem himself designed a cover for his short stories collection published in 1973. The discussed book covers and jackets represent various types, from typographic, through ornamental, to fully illustrated ones.