

Perły z lamusa

Artyści międzywojnia a książka dziecięca Przypadek Mikołaja Wisznickiego

Aneta Grodecka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wstęp

W okresie dwudziestolecia międzywojennego ukazało się wiele kanonicznych wydań książki dziecięcej, które wpłynęły na estetykę naszej współczesności. Bazą dla artystów działających w tym okresie były osiągnięcia XIX-wiecznej praktyki wydawniczej, która upowszechniła przekonanie, że ilustracja jest ważnym elementem przekazu i spopularyzowała formę obrazkowo-wierszowanych tomów przeznaczonych dla niedorośłego odbiorcy. Ludowość, fantastyka, respekt dla dziecięcej wyobraźni – to hasła, które obowiązywały już w okresie młodopolskim, jednak dopiero dzięki ogłoszonemu przez Ellen Key *Stuleciu dziecka* pogłębiła się psychologia przedstawień, a teorie wychowawcze dotyczące rozwoju osobowości dowartościowały skłonność najmłodszych do fantazjowania. To otworzyło przed malarzami sferę nowych możliwości. Karol Homolacs sugerował: „niechaj się [dzieci] pławią w atmosferze bajek i baśni, pozwólcie im żyć w świecie gnomów i rusałek – bo wtedy rozwiną w sobie siły twórcze, z których czerpać będą przez całe życie”¹.

Ilustracje wchłaniały postulaty nowych kierunków artystycznych, zmieniła się forma woluminów² (zob. niżej *Opowieść o szczyrach*): publikacje zyskały nowe wymiary, sztywne, niekiedy barwne okładki; publikowano ryciny zarówno całostronicowe, jak i te włamane w tekst, dbano o architekturę strony, czcionka stała się bardziej czytelna. Stosowano głównie litografię, która – w zależności od użytej płyty – dawała różne efekty, a ponadto: odnowiony drzeworyt, pozwalający potęgować ekspresję prac, fotomontaże, rotograwiurę i offset, umożliwiające harmonijne łączenie druku tekstowego i elementów



¹ K. Homolacs, *Wychowawcze znaczenie sztuki (wykład wygłoszony w Warszawie 2 V 38)*, Warszawa 1938, s. 11.

² Zob. S. Lam, *Książka wytworkna. Rzecz o estetyce druku*, Warszawa 1922; H. Wilder, *Grafika: drzeworyt, miedzioryt, litografia. Wskazówki dla bibliotekarzy i miłośników sztuki*, Lwów 1922; W. Strzeński, *Druk funkcjonalny*, Łódź 1935; P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919-1949*, Kraków 2011; B. Krasieńska, *Główne idee polskiej typografii funkcjonalnej lat 20. XX wieku na wybranych przykładach*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2016, nr 2; J. Ladorucki, *Wybrane polskie serie poetyckie i wydania wzorcowe poezji dla uczniów i nauczycieli do 1939 roku. Aspekty edytorskie i kulturowe*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2017, nr 1; J. Dunin, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX-XX wieku*, oprac., wstęp, pod. do druku J. Ladorucki, Łódź 2018.



³ Zob. E. Repucho, *Książka dla dzieci w służbie estetyki druku. Publikacje dwudziestolecia międzywojennego*, „Bibliotheca Nostra” 2016, nr 1. Autorka omawia najważniejsze postulaty pedagogów i wydawców.

⁴ Informacje dotyczące omawianego okresu znaleźć można w opracowaniach: A. Banach, *O polskiej sztuce fantastycznej*, Kraków 1968; E. Skierkowska, *Współczesna ilustracja książki*, Wrocław 1969; *Kolorowy świat. Ilustracje w książkach „Naszej Księgarni” 1921-1971*, koncepcja, oprac. graf. Z. Rychlicki, Warszawa 1972; J. Wiercińska, *Książka obrazkowa dziecka – tradycje i współczesność*, [w:] *eadem*, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986; J. Dunin, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci*, Wrocław 1991; W. Okoń, *Ilustracja literacka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka [et al.], wyd. 2, Wrocław 1995; A. Bode, *Ilustracje w polskich książkach dla dzieci*, [w:] *Almanach polskiej kultury dziecięcej*, red. G. Gorschenek, Hamburg 1996. F. Pilarczyk, *Ilustracje w elementarzach polskich*, Zielona Góra – Wrocław 1998; Z. Czyż-Mazurkiewicz, *Ilustracja w książce dla dzieci. Lata międzywojenne i Polska Ludowa*, [w:] *Z teorii i praktyki edukacji artystycznej*, red. nauk. W. Limont, Toruń 2005; J. Olech, *Ilustracja książkowa dla dzieci w Polsce – wczoraj a dziś*, [w:] *Nowe trendy w literaturze i ilustracji dla dzieci. Książka obrazkowa. Konferencja ogólnopolska, Kołobrzeg, 22-23 września 2008 r.*, oprac., red. H. Filip, Kołobrzeg 2008; A. Boguszewska, *Projekty graficzne pozapodręcznikowego wyboru książek zalecanych do edukacji elementarnej w Polsce w latach 1918-1945*, Lublin 2013 (razem z materiałami ikonograficznymi na CD); A. Nowakowski, *Fantastyczne światy na okładkach i w ilustracjach książek oraz czasopiśmie od wieku XIX do lat 80. XX wieku*, Kraków 2014.

⁵ Zob. M. Jazowska-Gumulka, *Elementy folkloru w ilustracji książki dziecięcej na przykładzie sztuki ilustratorskiej Zofii Stryjeńskiej*, [w:] *eadem*, *Oswajanie z kulturą. W kręgu inspiracji folklorystycznych w literaturze dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2001; A. Grodecka, *Przypadek Rembowski. O splocie fantastyki i pajdologii, poezji i malarstwa*, [w:] *Fantastyka, pajdologia, dydaktyka*, red. R. Kochanowicz, A. Gis, Poznań 2018.

⁶ Zob. M. Komza, *Mickiewicz ilustrowany*, Wrocław 1987; A. Wincencjuszy-Patyna, *Korczak ilustrowany*, „Quart” 2013, nr 1.

⁷ J. Sosnowska, omawiając edukację artystyczną przyszłych polskich formistów i konstruktywistów (Czego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych nauczyła się awangarda?, [w:] *Polskie szkolnictwo*

ilustracyjnych. Estetyka druku stała się zagadnieniem omawianym przez wydawców, pedagogów i artystów³. Niezależnie od różnic w poglądach na ów temat, ilustratorzy działający w omawianym czasie ulegali ambicji, by ikonograficzną dosłowność zastąpić funkcją ekspresywną. Dążyli to tego, by ich obrazy były częścią atmosfery emocjonalnej tworzonej wokół tekstu, by prowadziły małego czytelnika w głąb doznań sensualnych i metafizycznych, współtworzyły jego gust.

„Ilustracja książki dziecięcej w okresie międzywojnia”⁴ to temat nie tylko ciekawy, ale wciąż oczekujący na monograficzne ujęcie. Autorem ważnych opracowań jest Janusz Dunin, który jednak unikał systematyki. Współcześnie powstają studia wybranych przypadków. Ich autorzy raz koncentrują się na ilustratorze (Zofia Stryjeńska, Jan Rembowski)⁵, innym razem na autorze ilustrowanym (Adam Mickiewicz, Janusz Korczak⁶). W omówieniach stosuje się uogólnienia – zapewne wymagające jeszcze weryfikacji – które mówią o współistnieniu nurtu klasycznego i awangardowego, o ścieraniu się tendencji do kopiowania wpływów obcych (wzorów niemieckich i angielskich) oraz do propagowania dokonań rodzimych, opartych na poszukiwaniach swojskiej formy.

Zastanawiam się, na czym polegała owa swojska forma dziecięcej ilustracji. Czy poza odwołaniami do folkloru i wzorów wypracowanych przez Stanisława Wyspiańskiego można wskazać także inne inspiracje? Co mieści się w obowiązującym wtedy pojęciu nurtu awangardowego? Czy nowoczesna była kreska stylu *art déco*? Czy uproszczenia i deformacje, jakie wprowadzili w sferze ilustracji Tadeusz Makowski i Tytus Czyżewski, lub eksperymenty grafiki użytkowej Edmunda Ludwika Bartłomiejczyka i druki eksperymentalne „Zdroju”? A może nowoczesność zawiera się w postulatach Władysława Strzemińskiego i tych teoretyków, którzy uznawali, że ilustrację da się w ogóle zastąpić odpowiednio opracowaną typografią? Z pewnością ilustracje książki dziecięcej powstające w okresie dwudziestolecia stanowią ciekawy obiekt badań, ale i budzą wątpliwości – związane z tym, co jest awangardowe, a co tradycyjne⁷; prowadzą też do namysłu nad tym, co należy uznać za oryginalne. Dość przypomnieć, że gdy Witold Wojtkiewicz wystawił po raz pierwszy w Paryżu swoje prace, tamtejsi recenzenci nie mogli uwierzyć, że powstały one niezależnie, bez bezpośredniego kontaktu ze sztuką Zachodu. Uważano, że geopolityka wpływów ma jeden kierunek i przebiega z Zachodu na Wschód, nie odwrotnie, co jednak nie tłumaczyło wszystkich ówczesnych przejawów nowoczesności.

Przypadek...?

Jednym z twórców działających w izolacji od Zachodu był Mikołaj Wisznicki – malarz, pionier krajoznawstwa, pedagog i pułkownik Wojska Polskiego. Urodził się w 1870 r. we wsi Hołowkówka na Ki-

jowszczyźnie, w Guberni Czehryńskiej, zwanej ongiś „»Dzikimi Polami dalekiej Ukrainy«”⁸. Malarstwo wypełniało jego życie od wczesnego dzieciństwa:

Bystry, spostrzegawczy, obdarzony isticie fenomenalną pamięcią wzrokową, od dziecka zdradzał uzdolnienia artystyczne i zamiast się bawić przy gawędach wieczornych, rysował na jakimkolwiek kawałku papieru pod ręką wszystko, co tego dnia zobaczył, co się wydarzyło, lub ilustrował to, co usłyszał. Przede wszystkim jednak rysował konie, które ujeżdżał i które były jego pasją. Te luźne szkice siostry z pietyzmem przechowywały i wklejały do albumu, który z biegiem lat urósł do ogromnych rozmiarów. Bawiący na wakacjach w Hołowkówce, w późnych latach osiemdziesiątych, Juliusz Koszak, zapoznawszy się z tym albumem, namalował na dużym arkuszu bristolu śliczną głowę konia i ofiarował ją „młodemu artyście” z napisem: „Mikołajo-wi Wisznickiemu w uznaniu jego prawdziwego talentu i serdecznymi życzeniami powodzenia na drodze sławy – Juliusz Koszak”. Ten wizerunek stał się dla obdarowanego jakby talizmanem i oprawiony wisiał zawsze na ścianie jego pokoju⁹.

Po skończeniu gimnazjum Wisznicki chciał się kształcić w sztukach plastycznych, ale z woli ojca podjął studia przyrodnicze na Uniwersytecie św. Włodzimierza w Kijowie i w 1896 r. uzyskał tam dyplom przyrodnika-geografa. W 1904 r. przeniósł się na stałe do Warszawy i, realizując swoje młodzieńcze ambicje, zapisał się do Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie studiował pod kierunkiem Konrada Krzyżanowskiego. Wpływ nauczyciela był krótkotrwały, ale wspólnota artystyczna łącząca twórców wydaje się znacząca; obaj w 1901 r. zaprojektowali okładki „Chimery”¹⁰, mieszkali w Kijowie i pozostawali pod urokiem osobowości twórczej Kornela Makuszyńskiego (Krzyżanowski zilustrował jego tom poezji *Pół gwiazd*¹¹, Wisznicki – prozę *Bardzo dziwne bajki*).

Przyszły malarz przerwał studia z powodu mobilizacji do wojska i w sferze sztuk plastycznych pozostał samoukiem. Zarabkował jako nauczyciel biologii i geografii, kształcił też oficerów Korpusu Kadetów w Modlinie. Zawsze chętnie angażował się w sprawy niepodległości: za bitwę pod Klewaniem 17 IX 1920 otrzymał Krzyż Virtuti Militari. Gdy wybuchła kolejna wojna, miał już blisko 70 lat, a mimo to nadal próbował zaciągnąć się do wojska. W czasach powojennych osiadł na stałe w Anglii, gdzie zmarł w 1954 roku. Przedtem brał jeszcze udział w życiu tamtejszej Polonii, drukował artykuły w „Wiadomościach”, „Orle Białym” i „Dzienniku Polskim” oraz opracowywał wspomnienia (rękopis „Moje lata gimnazjalne i uniwersyteckie w Kijowie 1881–1896”).

Jedynym źródłem informacji o artyście jest obecnie życiorys spisany w Portugalii przez córkę malarza – Zofię Wisznicką Pinto Pereira 14 III 1985 na podstawie dokumentów i rozmów. Z owych wspomnień wynika, że sfera plastyki często krzyżowała się w jego życiu



artystyczne. *Dzieje – teoria – praktyka. Materiały LIII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, 14–16 października 2004*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005), zwraca uwagę na ich często tradycyjnych, konserwatywnych nauczycieli i rozważa rolę czynnika politycznego, zwykle nieuwzględnianego przez badaczy. Zob. też K. Michalska, *Nurt tradycyjny w ilustracji książek dziecięcych dwudziestolecia międzywojennego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, nr. 1.

⁸ Z. Wisznicka Pinto Pereira, *Życiorys pułkownika Mikołaja Wisznickiego*, Komisja Historii i Tradycji ZG PTTK 1985, http://khit.pttk.pl/teksty/wisznicki_zyciorys.pdf (data dostępu: 12.01.2019), s. 1.

⁹ *Ibidem*, s. 1–2

¹⁰ Okładka Krzyżanowskiego: „Chimera” 1901, t. 3, z. 9; okładka Wisznickiego: „Chimera” 1901, t. 4, z. 10/11/12.

¹¹ Ilustracje pokazał na zbiorowej wystawie swoich dzieł w 1918 r. w Kijowie, jednak „dorobek artysty z owych czasów zaginął gdzieś w odmętach późniejszych klęsk i nieszczęść, jakie nawiedziły Kijów” (M. Treter, *Konrad Krzyżanowski*, Warszawa 1926, s. 16).



il. 1 M. Wisznicki, *Wicek Warszawiak i śmierć*; za: K. Makuszyński, *Bardzo dziwne bajki*, Warszawa 1919, s. 21

z wojskowością. Stworzył wiele obrazów batalistycznych (obecnie znajdują się one w kolekcji Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie), a na zamówienie dowództwa armii – album z akwarelowymi pracami pokazującymi umundurowanie Wojska Polskiego (plansze te stały się podarunkiem dla młodego króla Iraku w podziękę za gościnę, której udzielił on w swoim kraju polskim siłom zbrojnym¹²).

Malował również pejzaże i portrety w rozmaitych technikach, jednak jego główną domeną stała się ilustracja. Był stałym rysownikiem przeznaczonego dla najmłodszych dodatku do „Kuriera Warszawskiego”, zamieszczał też prace w czasopismach „Przyjaciel Dzieci” i „Mucha”. Na podstawie przeglądu książek dziecięcych ilustrowanych przez Wisznickiego można stwierdzić, że współpracował on z wydawcami z Warszawy, Bydgoszczy, Zamościa, Lwowa i Kijowa, a w stały sposób – z lwowskim księgarzem Kazimierzem Stanisławem Jakubowskim (podręczniki¹³). Zbiór prac omawianego autora obejmuje blisko 100 ilustracji kolorowych i czarno-białych, skupionych w 13 publikacjach¹⁴. Nie o ilość tu jednak chodzi, ale o jakość. Moim zdaniem, Wisznicki nie był jedynie – jak ocenił Dunin – kontynuatorem nurtu ludowego w ilustracji; potrafił znacznie więcej. Rozpiętość jego warsztatu odsłaniają przykłady – choćby ryciny w książkach *Bardzo dziwne bajki* (1916) Makuszyńskiego, *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżycy* Jerzego Żuławskiego (opracowanie dla młodzieży: F. K. Nowicki, 1922) czy *W zbożu* (1924/1925) Juliana Ejsmonda.

Trauma „wielkiej wojny”

Zbiór *Bardzo dziwne bajki* Makuszyńskiego powstawał w latach 1912–1922¹⁵ i realizował pisarską intencję zawartą w dedykacji, by poprzez opowieści dodać otuchy polskim sierotom wojennym, tułającym się w Rosji po zakończeniu I wojny światowej. Tom wpisywał się w nurt tego rodzaju wydawnictw przeznaczonych dla młodych czytelników: publikacji stanowiących przekazy o „wielkiej wojnie”, ujętych w formę pamiętnika, opowiadania, literatury faktu bądź poematu panegirycznego, które nie zawsze – jak oceniali ówczesni recenzenci – były dostosowane do wieku i wyobraźni odbiorców. Ów zarzut nie dotyczył jednak zbioru Makuszyńskiego. Uznano, że język tej książki jest „łatwy i żywy”, a autor to „urodzony humorysta”, który łączy wesołość z „pewną dozą sentymentu dla rzeczy pięknych i dobrych”¹⁶. Makuszyński skutecznie unikał przesłodzonego, tradycyjnego pisarstwa dla dzieci. Jak zauważa Ryszard Waksmund, „ekwilibrystyka stylistyczna” tego pisarza „ocierałaby się wręcz o manierę, by nie powiedzieć: kicz, gdyby nie aluzje i cytaty znacznie wykraczające poza doświadczenie lekturowe tuzinkowego czytelnika”¹⁷.

Taki prozaik wymagał szczególnego dopełnienia plastycznego. Ideę jego zbioru najlepiej wyrażało opowiadanie *O tym, jak Wicek Warszawiak pognął śmierć*, pominięte – z niejasnych względów –



¹² Zob. *Album mundurów 1-go Polskiego Korpusu*, oryginały plansz M. Wisznicki, objaśn. J. Dowbór-Muśnicki, Warszawa 1919.

¹³ Z. Pfauówna, S. Rossowski, *Pierwsze czytania dla szkół powszechnych. Dla oddziału drugiego i trzeciego*, Lwów 1924–1931. Podręcznik dla każdej klasy zawierał dwie części. Wisznickiemu powierzono rysunki zwierząt i historie obrazkowe.

¹⁴ Poza omawianymi w artykule: A. Janowski, *Nasz plac. Opowiadanie dla dzieci*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1914; S. Jachowicz, *Bajki i powiastki*, Wydawnictwo L. Idzikowskiego, wyd. 2, Kijów 1916; C. Niewiadomska, *O tym, czego już nie ma*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1917; A. Bogusławski, *Jak Kaczorek-Kwaczorek przez Gdańsk do Gdyni płynął*, Płomyczek, Warszawa 1929; J. Ejsmond, *Bajka o roześmianym Staśku i inne wierszyki dla dzieci*, Wydawnictwo Z. Pomarańskiego, Zamość 1931; H. Duninówna, *Na obczyźnie*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Bydgoszcz 1922; K. Konarski, *Opowieści słoneczne*, Wydawnictwo „Płomyka”, Warszawa 1928; F. A. Ossendowski, *Czao-Ra. Opowieść północna*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1931; J. Ejsmond, *Janek w puszczy*, Wydawnictwo Z. Pomarańskiego, Zamość 1931; E. Szelburg-Zarembina, *Bursztynowy talizman. Opowiadanie z czasów dzisiejszych*, Wydawnictwo K. S. Jakubowskiego, Lwów 1935.

¹⁵ Książka ukazała się po raz pierwszy w Kijowie w 1916 roku. Do zbioru pisarz włączył bajkę Szewc Kopytko i kaczor Kwak opublikowaną w 1912 roku. Kolejne wydanie przygotowano w oficynie Gebethnera i Wolffa; zaplanowano edycję z całostronicowymi ilustracjami Wisznickiego, ukazały się dwie wersje: okrojona – zawierająca trzy utwory (Warszawa 1918, pięć ilustracji); oraz pełna – zawierająca pięć opowieści: *O tym, jak Wicek Warszawiak pognął śmierć*, *Bajka o królowie Marysi, o czarnym łabędziu i o lodowej górze*, *Szewc Kopytko i kaczor Kwak*, *O tym, jak krawiec pan Niteczka został królem*, *Dzielny Janek i jego pies* (Warszawa 1930, dziewięć ilustracji i autorska okładka).

¹⁶ *Spis książek poleconych do bibliotek szkolnych przez Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w latach 1923–1928*, Warszawa 1929, s. 212.

¹⁷ R. Waksmund, *Kicz i literatura wysoka*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Warszawa 2006, s. 75.



¹⁸ Po wojnie zbiór ukazał się w wydaniach ilustrowanych przez M. Wieczorek-Heidrich (Czytelnik, Warszawa 1958), J. Sedlaczek (Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1990; Nasza Księgarnia, Warszawa 1994) oraz Z. Pionk (Res Polona, Łódź 1991).

¹⁹ K. Makuszyński, *Bardzo dziwne bajki*, Wydawnictwo M. Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1919, s. 17.

²⁰ *Ibidem*, s. 20–21.

²¹ *Ibidem*, s. 52.

²² *Ibidem*, s. 51.

²³ *Ibidem*, s. 83.

²⁴ Por. K. Makuszyński, *Bardzo dziwne bajki*, wyd. nowe, Wydawnictwo Odrodzenie, Lwów 1922 (zbiór zawiera cztery utwory). Recenzenci komisji do oceny książek uznali, że takie „ilustracje są dobre i dostosowane do treści” (*Spis książek...*, s. 212). Sylwetka śmierci z ryciny Mackiewicza zainspirowała J. Sedlaczek.

w wydaniu z 1958 roku¹⁸. Bohaterem tego utworu jest 12-letni chłopiec, sprzedawca gazet, „z kośćcami pocziwy”, sierota, który kocha Polskę i Pana Boga, nie przejmuje się głodem, nędzą, stosując zasadę, że gdy „pada deszcz, to jest to potrzebne naturze”. To on zostaje wybrańcem i poznaje przepowiednię syreny – „wodnej pani”, że warszawska ziemia „spłynie łzami i krwią”, ale on przeżyje wszystkie nieszczęścia, bo śmierć nie ma wobec niego żadnych praw¹⁹. Gdy ta przychodzi odebrać życie chorej wdowie, postanawia uratować kobietę, udaje się do jej chaty. Wtedy widzi kostuchę po raz pierwszy [il. 1]:

W tej chwili zdębiał; posłyszał jakiś szmer za oknem i spojrzął w tę stronę. Straszna ujrzał rzecz: za oknem stoi Śmierć, cała od księżycowego światła zielona, i patrzy na niego. Ani nie mrugnie, tylko patrzy i patrzy, i patrzy. Widać, że słyszała, co Wicek mówił, bo ma złość na gębie i kosa w jej ręku drży²⁰.

Mimo przerażającego widoku Wicek nie traci rezonu. Odstrasza śmierć swoimi opowieściami oraz informuje, jakie kary mogą ją spotkać, jeśli nie zaprzestanie ona odbierać życia niewłaściwym osobom: będzie moczona przez siedem lat w wodzie lub zamieniona w ślepego konia, który będzie Żydom wozził wodę na Nalewkach (tu pisarz wymagał znajomości historii stolicy). W finale utworu bohater pokonuje śmierć niczym Meduzę – za pomocą zwierciadła; wcześniej ratuje przed nią polskiego żołnierza i dwoje głodnych sierot.

Makuszyński w swojej kreacji kostuchy wykorzystuje mity greckie, podania słowiańskie oraz własną kreatywność. Śmierć mieszka wraz z szerszeniami w starym drzewie, pije wodę z czarnej kałuży niczym zwierzę, w nocy zmienia się w nietoperza, czołga się po trawie czujna jak wąż, a jej ciotki to trzy czarownice, które pod drzewami jedzą trujące grzyby. Gdy kładzie się spać w dziupli drzewa, staje się nieporadna, a jej „chude nogi trzepotają w powietrzu”²¹. Kiedy się wścieka, „zaczyna gryźć korę drzewa tak gwałtownie, że sobie wyszczerbia dwa zęby”²². Widząc w lustrze swoje odbicie, traci moc, wyrywa sobie z głowy ostanie trzy włosy, zostaje „pohańbiona jak rzeszoto”²³.

Ujęcie śmierci w takim karykaturalnym skrócie oraz zaopatrzenie jej w zwierzęce przymioty sugerowały ilustratorowi porzucenie młodopolskiej ikonografii. Wisznicki nie zdecydował się na rozwiązanie, jakie zastosował Kamil Mackiewicz (także wywodzący się z pracowni Krzyżanowskiego²⁴), pokazując śmierć z tego opowiadania jako postać kobiecą z kosą, cwałującą na koniu z rozwianym włosiem. W ilustracji interesującego nas twórcy zaczęły się liczyć inne walory tekstu niż jego treść. Wisznicki wykreował więc śmierć jako małpę w więziennym pasiaku, o chudych nogach i prymitywnym wyrazie twarzy, personę dość obrzydliwą, łączącą w sobie cechy zwierzęce i ludzkie, której ślina kapie z pyska i która jest ewidentnie nieporadna. Twórca nie pominął jednak tradycyjnego atrybutu tej postaci – kosy [il. 2].



il. 2 M. Wisznicki, *Śmierć*; za: jw., s. 34

Gest malarski bliski jest w tym przypadku przesłaniu opowiadania. Pisarz i ilustrator mówią tym samym głosem: okazuje się, że śmierć można oswoić i zdominować przez sposób myślenia i dystans. Na pytanie o źródła pomysłu plastycznego trudno odpowiedzieć. Wisznicki lubił rysować zwierzęta, małpy wstępowały także w innym ilustrowanym przez niego utworze – *Janek w puszczy Ejsmonda* (1931). Pomysł na uczłowieczoną małpę sięga XVII-wiecznych alegorii Davida Teniersa młodszego, gdzie zwierzę stanowiło karykaturę rodu ludzkiego, a wizerunek małpy-malarza zawierał w sobie przekonanie o niewielkich umiejętnościach członków cechu malarskiego, potrafiących jedynie odtwarzać rzeczywistość z „małpią zręcznością”. Etymologia obrazka może być jednak o wiele prostsza i wywodzić się z powiedzenia w zakorzenionego w języku potocznym: „Taka z ciebie małpa” – mówi śmierci ilustrator Makuszyńskiego. W innych swoich

il. 3 M. Wisznicki, *Szewc Kopytko i kaczor Kwak*; za: jw., s. 115



²⁵ W podobny sposób wykorzystywali baśń również W. Wojtkiewicz i B. Leśmian – stanowiła ona dla nich schemat pozwalający mówić o wewnętrznym świecie. Przesłanie baśni nie było już tak optymistyczne jak kiedyś, ale nie tak pesymistyczne, jak to bywa w horrorach.

²⁶ J. Żuławski, *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca*, oprac. dla młodzieży F. K. Nowicki, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, wyd. 5, Bydgoszcz 1922 (siedem ilustracji). Była to pierwsza część trylogii, w której skład weszły powieści *Zwycięzca*, *Stara Ziemia*.

rysunkach dopełniających zbiór bajek wykazuje się podobnym dystansem [il. 3]. Znajdziemy tu ciekawe ujęcia karykaturalne z wyraźnymi elementami humoru. Zastosowane przez Wisznickiego środki i uzyskane efekty sprawiają, że opowieść Makuszyńskiego staje się bliska „antybaśni”²⁵, a konwencja baśniowa zaczyna funkcjonować jak rodzaj staroświeckiego kostiumu teatralnego.

W świecie fantastyki naukowej

Dość wyjątkowe wyzwanie stanowiło dla artysty zamówienie na warstwę ilustracyjną do powieści Żuławskiego w wersji skróconej, przygotowanej dla młodzieży²⁶. Zwyczaj drukowania takich przeróbek cieszył się dużą popularnością pod koniec XIX wieku. W dużych nakładach publikowano skróty opowieści o przygodach Robinsona, Guliwera czy Don Kichota. Wedle komisji ds. oceny lektur szkolnych opracowanie Nowickiego nie obniżyło wartości artystycznej książki,



il. 4 M. Wisznicki, *Korecki odczuwa tęsknotę za Ziemią*; za: J. Żuławski, *Na srebrnym globie*. Rękopis z *Księżycy*, oprac. dla młodzieży F. K. Nowicki, Bydgoszcz 1922, ryc. 5



²⁷ *Spis książek...*, s. 356.

²⁸ A. Smuszkiewicz, *Pierwszy sukces*, [w:] *idem*, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, wyd. 2, poszerz., Stawiguda 2016, s. 113.

²⁹ Wydawnictwo założył w 1920 r., wraz z L. Staffem i W. Berentem, W. A. Kościel-ski – poeta i wcześniejszy redaktor „Museiona”. Szerzej o oficynie: J. Ladorucki, *op. cit.*, nr 1.

³⁰ Zob. C. Flammarion, *Les Terres du ciel. Voyage astronomique sur les autres mondes et description des conditions actuelles de la vie sur les diverses planètes du système solaire* (Mapa nieba. Podróże astronomiczne do innych światów i opis aktualnych warunków życia na planetach Układu Słonecznego), Paris 1884). Jednym z ilustratorów był W. Motty.

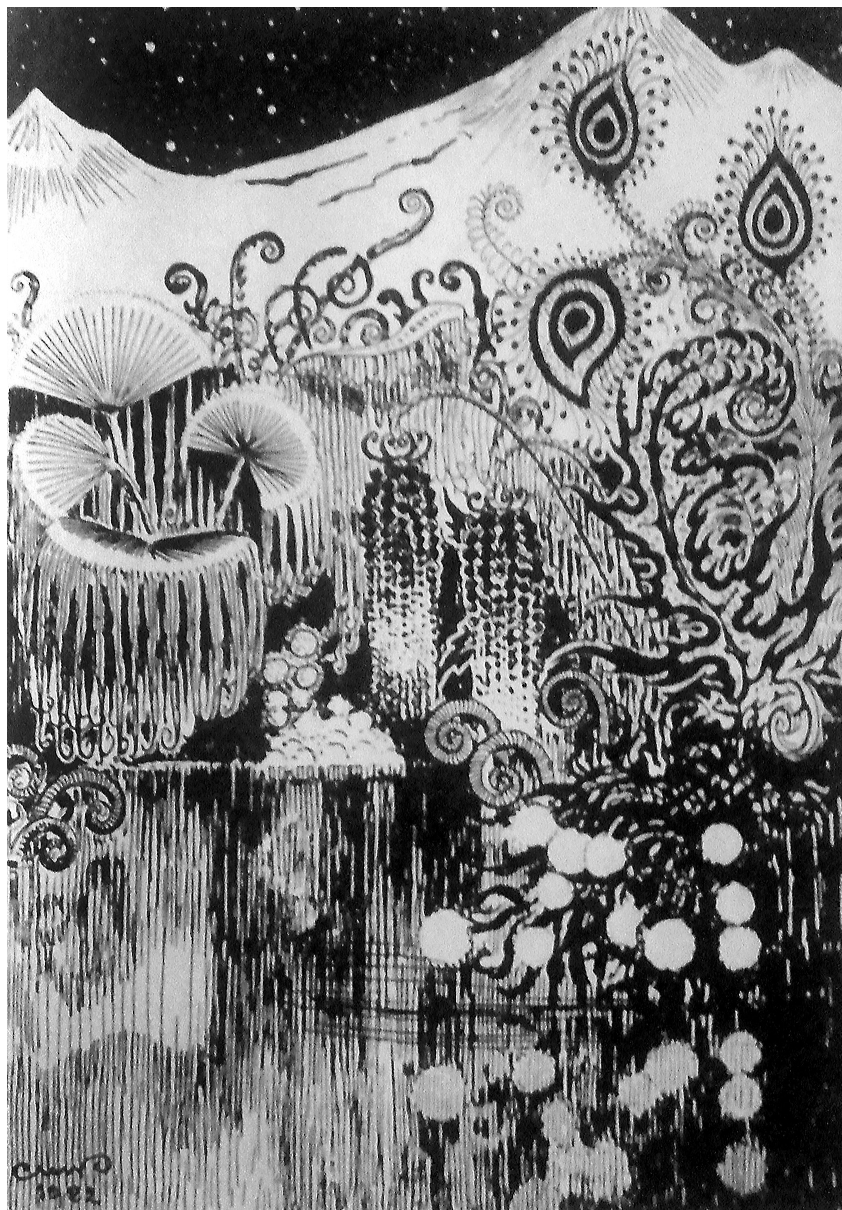
³¹ Zob. P. Rypson, *Pierwsze tanie serie*, [w:] *idem*, *Nie gęsi...*

a polegało na „opuszczeniu scen o charakterze erotycznym oraz ustępów zbyt trudnych ze względu na ich treść głęboko geozoficzną”²⁷. Utwór, wedle oceny Antoniego Smuszkiewicza, stanowi pierwszy sukces polskiej fantastyki naukowej²⁸ i nawiązuje do wybitnych powieści europejskich *science fiction* z przełomu stuleci, polskich przekładów dzieł Herberta George’a Wellsa, jak *Wehikuł czasu* (1899), *Wojna światów* (1899) i *Człowiek niewidzialny* (1900). Warto wiedzieć, że wspomniana wersja powieści Żuławskiego dla młodzieży ukazała się w Instytucie Wydawniczym „Biblioteka Polska”, założonym przez poetów, przeznaczonym do popularyzacji klasyki literackiej. Wyróżniał się on dobrym poziomem edytorskim i należał do cenionych, a przy tym aktywnych oficyn²⁹.

Wisznicki odtworzył temat wędrówek w kosmosie w sposób jak najbardziej wierny wobec pierwowzoru. Zawarł akcję powieści w siedmiu rycinach, pod którymi zamieścił podpisy odsyłające do odpowiednich fragmentów narracji. W obrazach kosmosu, które wykreował, wiele jest staroświeckich rozwiązań, bliskich konwencji ilustrowania rzeczy pozaziemskich, jaka obowiązywała we wcześniejszych, francuskich kompendiach Camille’a Flammariona³⁰. Dotyczy to tych rycin, które ukazują pole grobowców (rodem z ilustracji Gustave’a Dorégo do *Boskiej Komedi*i Dantego) oraz samotnych wędrowców patrzących w gwiazdy (niczym z obrazów Caspara Davida Friedricha [il. 4]).

Inne ilustracje zawierają ślady ambicji stworzenia ujęć oryginalnych, co nie zawsze oznacza udane realizacje. Kosmonauci Wisznickiego przypominają pletwonurków w hełmach z butlami tlenowymi na plecach, co dziś wydaje się dość anachroniczne, jednak podobne rozwiązanie stosował również tak uznany malarz jak Stefan Norblin, np. na okładce powieści Josepha-Henriego Rosny’ego *Lot w nieskończoność* (Warszawa 1928)³¹. Ciekawym przykładem jest rycina ukazująca księżycową roślinność [il. 5]. Tę sferę Żuławski opisywał w sposób drobiazgowy, uwzględniający kształty, kolory i dynamikę, z zastosowaniem efektów mroźnych fraktali, fioletowych koronek i drżącej siatki:

Było ciepło i jasno. Śniegi w dolinie zniknęły całkowicie, a owe zwinięte badyle przeważające tutaj nad nikłymi porostami zaczęły pod wpływem słonecznego światła rozwijać się szybko w ogromne, w różnymi odcieniami malowane liście. Kształt ich był nader rozmaity: jedne podobne były do olbrzymich wachlarzy, obwieszonych delikatną, ruchliwą frendzlą, inne znowu, nakrapiane różnymi barwami – wśród których przeważała czerwona i ciemno-błękitna – przypominały jakieś bajeczne pawie pióra. Były tam i takie, co miały brzegi wycięte w formę akantusowego liścia i najeżone kolcami, i takie, co zwinięte od dołu, tworzyły lejki, i jeszcze inne, gładkie i lśniące, albo pokryte długim, żółto-zielonym włosem, spadającym po obu stronach aż do ziemi – słowem, największa różnorodność barw i kształtów, a wszystko żyjące, ruchliwe, wijące się za najmniejszym dotknięciem. Nad



il. 5 M. Wisznicki, *Roślinność na księżycu*; za: jw., ryc. 4

brzegiem strumyka, wół zanurzone w jego kryształowej fali, ciągnęły się znowu długie wodorosty, jak rdzawo-zielone węże i liny, obwieszane, niby kwiatami, kręgami śnieżnej białości o silnym, upajającym zapachu. Gdzie indziej znowu, gdzie delikatna woda rozlewała się szerzej i prąd ustawał, rozwijała się delikatna rzęsa z kul, w których postaci przetrwała mróz nocy, pokrywająca nurt leciuchną, drżącą siatką, podobną do najprzedniejszych koronek z fioletowego i zielonego jedwabiu. [...] Z zarośli poczęły wychodzić na słońce dziwne stworzenia, podobne do długich jaszczurek o jednym oku i kilku parach nóg³².

 ³² J. Żuławski, *op. cit.*, s. 153.

Dzięki secesyjnym zdobieniom, nie dysponując kolorem, Wisznicki zbliżył się do intencji autorskiej i oddał owo wrażenie fanta-



³³ J. Żuławski, *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca*, il. A. Procajłowicz, Towarzystwo Wydawnicze – Księgarnia S. Sadowskiego, Lwów-Warszawa 1903. W okresie przedwojennym powieść ukazała się jeszcze – bez ilustracji – w „Bibliotece Groszowej” (Warszawa 1926–1927).

³⁴ J. Żuławski, *Na srebrnym globie*, il. S. Żechowski, przedm. S. Lem, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956. W czasie powojennym ukazało się wydanie powieści z ilustracjami M. Żuławskiego (Warszawa 1946), który stworzył rodzaj rysunkowych impresji wywołanych lekturą powieści. Reprodukowane one były jednak w słabej jakości, miejscami nieczytelne.

³⁵ Ten sposób Wisznicki wykorzystał także w projekcie okładki książki *W zbożu. Opowieść o szczurach* J. Ejsmonda.

³⁶ Jan Michał Pieńkowski (ur. 1936) to światowej sławy ilustrator, polskiego pochodzenia, który od lat 70. XX w. zaczął tworzyć książki przestrzenne („pop-up”) i jest uznawany za klasyka tej formy edytorskiej. Obecnie większość prac przygotowuje w formie elektronicznej. Zob. N. i T. Souter, *Ilustracje: przewodnik. Informator o twórczości największych ilustratorów*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2012.

³⁷ Kipling opatrywał swoje opowiadania autorskimi ilustracjami. W Polsce w okresie międzywojnia ukazały się dwie części książki *Takie sobie bajeczki dla małych dzieci* (przeł. S. Wyrzykowski, Wydawnictwo M. Arcta, wyd. 4: Warszawa 1928; wyd. 5: 1931).

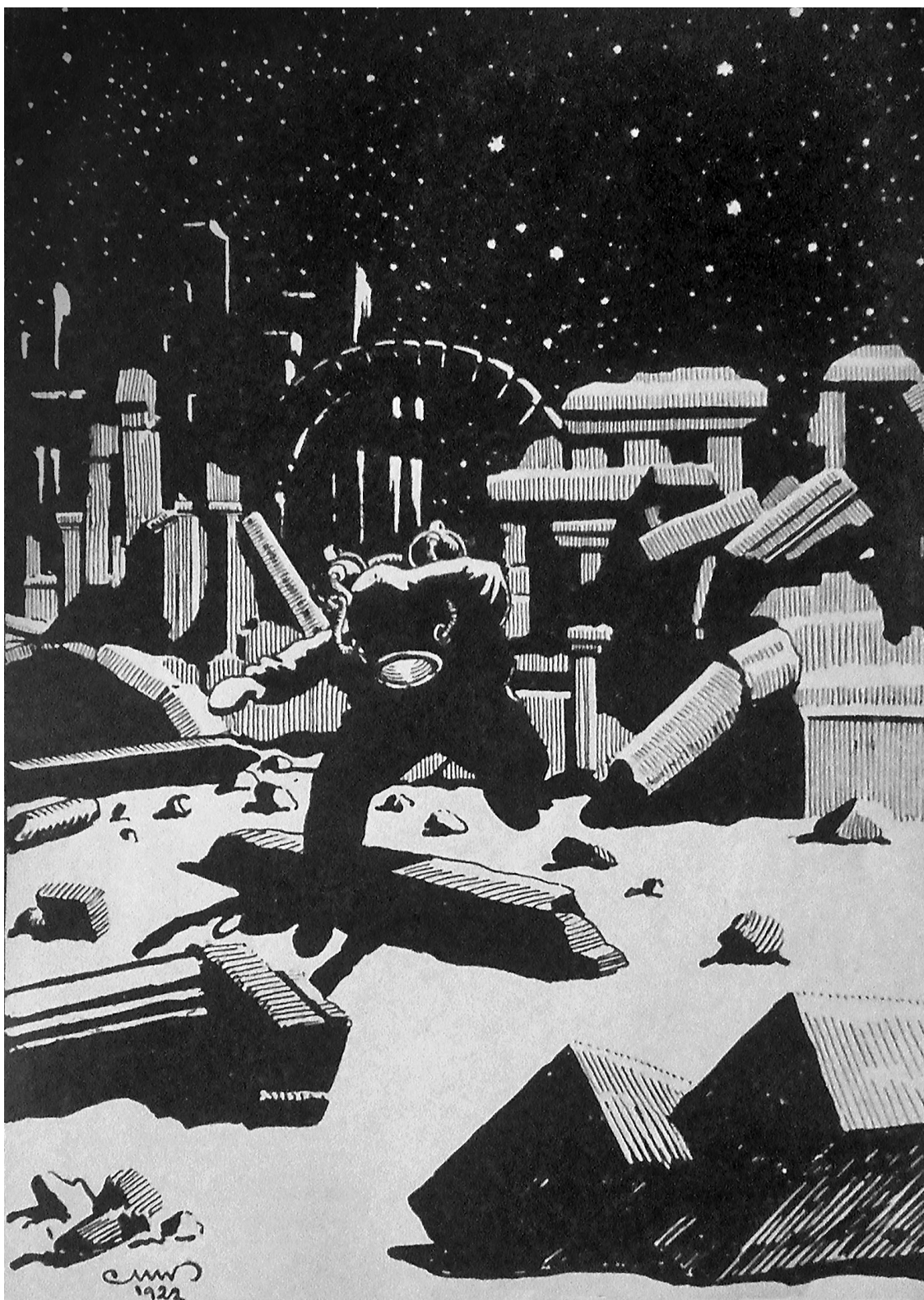
stycznego, egzotycznego bogactwa. Inne jego pejzaże księżycowe są bardziej surowe i oszczędne, co zgadza się z treścią utworu, z której wynika, że to właśnie taki krajobraz miał potęgować u kosmicznych wędrowców uczucia odosobnienia i tęsknoty; wszak opuścili oni rodzimą planetę i nie trafili do raju, a ich ziemskie pochodzenia miało wkrótce stać się legendą. Sfera psychologii postaci nie należy do mocnych stron projektu, jednak nasz artysta nie odbiegał pod tym względem od innych ówczesnych malarzy. Antoni Procajłowicz w ilustracjach do tej samej powieści w ogóle wyrugował emocje, zamykając je w formie kilku realistycznych, mało ekspresywnych portretów³³. Wisznicki nie zrezygnował z tego aspektu przedstawień, ale pokazał go tak, jak czyniono w tanich powieściach kryminalnych lub awanturczo-przygodowych, gdzie grozę wyrażały otwarte usta, powiększona twarz lub specyficzne ułożenie ciała. W wydaniu interesującego nas twórcy strach kosmonauty skumulowany jest w sylwetce uciekającej pomiędzy grobami [il. 6].

Zapewne daleko Wisznickiemu do wycieczek w głąb umysłu, charakterystycznych dla powojennych ilustracji Stefana Żechowskiego, gdzie wizualizacji poddano także świat wewnętrznych dramatów i wahań bohaterów³⁴. Omawiany artysta nie osiągnął wprawdzie podobnych efektów, ale postarał się, by jego przedstawienia lokowane w kosmosie zyskały ekspresywny charakter poprzez ciekawą formę grafiki, polegającą na wyraźnym kontraście białych i czarnych płaszczyzn. Budzi ona różne skojarzenia. To dalekie przywodzi na myśl eksperymenty z drzeworytem negatywowym, tzw. rasowym, stosowanym w okresie dwudziestolecia przez Władysława Skoczylasa (bezpośrednią inspirację wyklucza chronologia). Bliższą konotację przywołuje XIX-wieczny, popularny w Niemczech, zwyczaj zdobienia książki dziecięcej obrazkami przypominającymi wycinanki z czarnego papieru. Ta maniera utrzymywała się długo z powodu łatwości reprodukcji³⁵, dawała ciekawy efekt nierzeczywistości, kojarzyła się z „teatrem cieni”, który zawsze wywołuje odpowiedni nastrój. Owe czarne wycinanki, różnie oceniane przez estetyków, mają swój ciekawy ciąg dalszy w ilustracjach Jana Pieńkowskiego do zbioru baśni słowiańskich Joan Aiken *Kingdom Under the Sea* (Podwodne królestwo, 1971)³⁶.

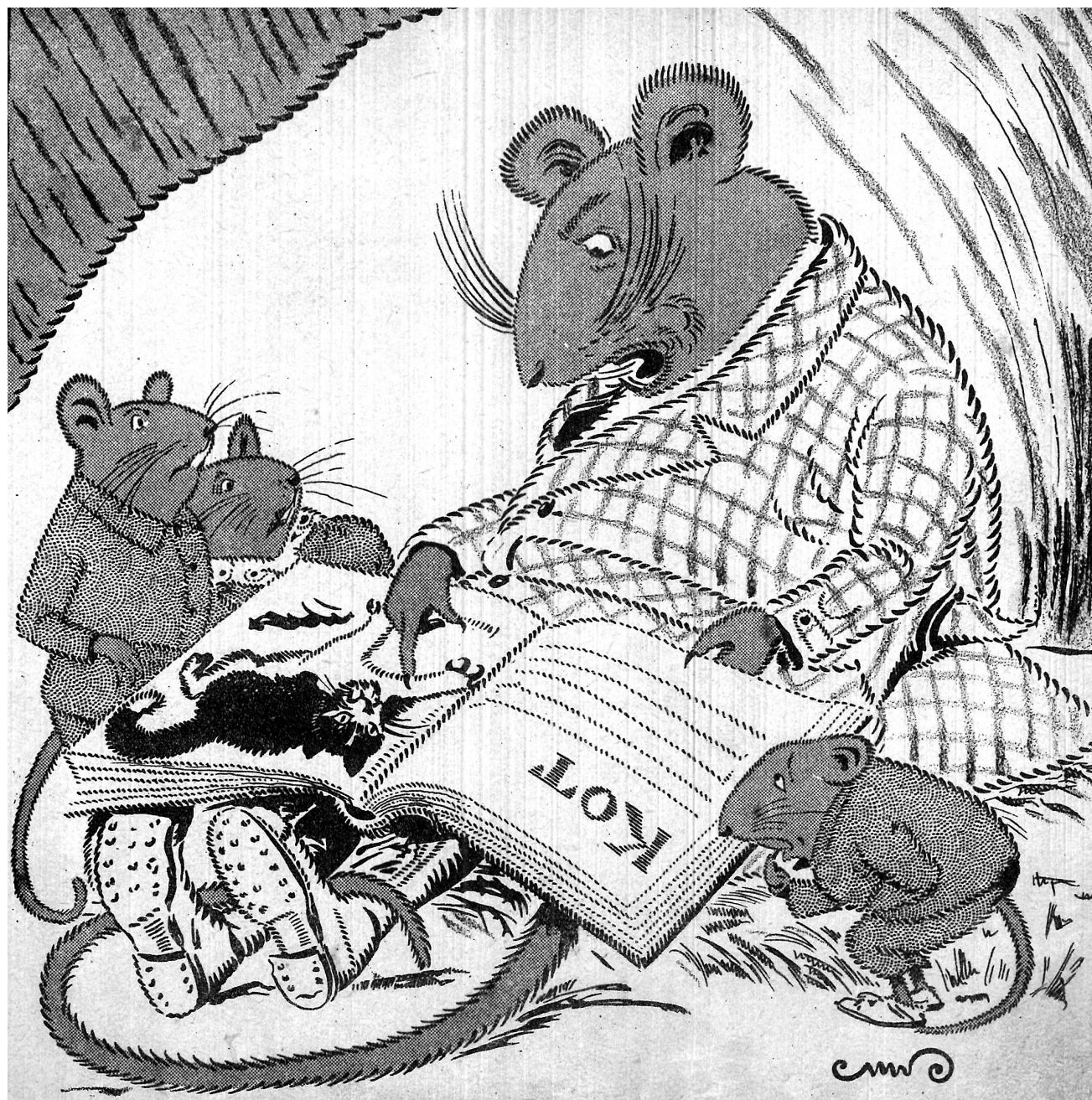
Zwierzęta i gdzie ich szukać w okresie międzywojnia

Do udanych należą ilustracje Wisznickiego związane z książkami Ejsmonda – pisarza znanego z licznych pokrewieństw łączących go z twórczością Rudyarda Kiplinga³⁷ i Adolfa Dygasińskiego:

[Ejsmond] Nie tworzy fantastycznych bajek, owszem, tłumaczy nam znane instynkty i zwyczaje naszych zwierząt leśnych. Ale, podobnie jak Kipling, usiłuje przeniknąć tajemnice ich dusz, rozumować ich logiką, nie zaś zewnętrzna, ludzką logiką przyrodnika lub strzelca. I jak Kipling, unika w tym



il. 6 M. Wisznicki, *Ucieczka Woodbella z miasta umarłych*; za: jw., ryc. 3



il. 7 M. Wisznicki, *Przestrogi*; za: J. Ejsmond, *W zbożu. Opowieść o szczurach*, Warszawa 1948, ryc. 6



il. 8 M. Wisznicki, *Nauka*; za: jw., ryc. 4

tomie antropomorfii, przypisywania zwierzętom charakterów ludzkich: lisowi – zmysłu oszukaństwa, gołębiowi – romantyzmu, albo osłu tak gruntownej, jak ludzka, głupoty. Przedstawia nam, owszem, objawy psychiki zwierzęcej: bohaterstwo rysicy – matki; zadufanie odyńca w swej mocy; poglądy niedźwiedzia na cywilizację; samczą zajadłość jeleni; dumanie żubra nad zanikiem swej rasy; złowieszczość i mściwość kruków³⁸.

Książka o szczurach będąca efektem współpracy Ejsmonda i Wisznickiego³⁹ funkcjonuje współcześnie, czemu trudno się dziwić, jako rodzaj obiektu pożądanego przez bibliofilów. To książka w twardej okładce, o wymiarach odbiegających od tych stosowanych wtedy powszechnie, mająca swoją kolorową edycję⁴⁰. Treść podana jest w formie nawiązującej do stylistyki komiksu. To wierszowana, widowiskowa historia o szczurzej rodzinie – o zagrożeniach czyhających ze strony kota [il. 7], o konieczności opuszczenia pola w czasie jesieni, o nauczycielach [il. 8], o więzach krwi i o przyrodzie. Przypomina opowiadanie obrazowe, którego rodowód sięga średniowiecznej ikonografii, tradycji ruskich druków obrazkowych zwanych łubokami oraz niemieckich *Bilderbogen* – jednokartowych ilustracji opatrzonych tekstem, często wyraźnie przeznaczonych dla dzieci⁴¹. W dwu-



³⁸ J. Weysenhoff, *Przedmowa*, [w:] J. Ejsmond, *W puszczy. Opowieści o sercu zwierzęcym*, Warszawa 1928, s. 10.

³⁹ J. Ejsmond, *W zbożu. Opowieść o szczurach*, Księgarnia Perzyńskiego i Niklewicza, Warszawa 1924–1925 (wersja kolorowa, 19 ilustracji całostronicowych, dwa przerywniki i okładka); Wydawnictwo „Ex-Libris”, Warszawa 1948 (wersja bezbarwna, 19 ilustracji całostronicowych, dwa przerywniki i okładka).

⁴⁰ Z braku dostępności tego wydania, ilustracje w artykule pochodzą z wersji powojennej. Książka zyskała wymiar prawie kwadratowy, 20 × 24 cm, co odbiegało od tych powszechnie stosowanych; *Bardzo dziwne bajki* ukazały się w formacie 23 × 14 cm, *Na srebrnym globie* – 19 × 14 cm.

il. 9 M. Wisznicki, *Walka z kotem*; za: jw., ryc. 9



⁴¹ J. Dunin, *op. cit.*, s. 63–64.

⁴² Zob. W. Sieroszewski, *Bajki*, Biblioteka Polska, Warszawa 1922.

dziesięciu tego typu formy przekształciły się w komiks, wyraźnie powiązany już ze sztuką filmową (w 1936 r. firma Jakuba Przeworskiego zaczęła publikację cyklu książek disneyowskich). Wisznicki stosował stylistykę komiksu również w publikacjach dydaktycznych, opracowując w ten sposób powiedzenia i sentencje (często z udziałem zwierząt). Jego „szczurze opowieści” wpisują się w ciąg przedstawień zwierzęcych, cieszących się w literaturze dziecięcej dużym wzięciem.

Kreacje takie w ilustracjach książki dziecięcej dwudziestolecia budują zróżnicowany estetycznie zestaw przykładów. Zofia Stryjeńska proponowała młodemu czytelnikowi ekspresywne wizerunki tygrysa, osła i krokodyla, ubrane w róże i zielenie⁴². Franciszka Themerson porzuciła dosłowność, stosując w kreowaniu sylwetek zwierzęcych rozwiązania groteskowe. Kazimierz Sichulski stworzył mimetyczne, a jednocześnie impresyjne przedstawienia tego rodzaju w ilustracjach wierszy Ignacego Krasickiego (*Moim dzieciom wybrane wierszyki*, 1925). Wisznicki pozostał realistą: oddał charakter zwierzęcych postaci przez szczegóły, wyrazy twarzy i zachowanie [il. 9–10]. Jego ilustracje realizowały pożądaną w tamtym czasie wymóg dążenia do prawdy. Obowiązywały wtedy dość anachroniczne, ale fascynujące dla ówczesnych artystów, mistyczne koncepcje sztu-



il. 10 M. Wisznicki, *Przeprowadzka*; za: jw., ryc. 10



il. 11 M. Wisznicki, *Wobec sowietów*; za: H. Duninówna, *Na obczyźnie*, Bydgoszcz 1922, s. 64



il. 12 M. Wisznicki, *Wobec Niemców*; za: A. Bogusławski, *Jak Kaczorek-Kwaczorek przez Gdańsk do Gdyni płynął*, Warszawa 1929, s. 23

⁴³ K. Homolacs, *op. cit.*, s. 7.

⁴⁴ W. Husarski, *Książka obrazkowa dziecka*, „Świat Książki” 1929, nr 4/5.

ki wywiedzione z pism Rudolfa Steinera. Wedle wykładu Homolacsa, był zwierzęcy zawierał specyficzne zespolenie estetyki i ducha:

Widzimy tam [tj. w owym bycie – A. G.] niezliczoną ilość artystycznych zestawień barwnych na ciałach pierwotniaków, owadów, gadów, ptaków i ssaków – widzimy tańce rytmiczne, słyszymy śpiewy solowe i chóralne – jednym słowem, mamy tam zadatki wszystkich kształtów estetycznych⁴³.

Kształt zwierzęcy mógł doprowadzić artystę do prawdziwej duchowości po spełnieniu kilku warunków: zachowania wierności wobec źródeł ludowości i koncentracji na treści przedstawień. Uznano, że temu wyzwaniu nie podołała sztuka formistyczna, rodzaj formy zwyrodniałej, polegającej na „smakoszostwie”, ale nie wskazano jednocześnie planu konkretnych rozwiązań estetycznych.

Z czasem w ocenie ilustracji książki dziecięcej zaczęły się liczyć wymogi związane z upodobaniami dziecka. Wacław Husarski, omawiając różne przykłady⁴⁴ i poszukując w nich estetyki sprzęgniętej z dziecięcą psychologią, uznał, że takim wyzwaniom sprostało niewielu ówczesnych twórców. Wyraził przekonanie, iż „dziecko jest istotnie

realistą – ale nigdy naturalistą”, i w związku z tym odrzucił manierę biernego odtwarzania, dosłowności, wyrazistości, iluzjonizmu. Uznał, że estetyczne są te ilustracje, które zaspokajają poczucie prawdziwości doznań – ani zbyt realistyczne, ani zbyt dekoracyjne, z dużą dozą fantazji i humoru. Można stwierdzić, że takie właśnie były ilustracje Wisznickiego. Stosowany przez artystę realizm w kreowaniu postaci zwierzęcych okazał się też zgodny z oczekiwaniami małych czytelników. One zaś dowiodły swej odporności na dokonania *art déco* (dzieci kochają dosłowność). Współcześnie podobnie żywe i dowcipne sylwetki szczurów decydują o popularności filmów animowanych (jak np. *Ratatouille* [reż. Brad Bird, USA 2007]).

Wobec mimetyzmu...

Mimetyzm ilustracyjny książki dziecięcej dwudziestolecia niejedno ma imię. Wedle opinii Dunina, z którą wypada mi się zgodzić, nie można deprecjonować dokonań dawnych rysowników tylko ze względu na ich anachroniczność:

Książki (przynajmniej ich część) zaczynają być nowoczesne, gdy stają się bliższe estetyce naszych czasów. Jednak z perspektywy czasu trzeba przyznać, że kampania przeciw przesłodzonym rycinom dziecięcym z dawnych lat, prowadzona w imię nowej sztuki, zwykle przechodziła do porządku nad wartościami tego dawnego stylu, rzetelnością rysunku⁴⁵.

Husarski z kolei uznawał, że wyrazistość dosłownego przedstawiania przedmiotów przybrała w jego czasach kształty odrażające i ohydne, że podobne książki dziecięce trzeba natychmiast usunąć z półek księgarskich. Nie pozwólmy, by dawne oceny zaważały na sądach, które wydajemy współcześnie. Jakość rysunku bywała zapewne różna, część ilustracji mimetycznych dwudziestolecia jest przesłodzona i nieprawdziwa, część wierna i nieciekawa, ale część pozostaje ekspresywna, dowcipna i – jak na tamtą epokę – nowoczesna.

Gdy opisując przypadek Wisznickiego, wykluczmy oddziaływanie sztuki Zachodu na jego warsztat, do rozważenia pozostaną wpływy wschodnie. Jedną z ważniejszych szkół rysunku miała wtedy swoją siedzibę w Rosji – o studiach w tamtejszej szkole petersburskiej marzyło w XIX w. wielu malarzy. Wojtkiewicz wyjechał się tam uczyć, ale studia przerwał z powodu wydarzeń rewolucyjnych. Marian Trzebiński nie rozpoczął tej edukacji, gdyż nie zdał potrzebnych egzaminów. Wyuczeni w tamtejszej szkole mistrzowie rysunku stawali się później nauczycielami w naszych gimnazjach (np. Mikołaj Osipow w Siedlcach⁴⁶) i szkołach wyższych (np. Miłosz Kotarbiński w Warszawie⁴⁷). Wychowankowie petersburskiej instytucji przelamywali jej dokonania w twórczy sposób, odchodzili od suchego mimetyzmu. Ten niespokojny duch kojarzony jest w niniejszym artykule z postacią Krzyżanowskiego⁴⁸, mistrza Wisznickiego. Nie powinniśmy jednak

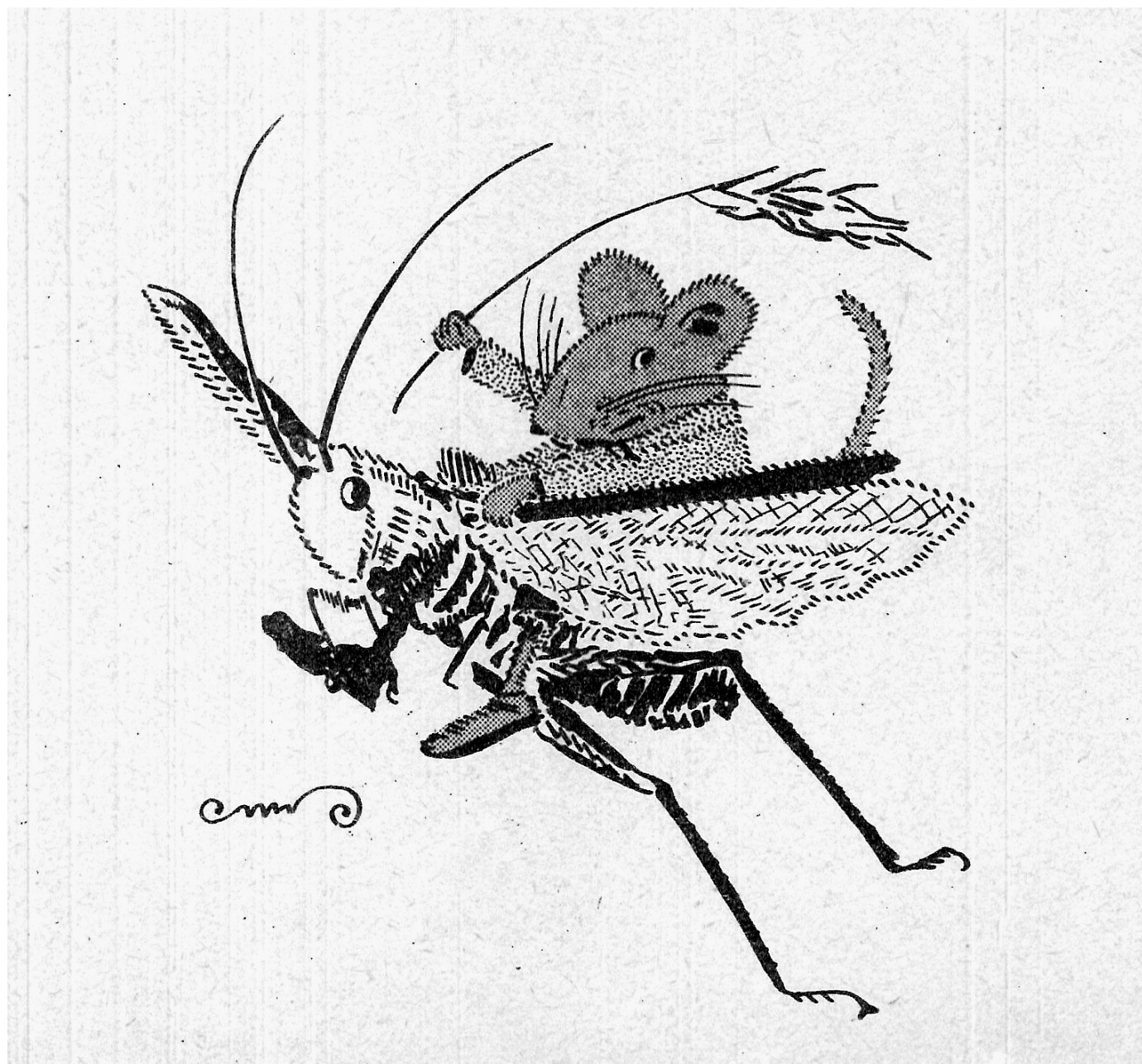


⁴⁵ J. Dunin, *op. cit.*, s. 121.

⁴⁶ Postać M. Osipowa przetrwała we wspomnieniach M. Trzebińskiego (*Pamiętnik malarza*, oprac., wstęp, koment. M. Masłowski, Wrocław 1958, s. 3–5), był on także „pierwszym profesorem rysunków” L. Wyczółkowskiego.

⁴⁷ Miłosz Kotarbiński (1854–1944) w 1905 r. uzyskał tytuł akademika cesarskiej akademii petersburskiej, później zaś był profesorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Ważną jego domeną artystyczną była ilustracja (pracował dla „Kłosów”, „Tygodnika Ilustrowanego”, „Tygodnika Powszechnego”); opracował graficznie utwory Dantego, W. Szekspira, J. Słowackiego, E. Orzeszkowej, H. Sienkiewicza, J. I. Kraszewskiego oraz popularnych w jego czasach pisarzy dla dzieci, m.in. T. J. Papi (*Nowe opowiadania ciotki Ludmiły*, 1897), M. J. Zaleskiej (*Niezdolni królewicze i królowa perłowego pałacu. Bajki prawdą przeplatane*, 1899). Ilustracje Kotarbińskiego były wierne wobec tekstu – potrafił on odtworzyć w rysunku niemal wszystko: postaci aniołów, królewicza Zielonko i dawne łodzie kozackie.

⁴⁸ Krzyżanowski pozostawał pod wpływem swego dawnego nauczyciela A. Kujawskiego. Od czasów młodości w Kijowie miał też bliskie relacje z J. Stanisławskim, nie zagrażał jednak miejsca na żadnym z wydziałów akademickich. Zob. M. Treter, *op. cit.*, s. 19.



il. 13 M. Wisznicki, winieta, za: J. Ejsmond, *W zbożu. Opowieść o szczurach*, Warszawa 1948, s. 1

zakładać, że nasz ilustrator ukształtował się pod tym wpływem. Możemy wykluczyć też jego zależność od tendencji, które obowiązywały w wówczas w zdobnictwie rosyjskiej książki dziecięcej, takich jak nurt tworzony przez tamtejszych ilustratorów baśni (ryciny Iwana Bilibina i innych artystów)⁴⁹ lub eksperymenty edytorskie w moskiewskiej oficynie Gozizdat, z którą związany był El Lissitzky⁵⁰. Wisznicki reprezentował w zdobnictwie książek samego siebie [il. 11–13]. Na kształcie jego ilustracji zaważył niespokojny mimetyzm – żywa stylizacja, daleka od naturalistycznej poprawności. Dzięki swym pracom włączył się w nurt realizmu typu dionizyjskiego, a to nurt, który charakteryzuje się swobodą wypowiedzi artystycznej, pozostaje wprawdzie wierny wobec rzeczywistości, ale jednocześnie otwarty na ekspresję i humor.

Słowa kluczowe

ilustracja, fantastyka, pädologia, Mikołaj Wisznicki, książka dziecięca, estetyka druku

Keywords

illustration, fantasy, paedology, Mikołaj Wisznicki, children's books, print aesthetics

References

1. **Bode Andreas**, *Ilustracje w polskich książkach dla dzieci*, [w:] *Almanach polskiej kultury dziecięcej*, red. G. Gorschenek, Hamburg 1996.
2. **Dunin Janusz**, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci*, Wrocław 1991.
3. **Idem**, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, oprac., wstęp, pod. do druku J. Ladorucki, Łódź 2018.
4. **Husarski Wacław**, *Książka obrazkowa dziecka*, „Świat Książki” 1929, nr 4/5.
5. **Repuch Ewa**, *Książka dla dzieci w służbie estetyki druku. Publikacje dwudziestolecia międzywojennego*, „Bibliotheca Nostra” 2016, nr 1.
6. **Nowakowski Artur**, *Fantastyczne światy na okładkach i w ilustracjach książek oraz czasopiśmie od wieku XIX do lat 80. XX wieku*, Kraków 2014.
7. **Okoń Waldemar**, *Ilustracja literacka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka [et al.], Wrocław 1995.
8. **Rypson Piotr**, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2011.

Aneta Grodecka, prof. at UAM, anetgrodecka@wp.pl

Works at the Institute of Polish Language Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. Editor of „Polonistyka Innowacje”. Author of books: *Słownik pisarzy i dzieł współczesnych. Kanon lektur na początek XXI wieku* (Dictionary of Modern Writers and Works: Canon of Readings for the Beginning of the 21st century, 2000), *Poeci patrzą... Obrazy, wiersze, komentarze* (Poets are Watching...: Images, Poems, Comments, 2008); *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy* (Poems in Images: The Study of the



⁴⁹ Ilustracje I. Bilibina były wykorzystywane w wielu wydaniach zbiorów podań ludowych i baśni (m.in. *Skazki Puszkina*, 1907). Inni popularni ilustratorzy działający w tym czasie za naszą wschodnią granicą to G. Narbut, M. Aleksandrowicz Wrubel.

⁵⁰ **El Lissitzky** (1890–1941) – konstruktywista i inicjator nowoczesnej typografii. Początkowo zajmował się, wraz z M. Chagallem, ilustracją publikacji żydowskich, potem opracował książkę dla dzieci *Historię dwóch kwadratów* (1920), którą opublikował w Berlinie oraz w wersji holenderskiej na łamach „De Stijl”. Zob. **B. Lewandowska**, *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce*, [w:] *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. J. Starzyński, Wrocław 1966.

History Ecphrasis, 2009), *Bańka mydlana. Artefakt w przestrzeni pamięci* (Soap Bubble: Artefact in the Memory Space, 2013), *Słowo i obraz w epoce multiplikacji* (Word and Image in the Age of Multiplication, 2016), textbooks and many articles published in: “Polonistyka”, “Polonistyka Innowacje”, “Polski w Praktyce”, “Katecheta”, “Przestrzenie Teorii”, “Edukacja Humanistyczna”, “Litteraria Copernicana”, “Dyskurs”, “Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, “Spotkania Humanistyczne”, “Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, sectio FF: “Philologia”. Her main domain is the borderland between literature and fine arts. She is also interested in polysensory and neurophilology issues.

Summary

ANETA GRODECKA (Adam Mickiewicz University) / Pearls from the lumber-room. Artists of the interwar period and children’s books. The case of Mikolaj Wisznicki

Usually, we look for the crumbs of modernity in the old art, which is intended to be the proof of its value and insight. I have decided to reverse this trend, in accordance with the rule that the new is not always better than the old. I am interested in children’s books from the 1920s, specifically its sphere of fantasy, illustrations of fairy tales and fantasy novels. On this background, I present illustrations of Mikolaj Wisznicki, an amateur in the field of fine arts, whose drawings decorated *Bardzo dziwne bajki* (Very Strange Fairy Tales) by Kornel Makuszyński, *Na srebrnym globie. Rekopis z Księżyca* (*On the Silver Globe: A Manuscript from the Moon*) by Jerzy Zulawski or *W zbożu. Opowieść o szczurach* (In Rye: A Tale about Rats) by Julian Ejsmond. His works fall within the scope of modernism tradition, but they are unique; on the one hand, they are characterized by “noble” realism shaped by the experiences of the Russian school of drawing, and on the other hand, they show a tendency to grotesque and humour. In the years 1923–1928, the children’s books discussed in the article were recommended to Polish libraries and schools by the Children and School Students Book Assessment Commission of the Ministry of Religious Beliefs and Public Enlightenment.