



Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu  
Wydział Sztuk Pięknych

Jakub Aleksander Sobczak

POTENCJAŁ TRADYCYJNYCH TECHNIK  
DRUKARSKICH W PROJEKTOWANIU  
GRAFICZNYM, NA PRZYKŁADZIE REALIZACJI  
KSIĄŻKI „POLSKIE PRZYSŁOWIA ILUSTROWANE”

Część opisowa rozprawy doktorskiej  
w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie sztuki piękne

Promotor:  
dr hab. Nikodem Pręgowski, prof. UMK

TORUŃ 2024

## Wstęp

Najstarsze znane nam przykłady drzeworytu europejskiego datowane są na pierwszą połowę XV w. (początki drzeworytu chińskiego czy koptyjskiego ocenia się na niemal o tysiąc lat starsze)<sup>1</sup>. Stosunkowa łatwość w zorganizowaniu warsztatu oraz szeroka dostępność materiałów służących do opracowania matrycy poskutkowały niezwykłą popularnością tej formy powielania obrazu. Prędko jednak rozwój pozostałych technik graficznych (zwłaszcza wkłęsłodrukowych, pozwalających na „doskonalszy” modelunek światłocieniowy, swobodniejsze operowanie wartościami linearnymi) niejako spychał drzeworyt w jego pierwotnej, wzdłużnej formule na peryferia rzemiosła artystycznego. Niezwykła prostota języka plastycznego drzeworytu, operującego jedynie zetknięciem dwóch skrajnych wartości: czerni i bieli oraz wynikająca z oporu materiału pierwotna ekspresja sprawiały, że drzeworyt niejednokrotnie trwał lub odradzał się poza głównymi nurtami sztuki poszczególnych epok (z którymi łączył się jedynie za pośrednictwem pewnych apofonii stylu historycznego), a od XIX w. stanowiąc nierzadko kontrę, protest wobec dominujących, generycznych rozwiązań plastycznych. Wszystkie te wątki chciałbym zarysować w dalszej części dysertacji, przybierając punkt widzenia współczesnego projektanta graficznego. Mając bowiem na uwadze najpierwotniejszą funkcję drzeworytu, a więc szeroką dys-

---

1. J. Werner *Technika i technologia sztuk graficznych* Kraków 1972, s. 9

trybucję treści wizualnych nierzadko komplementarnie złączonych z tekstem, nie sposób nie dostrzec w nim najwcześniejszego objawu zjawiska, nazywanego przez nas dziś grafiką użytkową czy projektową. Wynikająca z prostoty i syntezy form przyrodzona „moc” drzeworytu (także innych tradycyjnych form sztuki, zwłaszcza ludowej), a nade wszystko zakodowana w nich fizyczna (*par excellence*) ingerencja ludzkiej ręki mogą stanowić też odpowiedź na zaistniałą w skutek zastosowania narzędzi cyfrowych (w tym sztucznej inteligencji) stagnacji we współczesnym projektowaniu ilustracji, plakatu, którą z pewnym smutkiem obserwuję również na niwie pedagogicznej w pracy ze studentami.

Szczególnie cenną perspektywą przy zgłębianiu zjawiska drzeworytu, zwłaszcza w jego najpierwotniejszej formie, okazuje się szeroko pojęte doświadczenie awangardy w sztuce XX w<sup>2</sup>. Można poczynić pewną analogię do przełomu w ogólnej percepcji ikony bizantyńskiej, do której doszło na skutek pracy ekspresjonistów a później abstrakcjonistów takich jak Wassily Kandinsky, Kazimierz Malewicz. Zrozumienie języka abstrakcji, geometryzującej syntezy paradoksalnie zaprzęgniętej do twórczości figuratywnej pozwoliło na ponowne docenienie malarstwa, które w szerszych kręgach od ok. XVII – XVIII uchodziło za niezwykle prymitywną formę działalności artystycznej człowieka. Podobnie rzecz miała się z drzeworytem, zwłaszcza średniowiecznym oraz ludowym, który poddawany analizom jeszcze niespełna dziewięćdziesiąt lat temu pozbawiany był miana nie tyle

---

2. Z. Podgórzec *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim - Wokół Ikony*, Kraków 2014

nawet sztuki, co drzeworytu w znaczeniu ścisłym<sup>3</sup>. Jednocześnie Tadeusz Cieślewicz, którego surowy osąd przed chwilą przytoczyłem, zauważa, że ówczesny drzeworyt jako samodzielna forma wyrazu artystycznego stoi dopiero na początku drogi eksploatacji języka plastycznego, na jaki pozwala z samej swojej natury<sup>4</sup>. Czyniąc taką, skądinąd słuszną, obserwację, jednocześnie zdaje się nie dostrzega rzeczywistej natury techniki, określając secesyjny oraz współczesny mu drzeworyt ekspresjonistyczny jako „brużdzące echa” początków ksylografii.

Z punktu widzenia projektanta graficznego doświadczenia ekspresjonistów, zwłaszcza niemieckich, wydają się jednak być nie do przecenienia. To właśnie w ich grafikach (siłą rzeczą użytkowych takich jak plakaty, książki, ulotki, broszury) niezwykle żywiołowa i zarazem zsyntetyzowana figuracja łączy się w kompozycyjną całość z literą, której znakowa forma również ulega licznym deformacjom, odkrywając swój potencjał abstrakcyjnej plastyki, która najczęściej przestaje być zauważalna wraz z nauką czytania. Rozwiązania dostrzeżone przez ekspresjonistów, a które z obiektywnych względów historycznych nie mogły być rozwijane, znajdują swoją kontynuację w estetyce postmodernistycznej, za której przejawy lub echa można uznać większość ukazujących się dziś ilustracji, plakatów, grafiki wydawniczej. W niniejszej pracy postaram się wskazać na pewne możliwości wynikające z tradycyjnych technologii graficznych, mogące być

---

3. T. Cieślewicz *Drzeworyt w książce, tece i na ścianie : uwagi polemiczne o graficznej rasowości drzeworytu* Warszawa, 1936, s.22

4. Tamże, s. 36





Św. Krzysztof-drzeworyt datowany na 1423 r. Mimo opartej na konturze prostej wczesnego drzeworytu europejskiego nie można odmówić mu dekoracyjności i finezji tożsamej dla lineranych kompozycji drzeworytu azjatyckiego i secesyjnego.

odpowiedzią na coraz częściej obserwowane załamania w kulturze szeroko pojętej ilustracji.

## Formuła drzeworytu w grafice użytkowej – rys historyczny

### Średniowiecze i wczesna nowożytność

Jak wspomniałem we wstępie, początki europejskich druków drzeworytniczych przypadają na pierwszą połowę XV wieku. Zachowane zabytki z tamtego okresu to niemal wyłącznie, z naszego punktu widzenia, grafika dewocyjna. Najstarsze znane nam przykłady charakteryzują się wyodrębnianiem przedstawianych form jedynie za pomocą rysunku linearnego<sup>5</sup>. Niejednokrotnie szczelne podziały wokół wybranych dłutem przestrzeni służyły za wytyczne kolorującemu odbitkę farbami wodnymi<sup>6</sup>. Z technicznego punktu widzenia był to drzeworyt faksymilowy, tj. służący wiernemu powieleniu wcześniej wykonanego, najczęściej piórką, rysunku. Ta podlegająca wytycznym stylu gotyckiego formuła nierzadko spotykała się z krytyczną oceną późniejszych badaczy, grafików, jednak, będąc sprawiedliwym, nie sposób nie dostrzec pewnych analogii do drzeworytu azjatyckiego, również opartego na dominacji konturu.

---

5. J. Werner *Technika i technologia sztuk graficznych* Kraków 1972, s. 10

6. T. Cieśliewicz *Drzeworyt w książce, tece i na ścianie : uwagi polemiczne o graficznej rasowości drzeworytu* Warszawa, 1936, s.20

Odkładając na bok formalne dywagacje, warto zwrócić uwagę na kontekst, w którym od początku pojawia się grafika drzeworytnicza. Mowa tu o księdze ksylograficznej, która dzięki wynikającej z techniki możliwości powielania, staje się nieporównywalnie bardziej dostępna dla potencjalnego odbiorcy niż jej rękopiśmiennicze przodkinie<sup>7</sup>. Ośmielę się nazwać moment pojawienia się tego zjawiska narodzinami projektowania graficznego. Ksylografia spełniała założenia przyświecające grafice użytkowej, łącząc walory wizualne (charakterystyczne dla stylu historycznego) z funkcjonalnością obiektu oraz względną łatwością w jego powielaniu i dystrybucji. Geneza ta wydaje się być dzisiaj szczególnie godna zauważenia, zwłaszcza w obliczu postępującego (o ile już nie całkowicie dokonanego) podziału na tzw. grafikę artystyczną, warsztatową oraz projektowanie graficzne. Warstwa tekstowa owych ksiąg, z dzisiejszego punktu widzenia, stanowiła byt nieomal osobny. Ingerencja litery w obraz dokonuje się jedynie poprzez wypowiedziany przez postaci tekst, umieszczony na zwojach wokół ich głów (rozwiązanie przypominające współczesne komiksy). Niewątpliwie czynnikiem spajającym oba te światy była kwestia spójnego stylu (w tym przypadku gotyku), który jako zjawisko powszechne zaczęło zanikać w drugiej połowie XIX w., co zaowocuje nowymi rozwiązaniami literaczo-ilustracyjnymi. Wracając do samej litery w średniowiecznej księdze ksylograficznej, była ona

---

7. J. Werner *Technika i technologia sztuk graficznych* Kraków 1972, s. 10

*de facto* transpozycją pisanej tekstury<sup>8</sup>, która z punktu widzenia człowieka współczesnego jest pismem afunkcjonalnym, nieczytelnym (w średniowieczu nauka czytania opierała się na wzrokowym zapamiętywaniu wyglądu całych wyrazów, co czynimy też obecnie, opanowawszy czytanie w stopniu biegłym), co pozwalała nam jednak rozpatrywać niemal ornamentalne bloki tekstu w kategoriach czysto plastycznych.

Rozwiązaniem na żmudne i czasochłonne opracowywanie w matrycy drewnianej łamów okazał się wynalazek odlewanej z ołowiu czcionki ruchomej układanej w wersy w ramach zecerskich. Przypieczętowało to separację materii literaczej od języka obrazu, który w prawdzie w XV wiecznych inkubałach wzorem średniowiecznych iluminacji przeplatał się mimetycznie<sup>9</sup> z blokami tekstu (w formie bordiur, inicjałów, nagłówków, finalików etc.), jednak w epokach późniejszych ograniczał się raczej do wyseparowanych stron w składzie książki<sup>10</sup>.

Sama formuła drzeworytu również ulegała zmianom i modyfikacjom. Czysto linearne kompozycje ustępują miejsca modelowaniu kreskowemu, będącemu cechą charakterystyczną grafiki szesnastowiecznej. Interesującym i mało znanym zjawiskiem była trawestacja drzeworytu na matrycę metalową, kojarzoną

---

8. T. Cieśliewicz *Drzeworyt w książce, tece i na ścianie : uwagi polemiczne o graficznej rasowości drzeworytu* Warszawa, 1936, s.20

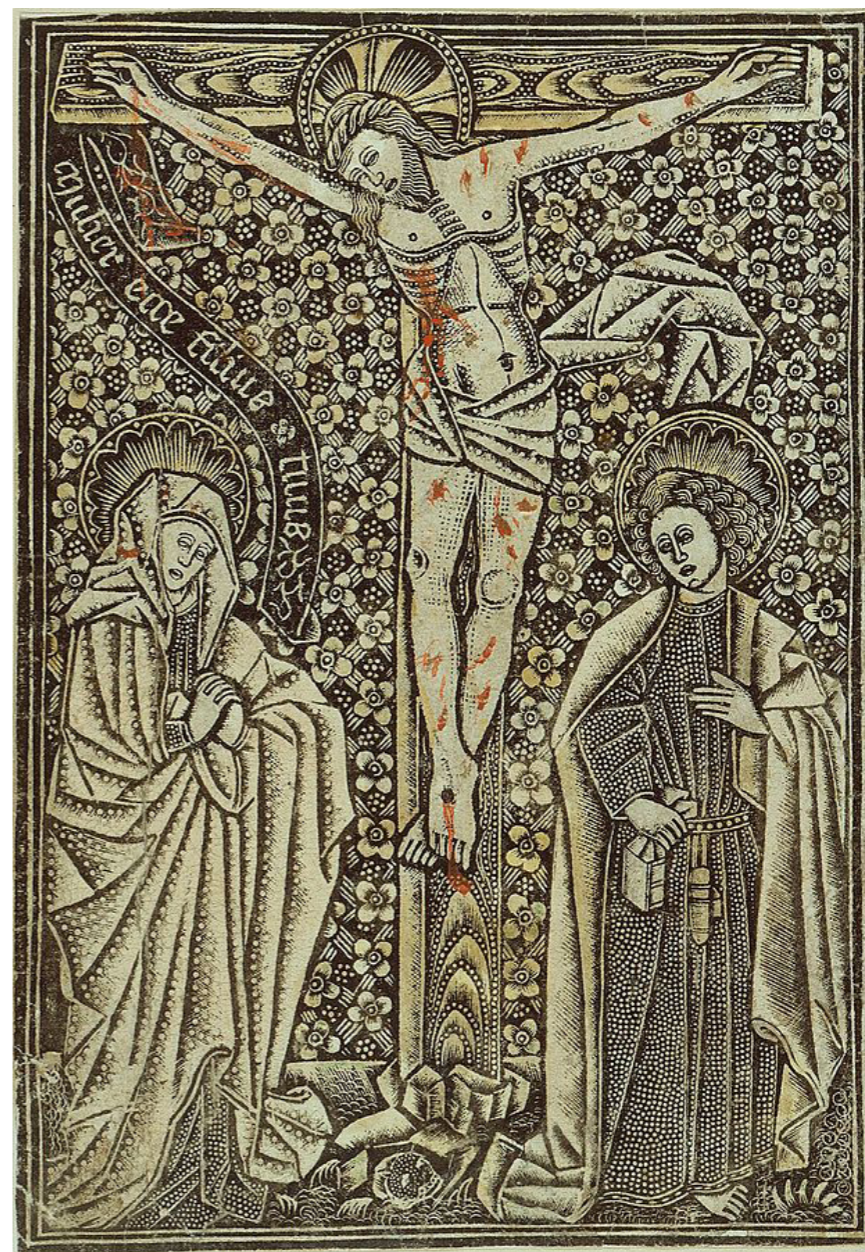
9. J. Werner *Technika i technologia sztuk graficznych* Kraków 1972, s. 12

10. S. Szczuka *Estetyka druku* Warszawa 1966, s. 86



dziś głównie z technikami druku wklęsłego. Pozwalało to na opracowywanie zaczernionej powierzchni przy pomocy punc o różnej wielkości i kształcie. Powstałe w ten sposób przedstawienia świętych łączą za sobą geometryczne podziały gotyku łamanego z mnogością faktur-deseni, co owocuje efektem niemalże kubistycznym.

Wiek szesnasty, to także wprowadzenie koloru będącego efektem nie ręcznego kolorowania odbitki, a użycia osobno opracowywanych matryc dedykowanych konkretnej barwie. Rozwija się również drzeworyt światłocieniowy, którego najwybitniejszymi reprezentantami byli Albrecht Durer, Łukasz Cranach Hans Burgkmair, Albrecht Altdorfer. Niewątpliwie biegłość, jaką się posługiwali w uzyskiwaniu efektów tonalnych pozwolił zaistnieć drzeworytowi jako autonomicznej formie uprawiania sztuki pozostająca w oderwaniu od jakichkolwiek uzależnień związanych z funkcjonalnością (kolekcyjny obieg tek). Zda się, że również z tego samego powodu zjawisko to nie trwało długo, bowiem prężnie rozwijające się techniki wklęsłodrukowe pozwalały na niemal malarskie przejścia światłocieniowe, odsuwając drzeworyt na boczny tor.



Przykład ryciny śrutowej (tzw. sposób groszkowany).

## Wiek XVIII

Rozwój technik wklęsłodrukowych pozwalał na doprowadzenie do perfekcji pod względem tonalnym opracowywanych obrazów, które przy zachowaniu maksymalnej kontroli twórcy nad śladem narzędzia, charakteryzowały się niespotykaną dotąd swobodą linii i plamy. Szczególną popularnością (zapewne ze względu na stosunkowo niezbyt skomplikowane wymogi przy organizacji warsztatu) cieszyła się najstarsza technika druku wklęsłego – miedzioryt. Jednak z technicznego punktu widzenia procedura pozyskania odbitki nie pozwalała na rozwój i swobodne zastosowanie ilustracji w konstruowaniu książki, przysparzając wydawcy wielu trudności<sup>11</sup>. Proces odbijania był pracochłonny i ciężki. Niemożliwe było jednoczesne odbicie łamów tekstu (będących *de facto* drukiem wypukłym) wraz z ilustracją, która była nabijana osobno na mokrych arkuszach. Nierzadko obraz w tekście stanowił wklejony suplement, co z estetycznego punktu widzenia zaburzało spójność tkanki plastycznej obiektu, jakim jest książka.

Zjawisko regresu roli obrazu w drukach użytkowych zbiegło się z rozwojem kultury typograficznej zwłaszcza w krajach protestanckich. Za odnowiciela sztuki drukarskiej uznaje się Johna Baskerville'a<sup>12</sup>, autora kroju unowocześnionej antyki barokowej, łączącej walory estetyczne dwuelementowego znaku wraz z jego funkcjonalnością,

---

11. S. Szczuka *Estetyka druku* Warszawa 1966, s. 90

12. Bieńkowska B., Maruszak E. *Książka na przestrzeni dziejów* Warszawa, 2005

sprzyjającą płynnemu czytaniu. Jediną składową zrównoważonej kompozycji rozkładówek stały się czerni litery i biel kartki, stwarzającej wrażenie harmonijnej równowagi wyrażanej w geometrycznych podziałach łamów tekstowych, balansem między zastosowaniem dominant w postaci litery masywnej oraz spójną strukturą tekstu ciągłego. Estetyczne intuicje Baskerville'a doskonale wpisywały się w założenia reformowanych denominacji chrześcijańskich, według których osobiste doświadczenie Transcendencji dokonuje się w sposób szczególny w czasie lektury świętych tekstów. Rola obrazu, jako wizerunku cudownego (tak jak ma to miejsce zwłaszcza w prawosławiu), czy *biblii pauperum* (wykorzystywanej przez katolicyzm rzymski w dobie powszechnego analfabetyzmu), całkowicie została zmarginalizowana, a w krajach, gdzie dominował ewangelicyzm o profilu reformowanym całkowicie zarzucona. Kto wie, czy właśnie owo rozumienie litery wpływające z pewnych poziomów mentalności nie przyczyniło się do powstania w tradycyjnie kalwińskiej Szwajcarii, wynikającej z konstruktywizmu, szkoły (stylu) projektowania graficznego – tzw. Swiss Style.

Pozostawiając jednak na uboczu rozważania na tle religijno-kulturowym (do których wszakże powrócę przy omawianiu zjawisk związanych z grafiką rodzimą), czas oświecenia należałoby skonstatować jako okres względnie niesprzyjający rozwojowi ilustracji oraz zanik roli obrazu w światowym, głównym nurcie drukarstwa. Sprawa zmienia się diametralnie wraz z wynalezieniem pod koniec XVIII w. pewnego udoskonalenia technologicznego w ramach prastarej techniki drzeworytu.



## Wiek XIX

W 1798 r. angielski rysownik, Thomas Bewick (1753–1828) wynalazł tzw. drzeworyt sztorcowy. Innowacja przy opracowywaniu matrycy polegała na zastosowaniu desek, których kierunek słoii jest usytuowany prostopadle do drukującej płaszczyzny. Mówiąc krótko: Bewick jako pierwszy zaczął ciąć deskę w poprzek pnia<sup>13</sup>. O wiele bardziej zwarta struktura materiału pozwalała na użycie szerokiej gamy wszelkiego rodzaju rylców, narzędzi pozwalających na o wiele większą precyzję cięcia niż używane w drzeworycie langowym dłuta i noże. Późniejszy wynalazek specjalistycznej maszyny umożliwiał pozyskanie coraz to dokładniejszych i drobniejszych śladów, co w efekcie owocowało niezwykle zróżnicowanymi a zarazem łagodnymi przejściami tonalnymi. Gęste struktury powstałe w wyniku *de facto* grawerowania powierzchni klocka zaczęły być odczytywane jako szarości o dowolnym natężeniu. Znana z klasycznego drzeworytu znakowość i wynikająca z syntezy umowność, ustąpiły niczym nieograniczonemu modelunkowi światłocieniowemu. Swoisty realizm, na jaki pozwalał drzeworyt sztorcowy, od samego początku znalazł zastosowanie w wiernej ilustracji przyrodniczej, wypełniającej dziewiętnastowieczne atlasy. Owa dokładność w połączeniu z dalece prostszą w porównaniu do miedziorytu technologią pozyskania odbitki, przyniosły technice niebywałą popularność. Poza ilustracją książkową drzeworyt sztorcowy znalazł zastosowanie w stopniowo zyskującej na popularności prasie. Wielkie czasopisma

---

13. J. Werner *Technika i technologia sztuk graficznych* Kraków 1972, s. 14

skupiały wokół siebie wybitnych drzeworytników. Próby usatysfakcjonowania gustów szerokiej klienteli owocowały „zalaniem” odbiorcy łatwo powielalnym obrazem, co w owym czasie możnaby rozpatrywać jako zjawisko bezprecedensowe, a z dzisiejszej perspektywy jako narodziny nie zawsze wyrafinowanej, wszechobecnej ikonosfery.

Na wiek XIX przypada też wcześniej niespotykany fenomen odbijający swe piętno na spójności, a nierzadko i na jakości sztuki w kręgu kultury europejskiej i pochodnych. Mowa mianowicie o zaniku jednolitego stylu, jako spójnego języka plastycznego, który na przestrzeni epok zwykł ogarniać wszystkie przejawy twórczości człowieka, nadając poszczególnym okresom charakterystyczny, spójny obraz. Sztuka antyku, style sztuki doby średniowiecza, czy epoki nowożytnej dawały o sobie znać nie tylko w wielkich realizacjach tj. pałace i świątynie, ale też w drobnych przedmiotach codziennego użytku, co dobitnie ilustruje przytaczany już drzeworyt ze św. Krzysztofem, który tylko brakiem koloru różni się od kwatery katedralnego witrażu. Brak jednolitej formuły stylowej (którą nieudolnie próbowano wskrzesić różnymi historyzmami) poskutkowało pewnym sztucznym podziałem w łonie sztuki, którego skutki odczuwamy do dziś. Wyodrębniła się bowiem tzw. sztuka wysoka, praktykowana na akademiach, a adresowana do odbiorcy salonowego oraz rodzaj twórczości o przeznaczeniu użytkowym, codziennym. To właśnie w tym drugim obszarze swe pole eksploatacyjne znalazł drzeworyt. Rodząca się na dobrą sprawę reklama wizualna w sposób niezwykle dowolny mieszała ikonografię i style poprzednich epok (również w domenie typografii), co owocowało niezwykle eklektycznymi (nie zawsze w do-

brym smaku) rozwiązaniami. Owo swobodne podejście do obrazu i litery, dyktowane pewnym określonym zamiarem ingerencja w jej konstrukcję, z perspektywy czasu sprawiają wrażenie swoistego preludium do eksperymentów typograficznych charakterystycznych dla postmodernistycznego podejścia do projektowania graficznego.



Przykład dziewiętnastowiecznego podejścia do liternictwa.





Dziewiętnastowieczna reklama mydła.

Niedoświadczany wcześniej rozdźwięk między codziennymi przejawami twórczości człowieka, a tzw. sztuką salonową obudzi w wielu artystach pytania o funkcje i role sztuki. Jednocześnie postępująca rewolucja przemysłowa oraz idące za nią nowe rozwiązania technologiczne (m.in. na niwie drukarstwa) umożliwiały masową produkcję przedmiotów, obrazów, tkanin etc., których wartość wizualną można rozpatrywać w kontekście rodzącego się zjawiska kiczu. Względna łatwość „tworzenia” w parze z szalejącymi historyzmami i eklektyzmami padły na podatny grunt aspiracji kapitalistycznego społeczeństwa, którego członkowie bez względu na pochodzenie mieli szansę zmanifestować swój status również w sferze wizualno-symbolicznej. Co ciekawe, zjawisko to można uznać za paralelne do architektury „dworków” i „pałacyków” doby lat dziewięćdziesiątych XX w. w Polsce oraz szeroko rozumianej kultury wizualnej tamtego okresu.

Jedną z prób odpowiedzi na zauważalny kryzys w sztuce było powstanie w 1888 r. na Wyspach Brytyjskich ruchu Arts and Crafts, zrzeszającego malarzy, rzeźbiarzy, architektów i rzemieślników w myśl tworzenia sztuki użytkowej, służącej całemu społeczeństwu. Zdaniem członków stowarzyszenia należało tworzyć sztukę użyteczną i funkcjonalną, jednak nie tracącą swoich estetycznych wartości. Dlatego artyści przeciwstawiali się produkcji mechanicznej, przemysłowej, na rzecz odrodzenia sztuki wykonywanej ręcznie<sup>14</sup>.

14. Will Jones, *Jak czytać nowoczesne budynki : przyspieszony kurs wiedzy o architekturze epoki nowoczesnej*, Warszawa 2018, s. 20

Jak nietrudno zauważyć, zwrócenie się w stronę rzemiosła postuluje się również i dziś, jako odpowiedź na generyczność przykładów otaczającej nas ikonosfery, których powstawanie nie wymaga ostatnio nawet jakiegokolwiek aktu twórczego, na żadnym z etapów ich powstawania - mowa rzecz jasna o grafikach otrzymywanych dzięki działaniu sztucznej inteligencji.

Z punktu widzenia projektowania graficznego, sztuki książki niezwykle istotną postacią jest bez wątpienia jeden z założycieli ruchu, William Morris. Jego związki z ruchem Prerafaelitów pchnęły go w kierunku rozwiązań przed- i wczesnonowożytnych, o których już wspominałem. Książki ksylograficzne Morrisa były przeładowne bogactwem ornamentów, stylizowanych bordiur i dekoracyjnych inicjałów. Ilustratorzy, nierzadko prerafaelicy malarze, z którymi współpracował, tworzyli w podobnej, historyzującej konwencji. O ile jednak ich realizacje malarskie poprzez jasną, czystą kolorystykę nawiązywało do dzieł dawnych mistrzów, o tyle czarno-białe drzeworyty poprzez sposób prowadzenia linii i konstrukcji ludzkich sylwetek, zdradzały, moim zdaniem, akademickie wykształcenie twórców. Głównym źródłem bieli, kontrastującej do przecernionej tkanki skomplikowanych grafik, była inerlinia i światło międzyliterowe bloków tekstów, metodycznie umieszczanych w „okienkach” wykreślanych kanonem Van de Graafa. Typografia, jaką posługiwał się Morris w łamach tekstu ciągłego, była jego autorskim konstruktem (czcionka *Golden Type*), opartym na XV-wiecznej antykwie Nicolasa Jenson. Jednak, wyrażające się m.in. w rozszerzeniu klasycznej litery rzymskiej o minuskułę, dążenia renesansowych typografów w kierunku

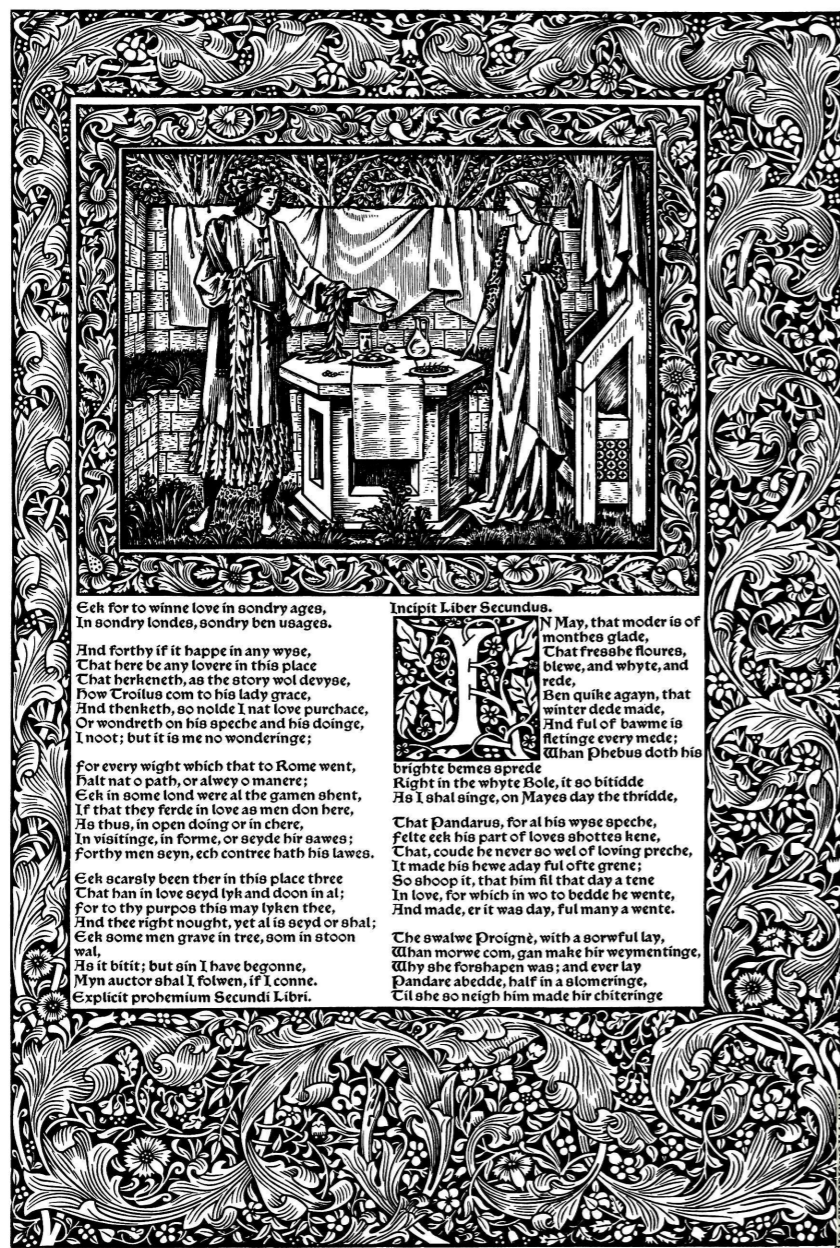
książki funkcjonalnej, zdają się zdominowane przez natłok zabiegów stylizacyjnych, mający miejsce w oderwanej od tekstu warstwie ilustracyjno-dekoracyjnej. O ile formuła wypracowana przez Morrisa świetnie sprawdzała się w publikacjach poświęconych baśniom, legendom, hagiografii etc., o tyle anachroniczna plastyka na dłuższą metę zdaje się pogłębiać obraz ikonosfery człowieka XIX wieku, która zamiast być przejawem i wyrazem czasu i miejsca swojego powstania, staje się zabawą w przeszłość, gotyckim romansem. Należy natomiast pamiętać o roli, jaką ruch Arts and Crafts wniósł pośrednio w rozwój naszej rodzimej sztuki, zwłaszcza użytkowej. Idee powrotu do silnej pozycji rzemiosła oraz inspiracja sztuką dawną znalazły podatny grunt w środowisku twórców okresu tzw. Młodej Polski<sup>15</sup>. Założenia „demokratyzacji” sztuki w połączeniu z krystalizowaniem się „stylu narodowego” zaowocowały w przypadku polskim poszukiwaniami artystów w obrębie lokalnej sztuki ludowej, w tym grafiki, do tej pory rozpatrywanej jedynie jako etnograficzne kuriozum pozabawione większej wartości artystycznej<sup>16</sup>.

---

15. *Młoda Polska, czyli krakowski Arts and Crafts*, link: <https://trojka.polskieradio.pl/artukul/2630423,młoda-polska-czyli-krakowski-arts-and-crafts>

16. Józef Grabowski *Ludowe obrazy drzeworytnicze* Warszawa 1970, s. 8–9





Strona z Troilus and Criseyde Chaucera zaprojektowana przez Morrissa, z ilustracją Burne-Jonesa (1896).

## Wiek XX

Kontynuując rozważania o rozwoju grafiki projektowej, jej usytuowania na płaszczyźnie sztuki jako takiej oraz o kontekstach drzeworytniczych w omawianych zjawiskach, nie sposób nie wspomnieć o nurcie ekspresjonizmu, zwłaszcza niemieckiego. Pragnienie osiągnięcia efektu brutalnego, mocnego i zsubiektywowanego wyrazu znalazło swój upust w pierwotnej odmianie drzeworytu, w której opór twardej materii matrycy sprzyjał osiągnięciu ostrych, „agresywnych” form jednocześnie podkreślając syntetyczny (nierzadko zdeformowany) charakter figur na odbitce operującej jedynie dwoma wartościami czerni farby oraz koloru papieru. Obserwacje ekspresjonistów poczynione w obrębie sztuki ludowej i prymitywnej (rzeźba afrykańska etc.) pozwoliły na powrót wybrzmień językowi drzeworytu w jego przyrodzonej, wynikającej z uwarunkowań materii formule. Charakter ten na przestrzeni wieków wydawał się być sukcesywnie kamuflowany, co najbardziej można zauważyć w drzeworycie sztorcowym w jego odmianach tonalnej i faksymilowej, w których ślad matrycy ma biegle imitować odpowiednio gwasz i rysunek piórkiem, czyniąc drzeworyt techniką usłużną wobec zupełnie obcego języka plastycznego<sup>17</sup>. Wraz z postępem innych technik reprodukcyjnych jednak i ta rola prędko odeszła w niepamięć. Pewna doza przypadkowości wynikająca z ukierunkowania niepoddających się pełnej kontroli usłojenia drzeworytu langowego (zwłaszcza w przypadku gatunków drewna o luźniejszej, miękkiej strukturze) została przez twórców

---

17. T. Cieśliewicz *Drzeworyt w książce, tece i na ścianie : uwagi polemiczne o graficznej rasowości drzeworytu* Warszawa, 1936, s.29





Ernst Ludwig Kirchner, *Plakat wystawy Die Brücke* (1910).



Ernst Ludwig Kirchner, *Passive Mitglieder* (1910).

ekspresjonistycznych wykorzystana jako wartość dodana. Nie unikano jej, a nawet eksponowano, uwydatniając żywiołowość szybko opracowywanych form, analogicznie jak w przypadku duktu pędzla impresjonistycznego, jednak z dużym naciskiem na wydobywanie osobistej emocji, niepokoju. Ryciny książkowe, druki ulotne i pamflety wydawane przez niemiecką grupę Die Brücke podobnie jak średniowieczna ksylografia wykorzystywały ręcznie cięte liternictwo opracowywane w tym samym klocku drewnianym co warstwa ilustracyjna, figuratywna. Skutkowało to wrażeniem niezwyklej spójności słowa i obrazu, wyrastających niejako z jednej materii. Abstrakcyjna ze swej natury tkanka znaków doskonale uzupełniała stojące nierzadko na granicy abstrakcji zsyntetyzowane i umowne przedstawienia. Na tym jednak dialog z historycznymi tradycjami zdaje się kończyć, ograniczając się jedynie do prostej technologii, pozwalającej na stosunkowo szybkie i tanie w produkcji publikacje, odpowiadające założeniom (nie zawsze w pełni kontrolowanym) twórców. Formuła ekspresjonistów, w odróżnieniu do rozwiązań średniowiecznych czy mimetycznych zabiegów prerafaelitów, nie zakładała użycia litery, której kształt wynika z odręcznie pisanego wzorca (tak jak w przypadku pisma neo- i gotyckiego, antykwy etc.) lecz w wykorzystywała swobodnie kształtowane znaki. To innowacyjne podejście, w dobie postmodernizmu szeroko stosowane i oczywiste, pozwalało na wydobywanie potencjału litery jako formy abstrakcyjnej, kształtującej klimat i formę kompozycji w stopniu nie mniejszym niż figuracja. Taki sposób działania można rozpatrywać jako swoistą podróż do prąródła sztuki, gdzie granica między figuratywnością a abstrakcją, ornamentem nie zawsze rysuje się w sposób klarowny. Niestety, z ra-

cji na politykę III Rzeszy, nowoczesne podejście ekspresjonistów nie znalazło w dalszej perspektywie kontynuacji. W latach powojennych doświadczenia ekspresjonizmu dają się zauważyć w twórczości takich artystów jak chociażby Helmut Andreas Paul (HAP) Grieshaber, którego kubizujące grafiki poprzez żywiołowe acz klarowne kontury i podziały zdradzają inspirację racjonalnością XV-wiecznych szwabskich drzeworytów<sup>18</sup>. Grieshaber jako rodowity szwabijczyk świadomie korzysta z rozwiązań zachowanych w tradycyjnym dla regionu rzemiośle. Twórczy dialog z tradycją w żadnej mierze nie owocuje skostniałymi historycznymi stylizacjami, cytatami. Stwarza zupełnie nowy język plastyczny. Artysta jest świadomy identyfikujących go korzeni, które determinują go w pewien niekrepujący sposób.

---

18. Kurt Martin *hap grieshaber* Stuttgart 1972, s. 6



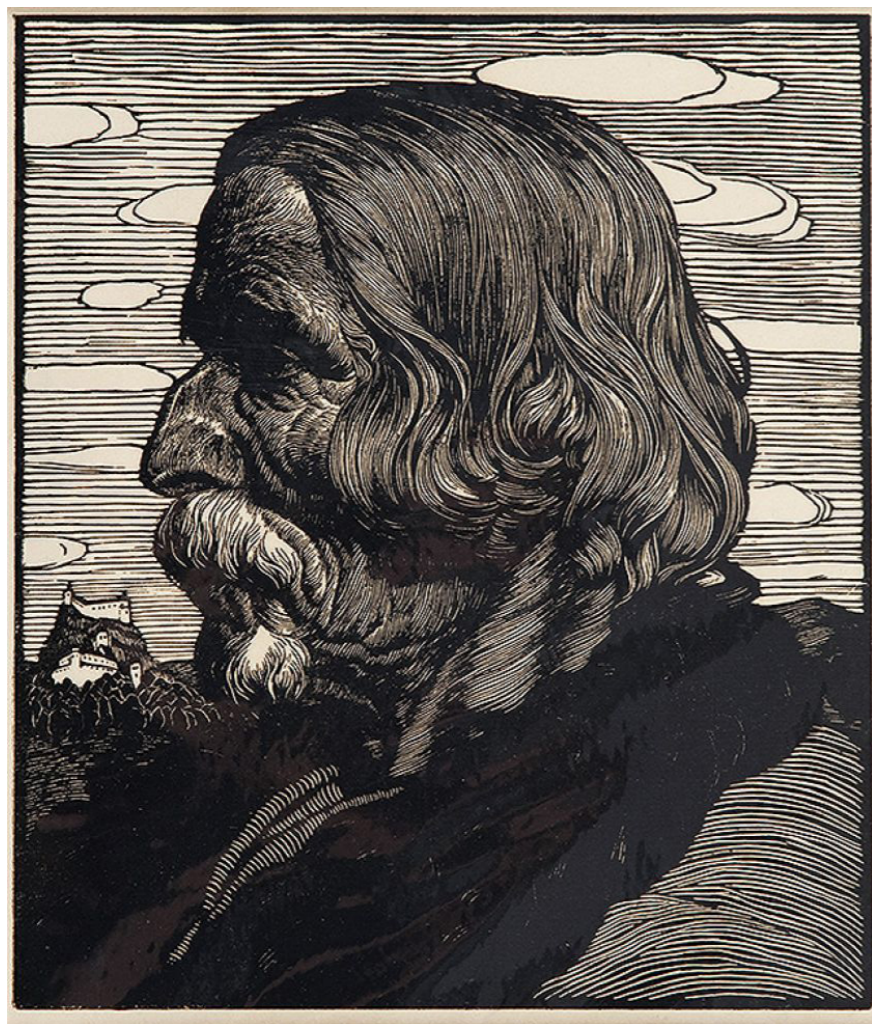


Helmut Grieshaber, *Totentanz*.

Wracając jednak do okresu poprzedzającego II Wojnę Światową, zupełnie inaczej kształtowała się sytuacja drzeworytu polskiego oraz jego roli w grafice użytkowej. Echa pobrzmiewającej młodopolskiej chłopomanii oraz próby wypracowania jednolitego stylu narodowego w czasie młodej, odrodzonej państwowości pchnęły wielu twórców do poszukiwań w obszarze rodzimej sztuki nieprofesjonalnej. Nie inaczej było w przypadku grafików, którzy morze inspiracji odnajdywali w drzeworycie ludowym, który w sposób bardziej szczegółowy omówię w dalszych rozdziałach dysertacji.

Nazwiskiem bez wątpienia kluczowym zarówno dla badań nad polską grafiką ludową, jak dla twórczego jej wykorzystania w autorskiej grafice tamtego okresu jest Władysław Skoczylas. Część prac artysty w sposób niezwykle rzeźbiarski przy wykorzystaniu niemal barokowych kontrastów światła i cienia portetuje nie bez wnikliwej obserwacji psychologicznej mieszkańców Podhala. Materia zaklętych na płaszczyźnie brył zdaje się być utkana z równolegle biegnących włókien o szeroko zróżnicowanych grubości i natężeniu. Odbiorca odnosi wrażenie subtelnie zakodowanej rytmiki, tektoniki form. Jednocześnie obrona przez Skoczylasa technika drzeworytu, przy całej swojej mocy tonalnej i surowości, znajduje głębokie uzasadnienie formalne dla tematyki swoistych reportaży twórcy (ten aspekt szczeroci śladu drukarskiego wynikającego z prostoty techniki w sposób niezwykle brutalny, pozbawiony młodopolskiego romantyzmu i radosnej stylizacji wykorzysta Tadeusz Kulisiewicz, a w latach powojennych Maria Hiszpańska-Neumann). Drzeworyt Skoczylasa, nawet jeśli sztorcowy, nie stanowi podyktowanego pragmatyką erzacu in-





Władysław Skoczylas, *Profil Górala*.



Władysław Skoczylas, *Madonna*.



nych technik plastycznych. Stanowi przykład wykorzystania w sposób celowy wszystkich aspektów formalnych wynikających z samej natury kaleczonego ryłkami i dłutkami klocka drewnianego, czyniąc z nich autonomiczny język wypowiedzi plastycznej. Innym przykładem twórczości Skoczylasa są prace stanowiące w sposób ewidentny nawiązanie do grafiki ludowej. Umowna namiastka modelunku światłocieniowego, jaka pojawia się w tego rodzaju nieprofesjonalnych sposobie obrazowania, tzw. „grzebyk” zostaje wykorzystania jako element rytmizujący zdynamizowane, dość dekoracyjne kompozycje. Oprócz wspomnianej umowności i syntezy (znamiennych zarówno dla sztuki ludowej jak i panujących w owym czasie nurtów awangardowych) w pracach Skoczylasa znajdują zastosowanie również bezpośrednio lub przetworzone cytaty z folkowej ornamentyki. Zabiegi w podobnej konwencji szeroko były wykorzystywane przez grafików dwudziestolecia międzywojennego, znamienne zaś były dla członków grupy „Ryt” współzałożonej i współtworzonej przez Skoczylasa. Poetyka ornamentalnej ze swej natury sztuki naiwnej przy zachowaniu charakterystycznej dla niej prostoty środków w sposób harmonijny korespondowała z modną wówczas stylistyką art deco oraz wszelkiego rodzaju plastykami awangardowymi, co pozwoliło zaistnieć drzeworytowi (również w jego najprostszej „zero-jedynkowej” formule) w szeroko pojętej grafice wydawniczej. Charakterystyczny dla XIX wieku niezwykle precyzyjny i dążący w kierunku realizmu form drzeworyt sztorcowy, jak już wspomniałem, w starciu z nowoczesnymi technologiami powielania obrazu nie wytrzymał próby czasu. Dla wielu, jego naiwna dekoracyjność i drobiazgowość stały się wręcz synonimem ciężkostrawnej estetyki społeczeństwa



Tadeusz Kulisiewicz,  
*Obierające ziemniaki.*



Maria Hiszpańska-Neumann,  
*Niepogoda w górach.*

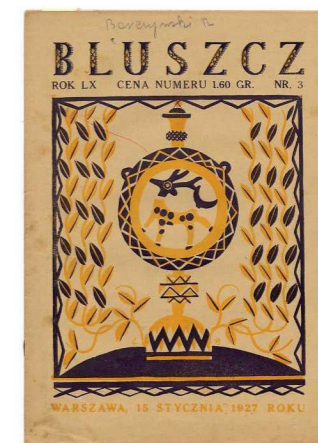
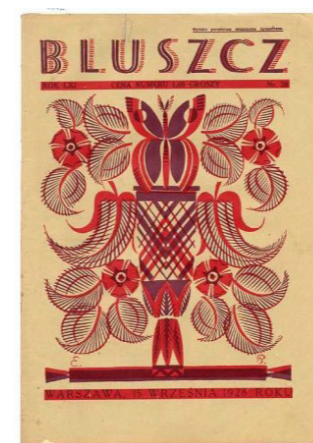




Max Ernst, ilustracja do książki „Tydzień dobroci”.

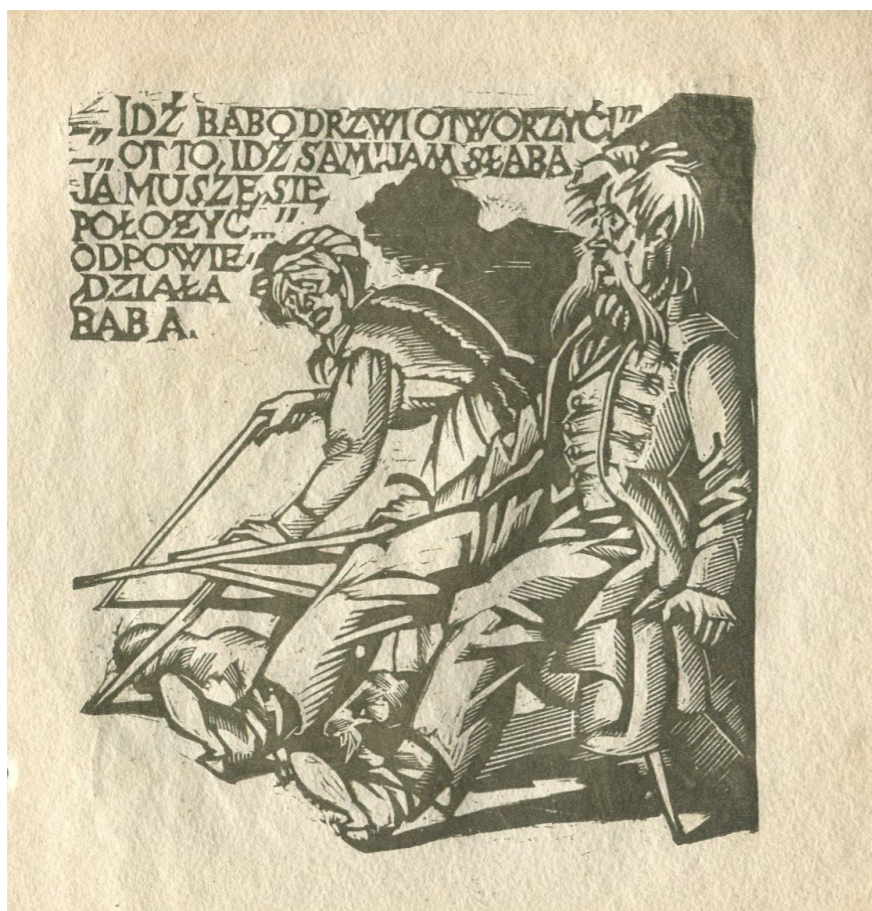
mieszkańskiego, którego fasadowe ideały zostały obnażone w czasie tragicznych wydarzeń I Wojny Światowej. W sposób dobitny dał temu wyraz Max Ernst kolażując kiczowatą ilustracją prasową w mroczne, surrealistyczne scenerie.

Wracając do wykorzystania natury drzeworytu w polskim, przedwojennym projektowaniu graficznym nie można nie wspomnieć chociażby o Edmundzie Bartłomiejczyku. Ten obecnie zapomniany, wybitny ilustrator garściami czerpał z doświadczeń artystów awangardowych, zaprzęgając je do formuł wynikających z tradycyjnej sztuki ludowej, np. drzeworytu, wycinanki papierowej. Wysoki stopień szczegółowości i dekoracyjność kształtów Bartłomiejczyk równoważył zastosowaniem zawężonej kolorystyki (np. triad kolorystycznych składających się z dwóch kolorów dopełniających i tła, lub monochromatu przełamane lokalną dominantą jednego koloru). Działania te, skądinąd nowoczesne, analogiczne chociażby do estetyki konstruktywistów radzieckich, zdają się znajdować swoje



Edmund Bartłomiejczyk, projekty okładek czasopisma „Bluszcz”.





Edmund Bartłomiejczyk, ilustracja do opowieści J. Krzewskiego „Dziad i baba”.

prazródło w ograniczonych środkach sztuki nieprofesjonalnej. Za przykład niech posłuży chociażby drzeworyt ludowy, którego czarno-biała struktura zostaje uzupełniona barwą pospiesznie nakładanej farby wodnej. Wyrazistość kontrastujących plam bieli i czerni oraz niezwykła ekspresja wynikająca z energicznego operowania dłutem stanowiły dla Bartłomiejczyka niezwykle wdzięczny materiał do kreowania klimatycznych i narracyjnych scen na niwie jego działalności ilustratorskiej. Niejednokrotnie z tego samego „tworzywa” co obraz artysta opracowywał literę. Wycięta z klocka przykładowa antykwia przy zachowaniu architektury znaku dostawała znamion niewymuszonej ekspresji, jednocześnie stanowiąc nieodłączną, abstrakcyjną w swej naturze, składową kompozycji wraz z elementami figuratywnymi. Warto wspomnieć o roli Edmunda Bartłomiejczyka w kształtowaniu międzywojennego obrazu polskiej grafiki użytkowej również przez jego aktywność pedagogiczną. Program, jaki uformował w Szkole Sztuk Pięknych stanowił zadatek na krystalizującą się (zwłaszcza w latach powojennych) tzw. „polskiej szkoły ilustracji”. Tworzący środowisko związane z SSP profesjonalni graficy (nie zaś graficy-malarze) otrzymywali coraz szersze pole do działania. Rosnąca liczba zamówień owocowała ogromną ilością druków ilustrowanych wszelkiego typu, pokazów i wystaw, z których na szczególną uwagę zasługuje Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów - triennale mające miejsce w Warszawie w latach 1933 i 1936<sup>19</sup>. To właśnie w okresie międzywojennym rodzi się w Polsce świadomość i związana z nią kultura projektowania książki ilustrowanej. Dawały temu

19. Danuta Wróblewska *Polska grafika współczesna* Warszawa 1983, s. 8

wyraz liczne inicjatywy, takie jak chociażby powstanie pierwszego w Europie Muzeum Książki Dziecięcej (1926), które ściśle związane było z domem wydawniczym „Nasza Księgarnia”, ówczesnym fenomenem pracy społecznej, jedyne na tamten czas wydawnictwo posiadające oficjalne stanowisko dyrektora artystycznego<sup>20</sup>. Dwudziestolecie międzywojenne w swoim charakterystycznym ryśie wyodrębniło się jako okres przejściowy między formułami historycznymi, czy historyzującymi a dzisiejszym nowoczesnym sposobem projektowania. Garściami czerpało z tradycji (zarówno pod względem technologicznym, jak i formalnym) jednocześnie twórczo ją przetwarzając. Ówczesne poszukiwania, dążące w kierunku nowoczesnego myślenia i działania artystycznego, mogą bez wątpienia stanowić inspirację i dziś wobec zauważalnego kryzysu kultury obrazu wywołanego takimi zjawiskami, jak chociażby zmiany w zakresie warsztatu ilustratora, przebudźcowanie grafiką ekranową, obrazy generowane przez sztuczną inteligencję.

---

20. Tamże.

Okres powojenny w dużej mierze można określić jako swoisty fenomen polskiej grafiki użytkowej wyraźnie odznaczającej się na tle europejskim, odnosząc sukcesy głównie na dwóch polach: plakatu i ilustracji. Ta druga, której znaczenie dla współczesnego projektanta książki jest nie do przecenienia, stanowi niejako kontynuację tradycji przedwojennych, pionierskich działań takich artystów jak Edward Manteuffel-Szoegge, Franciszka Themerson i innych, których praca pozwoliła zaistnieć grafice wydawniczej jako wyodrębnionej i samowystarczalnej dziedzinie sztuki<sup>21</sup>.

Tradycje przedwojennego drzeworytu, w jego ukonstytuowanej formie, po 1945 roku kontynuowali m.in. Stanisław Ostoja-Chrostowski, czy wspomniany już Edmund Bartłomiejczak. Z dawnych członków grupy „Ryt” działali w dalszym ciągu: Konstanty Sopoćko, Mieczysław Jurgielewicz, Waław Wałkowski, Maria Hiszpańska-Neumann. Drzeworyt tego nurtu zdawał się wykazywać większą wrażliwość na sprawy społeczne niż pozostałe techniki graficzne. Być może niepretensjonalna surowość klocka drewnianego i względna prostota warsztatu pozwalały na bardziej autentyczny komentarz do dramatu wojny i trudnej rzeczywistości powojennej<sup>22</sup>. Zbliżenie drzeworytników do platformy książki, o czym za chwilę, poskutkowało jednak przełamaniem deklarowanej estetyki reportażu, program społeczny stopniowo tracił na sile. Tadeusz Kulisiewicz po stracie w wyniku działań wojennych całego swojego dorobku, w tym matryc drewnianych, nigdy już nie wrócił do techniki drzeworytu.

---

21. Tamże, s. 19.

22. D. Wróblewska *Polska grafika współczesna* Warszawa 1983, s. 10



Okres przypadający na pierwsze dekady istnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej uważany jest obecnie za niezwykle owocny i korzystny dla rozwoju rodzimej grafiki wydawniczej. Działalność artystów tamtego czasu określa się dziś chętnie jako przejaw tzw. „polskiej szkoły ilustracji”. Jest to termin nie do końca adekwatny i precyzyjny, jako że twórcy nie skupiali się wokół jednego środowiska, co więcej wykazywali różnorodne i bardzo indywidualne cechy stylistyczne swoich prac. Sprzyjała temu specyficzna sytuacja pozwalająca artystom na swobodną ekspresję (często dyktowaną warsztatem malarskim, graficznym) właśnie na polu obrazu drukowanego. Powstanie polskiej szkoły ilustracji datuje się na drugą połowę lat 50. XX wieku. Duży wpływ na ukształtowanie się tego zjawiska miała sytuacja społeczno-polityczna zaistniała po 1956 roku w Polsce. Pojawiły się nowe możliwości dla ówczesnych twórców, został określony profil działań wydawniczych i scentralizowano ruch poligraficzny. Ministerstwo Kultury i Sztuki podeszło do problemu książki dla dzieci na wysokim poziomie, co pozwoliło na pierwszorzędną realizację planu książki dziecięcej. Projektowanie pocztówek, druków reklamowych, czy ilustracji książkowej stanowiło również dla artystów atrakcyjną opcję ucieczki od panującej wówczas w sztuce doktryny socrealizmu. Wielu uzdolnionych malarzy „przebranżowywało się” wówczas, a dzięki temu, w latach 1950–1980, wykształciło się grono ilustratorów-plastyków, określanych dzisiaj mianem Polskiej Szkoły Ilustracji. Z punktu rozważań nad uniwersalnym potencjałem tradycyjnych technik graficznych na polu wydawniczym, należy wspomnieć o niesłabnącej roli drzeworytu zdradzającego pewne ludowe inspiracje, w subtelny sposób kontynuując tradycje ilustratorskie



Adam Kilian, projekt pocztówki świątecznej.



Adam Kilian, projekt ilustracji książkowej.

przedwojnia. Grafiki doby PRL wykazywały się jednak większą dozą swobody, nierzadko dowcipnej ekspresji, odrzucając młodopolską elegancję, czy stylizacje na modłę Art Deco charakterystyczne dla dzieł wcześniejszych. W tym kontekście należałoby wymienić choć kilka nazwisk artystów zapisanych w historii polskiego projektowania graficznego złotymi zgłoskami. Jednym z nich jest Jan Kilian (1926–2016): scenograf, grafik, ilustrator. Kiliana fascynował folklor, a zainteresowanie sztuką ludową wyniósł z rodzinnego domu. Jego matka Janina Kilian-Stanisławska, historyk sztuki, krytyk i reżyser, interesowała się sztuką naiwną, ciotka Zofia Stanisławska-Howurkowa była drzeworytnikiem i scenografem. W samej twórczości Kiliana dostrzec można zamiłowanie do sztuki ludowej, zwłaszcza do drzeworytu, pozwalającego na eksploatację mieszanki ekspresji i prostoty znamiennej dla sztuki nieprofesjonalnej. Jednocześnie artysta wykorzystywał samą technikę w celu nadania ilustracjom swoistego klimatu, odpowiadającego opatrywanym iluminacjami tekstom.

Inną postacią godną uwagi, nie tylko przy badaniu obecności drzeworytu w ilustracji ale również przy omawianiu polskiej grafiki wydawniczej w ogóle, jest Zbigniew Rychlicki. Wybitny polski ilustrator książek dla dzieci, grafik, plakacista, scenograf, wieloletni dyrektor do spraw artystycznych Instytutu Wydawniczego „Nasza Księgarnia”, autor szaty graficznej czasopisma „Miś”. Największą sławę zdobył jako twórca postaci Misia Uszatka, w serii kilku książek (od lat 60) oraz w popularnej wieczorynce realizowanej w latach 70 i 80 przez Studio Małych Form Filmowych (Se-ma-for). Odważne i dynamiczne kompozycje Rychlickiego cechują się niezwykle dekoracyjnym,





Zbigniew Rychlicki, projekt ilustracji książkowej.



Zbigniew Rychlicki, projekt ilustracji książkowej.





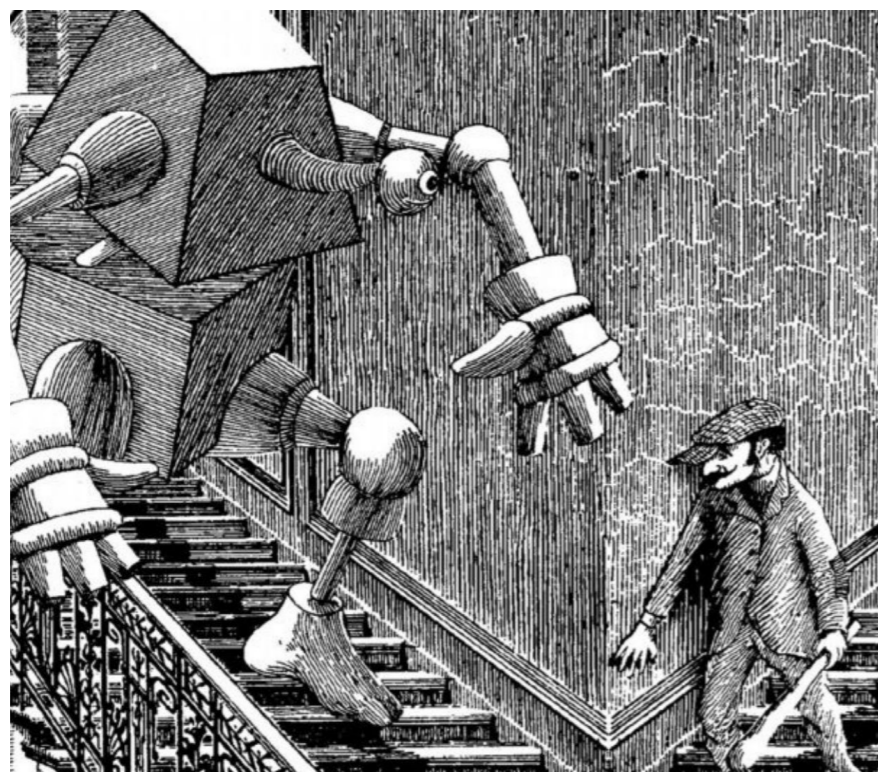
Zbigniew Rychlicki, projekt ilustracji książkowej.

wręcz ornamentalnym charakterem wynikającym z namnożenia drobiazgowych form, rytmicznych kreskowań nawiązujących do rozwiązań ludowych. Innym razem, czerń drukowanych powierzchni przybierała formę masywnych separatorów, wydzielających kryształizujące się z bieli czytelne formy przedstawianych obiektów. Przy zastosowaniu lokalnego koloru wypełniającego owe przestrzenie, artysta osiągnął efekt analogiczny do tego, jaki występuje w sztuce witrażu, gdzie żywe, barwne szkiełka wprawione są w kontury kontrastowych ołowianych obramowań. Jednocześnie, integralnym elementem obrazu jest autorskie literactwo niejako „wchodzące” w tkanę przedstawieniową, zbudowane z tej samej materii śladu odbijanego klocka drzeworytniczego. Mocną, „ciosaną” literę równoważą nierzadko pełne lekkości bloki pisma odręcznego.

Drzeworyt jako chętnie wykorzystywane medium pojawił się też w twórczości krakowskiego artysty, Daniela Mroza. Jednak formuła wykorzystania czarno-białych grafik jaką obrał sobie Mróz daleko odbiegała od, bądź co bądź, tradycyjnych lub nawiązujących do tradycji rozwiązań wcześniej omawianych przedstawicieli polskiej powojennej ilustracji. Nowoczesny sposób pracy artysty, by nie powiedzieć awangardowy, znajduje pewne analogie, a być może nawet inspiracje, w twórczości wspomnianego już Maxa Ernsta. Zatem tworzywem wykorzystywanym przez Mroza był często dziewiętnastowieczny drzeworyt prasowy, wycinany i komponowany w klimatyczne i surrealistyczne kompozycje. W odróżnieniu od Ernsta, Mróz chętnie łączył kolaż z odręcznym rysunkiem piórkiem. Wynikająca z tradycji rytowniczych drobiazgowość rysunku w połączeniu z or-



ganicznymi formami kosmicznych stworzeń czy architektoniczną wręcz geometrią brył maszyn i robotów, owocowały nowoczesnymi, a zarazem niezwykle silnymi w narracji kadrami, mimo ograniczonych formatów ilustracji książkowej.



Daniel Mróz, projekt ilustracji książkowej.

## Podsumowanie

Niniejszy wywód historyczny miał na celu wykazać nie tyle wpływ tradycyjnych technik graficznych na kształtowanie się sztuki projektowania książki, co ich wręcz organiczną rolę w procesie rozwoju słowa i obrazu drukowanego. Elementy składające się na dobry projekt, często traktowane jako oczywiste pewniki, tj. rola i działanie kontrastu bieli i czerni, światło, plama i linia oraz ich ekspresja, towarzyszyły również obiektom realizowanym w archaicznych z dzisiejszego punktu widzenia technikach, a nierzadko bezpośrednio z nich wynikały. Swoistym niezrozumieniem plastyki rozgrywającej się na płaszczyźnie zadrukowanego papieru jest kategoryczny podział, jaki zaistniał w świadomości współczesnych twórców, na grafikę artystyczną, warsztatową oraz projektową, użytkową. W takim postrzeganiu, ta druga, nierzadko rozumiana jest jako młodsza siostra tej pierwszej, pozbawiona większych walorów artystycznych nie tyle na rzecz funkcjonalności, co w wyniku ugięcia się pod ciężarem wymogów komercyjnych. O ile drugi zarzut jak najbardziej okazuje się prawdziwy (choć nie wynika z samej natury grafiki projektowej, a bardziej z uwarunkowań społeczno-gospodarczych), o tyle pierwszy można zbić prostym faktem wynikającym z rodowodu grafiki jako takiej. Mowa tu przede wszystkim o naturze pierwszych grafik (a więc i drzeworytów), które łączyły obraz z literą. Funkcjonalność tych rozwiązań wynikała przede wszystkim z zapotrzebowania na powielalne treści (zarówno o znaczeniu medium informacyjnego, jak i estetycznego) oraz niezwyklej analityczności czarno-białych form pod-

dawanych syntezie, umowności. Pobieżny historyczny rys obecności tradycyjnych (z naszego punktu widzenia) technik, na przykładzie drzeworytu, w sztuce książki, wykazuje, iż nawet w obliczu pojawiania się i doskonalenia nowych technologii drukarskich, artyści-illustratorzy, w poszukiwaniu najbardziej autentycznych i „naturalnych” rozwiązań często wracali do tradycji. Owszem, zabiegi te nieraz dyktowane były stylizacją lub sentymentem, jednak nie tak rzadko ich owocem okazywała się nowa jakość. Tradycja paradoksalnie stanowiła niezwykle plastyczne medium. Forma wynikająca z prostej fizyczności odbijanej powierzchni klocka, mimo swych pozornych ograniczeń, pozwalała na osiągnięcie pełnego wachlarza możliwości twórczych. Mieliliśmy zatem do czynienia z realizacjami poważnymi, mówiącymi o rzeczach trudnych, gdzie surowy i oszczędny język plastyczny zdawał się być najbardziej odpowiedni; drukami o dużej dekoracyjności, wykorzystującymi elegancję czarnej linii, ornamentu; ilustracjami o dużej dozie humoru i lekkości osiągniętymi dzięki prostocie i umowności itd.

Swoisty kryzys jakości w obszarze szeroko pojętej grafiki projektowej (w jej masie, pomijając chwalebne wyjątki również na rodzimym polu polskiego projektowania, które na tle globalnym wypada całkiem niezłe) objawia się również w świadomości twórców młodych, wkraczających w karierę grafika. W trakcie swojej niedługiej praktyki pedagogicznej, wykładając podstawy projektowania graficznego dla studentów ze specjalności „grafika warsztatowa”, bardzo często obserwowałem pewnego rodzaju rozdźwięk, niespójność w podejściu studentów do komponowania obrazu. Nieraz osoby tworzące

wysokiej klasy grafiki „artystyczne” w pracowniach swoich specjalności, w zderzeniu z zadaniami projektowymi zdawały się zapominać o swoich umiejętnościach z zakresu kompozycji, rysunku, doboru koloru. Czasem świadczyło to o tym, że to sam charakter medium warsztatowego nadawał ich grafikom porządany efekt. Najczęściej jednak powodem owej niekonsekwencji okazywał się zakorzeniony stereotyp, według którego domyślnym i jedynym narzędziem wykorzystywanym przy grafice użytkowej jest komputer i generyczny ślad cyfrowy. Owo przeświadczenie towarzyszące braku biegłości w tzw. „digitalu” (co nie jest przecież wadą, czy zarzutem) skutkowało formami sprawiającymi wrażenie niedokończonych, nieudolnych, niestarannych. Nawet, gdy zamiarem było osiągnięcie pewnej szkicowości i wynikającej z niej lekkości czy dowcipu, trudno było oczekiwać owego efektu przy zastosowaniu cyfrowych domyślnych pędzli o „bezduśnym”, niefizycznym śladzie. Problemem okazała się też ikonosfera, w jakiej porusza się znaczna część młodych konsumentów szeroko pojętej kultury obrazu. Często wzorce rysunkowe okazywały się być czerpane ze zunifikowanej w swoim wyrazie post-mangowej ilustracji, z którą kontakt odbywał się prawie zawsze za pośrednictwem wyświetlacza, ekranu. Rozwiązaniem okazało się zaproponowanie „analogowych”, a więc tradycyjnych (a może najbardziej domyślnych i naturalnych?) mediów takich jak rysunek odręczny różnymi narzędziami, wykorzystanie tuszu i akwareli, wycinanka papierowa, kolaż itp. „Warsztatowe” podejście do ilustracji, plakatu zaczęło przynosić zadowalające efekty wizualne, przy stosunkowo niewielkich nakładach czasowych – ręcznie wykonane formy wyjściowe wystarczyło nierzadko jedynie zeskanować lub sfotogra-

fować i poddać nieznacznej obróbce cyfrowej. W realizacjach pojawiła się ekspresja wynikająca z duktu i natury narzędzi, szkicowość rozumiana jako zamierzona zaleta, plastycznie ortodoksyjne podejście do kompozycji i napięć występujących w obszarze plamy i linii, faktury i struktury, światła i cienia, zestawień kolorystycznych itd. Optymalne owoce przynosiły te przedsięwzięcia, w których studenci do projektowanych druków wykorzystywali znane sobie tradycyjne techniki graficzne, opanowane w kierunkowych pracowniach.

Świadomość tradycji przy projektowaniu, rozumianej jako punkt wyjścia, praźródło, odznacza się niemałym wpływem na końcową jakość działań artysty, a zrozumienie historycznych i najbardziej naturalnych formuł paradoksalnie poszerza paletę możliwości twórczych. Znakowość i prostota wypływające chociażby z drzeworytu z powodzeniem mogą być eksploatowane przy kreowaniu ilustracji dziecięcej. Z drugiej strony możliwość wielkiej umowności (podobne zjawisko zachodzi w syntetycznych figuracjach ikony prawosławnej) oraz formalności stwarzają język niezwykle paralelny z tym, jaki wykształciła sztuka nowoczesna, abstrakcja i awangarda, której celem nadrzędnym była wszak obecność sztuki w życiu codziennym (a więc, po raz kolejny akcent użyteczności, funkcjonalności). Przyrodzona fizykalność zakodowana w drukowanym śladzie powstałym przy użyciu tradycyjnych technik owocuje niezwykle organicznym efektem. Mając na uwadze historię pojawienia się grafiki oraz jej nierozzerwalnego związku ze słowem, z funkcjonalnością, nie można postrzegać współczesnego projektowania graficznego jako zjawiska pozbawionego korzeni, będącego samoistnym efektem postępu tech-

nologicznego, cyfryzacji, czy rozwiniętego kapitalizmu. „Grafika jest szczególnym doświadczeniem w całym szeregu dziedzin plastyki. Jest ona bardzo osobistym doświadczeniem – nie przypadkiem rodzi się jako oddzielna dziedzina sztuki w momencie pojawienia się mistyki wczesnego protestantyzmu – w grafice człowiek obcuje z obrazem danym bezpośrednio na papierze, dzięki czemu sztuka otwiera się przed nim jak książka, jako bardzo osobiste słowo. Wobec tego w grafice widać więcej. Grafika jest w pewnym odzwierciedleniu sytuacji człowieka i nie na darmo w samej swojej technice grafika jest odbiciem (...). W relacji do życia grafika staje się uchwyconą sytuacją, zamkniętą w analitycznej czarno-bieli i linii.” (Vitali Michalczuk, Wydział „Artes Liberales” UW).

## Opis realizacji artystycznej

Obiektem artystycznym, jaki zrealizowałem, jest książka ilustrowana-picture book, w której warstwa obrazu stanowi wartość wiodącą. Zadaniem, jakie przed sobą postawiłem, było możliwie dalekie wyeksploatowanie potencjału narracyjnego obrazu, do którego punkt wyjścia, niejako pretekst stanowi kompilacja przysłów i aforyzmów ludowej proveniencji, zaczerpniętych ze zbiorów jednego z najwybitniejszych polskich etnografów, Oskara Kolberga. Badania kultury ludowej przeprowadzane przez Kolberga obejmowały cały teren państwa Polskiego w jego przedwojennych granicach.

Kolejność przysłów została podyktowana alfabetycznym uporządkowaniem haseł, jakiego dokonał Oskar Kolberg w swojej kompilacji przysłów. Bloki tekstu zostały wykreślone według kanonu Van der Graafa. Matematyczny podział płaszczyzny oparty na tzw. złotej proporcji miał nie tylko korzystny wpływ na funkcjonalność i kompozycję rozkładówki, ale też jego zastosowanie stanowi nawiązanie do projektowych założeń książki humanistycznej. Jest to jeden ze sposobów na dialog z tradycją ksylograficzną. Długość bloków tekstowych w niektórych miejscach ulega skróceniu, ustępując warstwie obrazu. Zabieg ten oraz mu podobne mają na celu przełamanie sztywności matematycznych założeń layoutu oraz uwypuklenie integralności ilustracji z tekstem.

Wynikające z kanonu stosunkowo szerokie marginesy tradycyjnie służyły jako pole poświęcone drobniejszym didaskaliom, dopiskom, zapisom nie wchodzącym w skład głównych łamów tekstowych, ale pełniącym wobec nich rolę służebną. Podobnie rzecz ma się w mojej publikacji, gdzie pusta płaszczyzna marginesów została w dwóch punktach na stronie przełamana zapisami ułatwiającymi nawigację czytelnika po książce. Jedną z nich jest bloczek tekstowy wyrównany górną krawędzią do głównego łamu. Składa się on z pierwszych trzech liter odpowiednio pierwszego i ostatniego hasła na bieżącej stronie. Celem zróżnicowania typograficznego oraz podkreślenia niższej wagi zapisu został on skonstruowany mniejszą literą. Drugą informacją pojawiającą się w ramach marginesu jest paginacja usytuowana dolnej partii strony, wyrównana do pionowej linii bazowej wynikającej z zewnętrznej krawędzi głównego bloku tekstowego. Mając na celu zachowanie czytelności klarownych podziałów wynikających z kanonu, zdecydowałem się na ciągły zapis kolejnych przysłów. Umożliwiło to obustronne wyrównanie tekstu, wypełniającego swoją masą prostokątne pola, podlegającego przewidywalnym geometrycznym wytycznym.

Oczywiście, w przypadku zapisu nieciągłego pod względem treści (krótkie, autonomiczne formy nie tworzą w żadnym przypadku spójnej, płynnej narracji) zaistniało ryzyko nieprzejrzystości, bezsensu wynikającego z sąsiedztwa nieodseparowanych od siebie (a przecież nie mających ze sobą nic wspólnego) sentencji. Rozwiązaniem okazało się naprzemienne zróżnicowanie kolorystyczne poszczególnych przysłów. I tak, po maksymie zapisanej czarną literą następuje zapi-

sana kolorową. W ramach jednej rozkładówki zastosowałem jeden kolor dodatkowy wobec czerni, tak by plastyka bloku tekstowego opierała się na zawężeniu kolorystycznym, triadzie: czerni, danej dla rozkładówki barwy (błękit bądź czerwień) oraz koloru tła oscylującego wokół bieli. Dobór konkretnego koloru dodatkowego dla tekstu został podyktowany przede wszystkim chęcią zachowania pewnej różnorodności w kontekście całości publikacji, jednak nie podlega on założeniom natury matematycznej, czy kontekstualnej. Zabieg ten zainspirowany został przez rozwiązania historyczne, jakich przykładem jest chociażby tzw. rubryki (łac. ruber - czerwony). W księgach kościelnych takich oprócz tekstów przeznaczonych do wygłaszania przez celebransę znajdowały się zapisy odnoszące się do przebiegu liturgii (tożsame z didaskaliami wskazówki dotyczące akcji liturgicznej, ubioru, intonacji etc.). Jednak w celu szybkiego odróżnienia ich od kwestii wygłaszanych pisane były odmiennym – czerwonym kolorem. Podobnie konstruowane były nagłówki i inicjały (choćby w księgach cerkiewnych), co umożliwiało czytelnikowi łatwiejszą nawigację po obszernym tekście oraz owocowało ożywiającymi dominantami i kontrapunktami kolorystycznie w obrębie samej plastyki rękopiśmienniczej, czy drukowanej strony.

Font użyty do składu książki został zaprojektowany i wdrożony do użytku cyfrowego przeze mnie. Punktem wyjścia w tworzeniu litery była renesansowa antykwa. Ten rodzaj kroju sprzyjał historyzującej stylizacji, nie przekraczając jednocześnie granicy przesady, zbędnej dekoracyjności. Znaki opatrzone w szeryfy w sposób naturalny czynią łatwiejszym czytanie obszernego tekstu. W obrębie samej litery



pozwoliłem sobie na pewne deformacje imitujące „niedoskonałości” powstające zazwyczaj w czasie procesu obijania tradycyjnych czcionek, a więc wszelkiego rodzaju „niedobicia”, „podlania”, nieznaczące przesunięcia znaków względem swoich poziomych linii bazowych. Działania te miały na celu zachowanie stylistycznej spójności łamów tekstu z ilustracją, przy której tworzeniu punktem wyjścia była odbitka drzewo- lub linorytnicza. Oprócz typografii użytej do składu zasadniczej treści książki, zaprojektowałem też dwa inne fonty pojawiające się w obrębie samych ilustracji. Stanowią one cyfrowy zapis znaków opracowanych przeze mnie dłutem w matrycy linorytnicznej. Na pierwszy z tych fontów składa się przetworzona w ten sposób litera szeryfowa (odręczna antykwa), drugi zaś opiera się na ekspresyjnie „ciosanych”, blokowych znakach.

Zastosowanie kolorystyki zawężonej do dwóch kolorów podstawowych - czerwieni i błękitu oraz czerni podyktowane było również chęcią zachowania spójności formalnej z częścią ilustracyjną książki. Z racji na charakter ilustrowanego tekstu, w warstwie obrazu czerpałem wiele inspiracji ze sztuki ludowej, a konkretnie drzeworytu. O konkretnych formułach zaczerpniętych z twórczości poszczególnych regionów wspomnę nieco później, chciałbym jednak teraz zwrócić uwagę na zastosowanie i rolę koloru w dawnej grafice nieprofesjonalnej. Powszechnie kolportowane czarno-białe odbitki (zwykle o przeznaczeniu dewocyjnym), w celu przyciągnięcia uwagi potencjalnego klienta nierzadko były podkolorowane farbami wodnymi<sup>23</sup>. Plama barwna aplikowana lokalnie nie zawsze korespondo-

23. J. Grabowski *Ludowe obrazy drzeworytnicze* Warszawa 1970, s. 40

A A B C C D E E F G H I  
J K L L M N N O O P R  
S S T U V W X Q Z Z Z

a a b c c d e e f g h i j  
k l m n n o o p r s t  
u v w x q z z z  
?!.,; - -

Projekt fontu opracowany do składu książki „Polskie przysłowia ilustrowane”.

**AĄBCĀDEĘFG  
HIJKLĒMNŃŌ  
PRŚSTUVWZŻŻ**

**AĄBCĀDEĘFG  
HIJKLĒMNŃŌ  
PRŚSTUVWZŻŻ**

Projekt fontu opracowany na potrzeby ilustracji książki  
„Polskie przysłowia ilustrowane”.

**AĄBCĀDEĘ  
FGHIJKLLMN  
ŃŌŌPRŚSTU  
WZŻŻ**

**aąbcĀdeęfg  
hijkl  
łmnnŃŌŏprśst  
uwzżż**

Projekt fontu opracowany na potrzeby ilustracji książki  
„Polskie przysłowia ilustrowane”.



wała z formami określonymi przez ślad odbitego klocka, a przynajmniej niezbyt dokładnie. Pierwszorzędne znaczenie miało wrażenie kolorystyczne (efekt ożywienia polegający na prostej obecności pigmentu w ramach pierwotnie monochromatycznego obrazu), nieraz decydujące o atrakcyjności obiektu w oczach klienta. Z zawężonej palety naturalnie pozyskiwanych farb szczególnie popularny był zestaw dwóch dopełniających się barw - czerwieni i błękitu<sup>24</sup>. Oprócz czysto plastycznego powiązania opartego na zasadzie kontrastu koloru rasowo chłodnego i ciepłego, zestaw ten odpowiadał też skonkretyzowanej symbolice kolorów obecnej w ikonografii religijnej.

Pula kolorów obecna w paletce twórcy ludowego zazwyczaj podyktowana była charakterystyką danego regionu, co z racji na niezwykłą popularność drzeworytu na terenach polskich i ościennych skutkowało sporą różnorodnością gatunkową tego rodzaju sztuki. Decyzję o wyborze jedynie czerwieni i błękitu umotywowałem chęcią maksymalnej unifikacji (uspójnieniem) ilustracji oraz wprowadzenia pewnego rodzaju porządku, wynikającej z ograniczeń reguły stanowiącej przeciwwagę do nierzadko bardzo rozbudowanego i momentami dekoracyjnego czarnego „rysunku” wypukłodruku.

Sposób ulokowania koloru w ramach danej ilustracji jest stosunkowo różnorodny. Oprócz klasycznego śladu malarskiego są to również wartości wynikające z duktów kredek, piórek, innych tradycyjnych narzędzi. Pojawia się również wycinanka papierowa, której kolorowe płaszczyzny również stanowią nawiązanie do sztuki ludowej. Jest

---

24. Tamże, s. 44

to środek plastyczny szczególnie mi bliski. Będąc dzieckiem często spędzałem czas z prababcią, ucząc się od niej wycinania żelaznymi nożycami papierowych „serwetek” - rozet charakterystycznych dla regionu Suwalszczyzny, z którego pochodzę. Geometryzujące krawędzie wycinankowych plam i sylwet pozwalają na osiągnięcie efektu wręcz fowistycznej ekspresji, stanowiącej pomost między tradycyjną sztuką ludową a rozwiązaniami współczesnymi, postmodernistycznymi. Pospiesznie opracowywane prostym narzędziem krawędzie papieru stanowią też pewną spójną analogię do śladu drzeworytniczego w jego najprostszej, ekspresyjnej z natury formie. Ów potencjał zwykłej kartki często wykorzystywali wspomniani już polscy artyści: ilustratorzy oraz (a może zwłaszcza) plakacisci chętnie wykorzystujący syntezę prostoty, ekspresji i znakowości zawartą w papierowych figurach.

Oprócz śladów narzędzi kojarzonych z najprostszym, tradycyjnym obrazowaniem, ilustracje wzbogacałem również o środki, które można by przewrotnie określić jako związane ze współczesnymi przejawami sztuki ludowej (w znaczeniu nieprofesjonalnej, tworzonej jako najbardziej podstawowy sposób wyrazu jednostki). Mam tu na myśli kolorowe farby sprayowe, pozwalające zarówno na działanie bezpośrednie, jak i z użyciem szablonu. Działanie takie owocowało różnorodnymi śladami: od pruszeń wynikających z drobnych rozbryzgów, po nadanie innej jakości papierowych form używanych jako patrony, szablony.

Użycie papierowych szablonów w procesie kolorowania (choć znacznie rzadsze niż odręczna aplikacja plam barwnych) znajdowało również zastosowanie w twórczości drzeworytników ludowych. „Za ich pomocą nakładano np. farby na drzeworyty znalezione w litewskim klasztorze karmelitów”<sup>25</sup>. Było więc to rozwiązanie typowe m.in. dla sztuki obszaru, z którego pochodzę, czyli Suwalszczyzny.



Przykład użycia przez mnie farb w sprayu w połączeniu z papierowymi szablonami (fragment rozkładówki).

25. Tamże, s.40

Niezależnie jednak od różnorodności środków plastycznych, w przeważającej części moich ilustracji, punktem wyjścia była odbitka graficzna wykonana w technikach wypukłodrukowych - drzeworytu i linorytu. W przypadku tego pierwszego, materiał, jaki stosowałem do tworzenia matryc, w dużej mierze pochodził z recyklingu. Wyrzucone przez sąsiadów meble ciętym na deseczki o pożądanym formacie. Drewno pozyskiwane z przypadkowych źródeł cechowało się różnorodnością pod względem gatunku i jakości, co miało przełożenie na charakterystykę jego obróbki oraz końcowy efekt śladu graficznego. I tak: miękkie drewno lipowe, z racji na luźną strukturę włókien, nie pozwalało na uzyskanie wysokiego stopnia szczegółowości. Potrzeba zdecydowanego cięcia klocka owocowała bardziej ekspresyjnymi i umownymi przedstawieniami. Inaczej sprawa się miała w przypadku zwięzłej struktury drzew owocowych tj. grusza, czy sklejki olchowej. Olszyna, historycznie wykorzystywana przez drzeworytników, dawała możliwość dużej kontroli nad ciętym śladem. Idealnie sprawdzała się przy dekracyjnych formach ornamentów czy drobnych kreskowaniach pełniących funkcje umownego światłocienia przy jednoczesnym rytmizowaniu płaszczyzny.

Podobnie jak w przypadku drzeworytu ludowego matryce odbijałem ręcznie. Powody takiego rozwiązania okazały się zaskakująco podobne do tych, jakie kierowały twórcami ludowymi. Obserwacja zachowanych zabytkowych płyt udowadnia, że powierzchnia klocka nie była starannie obrabiana, co sprawiało, że znacznie szybsze odbijanie przy użyciu prasy stawało się niemożliwe. Prymitywny sposób powielania obrazu zdaje się podyktowany był głównie bra-

kami w organizacji profesjonalnego warsztatu stolarskiego. Z drugiej strony, maksymalnie prosta technologia pozwalała odbijać grafiki w dowolnej przestrzeni, co z pewnością ułatwiało pracę wędrownym sprzedawcom, odbijającym klocki na bieżąco np. na targowiskach czy odpustach. Pozorne ograniczenie dawało jednak powielającemu większą kontrolę nad procesem odbijania, który w przypadku użycia prasy ulegał pewnej mechanizacji. Jeśli osoba odbijająca wykazywała pewne twórcze zacięcie, za pomocą intencjonalnie modulowanego punktowo nacisku dłoni lub szmatki mogła wydobywać cały potencjał zawarty w matrycy, podnosząc ogólną jakość artystyczną odbitki, która zyskując pewne ożywienie nie była tak szablonowa, jak w przypadku tych odbijanych masowo na prasie<sup>26</sup>. W istocie, w swojej pracy zauważyłem, że ręczne odbijanie pozwalało chociażby na uniknięcie „zalania” farbą bardziej szczegółowo ciętego detalu. Brak starannego wyszlifowania powiechrzni deski skutkowało natomiast efektami, które uznałem za pożądane i wzbogacające grafikę. Mam tu na myśli charakterystyczne niedobicia odwzorujące usłojenie drzewa. Ślady tego rodzaju nie tylko w mojej opinii uczyniły tkankę graficzną ciekawszą, ale też stanowią swoisty dowód na drzeworytniczy rodowód ilustracji. Jednym z celów wybrania formuły drzeworytu w kreowaniu materiału ilustracyjnego, było nie tylko formalne nawiązanie do kultury ludowej, ale też popularyzowanie tej niemalże zarzuconej przez grafików techniki.

---

26. Tamże, s. 38



Przykład ilustracji z widocznymi białymi pionowymi formami na czarnej plamie, wynikającymi z usłojenia drewnianego klocka (fragment rozkładówki).





Proces opracowywania przeze mnie drewnianych matryc.



Widok prowizorycznej pracowni graficznej zorganizowanej w piwnicy bloku mieszkalnego.

## Litera w obrazie

Ważnym elementem składającym się na ilustracje w mojej realizacji jest również litera. Dzięki opracowaniu jej w identycznej materii (oraz tymi samymi narzędziami), co przedstawienia, stanowi ona integralną część kompozycji, nierzadko ją wzbogacając, dynamizując. Potencjał formalny litery był również znany twórcom ludowym, którzy być może na skutek powszechnego analfabetyzmu widzieli w znakach przede wszystkim formy abstrakcyjne. Linijki tekstu pełniły często funkcje ornamentalne, dekoracyjne. Litery pozbawione ładunku znaczeniowego zaczynały funkcjonować w sposób niezwykle swobodny, ulegając licznym deformacjom, odbiciom lustrzanym itp. Litera drzeworytnicza zwykle w pewnym stopniu naśladowała swój pisany pierwowzór. Stąd właśnie, o ile pozwalała na to przyzja noża, dłuta, znaki wycinane w drewnianym klocku były dwuelementowe, podobnie jak te powstałe w wyniku pracy piórem, czy ściętym na płasko patykiem. Owa mimetyka przetworzona przez niemalże fowistyczną ekspresję znamioną dla sztuki ludowej, skutkowałą znakami o nieoczywistych dla współczesnego odbiorcy proporcjach, z widoczną jednak dbałością o plastyczną harmonię między wartościami cienkimi i szerokimi. Innym razem z kolei twórca ludowy wydaje się być niezwykle przejęty kreowaniem litery. Stara się stworzyć znak jak najwierniejszy kopiowanemu oryginałowi, włączając w to szeryfy i inne elementy konstrukcyjne nie wpływające przecież na warstwę znaczeniową (przypisaną głoskę) danego znaku. Owa skrupowana dbałość o zachowanie wszystkich elementów geometrycz-

nych litery przypomina mi sytuację z przedszkola, gdy niepotrafiący jeszcze pisać kolega (choć już czytający) „przepisywał” na kartkę drukowane antyką słowa, opatrując litery w przeskalowane (a więc wynikające z wnikliwej obserwacji) szeryfy, czy łezkowate zakończenia. Większą dbałością (a co za tym idzie pewną sztywnością) charakteryzowały się druki dewocyjne o charakterze amuletu, w których funkcja ochronna zawarta była w łacińskich formułach, które nie mogły poddać się błędowi grafika. Podobnie rzecz się miała z mało znaną żydowską odmianą grafiki ludowej, głównie ołowiorzycem. W religii, w której pisane słowo odgrywa najważniejszą rolę (również sama litera hebrajska posiada status sakralny), błąd w zapisie tekstów religijnych był niedopuszczalny.



Przykład drzeworytu ludowego z przetworzoną przez wrażliwość twórcy literą, zarówno w partii nadpisu, jak i ekspresyjnie opracowanego monogramu „IHS”.





Grafika dewocyjna z przedstawieniem tzw. „karawaki” opatrzonej łacińskimi formułami.



Chorągiewki wykonane w technice ołwiorytu wykorzystywane przez dzieci w czasie święta Simhat Tora.

Doświadczenia twórców ludowych różnych kręgów posłużyły mi za inspirację w litericznym opracowaniu części przysłów. Owe zapisy stanowią składową część kompozycji samej ilustracji. Zabiegi stylizujące na rozwiązania ludowe (tj. wspomnienia deformacja, odbicia, dynamiczne wytyczanie wersów) zaowocowały estetyką korespondującą z postmodernistycznym podejściem do znaku, gdzie funkcjonalność ustępuje intencji wywołania pewnego wrażenia, klimatu. Swobodnie kształtowana i poddawana manipulacjom litera stanowi tworzywo w kreacji narracji ilustratorskiej, wspierając niejako swym charakterem warstwę przedstawieniową obrazu. Zapisy przysłów nierzadko przez to stanowią pewną łamigłówkę. Odbiorca próbujący rozszyfrować inskrypcje musi zadać sobie czasem pewien trud, zmuszający go do spojrzenia na kompozycje pod innymi kątami. Zdania i słowa są nierzadko posadzkowane w sposób analogiczny do grafiki ludowej, gdzie sama plastyka litery wychodzi przed jej funkcjonalność w znaczeniu łatwości odczytywania znaczeń ciągów znaków.

Liternictwo wchodzące w skład ilustracji w przeważającej mierze było opracowywane, podobnie jak większość obrazu, w technice drzeworytu. Opór materii oraz próba szybkiego go przewyciężenia zaowocowały ekspresyjnym charakterem litery. Stylizacje, jakimi się posługiwałem, często podyktowane były kontekstem. Przykładem jest chociażby ilustracja przedstawiająca Marcina Lutera, gdzie punktem wyjścia w modelowaniu znaków była szwabacha kojarzona chociażby z ewangelickimi modlitewnikami. Gdzie indziej litera zdradza wschodni rodowód, czy wręcz jest cyrylicznym cytatem. Jest to swoisty ukłon w kierunku bardzo rozwiniętej w czasie Rzeczypo-

spolitej Obojga Narodów grafiki cerkiewnej, związanej przeważnie z ośrodkami monasterskimi. Część cytatów stanowi też nawiązanie do tzw. „łubków”, czyli drzeworytów wykonywanych w kręgach staroobrzędowców, wspólnoty religijnej, która ze względu na carskie prześladowania osiedliła się m.in. na Suwalszczyźnie, z której pochodzi. Druki tego rodzaju nie koniecznie charakteryzowały się tematyką religijną, toteż surowe, hieratyczne kompozycje ustępowały nieraz dekoracyjnym, rozbudowanym narracyjnie scenom rodzajowym, historycznym, alegorycznym itp. Innym razem litera wraz z ikonografią zaczerpnięte były z mizrahim - żydowskich grafik dewocyjnych wykonywanych na terenie naszego kraju również w technice drzeworytu. Dość szerokie spektrum inspiracji miało posłużyć podkreśleniu pierwotnie wielokulturowego charakteru sztuki Polski.

Litera oprócz opracowania drzeworytniczego pojawia się też w wydaniu wycinankowym lub w formie odręcznego rysunku ołówkiem lub piórkiem. Środki te dobierane były przeze mnie w zależności od rodzaju efektu, jaki chciałem uzyskać. Wycinanka dynamizowała kompozycję, swobodne linie rysunku odręcznego czyniły ją lżejszą, stanowiły kontrpunkt dla przysadzistych plam drzeworytniczych. Łączenie mediów i swoista swoboda formalna charakterystyczna przecież dla sztuki nieprofesjonalnej stanowiły dobry punkt wyjścia w plastycznych eksperymentach przy użyciu najprostszych środków.





Niezwykle ekspresyjna wycinanka wykonana przez ucznia chederu. Praca przedstawiająca „drzewo życia” po opracowaniu nożem została znakowo podrysowana piórkiem. Polska, przed 1939 r.



## Interpretacja tekstu

Do jednych z najważniejszych zadań, przed jakimi stoi ilustrator, jest autorska interpretacja zadanego tekstu przy pomocy plastycznych środków wyrazu. Nierzadko twórca zdobywa się na autorski komentarz wydobywając z czasem lakonicznego tekstu wielki potencjał narracyjny. Zwykle suche, dosłowne obrazowanie oparte na maksymalnie wiernym odwzorowaniu tekstu nie jest wysoko cenione. Ilustracja dla wytrawnego twórcy stanowi dobre pole do wykazania się nie tylko sprawnością warsztatową ale też umożliwia zademonstrowanie zaplecza natury intelektualnej. Niezwykle przydatną jest umiejętność poruszania się po różnych konwencjach oraz znajomość stylów. Wiedza ta ułatwia kreowanie na płaszczyźnie kartki scenografii o porządnym klimacie, odpowiadającej wadze ilustrowanego tekstu. Pewien rodzaj ilustracji (np. ilustracja prasowa) pozwala na szczególną wolność w komentowaniu tekstu przez plastyka. Zadaniu temu może posłużyć chociażby użycie alegorii, symbolu, dowcipu i podobnych rozwiązań. Formuła ilustracji nie wymaga jednak od artysty daleko idącej syntezy i znakowości, jak ma to miejsce w klasycznej odmianie plakatu.

Jak już wspominałem wcześniej, polski drzeworyt ludowy co do zasady był przeważnie grafiką o tematyce dewocyjnej, stanowiącą nierzadko trawestację klasycznych, hieratycznych wizerunków kościelnych znanych chociażby z nastaw ołtarzowych. Kompozycje wielopostaciowe są często przykładami utartych schematów ikono-

graficznych przeznaczonymi dla historii biblijnych itp. Kreatywność ideowa drzeworytnika wyrażała się przede wszystkim za pomocą rozpoznawalnych symboli w nie tak częstych przedstawieniach alegorycznych. Pewien wyjątek stanowi, bliska mi ze względu na pochodzenie, odmiana drzeworytu z pogranicza żmudzko-pruskiego. Drzeworyt liewski, często związany z ośrodkami klasztorymi, oprócz przedstawień religijnych, wykazywał też funkcje moralizatorskie. Propagowane przez mnichów postawy (np. wstrzeźliwość w spożywaniu alkoholu) obrazowane były scenkami rodzajowymi, gdzie negatywne skutki działań bohatera podkreślone są obecnością czytelnej symboliki.



Moralizatorskie przedstawienie śmierci pijaka opatrzone inskrypcjami w polsko-litewskim dialekcie.

Zadanie, jakie przede mną stało, wymagało zatem nowoczesnego podejścia. Kompozycje ilustracji modelowane były na podobieństwo pracy kamery filmowej. Wąskie kadry i zbliżenia przeplatają się z drobiazgowymi i pełnofiguralnymi scenami. Lakoniczne, a przez to uniwersalne formuły przysłów pozwalały na dużą swobodę interpretacyjną. Wydźwięk rozbudowanych scen wzmacniałem czasem nawiązaniami ikonograficznymi do znanych przykładów z historii sztuki, kultury współczesnej. Sytuacje z porzekadeł znajdowały nieraz swoją reprezentację w sytuacjach codziennych, nierzadko celem podkreślenia uniwersalizmu przysłów, uwspółcześionych. Innym razem sceneria, jaką tworzyłem, przybierała charakter ahisteryczny. Surrealizm portretowanych zdarzeń miał za zadanie wspierać ich komiczny, absurdalny lub tragiczny wydźwięk. Za wzór owych teatralnych zabiegów posłużyła mi m.in. twórczość Pietera Bruegela, który przecież w swoich orzbudowanych narracyjnie obrazach uwieczniał niezawsze znane nam przysłowia niderlandzkie.



Przykład ilustracji z realizacji łączący dowcip wynikający z absurdu przedstawianej sceny z komentarzem o charakterze społecznym.



## Podsumowanie

Celem mojej pracy artystycznej „Przysłowia polskie ilustrowane” była próba zmierzenia się z wykonaniem pełnoskalowej książki ilustrowanej (picturebooka) w tradycyjnych technikach z przewagą drzeworytu. Wybory technologiczne podyktowane były chęcią zwrócenia uwagi na zapomnianą technikę graficzną, która, jak pokazuje historia, była niegdyś podstawowym i domyślnym środkiem służącym powielaniu obrazu i litery. Jak wykazywałem w rysie historycznym, powroty do twórczo przetworzonej tradycji, najprostszyc często okazywały się remedium na pojawiające się w sztuce kryzysy i stagnację. Również obecnie, widzę niegasnącą szansę dla analogowych technik w warsztacie ilustratora. Dowodzą tego chociażby nazwiska najbardziej uznanych polskich ilustratorów, dla których punktem wyjścia przy pracy jest zawsze ręczna praca ołówkiem, gwaszem, czy przy użyciu technik graficznych. Nie chciałbym zarzucać, czy negować możliwości, jakie dają współczesne technologie. Znajomość cyfrowej obróbki, obecnie nieodzowna dla pracy projektanta graficznego, pozwala na pogłębioną pracę z obrazem, swobodne i odważne modyfikacje. Praktyka dydaktyczna pokazuje, jak istotną jest znajomość warsztatu manualnego w kształtowaniu poczucia estetyki, biegłości w świadomym posługiwaniu się podstawowymi środkami budowania kompozycji tj. plama i linia itp. Prace studenckie powstające już od poziomu szkicu jedynie na płaszczyźnie cyfrowej często charakteryzują się brakiem wrażliwości na walor, kontrast, rodzaj śladu narzędzia. Wprowadzanie na początkowych semestrach zadań ilutra-

cyjnych opartych na pracy manualnej, przynosi zadowalające efekty. Okazało się, że młody artysta pozbawiony możliwości pracy z technikami, które wydają mu się najbardziej bezpieczne (wystarczy kliknąć przycisk „cofnij” by zniwelować swój błąd) został zmuszony do wyjścia ze swojej strefy komfortu. Eksperymenty moich studentów z technikami tradycyjnymi przynoszą satysfakcjonujące owoce - zderzenie z plamą, niedociągnięciami, szumami i przypadkowymi efektami sprawiają, że rozumieją oni jak zgubne jest zamykanie się na tylko jedną, wygodną w ich oczach technikę.

Współcześnie możliwość popełnienia błędu młodych artystów petryfikuje; nie potrafią oni dostrzec w nich swoistego rodzaju drogi i nowego, pouczającego doświadczenia, dopatrując się w nich swoich własnych, personalnych porażek. W swojej pracy, stawiam sobie za zadanie zmienić to podejście i zachęcić ich do odważniejszych poszukiwań w ramach własnego stylu, do eksperymentowania i szukania rozwiązań, na bazie których stworzą siebie jako artystów pełnych i świadomych.

Oprócz tego, pragnąłem w moich pracach nawiązać do moich korzeni oraz głębokiej fascynacji sztuką ludową, wiejską, tak prostą i jednocześnie błyskotliwą w swym przekazie. Swoje doświadczenia w pracy z linorytem przenieśliśmy na pracę w drewnianej matrycy, która zdała mi się bardziej pierwotna i tradycyjna. Przypadkowe „błędy” w wynikające z linii słojów i nierówności deski stawały się nagle w moich ilustracjach wartością dodaną, czymś, co dodawało jej autentyczności. Chciałem nie tylko stworzyć dzieła, które nawiązywałyby do

wiejskiej ludowości, ale też sam zasięgnąć podobnych doświadczeń jak artyści, którzy byli moim punktem odniesienia w całym projekcie. Prostota techniki sprawiła, że możliwości jej wykorzystania były niemal nieograniczone, jeśli chodzi o poruszaną tematykę i detale. Współcześnie artyści tworząc swoje dzieła wiele czasu poświęcają samej koncepcji i detalom, sprawiając niekiedy, że przez to wyjątkowo przemyślany efekt końcowy nie jest tak satysfakcjonujący, jak by sobie tego życzyli. Postanowiłem zaczerpnąć z doświadczenia twórców ludowych, którzy łączyli sarkazm i ironię z ekspresją, pewnością cięć dłuta i noża, sprawiając, że końcowa odbitka wyglądała dzięki temu żywo i oddziaływała na wyobraźnię. Otwartość na dodatkowe, nieprzewidziane wcześniej efekty sprawiła, że każda praca po odklejeniu od klocka była pewnego rodzaju ekscytującą niespodzianką, sprawiając, że sam akt tworzenia stawał się bardziej ożywiony.

Chciałem w swoich ilustracjach oddać lekkość i bezpośredniość drzeworytu ludowego, piękno zawarte w jego ostrej, czasem szorstkiej prostocie, która uderza odbiorcę, zmuszając go do skupienia się i przyjrzenia się detalom z bliska. Widz nie może poprzestać jedynie na biernej obserwacji, ale musi prześledzić całą scenę, rozszyfrować warstwę tekstową, zrozumieć ukryte, często ironiczne lub żartobliwe znaczenie. Dzięki temu artysta i odbiorca wchodzi ze sobą w dialog, przekazują sobie pewną myśl, ideę, nawiązując nić porozumienia. Sprawia to, że sztuka spełnia swoją pierwotną, tradycyjną funkcję.





## SPIS TREŚCI

<b>Wstęp</b> .....	5
<b>Formuła drzeworytu w grafice użytkowej</b> <b>– rys historyczny</b> .....	11
Średniowiecze i wczesna nowożytność.....	11
Wiek XVIII.....	17
Wiek XIX.....	21
Wiek XX.....	31
<b>Podsumowanie</b> .....	59
<b>Opis realizacji artystycznej</b> .....	65
Litera w obrazie.....	81
Interpretacja tekstu.....	91
Podsumowanie.....	97

