

Barbara Górecka

Absolwentka Uniwersytetu
im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
(Instytut Historii Sztuki). Adiunkt Galerii
Plakatu i Projektowania Graficznego
Muzeum Narodowego w Poznaniu.
Obszar zainteresowań: grafika
użytkowa, ilustracja książkowa.

Książki ilustrowane twórców polskiej szkoły plakatu – pozaplatkatowe ślady twórczości Henryka Tomaszewskiego, Jana Młodożeńca i Jana Lenicy

Polska szkoła ilustracji to zjawisko, które w wielu płaszczyznach rozpatrywane jest jako swoista analogia do polskiej szkoły plakatu¹. Fenomen niezwykłego na skalę kraju oraz poza jego granicami rozkwitu osobowości artystycznych a także różnorodnych postaw twórczych, występujący w latach 50., 60. i 70. XX wieku, budził zainteresowanie krytyków i czytelników, a księgarnie czy kioski uważane były niemal za minigalerie prezentujące sztukę współczesną. Wszak książkę ilustrowaną, w większości przypadków adresowaną do młodego odbiorcy, traktowano nie tylko jako wartościowy nośnik wiedzy, ale i kluczowe medium kształtowania oświaty². Tym samym wyróżniała się w repertuarze narzędzi do walki z analfabetyzmem oraz budowania powojennego społeczeństwa i wpływania na świadomość przyszłych pokoleń.

Pierwsze próby podporządkowania warstwy plastycznej wymogom obowiązującej doktryny realizmu socjalistycznego szybko okazały się nie-

» 1 *Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci*, red. A. Wincencjusz-Patyna, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2020, s. 316–319.

» 2 *A. Wincencjusz-Patyna, Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 38.

skuteczne wobec wyobraźni i kreatywności licznych twórców, nierzadko absolwentów pracowni malarskich wyższych uczelni. Mimo zapewnień opublikowanych w 1951 roku we wstępie do katalogu Ogólnopolskiej Wystawy Książki i Ilustracji – „pierwszego przeglądu bogatej twórczości w zakresie grafiki książkowej i ilustracyjnej w Polsce Odrodzonej”³ – w których jasno deklaruje się „nową rolę książki w kształtowaniu socjalistycznej kultury”⁴, kolejne lata pokazały, jak otwartą i dalece wykraczającą poza te ramy dziedziną sztuki jest ilustracja wydawnicza.

Jako jej wyróżniki podaje się przede wszystkim: swoistą poezję wizualną, odejście od języka ścisłego realizmu, silną obecność metafory i świadomego niedopowiedzenia. W licznie publikowanych książkach o zaskakująco wysokich nakładach, sięgających kilkudziesięciu tysięcy egzemplarzy, artyści wyrażali się poprzez intelektualny skrót myślowy, humor czy ironię, eksperymentując z formą także abstrakcyjną. Szacuje się, że w największym rozkwicie polskiej szkoły ilustracji powstało ponad 8 tys. tytułów w łącznym nakładzie 380 mln egzemplarzy, co samo w sobie daje pojęcie o skali owego niezwyklego zjawiska⁵.

Właśnie ta swoboda twórcza, z racji bycia sztuką dla dziecka często nieobjętą czujnym okiem cenzora, niosła ze sobą w konsekwencji bardzo bogaty wachlarz postaw artystycznych. Zatem nie tylko wspólna, nakładająca się po części cezura czasowa (w przypadku plakatu górna granica zamyka się w drugiej połowie lat 60., podczas gdy zjawisko polskiej szkoły ilustracji datuje się jeszcze na lata 70.), ale i barwność plastyczna łączą ilustrację z plakatem jako dwie pokrewne dziedziny grafiki użytkowej. Zwraca na to uwagę m.in. Anita Wincencjusz-Patyna, powołując się na wspólne doświadczenie, jakim jest wizualne połączenie obrazu i słowa, służące przekazaniu informacji, oraz konieczność streszczenia komunikatu do minimum⁶.

Czołowi polscy plakaciści nie ograniczali się tylko do jednej dziedziny sztuki, zamówienia wykraczające poza sferę plakatu w mniej lub bardziej wyrazisty sposób dookreślały dorobek twórczy ważnych projektantów, z perspektywy czasu stając się niezwykle cennym uzupełnieniem wiedzy o ich kreacji artystycznej. Z tą myślą Zdzisław Schubert, kurator ówczesnego Działu Plakatu Muzeum Narodowego w Poznaniu, u progu lat 80. podjął starania o poszerzenie kolekcji o inne przykłady szeroko rozumianej grafiki użytkowej. W efekcie powstał unikatowy w skali kraju zbiór, którego charakter pozwala na szersze spojrzenie i próbę opisu twór-

» 3 A. Vetulani, *Ogólnopolska Wystawy Książki i Ilustracji*, wstęp do katalogu, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1951, s. 7.

» 4 *Ibidem*.

» 5 *Admirałowie wyobraźni...*, op. cit., s. 319.

» 6 A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja...*, op. cit., s. 55.

czości tak interesujących postaci jak: Henryk Tomaszewski, Jan Lenica, Jan Młodożeniec, Roman Cieślewicz czy Waldemar Świerzy. Możliwość dokonania analizy porównawczej między kompozycją plakatu a rozwiązaniami formalnymi obecnymi m.in. w ilustracji prasowej czy książkowej daje szersze spektrum spojrzenia na charakterystykę ich dorobku. Na potrzeby niniejszego tekstu ograniczyłam wybór przykładowych prac do twórczości trzech artystów: Henryka Tomaszewskiego, Jana Młodożeńca i Jana Lenicy, dokonując próby zestawienia ich projektów funkcjonujących w różnych kontekstach, także w celu wydobycia wyjątkowości i odrębności ich języka artystycznego.

Henryk Tomaszewski

W wywiadzie, którego Henryk Tomaszewski udzielił w 1956 roku dla czasopisma „Przekrój”, deklaruje on: „W ogóle czas już zrozumieć, że przez minione jedenaście lat odbiorca dorósł i nauczył się czegoś, i nie potrzebuje dosłowności”⁷, w dalszej części rozmowy wskazując na konieczność eksperymentowania z formą, która zawsze powinna być niespodzianką. Jest to postawa dostrzegalna na każdym etapie twórczości warszawskiego grafika, uważanego za twórcę, który w projektowaniu najbardziej cenił intelekt. Indywidualizm „polskiej szkoły plakatu” Tomaszewski definiował jako stworzenie nowej metody kontaktu między odbiorcą a artystą, odrzucającej narracyjność opisu na rzecz skrótu pojęciowego, co przenosi tym samym akcent z oglądania obrazu na jego odczytywanie⁸.

W roli ilustratora Henryk Tomaszewski dał się poznać jeszcze w latach 30. XX wieku, kiedy jako student publikował w „Szpilkach” prasowe rysunki satyryczne. Pierwsze lata po II wojnie światowej zaowocowały silną koncentracją na plakacie, zwłaszcza filmowym, oraz podjęciem stałej współpracy z nowo powstałą katedrą plakatu w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, z którą był związany przez ponad trzy dekady (1952–1984). Równoległe artysta kontynuował przygodę z ilustracją, od drugiej połowy lat 50. tworząc dla „Przeglądu Kulturalnego” serię felietonów rysunkowych, będących cotygodniowym komentarzem do współczesnych wydarzeń oraz zjawisk społecznych⁹. Andrzej Osęka, historyk sztuki oraz członek redakcji, opisywał rysunki artysty jako dowcipne i z wyrazistą pointą, bogate, różnorodne oraz przede wszystkim zaskakujące warsztatowo („obwiedzenie brutalnie chlapniętych kleksów kokieterijną kaligrafią”)¹⁰. W innym artykule poświęconym tej tematyce pisał:

» 7 P. Tarkowski, *Rozmowa z Henrykiem Tomaszewskim*, „Przekrój” 1956, nr 566, s. 5–6.

» 8 *Henryk Tomaszewski rozmawia z Redakcją*, „Projekt” 1974, nr 3, s. 33.

» 9 *Mała galeria grafiki*. [Henryk Tomaszewski], „Nowe Książki” 1983, nr 6.

» 10 A. Osęka, *Teatrzyk Tomaszewskiego*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 3.

Nie ma takiego świata form powstałych na papierze, w którym Tomaszewski nie znalazłby czegoś fascynującego pod względem plastycznym. Stare ryciny, motywy z fotografii, napisy wszelkiego gatunku i autoramentu, fryzy dekoracyjne, kupon z totalotka, odciski palców, ślad stopy (...), nie licząc oczywiście tysięcy przygód i możliwości samej linii i plamy¹¹.

Cykl rysunkowy opublikowany został jako *Książka zażaleń*, w 1961 roku przez Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, i zebrał liczne pozytywne opinie. Danuta Wróblewska na łamach czasopisma „Stolica” podkreśla doskonale wyważony każdy gest zawarty w kompozycji oraz przestrzeń, którą Tomaszewski zostawia odbiorcy¹². Autor recenzji w czasopiśmie „Świat”, koncentrując się przede wszystkim na filozoficznym aspekcie felietonów, wzmiankuje walor intelektualny, który „polega nie na tym, że ma coś przesądzić, lecz na tym, że ma dopuścić wszelkie rozwiązania”¹³.

Zapytany o rolę ilustracji w swojej twórczości Tomaszewski odpowiada:

Ciągle nie starcza mi czasu. Teraz robię ilustracje do wierszy dziecięcych Kerna. Ale marzę o tym, by wreszcie ilustrować... swoje własne wrażenia. Chciałbym zamknąć się na kilka tygodni w jakimś Kazimierzu i rysować, rysować (...) Mam wrażenie, że w ogóle współpraca autora tekstu i rysownika powinna układać się polifonicznie. Nikt nikogo nie ma prawa ilustrować, można tylko działać „na dwa głosy”¹⁴.

Artysta wypowiedział się także na temat projektowania dla najmłodszych:

Dziecko jest bardzo wdzięcznym odbiorcą. Czarować je – w tym dobrym słowa znaczeniu – to piękna sprawa. Książka formuje dziecko od początków, pobudza jego fantazję. Dobra ilustracja kształtuje kulturę, poczucie estetyki dziecka. Książka dla dzieci powinna swym charakterem przypominać książkę – kino. Ten nowy rodzaj ilustrowania pasjonuje mnie od dawna¹⁵.

Intelektualna gra graficzna Tomaszewskiego to nie tylko swoiste zonglowanie środkami plastycznymi, ale i liternictwo, którego bogactwo typograficzne uderza zarówno w przestrzeni projektów plakatowych, jak

» 11 *Ibidem*. Por. A. Osęka, *Teatrzyk Tomaszewskiego*, „Projekt” 1960, nr 5–6, s. 44–45.

» 12 D. Wróblewska, *Książka zażaleń*, „Stolica” 1961, nr 43, s. 22.

» 13 K.T.T., *Henryka Tomaszewskiego świat wielu możliwości*, „Świat” 1961, nr 40, s. 21.

» 14 *Ibidem*.

» 15 H. Tomaszewski, „Stolica”, 1961, nr 43, s. 35.

i książkowych. „Literą wydobywa nastroje, literą wywołuje śmiech, literą określa charakter przedstawienia”¹⁶. Wykaligrafowane napisy stanowią mogą różne akcenty kompozycyjne – są dominantą albo dopowiedzeniem, czasem budują swoisty ornament, innym razem są zabawą z czcionką i kształtem litery, zaczerpniętym z języka filmowego czy pisma technicznego. W kompozycjach Tomaszewskiego stają się raczej formą abstrakcyjną oderwaną od kontekstu znaczeniowego, które ze sobą noszą, kwintesencją znaku samego w sobie, graficznego kształtu słowa.

Wśród stosunkowo niewielu książek dla najmłodszych, które zilustrował Tomaszewski na szczególną uwagę zasługuje *Śmiechu warte* Jana Brzechwy wydawnictwa Czytelnik (1963, druk 1964). Jest to wirtuozerski popis dwóch osobowości – Jan Brzechwa wspina się na wyżyny literackiego dowcipu i zabawy rymem, Henryk Tomaszewski wydobywa zaś finezję tej poetyki za pomocą zróżnicowanej palety środków artystycznych. Każda strona tej książki zaskakuje czymś nowym i plastycznie intrygującym, całość – potraktowana jak swobodny kolaż – okazuje się jednak spójna, a przemyślany eksperyment wizualny spaja ją w ogólnym odbiorze¹⁷. Nie bez powodu umieszcza się Tomaszewskiego w kategorii artystów opisywanych jako architekci książki, którzy projekt traktują całościowo, kreując go w myśl zasady wzajemnej równowagi poszczególnych stron¹⁸.

Okładka książki jest najbardziej plakatowa w charakterze – na oszczędnym tle gładkiego błękitu dryfują litery o różnej stylistyce. Obok czcionki drukarskiej artysta komponuje słowa pisane odręcznie, grubym ołówkiem lub zabawnie wykaligrafowane cienkim rysikiem. Poza typografią kompozycję budują abstrakcyjne plamki i kreski narysowane żółtą i zieloną kredką, sprawiające wrażenie nałożonych przypadkiem. Znając jednak podejście Tomaszewskiego do procesu projektowania, jak i jego dokładność oraz dyscyplinę w kreowaniu tej pozornej nonszalancji, trudno odmówić całości kompozycyjnej konsekwencji. Nawet wybarwiony na kolor żółty znak wydawcy – okolony prostokątem zapis słowa CZYTELNIK współgra z pozostałymi plamami. I to właśnie owa plama, kleks czy smuga będzie prowadzić wzrok odbiorcy poprzez kolejne kartki, modelując wizualne szarady. *Śmiechu warte* to w pewnym sensie zbiór różnych tropów podejmowanych przez artystę nie tylko w plakacie, ale i ilustracji satyrycznej czy przywołanych felietonach rysunkowych. I tak obok malarsko potraktowanego tła przenikających się rozlanych plam koloru Tomaszewski przedstawia syntetycznie ujętą architekturę – wyrysowany za pomocą kil-

» 16 B. Kwiatkowska, *O sztuce Henryka Tomaszewskiego*, „Projekt” 1957, nr 2, s. 23.

» 17 J. Pawlak, *Dwóch klasyków*, „Ryms” 2011, nr 13, s. 25.

» 18 B. Kwiatkowska, *O sztuce...*, op. cit., s. 29. Na ten aspekt zwraca uwagę także P. Rypson w artykule *Pracowite mistrzostwo: książki Henryka Tomaszewskiego*, w: *Byłem, czego i wam życzę. Henryk Tomaszewski*, red. A. Szewczyk, katalog wystawy, Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, Wydawnictwo Bosz, Warszawa 2014, s. 251.

ku nierównych kresk ołówka domek z czerwonym dachem. Portret Jana Brzechwy wycięty z podkolorowanej fotografii łączy z uproszczonymi nogami i rękoma, które w abstrakcyjny sposób ucięte zostały przez krawędź obrazu. Część stron artysta dzieli w pionie, zostawiając tekst na białym tle, zaś przestrzeń obok wypełniając równomiernym kolorem w nieoczywistych zestawieniach, jak brudny róż czy złamany błękit, czasem zaś zaznaczając tylko wizualną granicę w postaci grubej, barwnej linii.

Podobne w koncepcie rozwiązanie plastyczne odnaleźć można w ekspresyjnie podzielonej na trzy pionowe segmenty kompozycji plakatu do filmu *Urok szatana* (1954)¹⁹. Przestrzeń obrazu niektórych ilustracji grafik buduje z form geometryzujących różnorodnie rozkładając ich ciężar kompozycyjny, co przywołać może układ plakatu do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego (1944, wzn. 1955)²⁰ czy wystawy ceramiki Heleny i Lecha Grześkiewiczów w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w Warszawie (1960)²¹. Innym razem bawi się językiem bardziej ekspresyjnym: sięga po kolaż, wydzierankę, umieszcza obok siebie kreski różnego koloru i grubości czy ręcznie kaligrafowane nieregularne litery. Kształt niedomkniętego okręgu do czterowersowego wiersza *Żmija* jest odbiciem plakatu z przedstawieniem zielonej kociej głowy okolonej czarnym ogonem, zapowiadającego Festiwal Filmów Radzieckich dla Dzieci i Młodzieży (1958)²², a spiralę u boku *Węza kaligrafa* odnajdziemy chociażby w plakacie cyrkowym (1963)²³.

W ilustracji do wiersza *Mleko* Tomaszewski nawiązuje do języka rysunku prasowego, budując za pomocą kilku rozedrganych białych kresk na czarnym tle lapidarny zarys dwóch postaci i dodając wyrazisty akcent grubego pociągnięcia białą farbą. W książce obecny jest także zabawny dialog ze sztuką dawną – artysta ze swobodą cytuje fragmenty starych ilustracji czy sztychów, nadając im nowy kolor czy zestawiając z geometryzującymi plamami intensywnej barwy, czasem wzbogacając tło dynamicznie nakładającymi się kreskami – podobną żywiołowość znaleźć można w plakacie do wystawy prac Piotra Potworowskiego w Muzeum

» 19 *Urok szatana*, Henryk Tomaszewski 1954, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Zakłady Graficzne „Dom Słowa Polskiego”, Warszawa.

» 20 *Wesele*, Henryk Tomaszewski 1944, wyd.: Teatr Wojska Polskiego, Warszawa, druk.: Litografia A. Jarzyński, Lublin (plakat został wznowiony w 1955).

» 21 *Wystawa ceramiki Heleny i Lecha Grześkiewiczów*, Henryk Tomaszewski 1960, wyd.: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 4, Warszawa.

» 22 *Festiwal Filmów Radzieckich dla Dzieci i Młodzieży 29.X – 4.XI.58*, Henryk Tomaszewski 1958, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 4, Warszawa.

» 23 *Cyrk (spirale)*, Henryk Tomaszewski 1963, wyd. Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne (WAG), Warszawa, zlec.: Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 4, Warszawa.

Narodowym w Warszawie (1958)²⁴ czy kompozycji do *Nosorożca* Eugene Ionesco (1961)²⁵.

Choć przyłapany przez fotoreportera podczas pracy nad fryzem do pawilonu polskiego na targi w Moskwie „Mistrz Tomaszewski chlapał tuszem, dmuchał, wycinał nożyczkami najprzeróżniejsze papierki – wyglądało to jak zabawa małych dzieci”²⁶, artysta w swojej pracy był bardzo wymagający i precyzyjny. Jego sztuka do dziś zaskakuje świeżością środków i celnością wypowiedzi, które są aktualne mimo upływu lat.

Jan Młodożeniec

Jan Młodożeniec dorastał w artystycznej rodzinie, aczkolwiek jako źródło swojej decyzji podjęcia nauki w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Warszawie (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) w 1948 roku podawał kontakt z projektami okładek książkowych Henryka Tomaszewskiego – to one miały mu przynieść bezpośredni impuls do wyboru określonego kierunku studiów²⁷. Pytany w późniejszych latach o swoich mistrzów wskazywał zaś przede wszystkim na Fernanda Légera, Pabla Picassa, Georges’a Braque’a, Henri Matisse’a, Joana Miró czy Paula Klee²⁸.

Jego pozaplatkowy dorobek twórczy obejmuje oprawę graficzną, przede wszystkim literatury dla dorosłych, był również szeroko obecny na polu ilustracji prasowej, tworząc rysunki m.in. dla takich czasopism jak „Miesięcznik Literacki” (rysunkowe felietony publikowane regularnie w latach 1966–1981), „Polska”, „Nowa Kultura”, „Szpilki”, „Film” (rysowane recenzje filmowe) czy „Ekran”. Zawodową pracę projektową zaczął jeszcze jako student w 1952 roku, nawiązując współpracę z Czytelnikiem wraz z Samuelem Miklaszewskim, Jerzym Jaworskim i Andrzejem Heidrichem, równolegle tworzył też plakaty dla Centrali Wynajmu Filmów.

Początkowo artysta wyraża się poprzez silnie kontrastowe czarno-białe rysunki tuszem o prostych, syntetycznych formach, stylistycznie naśladowujące walory i surowość techniki drzeworytu, jak w przypadku okładek książek Johna Steinbecka (1956, 1957)²⁹, czasem budując przestrzeń kompozycji na intrygującym tle, gęsto pokrytym siecią delikatnych kresek

» 24 Piotr Potworowski. Piotr Potworowski, Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 1958 styczeń 1959, Henryk Tomaszewski 1958, wyd.: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne (WAG), Warszawa, zlec.: Muzeum Narodowe w Warszawie, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 4, Warszawa.

» 25 *Nosorożec*, Eugene Ionesco, Henryk Tomaszewski 1961, wyd.: Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, Warszawa, druk.: Wojskowe Zakłady Graficzne, Warszawa.

» 26 L. Fogiel, *Nasz fotoreporter z wizytą u H. Tomaszewskiego*, „Życie Warszawy” 1959, nr 100.

» 27 Jan Młodożeniec rozmawia z Redakcją, „Projekt” 1988, nr 2, s. 8.

» 28 Jan Młodożeniec rozmawia z Redakcją, „Projekt” 1973, nr 5, s. 40.

» 29 A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja...*, op. cit., s. 264.

rysowanych piórkiem. Przygotowując się do swojej wystawy indywidualnej w warszawskiej Kordegardzie, Młodożeniec przedstawił swoje dotychczasowe doświadczenia twórcze w monumentalnym panelu frontowej ściany pokrytym rysunkami, szkicami, projektami („plansza – monstrum [która] musi być oglądana jako pełna kompozycja uzupełniających się elementów”³⁰). Wydarzenie to odbiło się szerokim echem w środowisku, w niecodziennym sposobie aranżacji i bogactwie prezentowanych gęsto prac widziano „zadziorne poczucie humoru, gorzką niczym nieocukrzoną wiedzę o życiu, o życiu pełnym, namiętym, pulsującym sprawami ważnymi i drobnymi. Zawsze ludzkimi”³¹. Wystawę opisano słowami: „Ironiczna, efektowna, kolorowa. Cienka i gruba. Jeśli nawet miejscami uśmiechnięta – to raczej chyba dość gorzko”³², zaś w samych ilustracjach książkowych Zbigniew Klaczyński podkreśla autorską interpretację tekstu Młodożeńca, wskazując na jego własną plastyczną wersję dzieła, znacząco wykraczającą poza wizualne dopełnienie literatury³³.

Równoległe do czarno-białego rysunku artysta sięga po estetyczne eksperymenty silnie malarskie, skoncentrowane na głębokim doświadczeniu właściwości barwy, która nie ma znaczenia jedynie dekoracyjnego, a „instrumentuje i pogłębia wypowiedź grafika”³⁴. Co ciekawe, zachowała się wypowiedź Młodożeńca, w której zaznaczał, że w ilustracji wydawniczej kolor przede wszystkim rezerwuje dla odbiorcy dziecięcego³⁵. Niezależnie od wybranej ścieżki grafik pozostaje niezwykle charakterystycznym twórcą, artystą silnie czerpiącym z rodzimej poetyki jarmarcznej zanurzonej w kolorycie kultury ludowej, swoistym humorze i ekspresyjnej deformacji, stylu nazywanym przez niego samego „rękodzielniczo-chałupniczym”³⁶. „Jest w tych rysunkach i plakatach coś z ludowego drzeworytu, zmaconego folklorem miasta i nowoczesnej cywilizacji (...) świat Młodożeńca składa się w równej mierze z motywów kabaretu, powieści kryminalnych, cyrku, szopki”³⁷ – pisze Andrzej Osęka.

Barwność i malarskość języka artystycznego Jana Młodożeńca widoczna jest w trzech projektowanych przez niego w latach 60. XX wieku książkach dla warszawskiego Biura Wydawniczego „Ruch”. Zabawa Wik-

» 30 M. Malcharek, *Kobold*, „Współczesność” 1962, nr 4.

» 31 E. Garztecka, *Cyrk Młodożeńca*, „Trybuna Ludu” 1962, nr 34.

» 32 Z. Makowski, *Wystawa Jana Młodożeńca. Warszawa Kordegarda – styczeń – rok 1962*, „ITD” 1962, nr 8, s. 12.

» 33 Z. Klaczyński, *Wizytówka*, „Przegląd Artystyczny” 1962, nr 4, s. 49.

» 34 *Jan Młodożeniec*, red. J. Olkiewicz, w serii *Współczesna grafika polska*, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, Warszawa 1966, s. 4.

» 35 W latach 70. XX w. artysta skłaniał się ku temu, by okładki budować z czarno-białych form przede wszystkim opartych na literze, narracyjność obrazu zostawiając dla ilustracji literatury dziecięcej, za: L. S. M., *Czytelnie i estetycznie*, „Zarzewie” 1971, nr 7.

» 36 *Jan Młodożeniec rozmawia z Redakcją*, „Projekt” 1973, nr 5, s. 40.

» 37 A. Osęka, *Ten chłopiec ma styl*, „Polska” 1964, nr 5, s. 8.

tora Woroszyłskiego (1964, druk 1965) jest popisem poetyckiego wyczucia koloru, który zadziwiająco dobrze udało się uzyskać w druku, w tamtym czasie pozostawiającym wiele do życzenia. Ilustracje wykonane gwaszem lub akwarelą zdają się wprost czerpać z liryki malarstwa Paula Klee, okładka książki jest abstrakcyjną kompozycją zbudowaną z nieregularnych form. Subtelnie przenikające się kolory, miękko potraktowane kształty ułożone w trzy rytmiczne rzędy są grą, którą artysta podejmuje z językiem dwóch kategorii abstrakcji: geometrycznej i organicznej, umiejętnie balansując na granicy obydwu. We wnętrzu książki artysta kontynuuje poetycki dialog z okiem dziecka, proponując mu zabawę plam i kształtów, wibrujących kolorów i uproszczonych form. Podobnie jak w nonszalancko potraktowanej kompozycji plakatu do sztuki *Indyk* Sławomira Mrożka (1960)³⁸, opartej na z pozoru niezdarnej kresce, także w *Zabawie* Młodożeniec daje upust swojej malarskiej wyobraźni. Na jednej ze stron burzy porządek liter, pozwalając im zmienić się w taszystowskie, ekspresyjne czarne kleksy, jak w plakatach do włosko-francuskiego filmu *Urowadzenie* (1962)³⁹ czy sztuki *Dziewiąty sprawiedliwy* Jerzego Jurandota (1963)⁴⁰.

Ostatni z przywołanych przykładów jest *Zabawie* stylistycznie zdecydowanie najbliższy – poprzez poezję koloru, miękko potraktowanej plamy i ostrego akcentu czerni. Obok kompozycji czysto malarskich artysta sięga także po kolaż, zestawiając surowe fakturowe tło z naszkicowanym pośpiesznie czarnym, grubym konturem byka i wklejonym w rogu fragmentem zdobnej ramy, by na kolejnej stronie sportretować fascynujące zwierzę za pomocą wyciętych oraz wydartych kształtów papieru o różnym desenie. W 1968 roku książka została wydana ponownie z nową wersją okładki, w której widać już wyraźny zwrot Młodożenca w stronę poetyki popartowskiej, wewnątrz pozostawiono zaś w niezmienionej formie.

Przepis na zimę Marii Szypowskiej (1967) to przykład książki o wyraźnej dominancie obrazu nad tekstem. Młodożeniec przede wszystkim wykorzystuje charakterystyczną dla swej twórczości swobodę malarską, w kontraście do przywołanej *Zabawy* sięga tu jednak przede wszystkim po barwy stonowane, bardziej ziemiste. Sportretowany na okładce bałwan w zielonym kapeluszu i otulony żółtym szalikiem to zestawienie płaskich form wydobytych szerokim pędzlem, podkreślonych czerwoną kreską kredki. W przestrzeni wokół niego opadają miękko płatki śniegu skonstruowane na podobieństwo odcisków palca, zamiast linii papilarnych artysta wrysował w obłę kształty drobne i delikatne ornamenty misternych

» 38 *Indyk*, Sławomir Mrożek, Jan Młodożeniec 1960, wyd.: Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, Warszawa, druk.: Wojskowe Zakłady Graficzne, Warszawa.

» 39 *Urowadzenie*, Jan Młodożeniec 1962, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 3, Warszawa.

» 40 *Dziewiąty sprawiedliwy*, Jerzy Jurandot, Jan Młodożeniec 1963, wyd.: Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 3, Warszawa.

koronek. Na dalszych stronach bawi się grubo nakładaną farbą i odciskaną w niej fakturą, w unoszących się w powietrzu postaciach, a zwłaszcza ich ubraniach, odczytać można sploty grubych, wełnianych swetrów czy futrzanych czapek.

Nieliczne eksperymenty z literą, jak chociażby bardzo interesująca typograficzna ilustracja spadku temperatury, ustępują na pół abstrakcyjnym formom malarskim, nakładanym na płasko potraktowaną przestrzeń. Niektóre strony artysta całkowicie wypełnia obrazem, innym razem kolażowo zestawia ze sobą fragment strony wyrwanej ze szkolnego brulionu z widocznymi na niej odciskami plam farby – surowość proponowanej formy przywołuje odważną i bezkompromisową kompozycję plakatu do *Czerwonego płaszcza* Luigi Nono (1962)⁴¹, zaś szkicowo potraktowana figura konia na biegunach, kontrastowo nałożona na brązową plamę farby, przypomina nieco wizualnie zabieg zastosowany w plakacie do radzieckiego filmu *Komandorzy* (1960)⁴². Wizerunek łyżwiarki to echo licznych motywów kobiecych na plakatach, a oceniające je jury – postacie okolone grubym konturem kreski – zapowiada już nowy rozdział w twórczości artysty, skierowany plastycznie bardziej ku stylistyce pop-artu i komiksu.

Zilustrowane rok później *Mysie sprawki* Wiktora Woroszyńskiego (1968) stylistycznie mieszczą się we wspomnianym nowym etapie sztuki Młodożeńca, w którym miejsce wyrazistej faktury malarskiej zajmuje litera. Okładka zbudowana jest jeszcze na eksperymencie kolażu, który podkreśla charakterystykę dartego papieru, na niemal każdym z dość swobodnie umieszczonych elementów widnieje litera czy fragment napisu. Zamknięcie litery w plamie koloru przywołuje kompozycję plakatu do amerykańskiego filmu *30 lat śmiechu* (1964)⁴³ czy wyodrębnioną z pomarańczowego tła figurę cyrkowego słonia z nałożoną nań inskrypcją (1965)⁴⁴.

Wizualne zabawy z typografią prowadzone są przez całość książki, każda strona to popis kolejnych literniczych rozwiązań. Strona tytułowa jest zestawieniem pisanego ręcznie barwnego napisu, okolonego czarnym, grubym konturem, oraz zmultiplikowanych liter różnych kształtów czcionek, ułożonych na kształt kwadratów. Litery cienkie i pogrubione, wąskie i szerokie, z wyraźnym światłem i ułożone bardzo gęsto budują dynamiczną czarno-białą mozaikę o kompozycji wzbogaconej akcentami

» 41 *Czerwony płaszczy*, Luigi Nono, Jan Młodożeńiec 1962, wyd.: Opera Warszawska, druk.: Prasowe Zakłady Graficzne, Warszawa.

» 42 *Komandorzy*, Jan Młodożeńiec 1960, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 3, Warszawa.

» 43 *30 lat śmiechu*, Jan Młodożeńiec 1964, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 3, Warszawa.

» 44 *Cyrk*, Jan Młodożeńiec 1965, wyd.: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne (WAG), Warszawa, zlec.: Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe, Warszawa, druk.: Lubelskie Zakłady Graficzne, Lublin.

kolorystycznymi. Młodożeniec z lekkością i humorem bawi się kształtem tekstu, na nim opierając cały ciężar obrazowania, animuje go, nadając mu nie tylko rolę komunikatu, ale i ustanawiając walorem dekoracyjnym samym w sobie – podobny zabieg wykorzystuje w plakacie do sztuki *Jutro* Tadeusza Bairda (1966)⁴⁵. Tradycyjną formę szpalty ożywia na różnorodne sposoby, różnicuje kroje, grubości i wielkości liter, całość wzbogacając o wymyślne znaki drukarskie.

To właśnie barwa i swobodna interpretacja form plastycznych oraz współistnienie syntetycznego skrótu i narracyjności łączą ilustracje z plakatami artysty, co zauważa Zdzisław Schubert we wstępie do katalogu wystawy monograficznej *Młodożeńca* w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1979⁴⁶. Na silną i bezpośrednią relację między dwoma dziedzinami grafiki użytkowej zwraca uwagę także Andrzej Krauze w artykule opublikowanym w „Przeglądzie Artystycznym” w 1970 roku⁴⁷.

Jan Lenica

W dorobku artystycznym Jana Lenicy ilustracja ma także znaczenie szczególne – swoją karierę artysta rozpoczął w 1945 roku, publikując w prasie rysunki satyryczne operujące symbolem lub alegorią, wskazujące na przenikliwość i intelekt ich autora. Wkrótce dał się poznać także jako twórca plakatów oraz teoretyk sztuki, któremu grafika użytkowa zawdzięcza pierwsze próby zdefiniowania pojęcia „polskiej szkoły plakatu”⁴⁸. Jednym z pierwszych historyków sztuki, który podjął się próby sformułowania odrębności stylu artysty, był Jan Białostocki, który zwraca uwagę na dojrzałość syntezy w rysunku opartej na prostocie z wyboru⁴⁹, zaś kilka lat później Jerzy Olkiewicz uznaje Lenicę za jedyne polskiego twórcę „obdarzonego nerwem wścieklej dramatyczności”⁵⁰. Ową dramatyczność w ilustracji książkowej Lenica rezerwuje raczej dla dorosłego czytelnika, co chociażby jest doskonale widoczne w publikacji *Befolknings Problem*

» 45 *Jutro*, Baird, Jan Młodożeniec 1966, wyd. Teatr Wielki, Warszawa, druk.: Warszawska Drukarnia Akcydensowa, Zakład nr 2, Warszawa.

» 46 Z. Schubert, *Jan Młodożeniec. Plakaty, grafika użytkowa*, wstęp do katalogu, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1979, s. 7. Schubert kontynuuje tę myśl także we wstępie do katalogu wystawy *Jan Młodożeniec. Inne obszary*, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, Wrocław 1993.

» 47 W. Krauze, *Jana Młodożeńca droga do tradycji*, „Przegląd Artystyczny” 1970, nr 4, s. 36–40.

» 48 J. Lenica, *The Polish School of Poster Art*, „Graphis” 1960, nr 88, s. 136–143.

» 49 J. Białostocki, *Twórczość plastyczna Jana Lenicy*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 1–2, s. 110.

» 50 J. Olkiewicz, *Lenica*, „Projekt” 1958, nr 2, s. 20.

Alfreda Sauvy – książce omawiającej zagadnienia demograficzne, którą artysta wykonał we Francji⁵¹.

Zapytany przez redakcję czasopisma „Przekrój” o to, czy któryś z gatunków twórczości jest mu szczególnie bliski, Lenica odpowiada:

Lubiłem się zawsze poruszać na peryferiach Sztuki, na pograniczu gatunków, penetrować tereny z dala od głównych traktów (...). Bawiło mnie działanie wbrew regułom obowiązującym w poszczególnych dyscyplinach, łączenie ze sobą elementów pozornie odległych lub zgoła obcych (...)⁵².

Stąd krok do poszerzenia zainteresowań artystycznych o film animowany, kolejne ze spektrum sztuk plastycznych, które w jego wykonaniu wizualnie silnie przenika się z grafiką użytkową.

Przyglądając się ilustracjom książkowym autorstwa Jana Lenicy, również można znaleźć nic wizualnego pokrewieństwa z projektowanymi przez niego plakatami. Anita Wincencjusz-Patyna wskazuje przede wszystkim na obecność charakterystycznego typu sylwetki, ekspresję grubego konturu, dekoracyjność i wykorzystanie skrótu myślowego⁵³. Z okresu przypadającego na największy rozkwit polskiej szkoły pochodzą dwie bardzo interesujące publikacje: *Lokomotywa* oraz *Cudowna broda szacha*.

Lokomotywa Juliana Tuwima (wyd. „Polonia”, 1958) jest niewielkim zbiorem poezji składającym się z trzech wierszy kanonu polskiej literatury dziecięcej, obok tytułowej także *Rzepki* i *Ptasiego radia*. Z wypowiedzi artysty zachowały się słowa o radości, którą przyniosło mu szukanie innej metody i stylu ilustracji, niż ta zaproponowana w 1938 roku przez duet Levitt i Him⁵⁴. Na okładce artysta umieszcza wizerunek uproszczonego parowozu, w roli maszynisty występuje krzepki starszy pan z sumiastym wąsem, dzierżący w rękę sporej wielkości rzepkę, na dachu i u wylotu kominu przysiadły barwne ptaki. Malarski wyraz całości jest dość surowy, widoczne są pociągnięcia pędzla, które budują stosunkowo płaską plamę koloru, obwiedzioną grubą kreską konturu. Stronę tytułową zdobi portret poety, odrobinę przerysowany, choć nie karykaturalny. Być może zarówno Lenica, jak i Tomaszewski, ilustrując wiersze polskich osobistości literatury dla dzieci, złożyli Brzechwie i Tuwimowi rozumiany na swój sposób graficzny ukłon, umieszczając ich wizerunki wewnątrz książki?⁵⁵

» 51 Leszcz, *Niezwykła książka Jana Lenicy*, „Panorama” (Katowice) 1962, nr 18, s. 15.

» 52 Jan Lenica rozmawia z Redakcją, „Przekrój” 1977, nr 2, s. 48.

» 53 A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja...*, op. cit., s. 138.

» 54 J. Bielińska, *Jan Lenica*, „Stolica” 1956, nr 30 [za: Jan Lenica. *Labirynt*, red. E. Czerwiakowska i T. Kujawski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2002, s. 56].

» 55 Zachował się list Juliana Tuwima z podziękowaniem za opisany portret. Por. *Jan Lenica. Labirynt*, red. E. Czerwiakowska i T. Kujawski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2002, s. 56.

Przyglądając się kolejnym ilustracjom, wyczuć można wyraźną fascynację Lenicy formą malarską, obecne są w nich subtelnie wysmakowane gradacje kolorystyczne, szeroki zamaszty gest oraz balansowanie pomiędzy przedstawieniem o tradycyjnym modelunku i syntetyzacją, obrazy mają w sobie autentyczność struktury, która choć dość oszczędna, jest nadal dekoracyjna. Kompozycja oparta na rytmie powtarzających się linii torów oraz korespondującej z nimi horyzontalnej architektury dworca kolejowego wzbogacona została akcentem w postaci ciemnozielonej lokomotywy. Pojazd oraz szaro-czarne plamy dymu zaburzają monotonię przedstawionego tła.

Na innych stronach Lenica podejmuje grę z widzem, prezentując sceny z oddali i w pełnym zbliżeniu, czasem ukazuje industrialne otoczenie dworców czy szerokie pejzaże z malarską szachownicą pól, rozbitą na fragmenty ażurowymi przęsłami monumentalnego wiaduktu – sugerujące ruch niczym w następujących po sobie w szybkim tempie klatkach filmowych. Niekiedy pozwala zajrzeć do wnętrza wagonów, które stają się sekwencją zróżnicowanych portretów podróźnych.

Kompozycje do *Rzepki* są bogatsze w detal i elementy dekoracyjne. Pierwsza scena w wierszu przedstawia staruszkę z gigantyczną rośliną, całość okolona jest zdobną ramą prostego drewnianego opłotowania, z kolei przestrzeń ogródka została pieczołowicie wypełniona drobnymi plamami i kreskami dość powtarzalnego ornamentu roślinnego. Lenica nie odtwarza kształtów liści i kwiatów, proponuje raczej syntetyczny deseń wypełniający tło, który obecny jest także w kolejnych ilustracjach. Uwagę przykuwa ponadto warstwa graficzna *Ptasiego radia*, w której delikatne gałęzie i zgeometryzowane liście stają się jakby subtelną siecią, na której artysta przedstawia uproszczone podobizny ptaków, a silny gruby kontur został przeciwstawiony szkicowej lekkiej kresce.

W malarskości Jana Lenicy niektórzy widzą wpływ jego ojca, Alfreda, ważnego przedstawiciela polskiego nurtu abstrakcji niegeometrycznej⁵⁶. Trudno nie oprzeć się porównaniom z dwoma plakatami artysty powstałych do filmów *Niebieski ptak* (1957)⁵⁷ oraz *Nóż w wodzie* (1962)⁵⁸ – nie tylko dlatego, że oba przedstawiają motywy zoomorficzne, ale przede wszystkim ze względu na ekspresję budowania formy, w plakatach dodatkowo zmonumentalizowanej i drapieżnej.

Wydana rok później *Cudowna broda szacha* Anny Świrszczyńskiej (wyd. Czytelnik, 1959) reprezentuje odmienne myślenie plastyczne. Już

» 56 M. Giżycki, *Jan Lenica, [w:] Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, red. J. Mrowczyk, wyd. 2+3D, Kraków 2017, s. 232.

» 57 *Niebieski ptak*, Jan Lenica 1957, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Zakłady Graficzne „Dom Słowa Polskiego”, Warszawa.

» 58 *Nóż w wodzie*, Jan Lenica 1962, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 4, Warszawa.

sama egzotyczna tematyka książki narzuca określoną stylistykę, którą Lenica podjął świadomie, grając schematami. W głównej mierze monochromatyczne, lekko nakreślone piórkami rysunki w swojej lapidarności i poetyce przywołują prasowe doświadczenia artysty. Podzielona na segmenty okładka oparta została na grze ciężkiej, czarno-białej formy o specyfice ekspresyjnego drzeworytu z dwubarwnym obramowaniem. Dużo bardziej intryguje strona tytułowa, zdecydowanie mniej zdyscyplinowana. Swobodnie potraktowane ręczne liternictwo przeplata się z kaligrafią, ornamentalnie przypominającą pismo arabskie. W tym z pozoru chaotycznym świecie miękkich linii i spirali artysta umieszcza akcent w postaci portretu tytułowego Szacha, dodatkową dynamikę wprowadza też obecność kontrastowych kolorów – żółtego i fioletu. Stylistycznie ilustracja ta łączy się z literniczym plakatem do sztuki *Krzesła* Ionesco (1957).⁵⁹ Dalej artysta prowadzi oko czytelnika ku różnym natężeniom kreski i celowo krzywej linii. Drapieżność mocnej formy przeciwstawiona jest naszkicowanym zaledwie kształtom wypełnionym delikatnym ornamentem, wizualna gra rozgrywa się zazwyczaj między białą gładkiego tła a czernią linii, od czasu do czasu urozmaiconej wyrazistym kolorem. Architektura, pejzaże miast, krajobrazy balansują w płaskiej przestrzeni uproszczonego rysunku, bez troski o perspektywę. Całostronicowy wizerunek rzeki pełnej złowieszczych ryb i szczerzącego zęby aligatora przywodzi na myśl niektóre rozwiązania plakatu – zakreskowana nachodzącymi na siebie nieregularnymi śladami głębia wody jest dalekim odbiciem gęsto zarysowanego tła we wspomnianym już plakacie *Niebieski ptak* (1957)⁶⁰, a także w kompozycji powstałej do radzieckiego filmu *Opowieści o Leninie* (1958)⁶¹. Niektóre strony zaskakują całkowitym odejściem od świata form rzeczywistych, jak ilustracja obrazująca czelusz czarnej rozpacz, wyrażona za pomocą taszystowskiej ekspresyjności kleksów i plam. Całość warstwy graficznej książki łączy umowność i żart, jak sekwencja ucieczki Achmeda, powtarzająca się niczym kadry filmu animowanego, a następnie silnie zaznaczona dekoracyjność oraz twórcze wykorzystanie poetyki *La Belle Époque* oraz surrealizmu⁶². Po motywy orientalne Lenica sięgnął także ilustrując *Klechy sezamowe* Bolesława Leśmiana (wyd. Czytelnik, 1959), wzbogacając charakterystyczny dla swej twórczości arsenał środków o wysmakowany kolor i jeszcze bardziej giętko poprowadzoną linię.

» 59 *Krzesła*, Ionesco, Jan Lenica 1957, wyd.: Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 4, Warszawa.

» 60 *Niebieski ptak*, Jan Lenica 1957, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Zakłady Graficzne „Dom Słowa Polskiego”, Warszawa.

» 61 *Opowieści o Leninie*, Jan Lenica 1958, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 4, Warszawa.

» 62 *Polska Szkoła Książki Obrazkowej*, red. M. Cackowska, A. Wincencjusz-Patyna, Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku, Gdańsk 2017, s. 86.

Przywołane nazwiska oraz przykłady książek nie wyczerpują omawianego zagadnienia, poza Tomaszewskim, Młodożeńcem i Lenicą po ilustrację sięgali także inni wybitni twórcy z kręgu polskiej szkoły plakatu. W tym miejscu warto przywołać Romana Cieślewicza, korzystającego ze swojego bogatego doświadczenia plakacisty i artysty zafascynowanego medium kolażu. Ilustracje do opowiadań Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe* czy *Sanatorium pod klepsydrą* (1963) to przykłady prac stworzonych z wykorzystaniem metaforycznych połączeń fragmentów dawnej fotografii, druków reklamowych, opakowań czy kart pocztowych, których nieoczywiste zestawienia doskonale podkreślają poetykę prozy. Franciszek Starowieyski, ilustrując literaturę dla dorosłych odbiorców, także pozostaje wierny wypracowanej w plakacie stylistyce, kreując świat barwnych barokizujących postaci o nacechowaniu erotycznym, z towarzyszącym im wątkiem groteski i makabry. Wybujale, teatralne inscenizacje rysunkowe wydobyte za pomocą giętkiej linii zainspirowanej secesją odnaleźć można w takich książkach jak *Boska komedia* Dantego (wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965) czy *Karnawał* Stanisława Dygata (wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968). Te interesujące przykłady z jednej strony potwierdzają pokrewieństwo myślenia o grafice użytkowej jako formie komunikatu, z drugiej strony pokazują, że działanie na przestrzeni różnych dziedzin – obszaru plakatu i ilustracji – dało artystom impuls do nowych poszukiwań twórczych i rozwoju. ●

* * *

Bibliografia

Opracowania ogólne

Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci, red. A. Wincencjusz-Patyna, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2020.

Artyści polskiej książki. 50 lat konkursu PTWK, red. K. Iwanicka, Polskie Towarzystwo Wydawców Książek, Warszawa 2009.

Lenica J., *The Polish School of Poster Art*, „Graphis” 1960, nr 88, s. 136–143.

OGólnopolska Wystawy Książki i Ilustracji, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1951.

Polska Szkoła Książki Obrazkowej, red. M. Cackowska, A. Wincencjusz-Patyna, Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku, Gdańsk 2017.

Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy, red. J. Mrowczyk, wyd. 2+3D, Kraków 2017.

Wincencjusz-Patyna A., *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2008.

Wróblewska D., *Polska grafika współczesna*, Interpress Warszawa, Warszawa 1983.

Henryk Tomaszewski

Bylem, czego i wam życzę. Henryk Tomaszewski, red. A. Szewczyk, katalog wystawy Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta” oraz Wydawnictwo Bosz, Warszawa 2014.

Henryk Tomaszewski rozmawia z Redakcją, „Projekt” 1974, nr 3, s. 33–38.

Henryk Tomaszewski, plakat, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993.

Henryk Tomaszewski. Legenda polskiego plakatu. Dzieło i postać, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2010.

Kwiatkowska B., *O sztuce Henryka Tomaszewskiego*, „Projekt” 1957, nr 2, s. 23–29.

Pawlak J., *Dwóch klasyków*, „Ryms” 2011, nr 13, s. 25.

Zielecki J., *Henryk Tomaszewski*, „Projekt” 1985, nr 3, s. 313.

Jan Młodożeniec

Białostocki J., *Twórczość plastyczna Jana Lenicy*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr. 1–2, s. 109–116.

Jan Młodożeniec, wystawa prac, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1962.

Oseka A., *Ten chłopiec ma styl*, „Polska” 1964, nr 5, s. 8–9.

Jan Młodożeniec, red. J. Olkiewicz, w serii *Współczesna grafika polska*, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, Warszawa 1966.

Jan Młodożeniec rozmawia z Redakcją, „Projekt” 1973, nr 5, s. 40–45.

Jan Młodożeniec. Plakaty, grafika użytkowa, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1979.

Jan Młodożeniec rozmawia z Redakcją, „Projekt” 1988, nr 2, s. 6–11.

Jan Młodożeniec. Inne obszary, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, Wrocław 1993.

Jan Młodożeniec, red. A. Stroka, wyd. Armarium, Warszawa 2000.

Jan Młodożeniec (1929–2000). PortArt. Próba spojrzenia na spuściznę artysty, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice oraz Galeria Wozownia, Toruń 2001.

Jan Młodożeniec. Legenda polskiego plakatu. Dzieło i postać, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2011.

Jan Lenica

Jan Lenica, red. Z. Kałużyński, w serii *Współczesna grafika polska*, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, Warszawa 1963.

Jan Lenica, plakat, grafika, film, retrospektywa filmów, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1973.

Jan Lenica rozmawia z Redakcją, „Przekrój” 1977, nr 2, s. 48–53.

Jan Lenica, red. U. Śniegocka i E. Czerwiakowska, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2000.

Jan Lenica. Labirynt, red. E. Czerwiakowska i T. Kujawski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2002.

Jan Lenica. Legenda polskiego plakatu. Dzieło i postać, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2014.

Klaczyński Z., *Wizytówka*, „Przegląd Artystyczny” 1962, nr 4, s. 48–50.

Olkiewicz J., *Lenica*, „Projekt” 1958, nr 2, s. 18–20.

Rysunki Jana Lenicy, red. M. Bogusz, katalog wystawy, Klub Młodych Artystów i Naukowców, Warszawa 1948.