

Michał Rogoż

Szata graficzna polskojęzycznych edycji "W pustyni i w puszczy" Henryka Sienkiewicza

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Librorum 17, 121-142

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Rogoź¹

**SZATA GRAFICZNA POLSKOJĘZYCZNYCH EDYCJI
W *PUSTYNI I W PUSZCZY* HENRYKA SIENKIEWICZA**

Wydana w 1911 r. powieść Henryka Sienkiewicza *W pustyni i w puszczy*² to jeden z pierwszych w polskiej literaturze utworów o tematyce przygodowej związanej z egzotyczną podróżą. Powstał on, jak informował sam autor, „z miłości do naszych dzieci i ze wspomnień podróżniczych”³. Od samego początku powieść cieszyła się wielką popularnością. Pisarz z dumą odnotowywał: „*Pustynia i puszcza* w Warszawie nie rozchodzi się, lecz leci jak żadna inna książka”⁴. Po II wojnie światowej weszła ona do kanonu szkolnych lektur⁵ i do dziś dnia była wznawiana ponad 150 razy⁶. Ze względu na swego

¹ Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

² Pierwsza edycja w postaci książki została przygotowana przez znaną warszawską firmę Gebethner i Wolff. Trafiła ona do sprzedaży w grudniu 1911 r., niemniej jednak ze względów marketingowych na karcie tytułowej zapisano 1912 rok. Por. *Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży 1901-1917*, Warszawa 2005, s. 338. Wcześniej powieść ta ukazywała się w odcinkach na łamach prasy: od 27 października 1910 roku do 1 września 1911 roku w „Kurierze Warszawskim”. Była ona także drukowana w „Słowie Polskim” (Lwów), „Dzienniku Poznańskim” i „Kurierze Wileńskim”. K. Kuliczowska, *Wielcy pisarze dzieciom (Sienkiewicz i Konopnicka)*, Warszawa 1964, s. 37.

³ Tamże, s. 30.

⁴ J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956, s. 280.

⁵ Por. S. Papée, *Ostatni sukces Sienkiewicza*, „Dziennik Literacki” 1949, nr 3, s. 7. Zgodnie z zarządzeniem Ministra Edukacji Narodowej z dnia 23 sierpnia 2007 r. (Dz. U. 2007/157/1100) *W pustyni i w puszczy* jest obecnie lekturą obowiązkową do klasy 4 szkoły podstawowej. W obecnie obowiązującej podstawie programowej, powieść jest wymieniona wśród tekstów kulturowych poznawanych w całości – nie jest przypisana do żadnej klasy – podstawa dotyczy języka polskiego w klasach IV-VI.

⁶ Obliczenia własne na podstawie: *Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży 1901-1917. Literatura polska i przekłady*, Warszawa 2005; *Bibliografia literatury dla dzieci*

adresata, typową dla robinsonady egzotyczną tematykę oraz spektakularne perypetie bohaterów *W pustyni i w puszczy* wydaje się być wdzięcznym obiektem ilustratorskich interpretacji. Ponad stuletni okres obecności tej książki na rynku wydawniczym sprzyja badaniom i przemysłom, m.in. dotyczącym zróżnicowania kolejnych wydań pod względem oprawy plastycznej.

Istotnym zagadnieniem jest zakres tego zjawiska mierzony liczbą zilustrowanych wydań⁷. Nawet na współczesnym rynku książki nie brakuje edycji pozbawionych nie tylko ilustracji śródtekstowych, ale nawet okładkowej. Warstwa graficzna wykazuje silne zróżnicowanie zarówno pod względem techniki wykonania, stylistyki oraz pełnionych przez nią funkcji. Różnice te kształtowane były zarówno przez czynniki indywidualne wynikające z wyobraźni i wrażliwości twórcy, jak i cały diachroniczny system, związany z procesem historyczno-literackim. Warto w tym kontekście zauważyć, że obraz ma wpływ na szeroko rozumianą warstwę interpretacyjną utworu, stanowi pełnoprawną część książki i jako taki wchodzi w relacje intersemiotyczne z tekstem, a także samym odbiorcą mającym często swoje własne oczekiwania w stosunku do ilustracji⁸. Obraz graficzny jest na ogół odzwierciedleniem tekstu, niekiedy stanowi jednak wyraźną próbę określonej jego reinterpretacji lub też odwołuje się do już wykonanych wcześniej adaptacji, np. w przypadku wykorzystania filmowych fotosów. *W pustyni i w puszczy* to z jednej strony powieść silnie osadzona w realiach epoki i regionu geograficznego, z drugiej zaś utwór rekompensacyjny, a nawet swoista baśń czy *chanson de geste*⁹ opisująca cudowne ocalenie dwójki dzieci z obcego im środowiska. Ten specyficzny synkretyzm gatunkowy stał się z pewnością elementem istotnym

i młodzieży 1918-1939, Warszawa 1995; J. Krzyżanowski, *Dziela Sienkiewicza. Bibliografia*, Warszawa 1953; „Przewodnik Bibliograficzny” za lata 1944-2011; *Narodowy Uniwersalny Katalog Biblioteczny; Katalog Rozproszony Bibliotek Polskich*.

⁷ Należy pamiętać, że nie zawsze utwór ten posiadał oprawę plastyczną.

⁸ Ilustrowanie książek jest czynnością z pograniczu sztuki i sfery funkcjonalnej. Dlatego też przed rysownikiem stoją liczne i często trudne do pogodzenia zadania. Por. B. Mazepa-Domagala, *O ilustracji w książce literackiej dla dzieci*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2008, s. 327-343. O różnorodnych funkcjach warstwy wizualnej książki pisze też M. Uberman, *Książka ilustrowana dla dzieci. Obraz, figuracja, ilustracja*, w: *Kultura, literatura i sztuka w edukacji językowej w świetle badań empirycznych*, red. J. Kida, Rzeszów 2007, s. 439-444.

⁹ Por. J. Trzynadłowski, *Henryka Sienkiewicza „W pustyni i w puszczy” jako baśniowa przygoda*, w: *Polska powieść XIX i XX wieku. Interpretacje – analizy – konteksty*, t. 1, red. L. Ludorowski, Lublin 1993, s. 187-193; L. Ludorowski, *O genologicznym kształcie „W pustyni i w puszczy”*, w: tegoż, *Wizjoner przeszłości. Powieści historyczne Henryka Sienkiewicza*, Lublin 1999.

dla kolejnych ilustratorów. Ich odmienne konkretyzacje opierały się zarówno na założeniach przystawalności do przedmiotu i zachowania odpowiedniego *decorum*, jak też tworzyły indywidualny ikoniczny przekład nawiązujący do głębszych warstw tekstu¹⁰. Ważnym zagadnieniem była w tym kontekście adekwatność ilustracji względem treści, tym bardziej, że powieść nie stroniła od szczegółowych opisów przyrody, folkloru, stroju i życia społecznego na „Czarnym Łądzie”. Istotnym wydaje się fakt, że sam pisarz znał z autopsji afrykańskie realia (*vide* wcześniejsze *Listy z Afryki* H. Sienkiewicza).

RÓŻNORODNOŚĆ INTERPRETACJI UTWORU ZA POMOCĄ SZATY GRAFICZNEJ

Omawiając rolę ilustracji w powieści *W pustyni i w puszczy*, Jadwiga Ruszała zauważyła, że częstotliwość pojawiania się edycji wzbogaconych grafiką wyraźnie wzrosła po 1945 r., co powiązała ze zmianami w polityce wydawniczej¹¹. Przed II wojną światową jedynym ilustratorem utworu był Kamil Mackiewicz, którego 16 rycin wykorzystał w 1929 r. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Rozpatrując z perspektywy czasowej zagadnienie obecności ilustracji w kolejnych edycjach *W pustyni i w puszczy*, należy zwrócić uwagę na rozwój techniki drukarskiej i poligraficznej oraz zjawisko wolnorynkowej konkurencji (wyraźnie zaznaczające się po 1989 r.). Wymusiło ono na wydawcach tworzenie produktu zgodnego z oczekiwaniami czytelników. Szczególnie ważny, bo w pierwszym rzędzie przyciągający wzrok potencjalnego nabywcy, element książki stanowi szata graficzna okładki lub obwoluty. W przypadku klasycznego utworu ilustracje w znacznym stopniu decydują o oryginalności wydania, a co za tym idzie, umożliwiają rozpoznanie konkretnych edycji wśród innych pozycji dostępnych na rynku.

Powieść Henryka Sienkiewicza została do tej pory zinterpretowana przez blisko 30 ilustratorów (tab. 1), przy czym w statystyce tej nie uwzględniano projektantów okładek i stron tytułowych, o ile ich twórczość została ograniczona wyłącznie do tych elementów książki i nie towarzyszyła bezpośrednio tekstowi powieści¹². Z tego względu, np. wydanie C&T Editions (Toruń 1994)

¹⁰ Por. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 99-125.

¹¹ J. Ruszała, „*W pustyni i w puszczy*” w *ilustracjach (do 1986 roku)*, w: *też*, *W krainie egzotyki i przygody. O „W pustyni i w puszczy” Henryka Sienkiewicza*, Słupsk 1995, s. 187.

¹² Zdarzało się, że projektantami ilustracji okładkowej i ilustracji tekstowych były dwie różne osoby, np. w edycji Ludowej Spółdzielni Wydawniczej (Warszawa 1991) okładkę wykonał Jerzy Kurczak, a wewnętrzne rysunki Karol Precht.

pominięto w tabeli nr 1, gdyż informacja o zilustrowaniu książki przez Zbigniewa Morzyńskiego odnosi się jedynie do okładki i kolorowej mapy na wyklejce. Należy zauważyć, że kilka dotychczasowych wydań ozdobiono kadrami filmowymi. Edycje Państwowego Instytutu Wydawniczego z 1976 r. i Prowincjonalnej Oficyny Wydawniczej (Bochnia 2000) wykorzystywały zdjęcia Bogusława Lambacha wykonane w trakcie realizacji pierwszego filmu fabularnego w reżyserii Władysława Ślesickiego. Kadry z filmu zrealizowanego w latach 70. posłużyły także do zobrazowania edycji wrocławskiej oficyny Siedmioróg z 2000 r., przy czym w tym ostatnim przypadku szatę graficzną ograniczono jedynie do okładki, uzupełniając ją afrykańskim pejzażem z gór Tibesti, zamieszczonym na kolorowej wklejce. Z kolei w 2001 r., przy okazji nowej produkcji filmowej w reżyserii Gavina Hooda, firma Egmont wykorzystwała fotosy Karin Blid Alsbrik (wyboru kadrów dokonały Dorota Miśkiewicz i Grażyna Janecka) publikując serię książek „okołofilmowych”, w tym dwa okolicznościowe wydania samej powieści. Kadry z filmu mieszczą się oczywiście w definicji ilustracji książkowej¹³, jednak ze względu na specyfikę tworzywa oraz inny cel wykonania takich ujęć (wykorzystanie ich w wersji drukowanej miało charakter wtórny) twórców tych fotografii pominięto w dalszej analizie. Warto również wspomnieć o edycji Państwowych Zakładów Wydawnictw Szkolnych z 1963 r. opatrzonej skromnymi czarno-białymi rysunkami anonimowego autora. Rzecz ciekawa, że edycja ta została pominięta w przywoływanym już wcześniej szkicu, poświęconym ilustracjom *W pustyni i w puszczy* Jadwigi Ruszały¹⁴.

okres	ilustrator	wydawcy i lata poszczególnych edycji
przed 1945 r.	Kamil Mackiewicz	Ossolineum (1929)
	Stefan Norblin	Urząd Oświaty i Spraw Szkolnych (1943) ¹⁵
Polska Ludowa (1945-1989)	nieznany	PZWS (1963)
	Szymon Kobyliński	PIW (1963, 1964, 1965, 1967, 1968, 1971, 1985, 1988)
	Marek Rudnicki	PIW (1954, 1955, 1956)
	Jerzy Srokowski	PIW (1959, 1966, 1967)
	Jan Marcin Szancer	PIW (1949a, 1949b, 1952, 1953, 1954a, 1954b)
	Janusz Towpik	„Nasza Księgarnia” (1969)

¹³ Por. E. Rutkiewicz, *O ilustracji w książce*, „W Kręgu Książki” 1986, nr 6, s. 23-24.

¹⁴ J. Ruszała, „*W pustyni i w puszczy*”..., s. 186-198.

¹⁵ Wydanie na uchodźstwie.

III RP (po 1989)	nieznany	Greg (1999)
	Jolanta Adamus-Ludwikowska	Greg (2004, 2008)
	Ewa Bogucka-Pudlis	Kama (1995, 1996, 1997, 1998)
	Wiesław Dojlidko	Wydawnictwo Dolnośląskie (1995)
	Aleksandra Dybczak	Beskidzka Oficyna Wydawnicza (1993, 1998)
	Gill Elliott	Harmonia (1997)
	Paweł Głodek	Książka i Wiedza (1996)
	Ewa i Piotr Hańczakowie	Klasyka (1998)
	Szymon Kobyliński	Jota (1991)
		Prószyński i S-ka (2001, 2003)
	Dorota Krall	Prószyński i S-ka (1999)
	Beata Krystek-Borkowska	Zielona Sowa (2010)
	Piotr Luranc	Klasyka (1996)
	Stefan Norblin	Siedmioróg (1995)
	Wacław Piszczek	Instytut Teologiczny Ks. Misjonarzy (2001)
	Karol Precht	Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza (1991)
	Marek Sołtysik	Ex Libris (1999)
	Jerzy Srokowski	PIW (1990, 1991)
	Marek Szyszko	Elipsa (1992)
	Błażej Tomczak	GMP (1996, 2000)
Kazimierz Wasilewski	Skrzat (2009)	
Mirosław Załuski	Panda Press (1990)	

Tab. 1. Ilustratorzy *W pustyni i w puszczy*.

Źródło: ustalenia własne.

Pierwszym ilustratorem powieści był Kamil Mackiewicz, który najprawdopodobniej już w 1912 r. tworzył obrazki do komiksowej wersji *Nowych przygód Stasia i Nel* drukowanej w krakowskim piśmie strzeleckim „Piechur”¹⁶. Trudno jednak rozstrzygnąć czy doświadczenie to wykorzystał potem przy ozdabianiu właściwej powieści, ponieważ przedstawione postacie w obu wersjach dość wyraźnie różnią się fizjonomią¹⁷.

¹⁶ A. Rusek, *Rękopis znaleziony w tapczanie*, „Piechur” 2005, nr 2, [online] [data dostępu: 11.01.2010], dostępny w Internecie: <<http://steampunk.republika.pl/piechur/rusek.html>>.

¹⁷ Kamil Mackiewicz zasłynął jako autor ilustracji o charakterze karykaturalnym – zawarte w omawianej książce utwory plastyczne zgodne są jednak z ogólnym

W historii ilustrowania *W pustyni i w puszczy* można wyróżnić 3 okresy (do 1945 r., Polski Ludowej i III RP). Do końca II wojny światowej rysunki towarzyszące popularnej powieści pojawiły się tylko w dwóch niskonakładowych wydaniach (w tym jednym uchodźczym). Właściwy rozwój szaty graficznej towarzyszącej powieści nastąpił zatem dopiero po 1945 r. W Polsce Ludowej najistotniejsza była działalność Państwowego Instytutu Wydawniczego, który wielokrotnie wznawiał *W pustyni i w puszczy*, wykorzystując prace czterech znakomitych grafików. Już w końcu lat 40. pojawiła się edycja z czarno-białymi rycinami Jana Marcina Szancera¹⁸, a nieco później bardziej tradycyjna w formie, alternatywna propozycja Marka Rudnickiego¹⁹. Powstałe w latach 60., dwie różniące się znacznie od siebie koncepcje stylistyczne Jerzego Srokowskiego i Szymona Kobylińskiego, także mają już charakter klasyczny. Powtarzane były przynajmniej kilkakrotnie w kolejnych wydaniach, wykorzystywano je także po 1989 r., co świadczy o docenieniu ich wartości artystycznej przez współczesnych edytorów. Ilustracje do *W pustyni i w puszczy* nie otrzymały wprawdzie żadnych nagród, jednak zostały dostrzeżone przez krytykę, a ich reprodukcje pojawiły się w pracach teoretycznych poświęconych szacie graficznej książek²⁰. Różnorodność formalna i stylistyczna świadczyła o sile polskiej szkoły ilustracji w okresie PRL-u²¹, tym bardziej że w niektórych

kanonem obrazowania powieści skautowskiej. Por. K. Michalska, *Nurt tradycyjny w ilustracji książek dziecięcych dwudziestolecia międzywojennego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, nr 1, s. 47-61.

¹⁸ Wydania późniejsze, np. z 1952 r. zaprezentowały nieco inne ilustracje tego samego autora opatrzone odmiennymi cytatami z tekstu, odnoszące się jednak zasadniczo do tych samych scen z powieści.

¹⁹ Pełniącego do 1958 r. funkcję kierownika artystycznego w Państwowym Instytucie Wydawniczym. A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950-1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wrocław 2008, s. 45.

²⁰ Por. I. Słońska, *Psychologiczne problemy ilustracji dla dzieci*, Warszawa 1977, wyd. 2, s. 136; E. Skierkowska, *Współczesna ilustracja książki*, Wrocław 1969, wklejka – ilustracja nr 31; A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja...*, s. 344.

²¹ Zjawisko to jest szeroko opisywane w literaturze przedmiotu. U jego podstaw znalazło się zapotrzebowanie na sztukę masową kształtującą gust szerokiej rzeszy czytelników, oraz duża liczba utalentowanych artystów, którzy poświęcili się ilustracji książkowej. Por.: A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja...*; tejże, *U źródeł światowych sukcesów Polskiej Szkoły Ilustracji*, „Quart” 2000, nr 1, s. 3-29; E. Rutkiewicz, *Polska szkoła ilustracji w zdobnictwie książek dla dzieci i młodzieży*, w: *Tradycje narodowo kulturowe w literaturze dla dzieci i młodzieży. Materiały z sesji Jachranka 30 XI-2XII 1994*, Warszawa 1996, s. 35-39; K. Iwanicka, *Habent sua fata libelli*, w: *Ocalone królestwo. Twórczość dla dzieci – perspektywy badawcze – problemy animacji*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zajac, Warszawa 2009, s. 302.

przypadkach twórczość ta miała charakter polemiczny, o czym otwarcie informował Szymon Kobyliński:

Pomysł po części zrodził się z przekory, po części z pychy, bo kiedy zobaczyłem ilustracje Jerzego Srokowskiego – już od dawna firmy wręcz klasycznej w plastyce – do Sienkiewicza *W pustyni i w puszczy*, tom się w pierwszym momencie zżymnął i skrzywił. Już nabrały bowiem zasłużonej sławy jego barwne kompozycje z *Króla Maciusia I* Korczaka, już stworzył nimi swoisty kanon [...] – gdy przyszło mu «z baśni zstąpić do zwykłej powieści» i ukazać realistyczne sceny afrykańskie z końca ubiegłego stulecia. Tak odmienne światy, czemuż więc w identycznej stylistyce graficznej?²².

Po 1989 r. powieść Henryka Sienkiewicza stała się obiektem zainteresowania wielu nowych oficyn. Tak więc powstało szereg różnych wersji ilustracji prezentujących szeroką gamę stylów i technik plastycznych. Z pewnością nie zawsze mechanizmy wolnego rynku pozytywnie wpływały na jakość książkowej grafiki²³. Niemniej jednak pojawienie się licznych nowych konkretyzacji stworzyło pole do dalszych interpretacji klasycznej powieści, która, pomimo archaicznej, „kolonialnej” retoryki, do dzisiaj jest dziełem żywym ze względu na interesujące perypetie oraz subtelnie wprowadzony element poznawczy i dydaktyczny. Na ikonografię książki w tym ostatnim okresie wpłynęły do pewnego stopnia obrazy filmowe²⁴, zanotowano też zdecydowanie większy udział technik wielobarwnych. Odrębnym zjawiskiem było pojawienie się komiksowych adaptacji opartych na przygodach Stasia i Nel²⁵.

²² S. Kobyliński, *Przez pustynię i puszcze. O ilustrowaniu klasyka*, Warszawa 1990, s. 7.

²³ Przyczyny obniżenia poziomu artystycznego książki w latach 90. omawia J. Olech w artykule *Ilustracja polska po potopie*, w: *Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI wieku. Diagnozy i postulaty*, red. D. Świerczyńska-Jelonek, G. Leszczyński, M. Zajac, Warszawa 2008, s. 192-193.

²⁴ Oprócz wydań wzbogaconych fotosami z planu filmowego niektóre ilustracje, np. autorstwa Wiesława Dojlidki imitowały dynamikę znaną ze srebrnego ekranu, por. H. Sienkiewicz, *W pustyni i w puszczy*, Wrocław 1995, s. 160-161, 208-209, 272-273.

²⁵ Pomijając obrazkową wersję w opracowaniu ks. Józefa Górala, wydaną w Brazylii w 1955 r., na polskim rynku ukazały się dwa wydania takiej adaptacji klasyka. W 1990 r. wydawnictwo Unipress przedstawiło komiks z rysunkami Tomasza Wilczkiewicza. W 2001 r. Egmont przygotował komiks zilustrowany przez Wiesława Dojlidkę. Obie te propozycje nie cieszyły się jednak zbyt dużym powodzeniem, nie miały też pochlebnych recenzji. Por. A. Czarnocka, *O komiksowych adaptacjach powieści Henryka Sienkiewicza*, w: *W kręgu arcydzieł literatury młodzieżowej. Interpretacje – przekłady – adaptacje*, red. L. Ludorowski, Lublin 1998, s. 96-100.

Jak dotąd największa liczba wydań ukazała się z ilustracjami Szymona Kobylińskiego. Rysunki jego autorstwa po raz pierwszy wykorzystane zostały w edycji Państwowego Instytutu Wydawniczego z 1963 r. Identyczną szatę graficzną posiadało kilka wznowień z lat 60., a także kolejne edycje w następnych dekadach. W III RP ilustracje te pojawiły się jeszcze trzykrotnie, w latach 90. w warszawskiej oficynie Jota, a w XXI w. w książkach sygnowanych przez wydawnictwo Prószyński i S-ka. Prace Kobylińskiego odznaczają się dużym stopniem realizmu, przed ich powstaniem autor w drobiazgowy sposób zgromadził informacje dotyczące przyrody i etnografii tego obszaru Afryki. Pokłosem tych studiów stały się krótkie teksty informacyjne dołączane do powieści²⁶ oraz osobna praca poświęcona zagadnieniu ilustrowania *W pustyni i w puszczy*²⁷. Warto zauważyć, że poszczególne edycje różniły się szczegółami graficznymi²⁸. Za charakterystyczne należy uznać to, że określona interpretacja plastyczna danego twórcy była najczęściej związana z edycjami jednego, konkretnego wydawnictwa. Wyjątek, poza wspomnianym Szymonem Kobylińskim, stanowiła jeszcze koncepcja graficzna Stefana Norblina wykorzystana przez dwie różne firmy²⁹.

Ilustracje w poszczególnych edycjach odznaczały się zróżnicowaną liczbą i wielkością. Z wyjątkiem wersji komiksowych nigdy nie zdominowały właściwego tekstu, zajmując co najwyżej kilkanaście procent objętości książki. Wspomniane już wydawnictwo Siedmioróg wykorzystало tylko 3 rysunki Stefana Norblina. Podobnie w edycjach „Klasyki” z 1996 r. i 1998 r. szata graficzna obejmowała jedynie cztery wewnętrztekstowe obrazki. Dla porównania firma Prószyński i S-ka zamieściła kilkadziesiąt niewielkich rycin, w edycji „Naszej Księgarni” z 1969 r. pojawiło się 36 czarno-białych ilustracji, zbliżoną liczbę rysunków miały także książki wydawnictwa Greg z 2004 r. i wydawnictwa Zielona Sowa z 2010 r. (por. tab. 2). Warto zauważyć, że ilustracje te odznaczały się dużą różnorodnością formalną i funkcjonalną.

²⁶ S. Kobyliński, *Do czytelnika – od ilustratora*, w: H. Sienkiewicz, *W pustyni i w puszczy*, Warszawa 1963, s. 5-6. Ten krótki wstęp powtórzono następnie w kolejnych edycjach wykorzystujących rysunki tegoż artysty: 1964, 1965, 1967, 1968, 1971, 1985 i 1988 r. W wydaniach z 1985 i 1988 r. pojawiło się posłowie: tenże, *Dodatkowe zagadki Kalego*, Warszawa 1985, s. 393-400.

²⁷ Tenże, *Przez pustynię i puszczy*, *op. cit.*, Warszawa 1990.

²⁸ Autor stopniowo uzupełniał dokumentację, a nawet podjął naukowe poszukiwania, w które włączyły się komórki państwowe nowo powstałej ówczesnie Republiki Kenii. Tamże, s. 45-48.

²⁹ W połowie lat 90. wrocławska oficyna Siedmioróg postanowiła przypomnieć kilka rysunków wykonanych przez znanego artystę na uchodźstwie w czasie II wojny światowej.

Oprócz całostronicowych obrazów, przedstawiających określone sceny z powieści, występowały także portrety postaci, studia zwierząt, roślin oraz elementów lokalnej architektury czy folkloru, stylizowane mapy Afryki, wreszcie rozmaite elementy zdobnicze o różnej skali w postaci nagłówków, winieta, inicjałów, graficznych elementów paginacji, itp. Tylko 14 edycji posiadało ilustracje kolorowe zamieszczone w tekście. Prekursorem rysunku barwnego była praca Jerzego Srokowskiego wydana po raz pierwszy w końcu lat 50.

wydawca	rok wyd.	ilustrator	liczba ilustracji	kolor	format
Ossolineum	1929	K. Mackiewicz	16	czarno-białe	całostronicowe
PIW	1949	J. M. Szancer	8	czarno-białe	całostronicowe z podpisem
PIW	1956	M. Rudnicki	12	czarno-białe	całostronicowe
PIW	1959	J. Srokowski	16	kolorowe	całostronicowe – – wklejka
PIW	1963	S. Kobyliński	27 ³⁰	czarno-białe	zróżnicowane
PZWS	1963	nieznany	37	czarno-białe	półstronicowe w układzie poziomym
„Nasza Księgarnia”	1969	J. Towpik	36	czarno-białe	półstronicowe w układzie poziomym lub pionowym
Panda Press	1990	M. Załuski	15	czarno-białe	całostronicowe
Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza	1991	K. Precht	8	czarno-białe	całostronicowe
Elipsa	1992	M. Szyszko	23	kolorowe	całostronicowe – – wklejka
Beskidzka Oficyna Wydawnicza	1993	A. Dybczak	8	kolorowe	całostronicowe – – wklejka
Kama	1995	E. Bogucka-Pudlis	15 ³¹	monochromatyczne	zróżnicowane
Siedmioróg	1995	S. Norblin	3	zróżnicowany	zróżnicowane
Dolnośląskie	1995	W. Dojliko	18	kolorowe	całostronicowe – – wklejka
GMP	1996	B. Tomczak	14	czarno-białe	zróżnicowane

³⁰ W tej liczbie nie uwzględniono jednak powtarzających się często winieta o ozdobnym charakterze.

³¹ Bez uwzględnienia winieta stanowiących inicjał każdego rozdziału.

Książka i Wiedza	1996	P. Głodek	24	kolorowe	całostronicowe – – wklejka
Klasyka	1996	P. Luranc	4	kolorowe	całostronicowe – – wklejka
Harmonia	1997	G. Elliott	7 ³²	czarno-białe	zróźnicowane
Klasyka	1998	E. i P. Hańczakowie	4	kolorowe	całostronicowe – – wklejka
Ex Libris	1999	M. Sołtysik	10	kolorowe	całostronicowe – – wklejka
Prószyński i S-ka	1999	D. Krall	47	monochromatyczne	niewielkie inicjały
Greg	1999	?	15	czarno-białe	zróźnicowane
Instytut Teologiczny Ks. Misjonarzy	2000	W. Piszczek	36	zróźnicowane	zróźnicowane
Greg	2004	J. Adamus-Ludwikowska	35	czarno-białe	zróźnicowane
Skrzat	2009	K. Wasilewski	6	czarno-białe	półstronicowe
Zielona Sowa	2010	B. Krystek-Borkowska	33 ³³	czarno-białe	zróźnicowane

Tab. 2. Liczba i forma ilustracji w wybranych edycjach *W pustyni i w puszczy* Henryka Sienkiewicza.

Źródło: ustalenia własne.

Dwukrotnie ukazały się też edycje, w których ilustracje utrzymane były w jednolitej, jednakże nie czarno-białej skali barwnej³⁴. Wydanie Instytutu Teologicznego Ks. Misjonarzy z Krakowa połączyło w jednym woluminie ilustracje poli- i monochromatyczne, prezentując barwne całostronicowe obrazy, przeplatane rysunkami czarno-białymi o zróźnicowanym formacie. Warto podkreślić, że kolorowe obrazki zamieszczano często na wklejonych do książki nieliczbowanych kartach o podwyższonej jakości papieru, natomiast ilustracje czarno-białe znacznie częściej pozbawione były ram formalnych, mogły zatem obejmować zarówno całą stronę, jak i komponować się z tekstem, a nawet wchodzić z nim w pewne przestrzenne relacje.

³² Bez uwzględnienia ilustracji stanowiących inicjał każdego rozdziału.

³³ Nie licząc drobnych schematycznych rysunków tworzących inicjały i klauzule rozdziałów.

³⁴ E. Bogucka-Pudlis (Kama 1995); D. Krall (Prószyński i S-ka 1999).

ILUSTRACJA OKŁADKOWA

Jak już wspomniano, koncepcje plastycznych rozwiązań pojawiające się na okładkach *W pustyni i w puszczy* nie były ograniczone tylko do wydań ilustrowanych. Tylko niektóre, przede wszystkim starsze edycje Sienkiewiczowskiej powieści, pozbawione były takiej graficznej interpretacji. Warto zauważyć, że w niektórych przypadkach pojawiały się jedynie symboliczne nawiązania plastyczne, sugerujące temat utworu, np. w wydaniach PIW-u z 1973 r. i 1974 r. lico, zgodnie z designem serii „Biblioteka Klasyki Polskiej i Obcej”, zdobi uproszczony kształt jakby trąby słonia.

Ewolucja graficznego opracowania *W pustyni i w puszczy* odzwierciedla ogólne trendy zachodzące w sztuce edytorskiej. Rolę okładki doceniono dopiero w latach powojennych, a po transformacji ustrojowej zapoczątkowanej w 1989 r. w pełni zaznaczyły się jej funkcje reklamowo-informacyjne³⁵. Szczególne znaczenie okładki czy obwoluty w strukturze książki wynika z ich prymarnego kontaktu z odbiorcą, a także z faktu, że często zawierają one ikonograficzny ekwiwalent tytułu³⁶. Najczęściej pojawiają się tutaj ilustracje syntetyzujące, wyrażające w symboliczny sposób całą treść utworu³⁷. Dlatego też warto przeanalizować okładki pod kątem odwołań do określonym motywów treściowych (tab. 3).

Podkreślić należy, że tytuł Sienkiewiczowskiej powieści sugeruje pewną dychotomię opisu. Podróż Stasia i Nel wiedzie przez dwa różne środowiska: najpierw przez pustynię, a następnie przez „puszczę”. Ten drugi krajobraz był najczęściej zgodnie z realiami fizyczno-geograficznymi utożsamiony z sawanną lub widnym lasem parkowym. Niekiedy zdarzały się błędne interpretacje, np. obrazek przedstawiający słonia w gęstwinie równikowego lasu³⁸ wśród kolorowych papug (Elipsa 1992, Zielona Sowa 2007)³⁹. Na okładce pojawiały się zazwyczaj elementy identyfikujące te dwa odmienne obszary. Pustynię

³⁵ Por. J. Dunin, *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, w: *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003, s. 81-87.

³⁶ Szereg jej funkcji sprecyzował Heinz Krohl w pracy *Buch und Umschlag im Test* (1984), która jest przywoływana w cytowanym powyżej artykule Janusza Dunina, tamże, s. 84.

³⁷ J. Pačławski, *Literatura dla dzieci i młodzieży*, Kielce 1982, s. 110.

³⁸ Obrazy tropikalnej puszczy przedstawiał również w swych pracach Jerzy Srokowski. Ilustracje te utrzymane były jednak w konwencji baśniowej.

³⁹ Wydawnictwo to miało tendencję do mieszania realiów. W edycji z 1998 r. na okładce widać grupę Arabów przy wielbłędach w otoczeniu bujnej sawanny. Tymczasem zgodnie z fabułą powieści w podróży na południe od Faszody wielbłądy już nie uczestniczyły. Por. H. Sienkiewicz, *W pustyni i w puszczy*, Katowice 1987, s. 189.

symbolizowały: piasek, skały, niekiedy emblematyczne palmy, „puszczę” – czyli sawannę – trawy lub charakterystyczne drzewa: baobaby lub akacje. Niekiedy rozróżnienie miało charakter symboliczny i sprowadzało się do kontrastu kolorystycznego pomiędzy żółtą pustynią i zieloną puszcza (Świat Książki 1995).

Wydanie	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Ossolineum, 1929	+				+	+					+
Czytelnik/Ossolineum, 1946			+	+	+						
PIW, 1949	+				+	+					+
PIW, 1952	+					+					+
PIW, 1953 (S. Kobyliński)			+		+			+			
PIW, 1968				+	+						
Iskry, 1977	+					+					+
PIW, 1985 (S. Kobyliński)			+						+	+	+
Śląsk, 1987	+					+					+
Res Polona, 1990			+	+	+			+		+	
PIW, 1990 (J. Srokowski)			+	+	+			+			
Panda Press, 1990									+		
LSW, 1991			+	+	+					+	
Elipsa, 1992		+		+	+			+			
Beskidzka Oficyna Wydaw., 1993	+			+	+	+					+
Resovia, 1993	+			+	+	+					
Viator, 1993	+			+	+	+					+
C&T Editions, 1994	+		+	+	+	+	+	+		+	+
KAW, 1994			+	+	+				+		
Zysk i s-ka, 1994	+					+	+				+
Siedmioróg, 1995			+	+	+		+				
Książnica, 1995			+	+	+		+			+	
Podsiedlik Raniowski i s-ka, 1995			+	+	+			+			
Świat Książki, 1995				+	+			+			
Książka i Wiedza, 1996			+	+	+		+	+		+	
GMP, 1996	+			+	+						+
Klasyka, 1996	+			+	+	+			+		
Siedmioróg, 1996	+		+	+	+	+			+		+
„Nasza Księgarnia”, 1996			+	+	+		+	+			
Kama, 1997	+			+	+		+	+			
Harmonia, 1997	+			+	+					+	+
Klasyka, 1998			+	+	+			+			
Zielona Sowa, 1998			+	+	+	+					+

Ex Libris, 1999			+	+	+			+		+	
Prószyński i S-ka, 1999			+						+		
Promocja, 2001	+			+	+					+	
Zielona Sowa, 2004			+	+	+			+			
2006 Polskapresse	+					+			+		
2007 Zielona Sowa		+			+			+			
2007 Piątek Trzynastego			+	+	+			+	+		
2009 Skrzat			+	+	+			+			

Legenda: 1 – pustynia, 2 – puszcza, 3 – sawanna, 4 – Staś, 5 – Nel, 6 - Arabowie, 7 – Murzyni, 8 – słoń, 9 – lew, 10 – pies Saba, 11 - wielbłąd.

Tab. 3. Główne motywy rysunkowe wybranych okładek.
Źródło: ustalenia własne.

Kolory okładek na ogół nawiązywały do tematyki powieści. Dominowały tu ciepłe barwy i pastelowe odcienie. Wspomniana „puszcza” cieszyła się szczególnym powodzeniem wśród rysowników (tab. 3), z pewnością pejzaże sawannowe mogły zawierać więcej różnorodnych elementów i były przez to bardziej atrakcyjne. Pozwalały artystom uniknąć szablonowych przedstawień. Ciekawe rozwiązanie graficzne, łączące oba środowiska, zaproponował Zbigniew Morzyński. Umieszczone w centrum postaci Stasia i Nel rozdzielają dwie sceny, rozgrywane wśród odmiennych krajobrazów: u góry karawana na pustyni, na dole słoń w wiosce murzyńskiej. Podobne przestrzenne rozwiązanie zawiera edycja z 1996 r. (Siedmioróg), gdzie widziana na pierwszym planie pustynia, przechodzi w zieloną sawannę, a nad wszystkim dominuje ośnieżony stożek wulkaniczny góry Kilimandżaro. Ciekawym pomysłem była prezentacja na okładce kilkunastu mniejszych ilustracji, stanowiących jak gdyby kadry z całej historii. Z kolei stylistyka komiksu, zastosowania w pomysłach artystycznym Wiesława Dojlidki, pokazuje współczesną tendencję do dynamizacji przekazu (Wydawnictwo Dolnośląskie 1995).

Najczęściej ukazywaną na okładce postacią była Nel. Zazwyczaj portretowano ją razem ze Stasiem, ale w kilku przypadkach – zwłaszcza w starszych wydaniach – dziewczynka występuje samotnie. Spośród zwierząt szczególną popularnością cieszył się słoń. Wielokrotnie przedstawiano go wraz z zawieszonym na grzbiecie palankinem, pod którym znajdowali schronienie główni bohaterowie. Nieco rzadziej na okładkach pojawiały się wielbłądy czy lwy (tab. 3). Wizerunki wielbłąda (zgodnie z realiami przyrodniczymi jednogarbnego dromadera) są nieco częstsze w starszych wydaniach, co świadczyć może o ewolucji pewnych stereotypowych wyobrażeń na temat świata fauny z obszaru „Czarnego Lądu”. Lew ukazywany jest zarówno samotnie, jako emblematyczne zwierzę afrykańskie (Panda Press 1990, Prószyński i S-ka 1999), jak też łącznie z karawaną, w nawiązaniu do słynnej

sceny spotkania w wąwozie (Klasyka 1996, Siedmioróg 1996). W jednym przypadku front okładki zdobi bliżej niezwiązana z treścią lwica. Czasami wprowadzano różnego rodzaju wariacje na temat afrykańskiej fauny, prezentując np. bawoła afrykańskiego (PIW 1953), nadrzewne małpy (PIW 1985), a nawet białego nosorożca (Zielona Sowa 2004). Nieczęstym motywem był latawiec (Greg 2003). Ilustracje okładkowe miały na ogół stereotypowy charakter. Najczęściej przedstawiały scenę burzy na pustyni oraz portrety dzieci, podróżujących na słońcu przez bezkresną sawannę. Motywy te podlegały zmianom w układzie historycznym. Od prezentacji symbolicznej kierowano się ku szczegółowi. Pierwsze grafiki okładkowe miały zazwyczaj konwencjonalny charakter, np. w edycji Państwowego Instytutu Wydawniczego z 1950 r. widniał niewielki okrągły profil Henryka Sienkiewicza oraz stylizowany ekslibris. Okładki z lat 40. i 50. były jedno- lub dwubarwne, szkicowe rysunki prezentowały kilka statycznych elementów, np. baobab „Kraków” (Czytelnik/Ossolineum 1946) czy karawanę wielbłądów na pustyni (PIW 1949, 1952). Dopiero w latach 70. takie realizacje zyskały większą autonomię i dynamikę, gdyż poza wybranymi elementami świata przedstawionego zaczęto wizualizować całe sceny. Coraz większą wagę przywiązywano do indywidualizacji postaci. Pomimo tych tendencji, do dzisiaj pojawiają się na rynku także tradycyjne edycje bibliofilskie w skóropodobnej oprawie, w których jedynymi elementami graficznymi są tradycyjne złożone ornamenty⁴⁰.

Czasami projektantem grafiki okładkowej była inna osoba niż autor rysunków w tekście, np. edycję Ludowej Spółdzielni Wydawniczej z 1991 r. zdobił konterfekt autorstwa Jerzego Kurczaka, podczas gdy ilustracje wewnętrzne wykonał Karol Precht. Akceptując przynależność utworu do klasyki kilkakrotnie ozdabiano okładkę reprodukcjami znanych dzieł sztuki. Edycje Państwowego Instytutu Wydawniczego z lat 1981 i 1982 przedstawiają reprint obrazu *Zaklinaczka węży* francuskiego prymitywisty Henri Rousseau-Celnika⁴¹. W 2004 r. oficyna Greg wykorzystała na okładce fragment kopii obrazu *Arabowie czyhający na lwa* Eugène’a Delacroix. Zaprojektowana przez Aleksandra Stefanowskiego oprawa kieszonkowej edycji PIW z 1968 r., odwoływała się do ilustracji Jerzego Srokowskiego. W 2008 r. wydawnictwo Greg przedstawiło na okładce zdjęcie afrykańskiej maski.

⁴⁰ Np. edycja wydawnictwa Mea z 1999 r. lub Prowincjonalnej Oficyny Wydawniczej z 2000 r.

⁴¹ Choć dzieło nawiązywało swą wymową do afrykańskiej egzotyki, to przedstawiona tu fantastyczna nadrzeczna puszcza równikowa z całą pewnością nie była przedmiotem opisu w powieści Henryka Sienkiewicza.

Ilustracje zdobiły nie tylko lico okładki, ale pojawiały się także na jej rewersie. W edycji z 1992 r. (*Elipsa*) zamieszczono dwubarwny pejzaż afrykański, ukazujący sawannę oraz zamieszkujące ją zwierzęta. Często na wewnętrznej stronie okładki drukowano mapę obszaru, na którym rozgrywa się akcja powieści. Jako pierwszy taką prezentację kartograficzną wprowadził w 1954 r. Państwowy Instytut Wydawniczy. Dwustronicowy szkic, umieszczony na przedniej i tylnej wyklejce, przedstawiał w humorystycznej konwencji cały kontynent afrykański oraz schematyczne sylwetki zwierząt żyjących na tym obszarze (słoń, żyrafa, nosorożec, gazela, pawian, struś). Jedynie zlewnia Nilu, czyli obszar marszruty dwójki dzieci, opatrzona została nazwami geograficznymi, przywołanymi na kartach powieści, np. Kair, Assuan, Wadi Halfa, Omdurman, Lado czy Kilimandżaro. Warto zauważyć, że był to jedyny barwny element książki (niebieskie tło, zielone szczegóły), ponieważ ilustracje Marka Rudnickiego zamieszczone w tekście miały postać prostych czarno-białych szkiców. Stylizowany wizerunek kartograficzny „Czarnego Łądu” ozdobił także edycje sygnowane przez Jerzego Srokowskiego. Do artystycznych elementów należała tu róża wiatrów, kartusz z legendą oraz wrysowane w powierzchnię oceanu wizerunki statków i morskich stworzeń. Schematyczny szkic umieszczony został w wydaniu łódzkiej Res Polony z 1990 r. Ukazywał on jedynie konturowy zarys kontynentu i czerwony szlak podróży Stasia i Nel. Uzupełnieniem tej mapki była tradycyjna róża wiatrów oraz skalowana ramka. Podobne w formie opracowanie kartograficzne dołączono do toruńskiego wydania C&T Editions z 1994 r. Znacznie bardziej zaawansowana graficznie mapa pojawiła się w edycji Kamy z 1997 r. Jest to uproszczona wersja atlasowa, przedstawiająca północno-wschodnią Afrykę, z oznaczeniem głównych miast i rzek oraz kreskowanymi konturami rzeźby terenu. Linia przerywaną naniesiono trasę podróży dzieci. Elementy kartografii były także obecne w opracowaniu Szymona Kobylńskiego. W inicjale 42 rozdziału widnieje schematyczny szkic marszruty wzdłuż Nilu z zaznaczonymi etapami podróży: Fajumem, Chartumem, Faszodą, baobabem „Kraków”, Górą Lindego oraz jeziorem Bassa-Narok. Ten niewielki rysunek koresponduje z fragmentem powieści, w którym Staś pyta swoją towarzyszkę o dotychczas odbyte podróże⁴².

⁴² H. Sienkiewicz, *W pustyni i w puszczy*, Warszawa 1964, s. 347.

ILUSTRACJE TEKSTOWE: TREŚĆ, FORMA I FUNKCJE

Zgodnie z założeniami teoretycznymi⁴³ ilustracje wewnątrztekstowe pełniły w powieści Sienkiewicza kilka funkcji. Prymarną rolą było wspomaganie czytelnika w procesie konkretyzacji tekstu za pośrednictwem indywidualnej interpretacji. Rozpatrując wydane do 1986 r. edycje *W pustyni i w puszczy*, Jadwiga Ruszała dokonała analizy fragmentów powieści najczęściej przedstawianych na ilustracjach⁴⁴. Z zestawienia tego wynikało, że sekwencje takie powtarzają się, mimo różnic w sposobie ukazania konkretnego wydarzenia. Najczęściej obrazowano dramatyczne sceny porwania dzieci czy pojedynku Stasia z lwem. Większość ilustracji odpowiadała zatem kluczowym miejscom akcji. Tym samym spis rysunków mógł stanowić swoisty plan wydarzeń. Taki zabieg konkretyzacyjny podkreślały także podpisy zamieszczone pod ilustracjami. Do określonych cytatów w tekście odwoływali się: Jan Marcin Szancer, Szymon Kobyliński, a w nowszych pracach Wiesław Dojlidko i Marek Sołtysik. Podpisy pod konkretnymi scenami znalazły się też w pracy Wacława Piszczka, przy czym były to krótkie sformułowania w rodzaju „Porwanie Stasia i Nel” czy „Staś i Nel przed Mahdim”. Tytuły umieszczone zostały tam również przy małych obrazkach wewnątrz tekstu. Przedstawiały one egzotyczne elementy środowiska (np. „Łódź do przewozu pasażerów na Nilu”, „młody szympan”) i realizowały funkcję poznawczą. Należy zauważyć, że liczba ilustrowanych edycji wzrosła znacznie po 1989 r., a zróżnicowanie obrazów zamieszczanych w kolejnych wydaniach wynikało z indywidualnego wyboru określonych fragmentów treści. Nie zawsze odpowiadało to opisanemu wyżej szablonowi ogólnego planu wydarzeń. Dla przykładu, cztery ilustracje tekstowe Piotra Luranca przedstawiały w kolejności karawanę na tle arabskiego miasta, Nel kołyszącą się na słońcu, rozmowę Stasia z Lindem oraz dzieci w wiosce murzyńskiej. Tylko trzeci z przytoczonych rysunków uwidaczniał niebezpieczeństwa afrykańskiej podróży (ranny Szwajcar), pozostałe utrzymane zostały w tonie lekko groteskowym. Nieco inne akcenty wydobyła interpretacja

⁴³ W przeprowadzonych analizach wskazano na interakcyjną rolę obrazu w książce, polegającą zarówno na relacji pomiędzy odbiorcą i środowiskiem, jak i uzewnętrznianiu i uwewnętrznianiu bodźców. M. Uberman, *Książka ilustrowana dla dzieci. Obraz, figuracja, ilustracja*, w: *Kultura, literatura i sztuka w edukacji językowej w świetle badań empirycznych*, red. J. Kida, Rzeszów 2007, s. 439; B. Mazepa-Domagała wyróżniła cztery najważniejsze funkcje: estetyczną, interpretacyjną, inspiracyjną i kreacyjną; tejsze, *O ilustracji w książce literackiej dla dzieci*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2008, s. 332.

⁴⁴ J. Ruszała, *W pustyni i w puszczy w ilustracjach...*, s. 186-196.

rysunkowa Mirosława Załuskiego (Panda Press 1990), w której ukazana jest wprawdzie scena porwania oraz epizod w wąwozie (na ilustracji Staś nie strzela do lwa, ale do porywaczy), jednak istotne z punktu widzenia akcji ujęcia przeplatane są wizerunkami o charakterze dygresyjnym (np. rzekome Mzimu w baobabie czy scena z polowania Stasia). W książce zilustrowanej przez Marka Sołtysika sceny dobrane zostały według kryterium malarskiego. Liryzmem i kompozycją dopasowują się one do specyficznego ekspresyjno-fowistycznego stylu, przypominającego twórczość Paula Rouaulta czy Chaima Soutine'a. Wreszcie cztery ilustracje Ewy i Piotra Hańczaków mają charakter impresji krajobrazowych. Małe postacie, umieszczone w bezkresnych przestrzeniach, stanowią jedynie dodatek do przyrodniczego tła.

Obrazy związane z książką Sienkiewicza odpowiadają trzem konwencjom plastycznym. Większość z propozycji utrzymana jest w nurcie realistycznym, który dominuje w powieści. Oczywiście stopień wierności oryginałowi wynikał zarówno z wiedzy samego ilustratora, jak i sposobu kształtowania formy plastycznej (operowanie kolorem i kreską) oraz dążności do zachowania czytelności, szczegółowości i oryginalności. Warto wspomnieć, że błędy popełniał sam Sienkiewicz, gdy opisywał palmę kokosową czy goryle na szczycie Góry Lindego⁴⁵. Za tego typu informacjami szły ilustracje, ukazujące wspomniane gatunki w nieadekwatnym dla nich środowisku⁴⁶. W konwencji realistycznej pojawiały się czasami pewne paradoksy. Ukazanie swojskiego słupa telefonicznego razem z piramidami, należy chyba uznać za subtelny dowcip⁴⁷. Dobrym przykładem trudności związanych z konwencjonalnością może być starannie opracowana graficznie edycja *Książki i Wiedzy* z 1996 roku (Paweł Głodek). Większość zamieszczonych tu ilustracji przedstawiała sceny z udziałem kilku postaci. Autor skoncentrował się na przekazaniu targających nimi uczuć: gniewu, strachu, troski, tęsknoty, litości, euforii, itp. Bez wątpienia jest to interpretacja najbardziej zbliżona do konwencji opowieści familijnej. Wyraźnie zaznaczają się tu więzi międzyludzkie (np. symboliczna scena „ogniska domowego” we wnętrzu baobabu „Kraków”). Równocześnie wizerunkom postaci brak autentyzmu. Wyglądają zbyt pięknie i schludnie jak na trudy dalekiej podróży i upału, które musiały przecież odczuwać. Nawet chora Nel i umierający Linde nie burzą tej arkadyjskiej stylizacji. Mea przypomina ciemnoskórą księżniczkę, a Staś młodego dandysa (zauważyć należy,

⁴⁵ Por. J. i F. Plitowie, *Elementy geograficzne w powieści H. Sienkiewicza W pustyni i w puszczy*, „Geografia w szkole” 1972, nr 5, s. 253-258.

⁴⁶ Por. ilustracje J. M. Szancera – PIW 1949, 1952 – (palmy!), także edycje wydawnictwa Kama (1995) i Zielona Sowa (2010).

⁴⁷ Ilustracja Szymona Kobylińskiego, por. H. Sienkiewicz, *W pustyni...*, Prószyński i S-ka 2001, s. 14.

że w każdym ujęciu Staś, Nel, a nawet Mea noszą różne, ale jakby świeżo zakupione ubrania)⁴⁸. W konwencjonalny sposób traktowano też nagość. Książka dla dzieci ze względów obyczajowych unika w takim przypadku zbytniego weryzmu. Niekompletność ubrania ukrywana była zwykle przez określony układ postaci lub zamazanie konturów rysunku. Zdarzały się jednak wyjątki, np. w opisywanym wyżej wydaniu Książki i Wiedzy, Mea nosiła typowo europejskie stroje i tym różniła się od swoich rówieśnic z murzyńskiej wioski, które występowały topless.

Pracę Kobylińskiego określić trzeba mianem historyczno-etnograficznego studium. Na marginesie popularnej fabuły przynosiła ona dodatkowe informacje o realiach wschodnioafrykańskich w końcu XIX w. Wyraźnie zaznaczyła się tu stylizacja na staroświecki przewodnik czy diariusz podróżniczy⁴⁹, archaizacji podlegała sama technika graficzna, jak i treść przedstawień (np. stare widokówki, studia fauny i flory, ozdobne ramki). Oprócz istotnej funkcji estetycznej ilustracje te spełniały także rolę poznawczą. Z podobnym założeniem wykonane zostały też przedstawienia fauny w pracy Wacława Piszczka (Instytut Teologiczny Ks. Misjonarzy 2000). Towarzyszą one książce bez bezpośredniego związku z jej fabułą. Czysto ozdobną funkcję mają ilustracje Doroty Krall (Prószyński i S-ka 1999). Zachowują one jednolitość formalną, tworząc rodzaj inicjału dla każdego kolejnego rozdziału.

Na przeciwnym biegunie znajdowały się ilustracje w konwencji baśniowo-bajkowej i groteskowej. Szczegóły rysunków miały tu charakter umowny, ewokowały nastrój, uciekały się do poetyckiej metafory. Ujęcie groteskowe realizują przede wszystkim zbiory czarno-białych rysunków. Zabiegi te wydają się obniżać wiek czytelnika *W pustyni i w puszczy*, ponieważ traktują powieść jako kanwę rysunkowej bajki dla najmłodszych. Wizerunek małpy, zjadającej latawiec z wypisanym listem do ekspedycji ratunkowej (Gill Elliott, 1997), to jeden z przykładów rysunkowego dowcipu na kanwie Sienkiewiczowskiej opowieści. Bliskie groteski, ze względu na nienaturalne zbliżenia i deformacje, są także niektóre ilustracje utrzymane w konwencji realistycznej. Tego typu zabiegi służyły zapewne dynamizacji narracji artystycznej oraz wynikały z przyjętej stylistyki (ekspresjonizm).

W poetyce baśniowej utrzymane zostały jedynie dwie realizacje plastyczne. Pierwsza z nich – autorstwa Jerzego Srokowskiego – w sposób umowny traktuje scenię powieści⁵⁰, drugą stanowią swoiste pejzaże Ewy i Piotra

⁴⁸ Charakterystycznym elementem stroju Stasia jest traperska czapka.

⁴⁹ Por. sztychy zamieszczone w książce W. Kota, *W pustyni i w puszczy. Prawda i legenda*, Poznań 2001.

⁵⁰ Powstałe w ten sposób efekty plastyczne nie zawsze spotykały się z uznaniem młodych odbiorców. Por. I. Słońska, *Psychologiczne problemy ilustracji...*, s. 135-137.

Hańczaków, wywodzące się z ducha robinsonady. Bez wątplenia tego typu interpretacje oferują odbiorcy wyraźny przekaz intersemiotyczny, są jednak znacznie bardziej akceptowalne jako reinterpretacje utworu podstawowego niż edycja Beskidzkiej Oficyny Wydawniczej z 1993 r., utrzymana w konwencji realistycznej, ale w obcej oryginałowi stylistyce disneyowskiej.

Kolejne koncepcje artystyczno-plastyczne podążały do pewnego stopnia za tropami interpretacyjnymi tekstu. *W pustyni i w puszczy* odczytywano w kontekście powieści przygodowej, awanturniczej, skautowskiej, rodzinnej, egzotycznej, robinsonady, baśni czy Bildungsroman (por. tab. 4)⁵¹.

ilustrator	rok wydania	konwencja	nurt interpretacyjny	imitacja stylu plastycznego
K. Mackiewicz	1929	realistyczna	powieść skautowska	romantyzm
S. Norblin	1943, 1995	realistyczna z elementami groteski	powieść przygodowa	ekspresjonizm
J. M. Szancer	1949, 1952	realistyczna	powieść awanturnicza	barok
M. Rudnicki	1956	realistyczna	bildungsroman	realizm
J. Srokowski	1959	baśniowa	baśń	surrealizm
S. Kobyliński	1963	realistyczna	powieść egzotyczna	naturalizm
PZWS	1963	realistyczna	powieść skautowska	twórczość dziecięca
J. Towpik	1969	groteskowa	powieść przygodowa	kaligrafia
M. Załuski	1990	realistyczna z elementami groteski	baśń	ekspresjonizm
K. Precht	1991	realistyczna	powieść awanturnicza	romantyzm
M. Szyszko	1992	realistyczna	powieść przygodowa	romantyzm
A. Dybczak	1993	realistyczna	powieść przygodowa	styl disneyowski

⁵¹ Por. J. Ruszała, „*W pustyni i w puszczy*” Henryka Sienkiewicza – arcydzieło literatury dla dzieci, w: *Polska powieść XIX i XX wieku. Interpretacje – analizy – konteksty*, t. 1, red. L. Ludorowski, Lublin 1993, s. 180-182.

E. Bogucka-Pudlis	1995	realistyczna z elementami groteski	powieść egzotyczna	fotografia retro
W. Dojlidko	1995	realistyczna	powieść egzotyczna	fotografia filmowa
B. Tomczak	1996	realistyczna	powieść egzotyczna	realizm
P. Głodek	1996	realistyczna	powieść familijna	akademizm
P. Luranc	1996	realistyczna	powieść przygodowa	postimpresjonizm
G. Elliott	1997	groteskowa	bajka lub baśń	twórczość dziecięca
E. i P. Hańczakowie	1998	baśniowa	robinsonada	impresjonizm
M. Sołtysik	1999	realistyczna	powieść egzotyczna, psychologiczna	fowizm
D. Krall	1999	realistyczna	powieść egzotyczna	sztuka zdobnicza
W. Piszczek	2000	realistyczna	powieść egzotyczna	sztuka ludowa
J. Adamus- Ludwikowska	2004	realistyczna	powieść egzotyczna	komiks
K. Wasilewski	2009	realistyczna	powieść przygodowa	komiks
B. Krystek- Borkowska	2010	realistyczna	powieść egzotyczna	sztuka starożytnego Egiptu

Tab. 4. Cechy formalne graficznych interpretacji *W pustyni i w puszczy*.

Źródło: ustalenia własne.

Przyjęcie określonej konwencji i nurtu interpretacyjnego decydowało o doborze treści ilustracji, a także nawiązywaniu do określonego stylu plastycznego. Poszczególne opracowania graficzne prezentowały bardzo różno-rodne odwołania formalne. Do pewnego stopnia zróżnicowanie to wynika z zastosowanej techniki plastycznej (rysunek, malunek temperą lub akwarelą). Interesującą propozycją było umieszczenie obrazków w ramach tak, aby naśladowały zwoje egipskiego papirusu. Zamieszczone we wnętrzu proste scenki, tworzone zazwyczaj z zachowaniem perspektywy kulisowej, współgrają z graficznymi imitacjami staroegipskich hieroglifów. Elementy orientalne, jak na przykład arabeski, tworzą ilustracje Doroty Krall. Mają one wyłącznie dekoracyjny charakter, nie przedstawiają określonych scen, ale zgodnie z tradycją bliskowschodnią ornamenty lub specyficz-

nie skomponowane pejzaże. Minimalistyczny charakter zachowują też groteskowe rysunki Janusza Towpika. Można się w nich doszukiwać inspiracji abstrakcyjnym malarstwem „kaligraficznym” bądź surrealizmem spod znaku Joana Miró.

Niektórym ilustratorom *W pustyni i w puszczy*, dzięki określonym zabiegom stylistycznym, udało się wzmocnić ekspresję poszczególnych scen. Aby podkreślić grozę pojedynku, lew stojący naprzeciwko Stasia ulega powiększeniu lub nienaturalnemu przybliżeniu, podobnie słoń oraz baobab były z reguły przedstawiane jako zdecydowanie większe niż w rzeczywistości. Taka interpretacja, z jednej strony, podkreśla egzotykę świata przedstawionego, z drugiej sugeruje jego grozę. Ważnym zabiegiem formalnym była antropomorfizacja zwierząt. Słoń, lew czy pantera (wobo) wyrażają ludzkie uczucia gniewu, strachu, radości, itp.

Autorzy opracowań szaty graficznej *W pustyni i w puszczy* dążyli na ogół do oryginalności, czego efektem było powstanie różnorodnych pod względem formalnym i stylistycznym koncepcji artystycznych. Rozwój techniki poligraficznej wyraźnie przyczynił się do wzrostu edycji z kolorowymi ilustracjami, nie wpłynął natomiast na podwyższenie poziomu artystycznego kolejnych realizacji. W ostatnich latach można nawet zauważyć pewien regres w zakresie nowych, oryginalnych pomysłów, co było zapewne następstwem dążenia do wydawania możliwie najtańszych opracowań lekturowych. W dotychczasowych pracach zwraca uwagę przewaga kompozycji malarskich i rysunkowych, rzadkie jest natomiast wykorzystywanie nowoczesnej grafiki komputerowej⁵². Utwór Sienkiewicza ma już konotacje historyczne, stąd wydaje się, że jego ikonograficzna interpretacja bardzo często zmierzała ku archaizacji (np. prace Szymona Kobylińskiego, Ewy Boguckiej-Pudlis czy Beaty Krystek-Borkowskiej). Innym charakterystycznym zjawiskiem było odwoływanie się do kinowej realizacji, zarówno poprzez aktorskość ujmowanych scen, jak i sam styl ilustracji (np. prace Wiesława Dojlidki czy Pawła Głodka). Twórcy opracowania graficznego powieści Sienkiewicza unikali zabiegu infantylizacji utworu poprzez dobór ilustracji przeznaczonych dla młodszych dzieci. Do pewnego stopnia tendencja ta odzwierciedliła się w edycji „Naszej Księgarni” z 1969 r., która miała zupełnie odmienny charakter aniżeli monumentalne wydania PIW-u z tamtego okresu.

Powieść, choć stanowi szkolną lekturę, to jednak przez grafików traktowana bywa najczęściej jako utwór klasyczny niezwiązany bezpośrednio z literaturą dziecięcego pokoju. Świat przedstawiony w utworze podlega przeróżnym interpretacjom nawiązującym do artystycznej konwencji i stylistyki oraz genologii powieściowej. Wydaje się, że różnorodność ta świadczy o żywym zainteresowaniu dziełem Sienkiewicza, które nadal frapuje zarówno dzieci, jak i starszych czytelników.

⁵² Być może jest to wynik poczucia określonej adekwatności konwencji artystycznej w stosunku do klasycznego dzieła.

Michał Rogoż

**GRAPHIC LAYOUT IN THE POLISH EDITIONS
OF *IN DESERT AND WILDERNESS* BY HENRYK SIENKIEWICZ**

The novel by Henryk Sienkiewicz, published in 1911, has been on school reading lists and enjoyed great popularity since the beginning, a proof of which can be seen from the number of over 150 reprints. The work has been a rewarding object for graphic interpretations due to its target reader, its exotic themes typical for a tale of adventures, and the spectacular adventures of the characters. Unsurprisingly, the novel has been illustrated by almost 30 artists. Some editions were adorned with motion picture stills. The greatest number of editions featured illustrations by Szymon Kobyliński, characterized by a great deal of realism: prior to creating them, the artist meticulously collected information on Africa's natural world and ethnography. The artwork of such recognized artists as Marek Rudnicki, Jerzy Srokowski, Jan Marcin Szancer or Ewa Bogucka-Pudlis also gained considerable popularity. The artists usually aimed at originality, which resulted in the creation of formally and stylistically varied artistic concepts. In the already published editions, one notes the prevalence of drawings and paintings over the rare use of new computer graphics. The development of printing technologies has clearly contributed to the increased number of editions with color illustrations, however, it has not increased the artistic level of newer creations. Within the past few years, a certain regress could be observed as far as novelty and originality of concept is concerned.