



Piotr Kułak

Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego, Warszawa, Polska

piotr.kulak@muzeumkarykatury.pl

 0000-0002-0409-0002

Szata graficzna okładek i obwolut serii satyrycznych z lat 1945–1989 warszawskich wydawnictw „Czytelnik” i „Iskry”

The graphic design of the covers and of the dust jackets
of the “Czytelnik” and “Iskry” satirical series
published between the years 1945 and 1989

Abstract: The article discusses three illustrated series of volumes of a satirical and humorous nature, i.e. Biblioteka Szpilek, Biblioteka Satyry and Biblioteka Stańczyka, released between the years 1945 and 1989 by the “Czytelnik” Publishing Cooperative and the “Iskry” State Publishing House. It is not only the subject matter but, above all, the graphic design by leading Polish graphic artists that makes the series unique. It is the design of the series that is the focus of this article.

Analysis of the available sources, followed by iconographic and stylistic analysis of covers and of dust jackets of selected volumes prove that the series mentioned above, while undoubtedly an expression of the publishers’ editorial ambitions, became a mass communicator of new trends and directions that dominated the world art in the second half of the 20th century.

Keywords: book cover, satirical series, graphic design, book graphics

Słowa kluczowe: okładka, seria satyryczna, projektowanie graficzne, grafika książkowa

Ilustrowane serie satyryczne oraz ich zewnętrzna szata graficzna nie były jak dotąd obszarem zainteresowań badaczy zajmujących się problematyką projektowania graficznego w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Choć w ostatnich czasach zjawisko projektowania okładek i obwolut książkowych zyskuje na popularności, to w dalszym ciągu w badaniach dominuje refleksja nad polską ilustracją i plakatem lat 1945–1989¹. Celem artykułu jest więc omówienie szaty graficznej trzech serii satyrycznych, wydawanych przez Spółdzielnię Wydawniczą „Czytelnik” (Biblioteka Szpilek, Biblioteka Satyry) i Państwowe Wydawnictwo „Iskry” (Biblioteka Stańczyka), oraz wskazanie na wybranych przykładach, że projektowanie graficzne było dziedziną twórczości żywo reagującą na zmiany zachodzące w powojennej sztuce. W tekście, poza charakterystyką serii, przywołani zostaną najważniejsi twórcy szaty graficznej oraz zaprezentowane zostaną nurty i konwencje pojawiające się w ówczesnym projektowaniu graficznym i ilustratorstwie. W tym celu przeprowadzono analizę ikonograficzną i stylistyczną kompozycji plastycznych, jak również analizę porównawczą zebranego materiału. Z kolei w celu ustalenia liczby opublikowanych w seriach tomów przeanalizowano katalogi wydawnicze Czytelnika i Iskier, a także katalogi biblioteczne.

Literatura ilustrowana dla dorosłych w PRL-u

Zacznijmy od pytania, czy ilustrowana literatura dla dorosłych w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej była zjawiskiem powszechnym? W 1962 r. Ignacy Witz, grafik, karykaturzysta i krytyk sztuki, w artykule *Tylko dla krasnoludków?*, opublikowanym z okazji „Wystawy książki i ilustracji” zorganizowanej w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych, z pewnym rozgoryczeniem stwierdził: „Niestety [...] ilustracji [do literatury dla dorosłych, PK] nasi wydawcy i ci, którzy koordynują prace wydawców – ani nie pochwalają, ani nie popierają”². W podobnym tonie wtórował mu ilustrator i grafik Mieczysław

1 Z ostatnich ważniejszych publikacji poświęconych projektom okładek po 1945 r. warto wspomnieć: P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2011; A. Wincencjus-Patyna, *Lem na witrynach. Krótka historia grafiki książkowej w Polsce na podstawie analizy okładek wydawnictw z utworami Stanisława Lema*, „Quart” 2015, nr 3–4, s. 221–233; P. Rypson, *Czerwony Monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017; *Najpierw okładka. Polskie okładki książkowe 1944–1970*, red. J. Górski, P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017; *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, red. J. Mrowczyk, Kraków 2017; J. Górski, *Dosłownie. Literackie okładki książek 1944–2019*, Gdańsk 2019. W pewnym stopniu zagadnienie projektowania okładek porusza także publikacja *Wytwórcy książek. Historia społeczności wydawniczej w czasach PRL-u*, red. J. Mrowczyk, Kraków, Katowice 2023.

2 I. Witz, *Tylko dla krasnoludków? (Okiem i uchem recenzenta)*, „Życie Warszawy” 1962, nr 35, s. 8.

Piotrowski, który we wstępie do katalogu wspomnianej wystawy, zwrócił uwagę na ten sam problem, pisząc: „mimo tak bogatej przecież literatury, ilustracji do książek dla dorosłych raczej się nie spotyka – dlaczego?”³.

Choć zasadniczo uwagi obu artystów, zajmujących się głównie grafiką prasową i książkową, wydają się słuszne, to jednak warto zauważyć, że część polskich wydawców sukcesywnie wprowadzała do swej oferty ilustrowaną literaturę dla dorosłych czytelników. Poza wydaniem literatury narodowej, chociażby *Pana Tadeusza*, do którego ilustracje wykonali między innymi Tadeusz Gronowski, Józef Wilkoń, Andrzej Heidrich, Jan Marcin Szancer, Janusz Stanny, wydawnictwa takie jak Państwowy Instytut Wydawniczy, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Wydawnictwo Literackie, Wydawnictwo Poznańskie, Wydawnictwo Łódzkie i Państwowe Wydawnictwo „Iskry” miały w swej ofercie ilustrowane publikacje z zakresu literatury pięknej.

Niektóre z oficyn, jak na przykład PIW, Czytelnik i Iskry, publikowały także ilustrowane serie wydawnicze, charakteryzujące się atrakcyjną zewnętrzną szatą graficzną. Warto w tym miejscu wspomnieć chociażby o ambitnej serii PIW Biblioteka Jednorożca, w której publikowano krótkie formy literackie, m.in. opowiadania i nowele. O niepowtarzalności poszczególnych tomików świadczyły zamieszczane w nich cykle ilustracji, charakteryzujące się niezwykłym bogactwem form i stylów, które tworzyli artyści zajmujący się rysunkiem, grafiką i malarstwem. Jednak Bibliotekę Jednorożca na tle innych ukazujących się w tym czasie ilustrowanych serii uznać należy za fenomen odrębny⁴. Wydawcy bowiem znacznie częściej decydowali się na ilustrowanie nieco „lżejszej” literatury, do której zaliczyć należałoby wydawane w seriach utwory o charakterze satyryczno-humorystycznym. Wśród tego typu publikacji na uwagę zasługują Biblioteka Szpilek, Biblioteka Satyry i Biblioteka Stańczyka. Wszystkie trzy, poza ciekawymi cyklami ilustracji, cechowały się atrakcyjnymi wizualnie projektami okładek i obwolut, w których znajdowały odzwierciedlenie ówczesne tendencje panujące w sztuce⁵.

Nasuwa się więc pytanie, dlaczego wydawcy tak chętnie udostępniali literaturę o charakterze satyryczno-humorystycznym do opracowania grafikom?

3 M. Piotrowski, [bez tytułu], [w:] *Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL. Wystawa książki i ilustracji*, luty-marzec 1962, [katalog wystawy], red. M. Matusińska, B. Stecka, Warszawa 1962, s. 6.

4 Por. P. Kułak, *Niż porozumienia. Ilustracje w książkach serii Biblioteka „Jednorożca”*, Gdańsk 2023.

5 Na marginesie dodać jednak warto, że ilustrowane książki o charakterze satyryczno-humorystycznym wydawały także: Państwowy Instytut Wydawniczy, Wydawnictwo Łódzkie, Wydawnictwo Literackie, Wydawnictwo Poznańskie, jednak nie ukazywały się one w serii pomimo, jak w przypadku PIW-u, spójnej szaty graficznej.

Choć wskazanie jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie jest trudne, to istnieje kilka tropów, które mogą nas do niej przybliżyć.

Po pierwsze, w odrodzonych i nowo powstających po wojnie wydawnictwach zatrudnieni znajdowali utalentowani, wykształceni jeszcze przed wojną graficy, którzy trafiali do działów graficznych i obejmowali w nich stanowiska kierowników artystycznych. Wielu z nich, również przed wojną, rysowało dla różnorodnej prasy, także tej o charakterze satyrycznym, m.in. Eryk Lipiński, Jerzy Srokowski, Henryk Tomaszewski, J.M. Szancer. Po wojnie niektórzy, jak na przykład Lipiński, pełnili funkcję kierowników artystycznych w Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”⁶. Warto także dodać, że powstałe w 1935 r. z inicjatywy Zbigniewa Mitznera i Lipińskiego czasopismo „Szpilki” po 1945 r. także wydawał Czytelnik⁷. Zatem w wydawnictwie znalazła się silna grupa grafików związana z rysunkiem satyrycznym, którą, poza wspólnymi zainteresowaniami artystycznymi, łączyły więzy koleżeńskie, także z innymi członkami redakcji. Nie dziwi więc fakt, że jedną z pierwszych serii wydawanych po wojnie przez Czytelnika była zainicjowana w 1945 r. Biblioteka Szpilek, ukazująca się z przerwami do 1951 r. Graficy współpracujący ze „Szpilekami” i Biblioteką Szpilek, a następnie z serią Biblioteka Satyry, w późniejszych czasach otrzymywali także zlecenia od innych wydawców, którzy w swej ofercie posiadali literaturę satyryczną. Tak było chociażby z serią Biblioteka Stańczyka, którą z niewielkimi wyjątkami ilustrowali ci sami artyści. Fakt ten wskazuje na istnienie grupy twórców, których ranga – często poprzez relacje koleżeńskie – wśród wydawców i autorów utworów literackich była na tyle silna, że w zasadzie zdominowali oni literaturę o charakterze satyrycznym⁸.

Kolejnym czynnikiem był z pewnością wysoki w tym czasie status grafiki użytkowej, której potencjał propagandowy dostrzegli ówcześni decydenci polityczni i wydawcy⁹. Grafika w książkach i czasopismach – i to jest uwaga ogólna – wykorzystywana była i ceniona jako medium propagujące pewne wzorce czy obowiązującą estetykę, które za sprawą masowego produktu, jakim była książka i czasopismo, docierały do wielu odbiorców.

Nie bez znaczenia był także fakt, że literatura o charakterze satyryczno-humorystycznym w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej cieszyła się popularnością. Zapewne dla wielu wydawnictw mających w swej ofercie liczne tytuły

6 E. Lipiński, *Pamiętniki*, Warszawa 2016, s. 204.

7 Czytelnik wydawał „Szpilki” do 1958 r., od 29 numeru z 1958 r. tytuł przejęło Wydawnictwo Współczesne.

8 Najbardziej intensywny rozwój serii przypada na końcówkę lat 50. i lata 60., kiedy to funkcję prezesa (w latach 1958–1969) pełnił Jerzy Wittlin – poeta, pisarz, ale także satyryk. W czasie jego prezesury ukazało się ponad 60 tomików w serii Biblioteka Stańczyka.

9 P. Rypson, *Nie gęsi...*, s. 386–401.

atrakcyjna szata graficzna stanowiła swoisty wyróżnik i przyciągała uwagę czytelników. Co więcej, dzięki towarzyszącej tekstom grafice także odbiór książki stawał się dla czytelnika bardziej atrakcyjny i podnosił jej wartość. Odbiorca bowiem mógł czerpać satysfakcję nie tylko z warstwy literackiej utworu, lecz także z zabawnych kompozycji graficznych, które raz ściśle związane były z treścią dzieła, innym razem stanowiły plastyczny ekwiwalent utworu, który przy wykorzystaniu odmiennych środków wyrazu wywoływał podobne sensory, odczucia i interpretacje¹⁰.

Biblioteka Szpilek, Biblioteka Satyry i Biblioteka Stańczyka – charakterystyka serii

Pierwszą powojenną ilustrowaną serią satyryczną, zainicjowaną przez twórców i wydawców tygodnika „Szpilki”, była Biblioteka Szpilek, ukazująca się najpierw w latach 1945–1946, a następnie, po kilkuletniej przerwie, w latach 1950–1951¹¹. W pierwszym okresie wydano jedynie trzy tomiki o zróżnicowanym formacie i niejednorodnej szacie graficznej, do których okładki zaprojektowali E. Lipiński, Jerzy Zaruba i Anna Gosławska-Lipińska pseud. Ha-Ga¹². Wznowiona w 1950 r. seria otrzymała nową numerację. Nakłady poszczególnych tomików wynosiły od 3000 do 15 000 egzemplarzy. Książki drukowane były na papierze V klasy i ukazywały się w dwóch formatach, najpierw mierzyły 22,2 × 16,0 cm, a od 16. zeszytu 20,5 × 14,8 cm. Autorem wszystkich okładek nowej odsłony serii był Lipiński. Przypuszczalnie odpowiadał on także za projekt kart tytułowych i literniczy znak serii, zamieszczany w górnej części okładki, w lewym lub prawym jej rogu. Początkowo okładki zdobiły uproszczone kompozycje figuralne – z wkomponowanymi w nie tytułami dzieł – najczęściej przedstawiające postaci ludzkie na abstrakcyjnym tle, budowane za pomocą kilku kontrastowo zestawianych ze sobą plam. Od 12. tomu wydawca podjął decyzję o ujednoliceniu okładki serii, przez co Biblioteka Szpilek zyskała rozpoznawalną na pierwszy rzut oka identyfikację wizualną. W centralnej części nowej okładki znajdowała się wykonana tuszem narracyjna scena umieszczona

10 Więcej na temat podziału ilustracji ze względu na ich różnorodne funkcje por. J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986; S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994; A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wrocław 2008.

11 Zapowiedź pierwszego numeru serii pt. *Pożegnanie z Hitlerem* pojawiła się w „Szpilekach” w 36. numerze z 6 listopada 1945 roku, jego autorami byli przedwojenni założyciele „Szpilek” E. Lipiński i Z. Mitzner.

12 W pierwszej odsłonie serii ukazały się: *Pożegnanie z Hitlerem*, *Tak? Nie? Poradnik dla głosujących*, *Szopka polityczna 1945–1946*.

na jednokolorowej apli w kształcie prostokąta o zaokrąglonych rogach, pod nią natomiast złożone różnorodnymi krojami pisma informacje o autorze i tytule. Przy górnej krawędzi okładki projektant umieścił jednokolorowy prostokąt ze znakiem serii i kolejnym numerem tomu ujętym w okrąg. Dolną krawędź zdobił taki sam prostokąt z umieszczonym po środku sygnetem wydawnictwa. [il.1]

Il. 1 Okładka projektu E. Lipińskiego do książki *Bez Pardonu*, Muzeum Karykatury, sygn. MK 3908, fot. P. Kułak



Strona tytułowa serii, pomimo zmian zachodzących w obrębie zewnętrznej szaty graficznej, pozostała taka sama. Przy górnej krawędzi umieszczano dane autora, na wysokości trzech czwartych strony większą czcionką tytuł dzieła, a pod nim informacje o ilustratorze, a niekiedy także nazwisko autora wyboru, wstępu czy opracowania. Przy dolnej krawędzi strony tytułowej zamieszczano informację o roku wydania i wydawcy, poprzedzoną centralnie umieszczonym sygnetem wydawnictwa. Wszystkie informacje na stronie tytułowej złożone były wersalikami, czcionką szeryfową.

Łącznie w obu odsłonach serii Biblioteka Szpilek ukazało się 26 tytułów utworów prozatorskich i poetyckich o charakterze satyrycznym i humorystycznym, między innymi takich autorów jak Julian Tuwim, Stefania Grodzieńska, Antoni Marianowicz, August Wilkoński, Heinrich Heine, Mikołaj Gogol, Anatol France, Antoni Czechow, Diemian Biedny. Do współpracy przy ilustrowaniu

książek zaproszono rysowników związanych z tygodnikiem „Szpilki”, poza Lipińskim, byli to m.in. Maja Berezowska, Mieczysław Piotrowski, Zbigniew Lengren oraz Jan Lenica.

W 1953 r. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik” zainicjowała nową serię satyryczną nazwaną Biblioteka Satyry, która zastąpiła ukazującą się nieregularnie serię Biblioteka Szpilek. Łącznie opublikowano 134 tytuły, a ostatnia książka ukazała się w 1990 r.¹³ W nowej serii publikowano prozę i poezję o charakterze satyrycznym i humorystycznym, głównie polskich i niekiedy zagranicznych autorów. Wśród nich znaleźli się m.in.: J. Tuwim, A. Marianowicz, Jerzy Ofierski, S. Grodzieńska, Jeremi Przybora, Marian Załucki, Anatol Potemkowski, Andrzej Nowicki, Stefan Wiechecki, Jan Huszcza, Tadeusz Polanowski, Magdalena Samozwaniec, Anna Lechicka, Ludwik Jerzy Kern, Jan Sztudynger, Kurt Tucholsky, Jaroslav Hašek, Azis Nesin, Gabriel Chevallier i Edmond About. Od lat 70. publikowano także zbiory rysunków m.in. Karola Ferstera, Andrzeja Dudzińskiego, Andrzeja Krauze, Andrzeja Mleczki. Nakłady wynosiły od 3000 do 40 000 egzemplarzy. Książki ukazywały się w dwóch formatach: 19,8 x 12,9 cm oraz 17,3 x 11,9 cm, i były drukowane na papierze III, IV i V klasy. Autorem karty tytułowej serii był A. Heidrich, który zaprojektował także znak serii nawiązujący do dawnych drzeworytów, ukazujący ujętego w prostą ramkę Satyra na tle krajobrazu górzystego. W pierwotnym projekcie strony tytułowej tytułatura oraz informacje o wydawcy i roku wydania zostały wykonane starannym pismem ręcznym. W takiej formie karta tytułowa przetrwała do 1956 r., kiedy to pismo odręczne zastąpiła czcionka drukarska. Od początku nazwa serii oraz jej znak umieszczane były na karcie kontrtytułowej, w taki sposób, że znak umieszczony był w centralnej części strony, nazwa serii nad nim, a informacja o wydawcy pod znakiem. Ujednolicony wygląd karty tytułowej i kontrtytułowej przetrwał do 1978 r. W tym czasie zrezygnowano z projektu Heidricha i także stronę tytułową pozostawiono do opracowania projektantom poszczególnych tomików. Wtedy też pomniejszono znak serii, który nadal umieszczano na stronie kontrtytułowej, jednak w różnych jej miejscach. Niektóre książki z serii poza opracowaną graficznie okładką miały także obwoluty, ale dotyczyło to niewielkiej liczby pozycji.

Do współpracy przy ilustrowaniu książek oraz projektowaniu okładek i obwolut zaproszono kilka pokoleń artystów związanych z rysunkiem satyrycznym. Do najstarszego należeli M. Berezowska i J. Zaruba, którzy studia artystyczne rozpoczęli jeszcze przed wybuchem pierwszej wojny światowej. Do drugiej grupy należeli twórcy studiujący w latach 20. i 30., m.in. K. Ferster, E. Lipiński, J. Srokowski, H. Tomaszewski, M. Piotrowski, A. Gosławska-Lipińska. Trzecią

13 Por. A. Morawska, *Serie wydawnicze w Polsce Ludowej*, Warszawa 1971, s. 567.

grupę tworzyli artyści kończący studia w drugiej połowie lat 40. i w latach 50., m.in. Z. Lengren, Janusz Stanny, Jerzy Flisak, Szymon Kobyliński, Juliusz Puchalski, Jan Młodożeniec i Andrzej Czeczot. Czwarte pokolenie to artyści urodzeniu już po wojnie, którzy studia rozpoczynali w latach 60., m.in. A. Dudziński, A. Krauze, A. Mleczko. Poza nimi ilustracje i okładki dla serii Biblioteka Satyry projektowali twórcy niezwiązani z rysunkiem satyrycznym lub zajmujący się nim sporadycznie, m.in.: Władysław Brykczyński, Andrzej Radziejowski, Jerzy Jaworowski, Zofia Góralczyk, Eugeniusz Markowski, Jan Sawka, Antoni Uniechowski, Alicja Wirth, Jerzy Tchórzewski, Marian Stachurski, Zbigniew Piotrowski i Wojciech Wenzel. W dwóch przypadkach zdarzyło się, że zlecenia na opracowanie graficzne książki otrzymali artyści czechosłowaccy Helena Zmatlíková i Josef Lada.

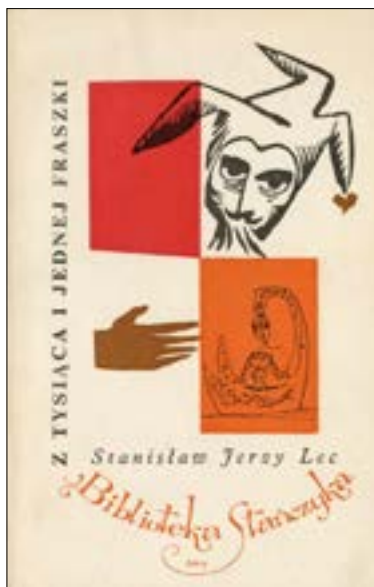
Kilka lat po założeniu Państwowego Wydawnictwa „Iskry” – powstałego w 1952 r. z wyodrębnienia działu literatury młodzieżowej ze Spółdzielni Wydawniczej „Książka i Wiedza” – zaczęto wydawać serię Biblioteka Stańczyka. Pierwsza książka ukazała się w 1957 r., ostatnia natomiast w 1989 roku¹⁴. Łącznie opublikowano 121 tytułów. W serii wydawano głównie współczesną literaturę satyryczną i humorystyczną polskich oraz zagranicznych autorów. Wśród nich znaleźli się m.in. Janusz Osęka, Jerzy Wittlin, M. Załucki, Tadeusz Kubiak, L.J. Kern, Agnieszka Osiecka, S. Grodzieńska, M. Samozwaniec, Wojciech Młynarski, Leon Pasternak, Józef Prutkowski, Jerzy Afanasjew, A. Mariano-wicz, Anatol Stern, Jerzy Jurandot, Jan Brzechwa, Alphonse Allais, Aleksander Roda Roda, Pierre Daninos, Frigyes Karinthy. Od lat 70. publikowano także zbiory rysunków, m.in. A. Mleczki, A. Czeczota i Sławomira Mroźka. Seria przeznaczona była dla młodzieży i dorosłych, stanowiła także materiał repertuarowy dla amatorskich zespołów estradowych oraz zawodowych wykonawców¹⁵. Nakłady wynosiły od 5000 do 20 000 egzemplarzy. Książki ukazywały się w formacie 19,8 x 12,9 cm i były drukowane na papierze III, IV i V klasy. Autorem strony tytułowej, powtarzanej w poszczególnych tomikach do 1989 r. – niekiedy z niewielkimi modyfikacjami – był J. Stanny. Stałym jej elementem był umieszczony na prostokątnej, jednokolorowej apli, monogram wiązany BS. Nad nim znajdowała się złożona czcionką szeryfową lub bezszeryfową tytulatura. Indywidualnie zakomponowane strony tytułowe zaczęły pojawiać się od połowy lat 60. Pod koniec lat 70. i w latach 80. niemalże zrezygnowano z pierwotnego projektu, a strony tytułowe projektowali graficy opracowujący ilustracje oraz projekt okładki. Stanny zaprojektował także znak serii – głowę Stańczyka i znajdujący się pod nią napis Biblioteka Stańczyka wykonany

14 Por. A. Dziewulska, *Państwowe Wydawnictwo „Iskry”*, [w:] *Wytwórcy książek...*, s. 288.

15 A. Morawska, dz. cyt., s. 568.

starannym pismem odręcznym – oraz jej pierwszą obwolutę, z którą książki ukazywały się do 1959 roku. Obwoluta J. Stannego była w pierwszych dwóch latach znakiem rozpoznawczym serii. [il. 2].

Il. 2 Okładka projektu J. Stannego do książki *Z tysiąca i jednej fraszki*, Muzeum Karykatury, sygn. MK 189, fot. P. Kulak



Od 1960 r. książki ukazywały się z indywidualnie opracowanymi obwolutami. Z pierwszego projektu pozostał jedynie grzbiet oraz zamieszczony na obwolutie znak serii. Warto podkreślić, że w przeciwieństwie do serii Biblioteka Satyry, niemalże wszystkie książki Biblioteki Stańczyka miały obwoluty. Na okładkach natomiast przedstawiany był w różnych konfiguracjach i układach Stańczyk projektu Stannego, który zdobił okładki książek niemalże nieprzerwanie do 1989 r.

Z Biblioteką Stańczyka, tak jak i z seriami Czytelnika, współpracowało kilka pokoleń twórców. W większości byli to ci sami artyści, zajmujący się głównie rysunkiem prasowym i współpracujący z ukazującymi się w tym czasie „Szpilkami”. Poza nimi z serią współpracowali S. Mrozek, Kazimierz Wiśniak, Karol Baraniecki, Wiesław Fuglewicz, Bohdan Butenko, z młodszego pokolenia: Julian Bohdanowicz, Zuzanna Lipińska, Andrzej Podulka, Jerzy Lipiec, Zygmunt Zaradkiewicz, a także graficy i ilustratorzy, którzy nie byli związani z rysunkiem satyrycznym i prasą satyryczną, m.in.: Aleksander Stefanowski, Jan Samuel Miklaszewski, Franciszka Themerson, Daniel Mróz oraz Stanisław Zamecznik.

Okladki i obwoluty serii satyrycznych wydawnictw Czytelnik i Iskry – próba syntezy

Zaprezentowane powyżej serie satyryczne wydawnictw Czytelnik i Iskry, tak jak większość książek wydawanych przez obie oficyny, cechowały atrakcyjne wizualnie projekty okładek i obwolut. Fakt, że wydawcy przykładali sporą wagę do zewnętrznej szaty graficznej książki, nie powinien zaskakiwać, gdyż okładki i obwoluty były pierwszym elementem, który miał przyciągnąć uwagę czytelnika do danej pozycji książkowej. Dla Danuty Wróblewskiej, krytyczki zainteresowanej problematyką projektowania graficznego, dobrze zaprojektowane obwoluty i okładki były zjawiskiem „rangi pierwszoplanowej”¹⁶. To one stanowiły bowiem swego rodzaju „wabik” na klientów. Wydawcy zlecający poszczególne projekty profesjonalnym grafikom, doskonale zdawali sobie sprawę z faktu, że atrakcyjna szata zewnętrzna książki będzie zachętą do jej zakupu. Okładki i obwoluty książek były więc ich opakowaniem i reklamą, pełniły także funkcję handlową i były istotnym czynnikiem w walce z silną konkurencją¹⁷. Na znaczenie i rolę okładki w tym kontekście zwracał uwagę Jerzy Olkiewicz, pisząc:

Obwoluta książki powinna być na tyle atrakcyjna i odrębna by mijając okno księgarni lub przystając przy nim na krótką chwilę, można było od razu dostrzec nową publikację. Współczesna okładka, tak jak plakat, musi posiadać pewną zaczepność – wyrażać temat przy pomocy zwięzłych, skondensowanych środków plastycznych¹⁸.

Według Olkiewicza przed okładką stały takie same zadania jak przed plakatem, choć był on świadom występujących między nimi różnic formalnych i odmiennego zasięgu oddziaływania:

Okładka, tak jak plakat, powinna być lakoniczna. Im jest bardziej wyrazista, im mniej się na niej dzieje, tym jest lepsza. Od plakatu różni ją jednak kameralność, inny zasięg oddziaływania. Plakat jest bardziej monumentalny, dramatyczny. [...] Plastyczny dowcip plakatu to dowcip czytelny z daleka, dowcip hałaśliwy. Okładka jest bardziej intymna, skondensowana, i to nie tylko dosłownie, w sensie formalnym¹⁹.

Słowa Olkiewicza znalazły potwierdzenie w wielu projektach okładek przygotowanych zarówno dla Iskier, jak i Czytelnika. Różnorodne projekty kilku pokoleń grafików zachwycały bogactwem technik, form, kolorów i motywów.

16 D. Wróblewska, *Obwoluty i okładki polskich książek*, „Projekt” 1961, nr 5–6, s. 48.

17 Trzeba podkreślić, że był to odmienny typ konkurencji rynkowej niż w gospodarkach kapitalistycznych.

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

19 Tamże.

Zjawisko to trafnie na łamach „Projektu” scharakteryzowała także wspominana już Wróblewska:

Polski typ okładki działa głównie kolorem i ekspresją układów graficznych – ma wdzięk, żywość, może i płochość młodego wieku. Wiele się tam i głośno dzieje, gęsto strzela dowcip, metafora. Do kompozycji służą elementy malarstwa, grafiki, fotografii, liternictwa, przepięknie w skrótową, często surrealistyczną formę, odwołującą się do wyobraźni i wrażliwości widza. Jak w każdej innej dziedzinie plastyki rodzą się tu, fluktuują, ścierają i nikną tendencje i mody stylistyczne. I tak – ze śmiałymi akcentami koloru i swobodą kompozycji najczęściej spotykamy się w książkach Czytelnika (Stachurscy, Młodożeniec, Januszewski, Stanny, Majchrzak) i młodzieżowo-sensacyjnych seriach Iskier (Grabiański, Cieśliewicz, Hibner, Wilkoń) [...]. Zarówno Czytelnik, jak i Iskry epatują pomysłem, obrazem graficznym, któremu podporządkowane są zawsze teksty liternicze²⁰.

Aby zapewnić wysoki poziom graficzny produktowi masowemu, jakim była książka, wydawcy powoływali w strukturach wydawnictw profesjonalne pracownie graficzne, których zadaniem było dbanie o zewnętrzną szatę książek²¹. W pracowniach graficznych znajdowali zatrudnienie zarówno artyści wykształceni jeszcze przed wojną, m.in. J.S. Miklaszewski (kierujący pracownią graficzną w Czytelniku), Stanisław Töpfer (kierujący pracownią w Iskrach), Olga Siemaszko, J.M. Szancer, H. Tomaszewski, jak również studenci oraz młodzi absolwenci powojennych szkół artystycznych, którzy albo byli w wydawnictwach zatrudniani albo wykonywali dla nich liczne zlecenia. Wśród bliskich współpracowników Czytelnika znaleźli się m.in. A. Heidrich, J. Jaworowski, J. Młodożeniec, M. Stachurski, W. Bryczyński, Zdzisław Topolewski, Andrzej Radziejowski, J. Stanny, Wojciech Freudenreich oraz J. Wilkoń²². Dla Iskier, poza niektórymi ze wspomnianych powyżej twórców, pracowali z kolei m.in. Krystyna Töpfer (objęła kierownictwo pracowni po swoim ojcu Stanisławie), E. Lipiński, Ewa Frysztak, Ewa Salamon, Mirosław Pokora, J. Lenica, Piotr Łabużek pseud. Baro czy Juliusz Puchalski. Wszyscy wspomniani twórcy byli indywidualnościami, posiadali własny temperament, preferencje dotyczące technik czy sposobu komponowania okładek.

Pomimo współpracy z wieloma grafikami, niektórym z wydawnictw udawało się, przynajmniej w pewnym stopniu, stworzyć charakterystyczny dla danej oficyny rys projektów, na co zwracał uwagę J. Olkiewicz, który porównując okładki PIW-u i Czytelnika pisał:

20 D. Wróblewska, dz. cyt., s. 49.

21 Por. *Wytwórcy książek...*, autorzy poszczególnych artykułów znajdujących się w niniejszym tomie, podkreślali znacznie i rolę pracowni graficznych w obrębie wydawnictwa.

22 J. Mrowczyk, *Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”*, [w:] *Wytwórcy książek...*, s. 89.

Grafika PIW-u jest poważna, unikająca efekciarstwa, umiarkowana, ostrożna – w najlepszych przykładach można by ją nazwać dystygowaną czy elegancką. Okładki PIW-u są szacowne, pełne godności, dobrze wychowane [...]. Okładki Czytelnika są pod każdym względem przeciwieństwem PIW-u. Różnorodność, barwność, żywiołowość, odwaga, dowcip – te wszystkie cechy sprawiają, że grafika tego wydawnictwa jest zarówno najciekawsza, jak i najmniej konwencjonalna w skali ogólnopolskiej²³.

Na podobne uwagi, kilka lat później, pozwoliła sobie D. Wróblewska, omawiając projekty okładek książek wydawanych przez PIW, w których uwidaczniał się „pewien dystans wobec panującego żywiołu plastyki”²⁴, tak charakterystycznego dla realizacji Czytelnika. Wspomnieć jednak należy, że zbliżone do projektów wychodzących z pracowni graficznej Czytelnika były niekonwencjonalne okładki Iskier, obfitujące w lekki dowcip i czerpiące z rozwiązań sztuki współczesnej, a które w znacznej mierze od 1956 r. projektowali ci sami twórcy.

Jako że omawiane w niniejszym artykule serie satyryczne – poza Biblioteką Szpilek – ukazywały się przez ponad 30 lat, w wielu projektowanych dla nich okładkach i obwolutach uwidaczniały się przemiany zachodzące w ówczesnej sztuce. Tworzący je graficy żywo reagowali na panujące wówczas mody, tendencje i rozwiązania, które do projektowania graficznego przenikały najczęściej poprzez malarstwo i grafikę artystyczną²⁵. Warto jednak zwrócić uwagę na pewną specyfikę większości ukazujących się w tym czasie projektów okładek, za którą z pewnością należy uznać posilkowanie się przez większość ich twórcy strategiami wizualnymi karykatury. Sięganie przez grafików po deformację, wyolbrzymienie, operowanie kontrastami, skróty plastyczne i myślowe, niejednokrotnie dawało artystom możliwość ucieczki przed narzucanymi odgórnie konwencjami i rozwiązaniami, co zdarzało się w niektórych okresach historycznych. Za przykład dobrze ilustrujący ucieczkę przed socrealizmem może posłużyć chociażby wznowiona u progu lat 50. Biblioteka Szpilek. Mimo iż ukazywała się czasie dominacji tej doktryny, to w zasadzie w wyglądzie zewnętrznym książek z serii nie pojawiały się znamiona tegoż kierunku²⁶. Jedynie niektóre z zamieszczanych na okładce rysunkowych kompozycji, przez swą tematykę i pojawiające się typy ludzkie, powszechnie znane jako „wrogowie ludu”, w pewien sposób nawiązywały do ikonografii socrealistycznej. Umieszczane na jednokolorowej apli uproszczone rysunki, były kompozycjami o charakterze

23 J. Olkiewicz, dz. cyt., 26–27. Więcej na ten temat por. P. Sitkiewicz, *Nasza mała kontestacja. Okładki polskich książek z literaturą piękną 1960–1970*, [w:] *Najpierw okładka...*, s. 93–121.

24 D. Wróblewska, dz. cyt., s. 50.

25 O kierunkach przenikania por. m.in. P. Kułak, *Niż porozumienia...*, s. 38–40.

26 Na ten temat por. J. Friedrich, *Socrealizm? O okładkach książek wydawanych w Polsce w latach 1949–1956*, [w:] *Najpierw okładka...*, s. 28–57.

satyryczno-humorystycznym, które odbiorcy książek mogli znać z ówczesnej prasy satyrycznej. Dzięki tej – jak określił Jacek Friedrich – „satyrycznej licencji” twórcy okładek omawianych serii mogli, choć w nieco ograniczonym stopniu, posługiwać się nowoczesną i niebanalną formą plastyczną²⁷.

Na pełny rozwój nieskrępowanego politycznymi ograniczeniami projektowania trzeba było jednak poczekać do momentu tak zwanej odwilży. Warto jednak zauważyć, że pierwsze bardziej śmiałe projekty – oparte chociażby na skrócie myślowym i plastycznym, a niekiedy także na obrazowym absurdzie, w których artyści operowali syntetyczną i swobodną formą – zaczęły pojawiać się wraz z pierwszymi tomikami ukazującej się od 1953 r. serii Biblioteka Satyry. Wspomniane już przemiany polityczne Października 1956 r. przyniosły polskim grafikom pełnię swobody do poszukiwań i eksperymentów. Wtedy to źródłem inspiracji stały się ponownie nurty awangardy sprzed II wojny światowej, takie jak futuryzm, surrealizm, ekspresjonizm, konstruktywizm oraz różne nurty abstrakcji²⁸. Ponadto, częściowe otwarcie na Zachód zaowocowało przenikaniem do polskiej sztuki, w tym grafiki projektowej, nowych prądów artystycznych, takich jak taszyzm, informel, nowa figuracja, op-art czy pop art. Ponadto, przed grafiką użytkową docierającą poprzez projekty książek i czasopism do znacznie większej liczby osób niż chociażby malarstwo czy grafika warsztatowa, zaczęto stawiać zadania, których celem było przeobrażanie otoczenia współczesnego człowieka oraz kształtowanie jego nowej świadomości. O energii, którą dodawało grafikom towarzyszące odwilży społeczne zaangażowanie, pisał Janusz Górski:

Zadania stawiane sztukom użytkowym ujmowano w kategoriach niemal rewolucyjnych – od projektantów domagano się, by przeobrazili otoczenie współczesnego człowieka i w ten sposób ukształtowali jego nową świadomość, odpowiadającą wyzwaniom nowoczesności. Odwagę myślenia utożsamiano już nie z wyzwoleniem się z rygorów socrealizmu, ale z radykalizmem artystycznych wyborów. Ów entuzjazm udzielił się także, starszym niekiedy o pokolenie, dyrektorom artystycznym wydawnictw i członkom rozmaitych komisji – co sprawiało, że kierowali oni do realizacji projekty odważne i nowatorskie²⁹.

Należy jeszcze podkreślić, że w przypadku zdecydowanej większości projektów ówczesnych okładek artyści decydowali się na graficzne opracowanie całej płaszczyzny, włącznie z jej czwartą stroną³⁰. Co więcej, poza opracowaniem

27 Tamże, s. 47

28 Na ten temat por. D. Wróblewska, *Polska grafika współczesna*, Warszawa 1988, s. 14–24; dz. cyt., J. Górski, *Oddech. Okładki polskich książek z literaturą piękną 1954–1960*, [w:] *Najpierw okładka*, s. 67–68.

29 J. Górski, dz. cyt., s. 70–71.

30 Tamże, s. 71.

samych kompozycji figuralnych przykładali ogromną uwagę do liternictwa, które stanowiło integralną i dopełniającą część projektu. Kreatywne podejście do litery, często opracowywanej ręcznie, traktowanie jej w sposób dynamiczny i ekspresyjny, było jednym ze znaków rozpoznawczych projektowania odwilżowego³¹. Ten złoty okres polskiego projektowania graficznego, który uwidaczniał się także w okładkach omawianych serii, przypadający według badaczy na koniec lat 50. i lata 60., zaczął w latach 70. z wolna wygasać. Zniknął natomiast zupełnie wraz z nastaniem lat 90. i gospodarki wolnorynkowej, kiedy to pojawiły się masowo produkowane publikacje, w większości pozbawione atrakcyjnej i jakościowej szaty graficznej³².

Na zakończenie warto jeszcze syntetycznie scharakteryzować okładki i obwoluty książek ukazujących się w omawianych seriach oraz przywołać reprezentatywne przykłady, inspirowane wspomnianymi powyżej nurtami i kierunkami w sztuce. Zapoznając się z setkami różnorodnych okładek omawianych serii, bez trudu można stwierdzić, że w większości miały one charakter ilustracyjny i dominowały w nich kompozycje figuralne. Jedynie w kilkunastu przypadkach projektanci zdecydowali się na rozwiązania czysto typograficzne i liternicze, które pojawiły się m.in. w książkach *Różnica płci* (proj. W. Brykczyński), *Ballady i anse* (proj. J. Puchalski), *Też z tej ziemi* (proj. S. Zamecznik), *Opowiadania z wysp Brytyjskich* (proj. K. Ferster), *Diabeł i zboże* (proj. E. Lipiński). Zdobiące okładki tomików kompozycje figuralne inspirowane natomiast były różnorodnymi rozwiązaniami, nurtami i kierunkami w sztuce, a niekiedy także twórczością konkretnych artystów.

W seriach Biblioteka Satyry i Biblioteka Stańczyka pojawiały się okładki inspirowane m.in. sztuką ludową (*A nie mówiłem?*, *Ze stolka soltysa Kierdziolka*, obie autorstwa J. Flisaka, *W skórze wesołego diabła* J. Stannego [il. 3]), różnymi nurtami sztuki abstrakcyjnej (*Miniatury* J. Srokowskiego, *erl-69 donosi* Z. Lipińskiej [il. 4]), pop artem (*Igor Śmiałowski opowiada* E. Lipińskiego, *Listy z podróży* J. Młodożeńca, *Pierwsza sześćdziesiątka* Z. Lipińskiej [il. 5]), *Oda do głupoty* A. Dudzińskiego, *Jak żyć* A. Mleczi), surrealizmem (*Kocham, lubię... żartuję* E. Lipińskiego [il. 6]), *Tego nie było* J. Puchalskiego, *Lustra* J.S. Miklaszewskiego, *Chodzące klatki* J. Srokowskiego, *Zemsta szafy* D. Mroza). Niektórzy artyści nawiązywali do sztuki kubistów, w tym Pabla Picassa czy Fernanda Légera (*Taniec wśród luków* J. Srokowskiego, większość okładek J. Młodożeńca, J. Flisaka). Ponadto twórcy sięgali po historyczny pastisz, czerpiąc inspirację z dawnych rycin (*Zefirek historii*, *Nowy zefirek historii* E. Lipiński).

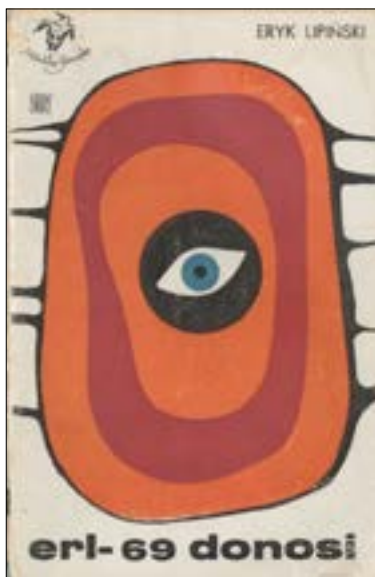
31 J. Friedrich, dz. cyt., s. 53.

32 P. Sitkiewicz, dz. cyt., s. 96.

II. 3 Okładka projektu J. Stannego do książki *W skórze wesołego diabła*, Muzeum Karykatury, sygn. MK 755, fot. P. Kułak



II. 4 Okładka projektu Z. Lipińskiej do książki *Erl-69 donosi*, Muzeum Karykatury, sygn. MK 276, fot. P. Kułak



Il. 5 Okładka projektu Z. Lipińskiej do książki *Pierwsza sześćdziesiątka*, Muzeum Karykatury, sygn. MK 285, fot. P. Kułak

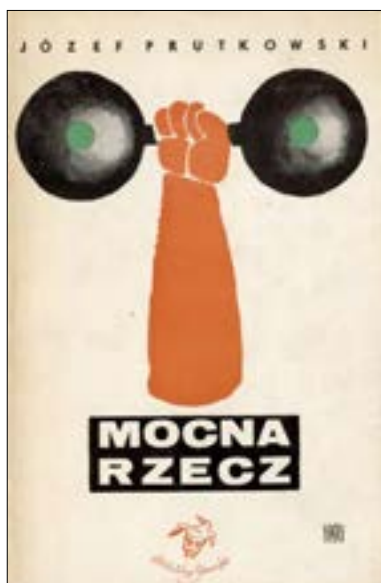


Il. 6 Okładka projektu E. Lipińskiego do książki *Kocham, lubię..., żartuję*, Muzeum Karykatury, sygn. MK 3966, fot. P. Kułak



Nie brakowało także okładek opartych na skrócie myślowym i czysto wizualnym (*Jest taki dowcip* J. Puchalskiego, *Znać życie* H. Tomaszewskiego, *Aria z asekurantem* Z. Lengrena, *Mocna rzecz* E. Lipińskiego [il. 7]).

Il. 7 Okładka projektu E. Lipińskiego do książki *Mocna rzecz*, Muzeum Karykatury, sygn. MK 344, fot. P. Kułak



Il. 8 Okładka projektu A. Gosławskiej-Lipińskiej pseud. Ha-Ga do książki *Nie umiem grać na gitarze*, Muzeum Karykatury, sygn. MK 393, fot. P. Kułak



Warto wspomnieć także o projektach okładek, w których z łatwością dostrzegalne były znamiona charakterystycznego dla danego artysty stylu, m.in. A. Gosławskiej-Lipińskiej pseud. Ha-Ga w projekcie okładki *Nie umiem grać na gitarze* [il. 8], B. Butenki w projekcie *Vademecum dla tych, którzy pierwszy raz*, S. Kobylińskiego w *Mówiąc między nami*, M. Pokory w *Co mi zostanie z tych lat*.

Il. 9 Okładka projektu J. Stannego do książki *Moja tfurczość*, Muzeum Karykatury, sygn. MK 3897, fot. P. Kułak



W projektach okładek obu serii dominowały kompozycje rysunkowe. Artyści chętnie posługiwali się różnymi typami rysunków, poza obfitującym w szczególności rysunkiem satyrycznym, chociażby J. Zaruby i M. Berezowskiej, często pojawiały się rysunki uproszczone, syntetyczne, aluzyjne i bliskie poetyckiej metaforze, jak chociażby te na okładce F. Themerson do książki *Z motyką na słońce*, J. Młodożeńca *Spacer z koniem*, J. Stannego *Moja tfurczość* [il. 9], A. Czeczota *Gumno*. Oczywiście nie należy myśleć, że wszyscy graficy starszego pokolenia bazowali na zdobyczach przeszłości i usilnie trwali w tradycji. Równie chętnie eksperymentowali oni w swych projektach z nowymi nurtami i kierunkami w sztuce, o czym przekonują chociażby okładki E. Lipińskiego i J. Srokowskiego. Poza technikami rysunkowymi i malarskimi pojawiały się także okładki kolażowe i wykorzystujące fotografię, choć w omawianych seriach było ich znacznie mniej [il. 10].

Il. 10 Okładka projektu E. Lipińskiego do książki *Co państwu dolega*, Muzeum Karykatury, sygn. MK 190, fot. P. Kułak



Bez względu na różnorodne inspiracje grafików i ich osobiste preferencje, chociażby w doborze techniki i konwencji artystycznych, tym, co łączyło zdecydowaną większość okładek projektowanych do Biblioteki Satyry i Biblioteki Stańczyka, był ich ilustracyjny, ale także plakatuowy charakter oraz mocno uwidaczniające się w nich strategie wizualne karykatury i groteski, które wprowadzały do poszczególnych projektów silny akcent humorystyczny, tak charakterystyczny dla ówczesnego polskiego projektowania graficznego.

Zakończenie

Zaprezentowane w artykule przykłady okładek i obwolut ilustrowanych serii satyrycznych wskazują, że projektowanie graficzne było sztuką żywo reagującą na zmiany zachodzące w powojennej sztuce. Inspiracją dla twórców zajmujących się tą dziedziną twórczości były różnorodne konwencje, nurty i kierunki pojawiające się w powojennym malarstwie i grafice warsztatowej, które przenikały do książek. Stąd uznać można, że zaprezentowane serie satyryczne, w pewnym przynajmniej stopniu, stanowiły swego rodzaju kompendium wiedzy o przemianach w sztuce współczesnej, docierające za sprawą masowego produktu, jakim była książka, do odbiorców zainteresowanych

nieduższym repertuarem literackim. Oczywiście poza projektami okładek i obwolut, takie same zadania spełniały publikowane w poszczególnych tomikach cykle ilustracji, nie tylko wpływające znacząco na poziom graficzny książki, lecz również objaśniające, uzupełniające, interpretujące lub dopowiadające teksty, a niekiedy odpowiadające za „ewokowanie pewnych stanów uczuciowych, wzmagających działanie utworu”³³. Jednak temat roli i zadań ilustracji w książkach o charakterze satyrycznym znacząco wykracza poza zakres niniejszego tekstu i dlatego w tym miejscu zostaje jedynie zasygnalizowany.

Literatura:

- Górski J., *Dosłownie. Literackie okładki książek 1944–2019*, Gdańsk 2019.
- Kułak P., *Niś porozumienia. Ilustracje w książkach serii biblioteka „Jednorożca”*, Gdańsk 2023.
- Lipiński E., *Pamiętniki*, Warszawa 2016.
- Morawska A., *Serie wydawnicze w Polsce Ludowej*, Warszawa 1971.
- Najpierw okładka. *Polskie okładki książkowe 1944–1970*, red. J. Górski, P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017.
- Olkiewicz J., *Blaski i braki okładek*, „Projekt” 1957, nr 6, s. 26–29.
- Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, red. J. Mrowczyk, Kraków 2017.
- Piotrowski M., [bez tytułu], [w:] *Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL. Wystawa książki i ilustracji*, luty – marzec 1962, [katalog wystawy], red. M. Matusińska, B. Stecka, Warszawa 1962.
- Rypson P., *Czerwony Monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017.
- Rypson P., *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2011.
- Wiercińska J., *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.
- Wincencjusz-Patyna A., *Lem na witrynach. Krótka historia grafiki książkowej w Polsce na podstawie analizy okładek wydawnictw z utworami Stanisława Lema*, „Quart” 2015, nr 3–4, s. 221–233.
- Wincencjusz-Patyna A., *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wrocław 2008.
- Witz I., *Tylko dla krasnoludków? (Okiem i uchem recenzenta)*, „Życie Warszawy” 1962, nr 35, s. 8.
- Wróblewska D., *Polska grafika współczesna*, Warszawa 1988.

33 J. Wiercińska, dz. cyt., s. 37. Por. także: S. Wysłouch, dz. cyt., s. 100–138; A. Wincencjusz-Patyna, *Między słowem a obrazem – kiedy rysunek staje się ilustracją*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2013, nr 16, s. 238.

Wróblewska D., *Obwoluty i okładki polskich książek*, „Projekt” 1961, nr 5–6, s. 47–52.

Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

Wytwórcy książek. Historia społeczności wydawniczej w czasach PRL-u, red. J. Mrowczyk, Kraków, Katowice, 2023.

