

Magdalena Bizior

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: 0000-0002-2211-6165

Ile na głowie miała Maria Konopnicka? Synteza w projektach Wojtka Janikowskiego na podstawie okładki *Dezorientacje. Biografia Marii Konopnickiej* Magdaleny Grzebałkowskiej

Współczesna polska okładka książkowa – po bardzo trudnej końcówce XX wieku i równie trudnym początku XXI stulecia, kiedy „projektowaniem książek zajęli się marketingowcy, którzy nie zastanawiali się nad tym, czy okładka ma jakąkolwiek wartość artystyczną, ale próbowali odgadnąć gust potencjalnego czytelnika” [Sitkiewicz 2021: 18] i byli skoncentrowani tylko na wykazaniu zysku, kiedy zwyczaj nieinwestowania w oprawę graficzną książek popularnych stał się dogmatem, kiedy z założenia nie ilustrowało się książek dla dorosłych – weszła, jak wskazuje Piotr Sitkiewicz, na ścieżkę powoli prowadzącą w górę. Co prawda okładki we współczesnej, zdominowanej przez obraz kulturze, w której konsumenci są bombardowani zewsząd intensywnymi bodźcami zmysłowymi – wciąż mają przyciągnąć uwagę i dlatego są podporządkowane głównie prawom marketingu. Marcin Rychlewski obecną sytuację książek w wielkich sieciach księgarskich porównuje do „syndromu supermarketu, gdzie w natłoku wrażeń i percepcyjnego rozproszenia tylko nieliczne z opakowań zwracają na siebie uwagę” [Rychlewski 2013: 145]. Coraz więcej wydawców decyduje się jednak inwestować w książki „dobrze zaprojektowane, z ładnymi, intrygującymi okładkami, wydrukowane bez troski o oszczędność”

[Rychlewski 2013: 145], wykorzystujące dobrej jakości materiały poligraficzne. Okładka staje się też coraz częściej obiektem zainteresowania badaczy, w perspektywie zarówno księgoznawczej, jak i estetycznej czy kulturoznawczej¹.

W kontekście trudnej historii okładki XXI wieku współczesne biografie i dokumenty intymistyczne słynnych polskich pisarek i artystek mają sporo szczęścia. Znajdziemy wśród nich projekty wykorzystujące zdjęcia autorek w zaskakujący sposób, np. okładki Agnieszki Pasierskiej do serii *Biografie* dla wydawnictwa Czarne, na których artystka zastosowała interesujący układ: po prawej stronie czarno-białe zdjęcie połowy twarzy, po lewej tytuł i nazwa autora wyróżniona mocnym kolorem. Dzięki temu okładki biografii Zofii Stryeńskiej czy Ireny Sendlerowej wprowadzają nas w historie pełne trudnych doświadczeń, ale też niedopowiedzeń, fragmentów biografii ukrytych jakby w cieniu. Obok takich projektów możemy też odnaleźć okładki liternicze i typograficzne, które całkowicie rezygnują z portretu autora, przyjmując zarówno elegancką formę z wytłoczonymi, ukrytymi literami wskazującymi na to, co nie do końca odsłonięte i autentycznie intymne (jak na okładce Jakuba de Barbaro do *Miłość zaczyna się od miłości* Kory dla wydawnictwa Agora), jak i minimalistyczny kształt podporządkowany wyłącznie typografii, która czasami „rozpada się jak puzzle” [Pol 2021: 117] (jak na okładce Anny Pol do drugiego wydania autobiografii Andy Rottenberg *Proszę bardzo* dla wydawnictwa Marginesy – projektantka wśród liter składających się na imię i nazwisko autorki umieściła nieregularne, okrągłe plamki przypominające perły z naszyjnika autorki pojawiającego się na zdjęciu wykorzystanym na okładce pierwszego wydania). Na okładkach biografii, autobiografii czy

- 1 O okładce jako elemencie budowy książki pisali np. Janusz Dunin [2003: 81–90], Barbara Osuchowska [2005: 209–215] i Agnieszka Biały [2008: 188–196]. Szczególnie interesujące wydają się prace projektantów książek poświęcone projektowaniu okładek, takie jak Janusza Górskiego [2020] czy Patryka Mogilnickiego [2021]. Okładka może stać się także przedmiotem zainteresowania językoznawców, o czym świadczy bardzo ciekawa praca Doroty Piekarczyk [2020]. O związku estetyki i semantyki w projektach okładek pisali m.in.: Katarzyna Szczęśniak [2011: 29–41], Bożena Hojka [2011: 165–168; 2012: 61–72], Magdalena Lachman [2012: 566–584], Marcin Rychlewski [2013] oraz Tomasz Bierkowski i Ewa Repucho [2017: 11–27].

dzienników polskich twórczyni możemy też odnaleźć ich interesujące portrety (np. kolorowa, radosna, hippisowska, pozostająca w klimacie wibrujących lat 70. okładka Izabeli Kaczmarek-Szurek do *Powrót z Bambuko* Kasi Nosowskiej dla Wielkiej Litery) lub bardzo ciekawe kolaże, które łączą zdjęcia z innymi elementami graficznymi. Tutaj z pewnością wyróżniają się niezwykle, bardzo spójne projekty Anny Pol do biografii ukazujących się w wydawnictwie Marginesy (*Itła* Joanny Kuciel-Frydryszak czy *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki* Karoliny Dzimiry-Zarzyckiej), na tych okładkach bowiem fragmenty czarno-białych zdjęć zostały połączone z nieregularnymi liniami w intensywnym kolorze, nie tylko domykając w ten sposób projekt pod względem graficznym, ale także tworząc swoisty cień wokół opisywanych postaci i łącząc dwa różne światy: czarno-białej fotografii i kolorowego rysunku, a jednocześnie życia i opowieści. Do tej grupy możemy również przypisać okładkę Wojtka Janikowskiego do *Dezorientacji. Biografii Marii Konopnickiej* Magdaleny Grzebalkowskiej, stanowiącą główny przedmiot prezentowanych rozważań.

Wojtek Janikowski to jeden z najbardziej znanych współczesnych polskich projektantów książek. Ukończył Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zajmuje się grafiką użytkową, typografią, ilustracją i komunikacją wizualną, specjalizuje się w projektowaniu wydawniczym i identyfikacji graficznej wystaw. W ciągu ostatnich 12 lat zaprojektował ponad 200 okładek, współpracując z takimi wydawnictwami, jak: W.A.B., Ossolineum, Karakter, Znak, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wydawnictwo Literackie. Razem z Przemkiem Dębowskim tworzą projektowy duet PANY, który zasłynął przede wszystkim okładkami do prozy Milana Kundery dla wydawnictwa W.A.B., wyróżniającymi się minimalistyczną formą sprowadzoną do trzech elementów: koloru, linii i punktu. Prace nad projektem Janikowski rozpoczyna od uważnej lektury książki i rozmowy na jej temat z autorem i redaktorem prowadzącym, dzięki czemu może stworzyć projekt nie tylko ściśle związany z treścią, ale także będący swoistym aktem interpretacyjnym. Najlepszym przykładem takiej postawy jest okładka do *Małej zbrodni* Marka Łuszczyny dla wydawnictwa Znak, w której projektant chciał ocalić siłę oddziaływania zakazanej przez nową

ustawę o Instytucie Pamięci Narodowej frazy „polskie obozy koncentracyjne”, dlatego zdecydował się wprowadzić tekst napisany na maszynie, z którego wykreślił za pomocą czerwonych znaków „x” poszczególne słowa. Powstała okładka minimalistyczna, liternicza, opierająca się tylko na zestawieniu fontu maszynowego z czerwienią, niosąca jednak duży ładunek emocji i treści. W tym nurcie można też umieścić wiele innych projektów Janikowskiego, np. okładkę do *Mniej znaczy lepiej* Jasona Hickela dla wydawnictwa Karakter (prosta forma i kontrast – tytuł i nazwa autora wpisane w mały, intensywnie zielony prostokąt umieszczony na czarnym tle – oddają główną koncepcję książki) czy do *Kłopotliwego dziedzictwa? Architektury Trzeciej Rzeszy w Polsce* dla Instytutu Kultury Miejskiej (trzy paski w odcieniu głębokiej zieleni – trzeci znacząco urwany – na pomarańczowym tle tworzą wymowną całość nawiązującą do flag III Rzeszy). Okładka zaprojektowana przez Janikowskiego zawiera często mocny przekaz metaforyczny – znaki ikoniczne (zwykle litery w połączeniu z kolorem) to elementy metafory wpisane w określoną siatkę skojarzeniową. W wywiadzie opublikowanym w *Książce po okładce* Patryka Mogilnickiego Janikowski opisał swoje metody pracy nad projektami okładek następująco:

Na początek solidna i szczegółowa rozmowa o książce, pomysł wydawnictwa na nią. W tym pytania o materiały poligraficzne, nakład, cenę, objętość i budżet na produkcję. Dalej notowanie skojarzeń, haseł, kolorów i rysowanie pomysłów w szkicowniku. Poszukiwanie w internecie innych okładek autora lub tytułu, żeby wiedzieć, które drogi poszukiwania są dla mnie zamknięte. Nadawanie formy, która zależy od obranej metody graficznej: albo jeszcze szkicuję, albo od razu zabieram się do szukania zdjęć, fotografowania czy rysowania, żeby sprawdzić, jak projekt wygląda na ekranie.

W skrócie: wywiad, szkicowanie słowem i kreską, filtr antyplagiatowy, testowanie, wybór i formatowanie. [Janikowski 2021: 80]

Na pytanie o swój znak rozpoznawczy artysta odpowiedział zaś: „Chyba tylko synteza”.

Zaprojektowana przez Janikowskiego okładka najnowszej biografii Marii Konopnickiej autorstwa Magdaleny Grzebałkowskiej, opublikowanej przez wydawnictwo Znak w 2024 roku, stanowi doskonałą realizację tych założeń. Punktem wyjścia jest dla artysty zestawienie zdjęcia poetki z kolażem złożonym z wielu elementów związanych z życiem i twórczością Konopnickiej. Kompozycja przyjmuje kształt górnej części kapelusza na głowie pisarki, a surowa, poważna postać poetki – w ciemnej sukni i binoklach – kontrastuje z kolorowym, różnorodnym i nieco szalonym kapeluszem, przywołując na myśl bardziej Szalonego Kapelusznika z *Alicji w Krainie Czarów* niż autorkę słynnej *Roty*. Od pierwszej chwili wiemy zatem, że będzie to biografia zaskakująca, przełamująca dotychczasowe wyobrażenia i stereotypy, pełna kontrastów i nieoczywistości.

W swoim projekcie Janikowski wykorzystał zdjęcie Konopnickiej z 1902 roku – poetka jest wówczas u szczytu kariery (której ukoronowanie stanowią obchodzony właśnie przez nią uroczysty jubileusz dwudziestopięciolecia pracy literackiej i dworek w Żarnowcu jako dar narodowy), w wirze swoich intensywnych europejskich podróży, w centrum dojrzałego związku z Marią Dulębianką². Znamienne, że autor projektu nie sięgnął po najbardziej znane zdjęcie poetki z 1879 roku, wykonane w atelier Karoli & Pusch w Warszawie, kiedy Konopnicka była u progu swej kariery. Janikowski nie wykorzystał też jej ulubionej fotografii z 1887 roku, zrobionej w warszawskim zakładzie fotograficznym Conrad Zygmunta Borzęckiego. Jest to istotne z tego względu, że Konopnicka nie znosiła wizyt u fotografa i nienawidziła większości swoich zdjęć, wpadała w gniew, gdy jakieś pismo opublikowało jej podobiznę

- 2 Relacja Marii Konopnickiej z Marią Dulębianką stała się przedmiotem zainteresowania wielu badaczy i była przez nich bardzo różnie definiowana. Lena Magnone nazywa tę przyjaźń „związkiem siostrzanym”, zestawiając ją z innymi słynnymi parami przyjaciółek: Pauliną Kuczalską i Józefą Bojanowską, Narcyzą Żmichowską i Wandą Żeleńską czy Marią Dąbrowską i Anną Kowalską [Magnone 2011: 361]. Wielu badaczy nazywa jednak Dulębiankę partnerką życiową Konopnickiej, a niektórzy wprost określają ich relację jako związek lesbijski [zob. Tomasiak 2008: 19–20]. Dulębianka była bez wątpienia towarzyszką życia poetki – razem podróżowały i mieszały, razem uczestniczyły też w oficjalnych uroczystościach i rodzinnych spotkaniach obu kobiet. Za życia Konopnickiej jej związek z Dulębianką był postrzegany w kategoriach przyjaźni i nie budził sensacji.

bez konsultacji. Bardzo gwałtownie zareagowała na swój portret umieszczony w 1883 roku w „Kurierze Warszawskim”:

Ach, przypomina mi to tego bohoma, którego „Kurier Warszawski” wysadził na front w noworocznym numerze. Jezus Maria, czego ci ludzie chcą ode mnie. Że ktoś od 25 lat pisze, to za to mają go szuwaksem wymalować w kształcie straszdyła. Przecie z tego obrazka pewno i moje własne dzieci by mnie nie poznały. [Konopnicka 2010b: 677]

Na zdjęciu wybranym przez Janikowskiego Konopnicka jest taka, jaką ją znamy – poważna, surowa, emanują z niej siła i niezależność, ale też smutek i melancholia. Wydaje się głęboko nad czymś zamyślona – i to właśnie umożliwia otwarcie projektu okładki na wielobarwny świat ukryty w głowie poetki.

Okładka książki Grzebałkowskiej to nie tylko syntetyczne ujęcie biografii i twórczości Konopnickiej – to także całościowa, pełna różnorodności wizja życia kobiet w drugiej połowie XIX wieku. Wyrastający z kapelusza noszonego przez poetkę świat przynosi obraz rozwijającego się, nieskończonego ogrodu, który z jednej strony odsłania ważne motywy twórczości Konopnickiej, a z drugiej – wydaje się jej kolejną poetycką kreacją. W ten sposób projekt Janikowskiego prezentuje różnorodność dzieł polskiej pisarki, a zarazem wskazuje na wieloznaczność jej biografii, która w ujęciu Grzebałkowskiej okazuje się bardziej skomplikowana, niż wydawało się poprzednim biografistom autorki *Naszej szkapy*.

Projekt Janikowskiego wprowadza nas w krąg skojarzeń związanych z życiem i twórczością Konopnickiej. W pierwszej kolejności uwagę przyciąga obraz kwitnącego ogrodu, nad którym unoszą się motyle i pszczoły. W tym tajemniczym ogrodzie na kapeluszu Marii kwitną bratki, stokrotki, niezapominajki, rumianki, mikołajki, piwonie, powój, dzielzan. Co istotne, wszystkie te kwiaty rosły w rzeczywistym ogrodzie uprawianym przez poetkę, która kochała rośliny ogrodowe i wolny czas chętnie spędzała na ich pielęgnowaniu. Niemal przez całe życie marzyła o własnym ogrodzie i to marzenie spełniło się kilka lat przed jej śmiercią, kiedy z okazji jubileuszu dwudziestopięciolecia pracy otrzyma-

ła w darze narodowym dworek w Żarnowcu. Jak pisze Grzebałkowska, poetka wiosną i latem spędzała w ogrodzie wiele godzin dziennie:

Wiosną, gdy wszystko zaczyna kwitnąć, a na niebo wylatują chmary słowików, żarnowiecki ogród wygląda o wiele lepiej niż raj, „bo w nim węża nie ma”. Wszędzie kwitną bratki i niezapominajki, gazon wokół lipy żółci się od mleczy, bzy pachną nieziemsko. „Zagłuszam się w różnych smutkach i troskach robotą w ogrodzie” – pisze w liście do córki i zięcia. [Grzebałkowska 2024: 378]

Konopnicka pracuje w ogrodzie, sadząc i pielęgnując, dbając o swoje stokrotki, bratki i niezapominajki, niemal do końca życia.

Stworzony przez Janikowskiego magiczny ogród pełen kwiatów, traw i jabłek zamieszkują też zwierzęta: poza motylami i pszczołami znajdziemy tu bociana, żabę ukrytą wśród liści oraz kosa. Taki obraz łączy się oczywiście z wyobrażeniem polskiej przyrody obecnym w utworach Konopnickiej. Co ciekawe, żyjące w ogrodzie zwierzęta to również bohaterowie jej utworów (pojawiają się nie tylko w baśni *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, ale także w wierszach, takich jak *Bocian*, *Żaba Helusi*, *Kosiarze*).

Wśród roślin i zwierząt tworzących magiczny ogród na kapeluszu poetki Janikowski umieszcza elementy z innego porządku, ściśle związane zarówno z biografią Konopnickiej, jak i z życiem codziennym przełomu XIX i XX wieku. Możemy więc tu znaleźć pociąg i kufer podróżny stanowiące główne atrybuty ówczesnego sposobu podróżowania i wskazujące także na styl życia pisarki, która wiele czasu spędziła w podróży, nierzadko w wagonie trzeciej klasy. Monachium, Wiedeń, Graz, Dreźnie, Zurych, Gorycja, Florencja, Rzym, Nicea, Paryż, Peszt, Lwów, Praga, Trouville – to tylko kilka miast, w których zatrzymała się Konopnicka. W nich mieszkała, pisała, leczyła się, zwiedzała okoliczne zabytki i muzea. Janikowski spośród wszystkich miast ważnych w życiu Konopnickiej szczególnie wyróżnił Paryż, umieszczając na czubku kapelusza fragment wieży Eiffla, choć pisarka nienawidziła tego miasta ze względu na

gorejące piekło wrzasku, skwaru, krzyków, turkotu, trąb i grzmotu kół tramwajowych. [...] dym, ryk sygnałów i dym wrzawa nie do opisanía. Rowery, zamiast dzwonić jak w całej Europie, wydają ryk z trąby pneumatycznej jak gdzie indziej przy odbijaniu okrętu. [Konopnicka 2010a: 635]

Nie było to miejsce istotne w podróżniczym życiu poetki, wydaje się zatem, że autor projektu wykorzystał symbol Paryża głównie dla podkreślenia jego znaczenia w Europie przełomu XIX i XX wieku. Wieża Eiffla (ukończona w 1889 roku i mająca upamiętniać Wielką Rewolucję Francuską) stanowiła bowiem przede wszystkim symbol potęgi gospodarczej i naukowo-technicznej Francji – uchodziła za znak nowej epoki.

Symbolem nowoczesności jest też bez wątpienia umieszczony na kapeluszu poetki welocyped, będący także wyznacznikiem zmian obyczajowych. Nierzadko bowiem kobiety na rowerach stały się obiektami drwin lub oburzenia (głównie ze względu na konieczność zakładania wygodniejszego stroju i podpinania sukien, co wiązało się nie tylko z większą swobodą ruchów, ale także z bardziej naturalną postawą i nieskrępowanym zachowaniem, nieakceptowanymi u kobiet w patriarchalnym świecie przełomu XIX i XX stulecia). Konopnicka co prawda nigdy na taki rower nie wsiadła, jednak jej partnerka życiowa, Maria Dulębianka, była właścicielką welocype-du i często na nim jeździła ulicami Monachium, towarzysząc w ten sposób spacerującej obok poetce. W ten krąg semantyczny wpisuje się bez wątpienia gorset, którego fragment pojawia się w górnej części wyczarowanego przez Janikowskiego ogrodu – jako ważny symbol w dziejach emancypacji kobiet. Grzebałkowska ukazuje bowiem historię życia Konopnickiej, konstruując przy tym drugą opowieść – o życiu kobiet w drugiej połowie XIX wieku i na początku nowego stulecia. Status kobiety w ówczesnym społeczeństwie niewiele się różnił od pozycji, w jakiej znajdowały się dzieci. Zgodnie z obowiązującym ówczesnie Kodeksem Napoleona kobieta była wiecześnie małoletnia, czyli *de facto* pozbawiona wszelkich praw. Nie miała prawa do swojego majątku i do decydowania o swoim życiu, jej los zależał najpierw od ojca, potem od męża. W przypadku śmierci męża wyznaczano jej natomiast opiekuna prawnego, który zajmował się

jej majątkiem do czasu uzyskania przez jej syna pełnoletności. Kobieta nie posiadała również własnego paszportu: była wpisywana – tak jak dzieci – do paszportu męża. Konopnicka, gdy chciała podróżować, musiała prosić męża, aby wystąpił dla niej z wnioskiem o paszport. Kobiety nie miały też prawa do własnych dzieci – w przypadku rozwodu dzieci zostawały z mężem (m.in. z tego powodu Konopnicka nigdy się ze swoim mężem nie rozwiodła, mimo że przez wiele lat mieszkali osobno). Utrudniano im dostęp do wykształcenia, gdyż uczelnie wyższe często pozostawały dla nich zamknięte, w związku z czym były skazane tak naprawdę tylko na pensje dla dziewcząt, które w głównej mierze wychowywały je do ról żony i matki. Historia walki o prawa kobiet wybrzmiała w biografii Konopnickiej bardzo wyraźnie, także za sprawą Marii Dulębianki, wybitnej działaczki feministycznej i społecznej. Gorset odnosi się nie tylko do wielkiej historii feminizmu, patronuje też opowieści o kobiecej codzienności – kupowaniu sukien, cerowaniu i praniu bielizny, gotowaniu obiadów czy smażeniu konfitur. W centrum opowieści o życiu Konopnickiej znajdują się często małe historie przedmiotów – suknia, w której poetka musi chodzić trzy lata, kałamarz, binokle, kufer podróżny, zagubiona recepta, hamak rozpięty między drzewami, w którym Maria drzemie po obiedzie, karty, za pomocą których poetka stawia pasjansa. Przedmioty opowiadają swoją historię o pisarce – tę uważność skierowaną na rzeczy towarzyszące codziennemu życiu Konopnickiej można zaobserwować również na okładce. Pojawia się na niej także najważniejszy przedmiot w biografii pisarki – książka. I chodzi tu nie tylko o książki napisane przez Konopnicką, ale przede wszystkim o symbolikę przedmiotu, który często ratował jej życie. Najpierw były to książki z biblioteki ojca, później książki odnalezione na strychu w browarskim dworze, w którym poetka zamieszkała po wyjściu za mąż. To właśnie książki okazały się dla Konopnickiej ratunkiem przed rozczarowaniem życiem małżeńskim i wskazały jej nową drogę – pisanie, które miało stać się podstawą nowej tożsamości kobiety.

Jednym z umieszczonych w kolażu Janikowskiego przedmiotów opowiadających ważną część biografii polskiej pisarki w kontekście jej tożsamości narodowej jest bez wątpienia szabla. Nie tylko nawiązuje ona do patriotycznych utworów Konopnickiej – wieszczki

narodowej tamtych czasów – wśród których ważne miejsce zajmuje jej słynna *Rota*, ale także wskazuje na istotne wydarzenia z życia poetki, które ukształtowały w niej postawę zaangażowanej patriotki. W dzieciństwie Konopnickiej dużą rolę odegrał mit o jej stryju, Ignacym Wasiłowskim, bohaterskim spiskowcu zatrzymanym przez władze carskie, więzionym i sądzonym w Cytadeli, zesłanym na Syberię (w rzeczywistości, jak pokazuje Grzebałkowska, nie należał on tak naprawdę do konspiracji i został aresztowany przez przypadek – jako współlokator współtwórcy Związku Narodu Polskiego, organizującego działalność konspiracyjną w Warszawie). Innym formującym Konopnicką doświadczeniem było powstanie styczniowe, w którym zginął jej brat Jan Wasiłowski.

Centralną postacią magicznego kapelusza wydaje się krasnoludek: Koszałek-Opalek z gęsim piórem w rękę, „tak wielkim i ciężkim, że musiał je jak karabin na ramieniu dźwigać” [Konopnicka 1958: 10] – to jeden z bohaterów słynnej baśni literackiej Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*. W swoim projekcie Janikowski wykorzystał ilustrację z pierwszego wydania utworu, które ukazało się w 1896 roku i zawierało dwanaście kolorowych rycin pozyskanych przez Michała Arcta. Warto wspomnieć, że współcześni czytelnicy znali legendarną pierwszą edycję najsłynniejszej polskiej baśni tylko z opowiadań, dopiero w 2016 roku Biblioteka Narodowej udało się zdobyć unikatowy egzemplarz pierwodruku i po renowacji udostępnić go w wersji cyfrowej [*Jak ratowaliśmy krasnoludki...* 2018]. Bardzo długo nieznane pozostawały także źródła zamieszczonych w pierwszym wydaniu ilustracji przedstawiających krasnoludki. W 2024 roku zagadkę rozwiązały badaczki z Poznania – Katarzyna Krzak-Weiss, Anna Czernow i Aleksandra Wiczorkiewicz – które odkryły, że w polskiej edycji wykorzystano niemieckie litografie nieznanego autorstwa, pochodzące z „pracowni Carla Mayera (1798–1868), artysty, rytownika i wydawcy działającego w Norymberdze od końca lat dwudziestych XIX wieku” [Czernow, Krzak-Weiss, Wiczorkiewicz 2025: 105]. Zostały one opublikowane w „Kinder-Gartenlaube. Farbige illustrierte Zeitschrift zur Unterhaltung und Belehrung der Jugend”, czasopiśmie dla młodych czytelników wydawanym w Norymberdze w latach 1886–1891. Jedenaście litografii, które

później wykorzystano w pierwszym polskim wydaniu baśni *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, ukazało się w jedenastu numerach niemieckiego czasopisma w latach 1887–1890. Krasnoludki z tych litografii to przede wszystkim opiekunowie ubogich, zagubionych dziewczynek, wspierający je w trudnych sytuacjach, funkcjonujący na pograniczu świata realnego i magii, wykazujący się też często bohaterską odwagą w starciu z niebezpieczeństwami czyhającymi w ludzkim świecie. Co ciekawe, w baśni Konopnickiej ujęcie to zostaje mocno przeformułowane – jej krasnoludki nie do końca radzą sobie z rzeczywistością, co często bywa źródłem ich komiczności. Widać to zwłaszcza w konstrukcji postaci Koszałka-Opalka, wykazującego się w kolejnych przygodach naiwnością, pychą, krótkowzrocznością i tchórzostwem, co w zestawieniu z jego uczonym wizerunkiem wywołuje efekt komiczny [Czernow, Krzak-Weiss, Wieczorkiewicz 2025: 112].

Grzebałkowska w swojej biografii wspomina, że korespondencja Konopnickiej z Arctem zaginęła, więc nie można rozstrzygnąć, czy historia o krasnoludkach i sierotce Marysi została napisana i później dostosowana do obrazków, czy też powstała dopiero, gdy wydawca dostarczył Konopnickiej ilustracje:

Do tej pory dziecięce książki Konopnickiej (jak i innych polskich autorów) Arct ilustrował litografiami kupowanymi za granicą, a poetka dostosowywała treść swoich wierszy do przedstawionych scenek. I tym razem na Marię czekało dwanaście kolorowych ilustracji zakupionych w Niemczech, na których brodate krasnoludki – mali ludzie o nieco przerażających twarzach zmęczonych starców – przeżywają przygody z udziałem dziewczynki o złotych włosach. [Grzebałkowska 2024: 277]

Janikowski świadomie nawiązał do pierwszego wydania utworu Konopnickiej, wykorzystując w swoim projekcie oryginalną ilustrację. Podkreślił w ten sposób rangę pierwodruku w historii polskiej literatury dziecięcej, wybierając przy tym określony wizerunek krasnoludka – małego, smutnego starca z siwą brodą, czerwonym ubraniem i spiczastym kapturem. Warto dodać, że taki obraz znacząco odbiega od ilustracji Józefa Ryszkiewicza dołączonych do

drugiego wydania baśni Konopnickiej z 1904 roku, które przynoszą bardziej realistyczny obraz krasnoludków – ludzi małego wzrostu, noszących stroje szlacheckie i włościańskie (a właśnie to wydanie zyskało ogromną popularność). Koszałek-Opalek w projekcie Janikowskiego wychylający się z niezwykłego kapelusza światów Konopnickiej jawi się zatem jako istota magiczna, mająca jednak wpływ na świat realny, potrafiąca opisać jego nawet najgłębiej skrywane tajemnice.

Koszałek-Opalek w utworze Konopnickiej to uczony kronikarz opisujący w swojej księdze wszystko, co się wydarzyło w państwie krasnoludów. „Co widział, co słyszał, to spisywał wiernie, a czego nie widział i nie słyszał, to zmyślił tak pięknie, iż przy czytaniu tej księgi serca wszystkim rosły” [Konopnicka 1958: 10]. Koszałek-Opalek na okładce zaprojektowanej przez Janikowskiego nie tylko nawiązuje do najbardziej znanego utworu Konopnickiej – nadając przy tym projektowi baśniowy charakter – ale pełni jeszcze jedną ważną funkcję: jest przecież twórcą opowieści, a zatem może jawić się nam jako autor wymyślnego świata wyrastającego na kapeluszu pisarki. Może też symbolicznie patronować wielowymiarowej opowieści o jej życiu, w której odnajdujemy tak naprawdę wiele różnorodnych historii – matki sześciorga dzieci walczącej o byt, pisarki zmagającej się z ludzkimi uprzedzeniami, niezależnej kobiety żyjącej w społeczeństwie ograniczającym prawa kobiet, podróżniczki przez większą część życia nieposiadającej własnego domu, żony nieudacznika, która odnalazła szczęście w partnerskim związku z kobietą. Znamienne, że wiele warstw tej opowieści pozostawało w ukryciu albo uległo przekształceniu – tak jak zmyślane historie Koszałka-Opalka.

Kolaż stworzony przez Janikowskiego na kapeluszu poetki to tylko pozorny chaos luźnych skojarzeń, nie znajdziemy w nim bowiem elementów pełniących jedynie funkcję estetyczną. Każdy z nich – od różnych gatunków kwiatów ogrodowych, przez atrybuty stylu życia na przełomie XIX i XX wieku, po postaci z utworów pisarki – to znacząca część układanki: wielowarstwowej, pełnej zagadek, odczytywanej na nowo przez Magdalenę Grzebałkowską biografii Marii Konopnickiej. Wieszczki, zaangażowanej w sprawy narodowe i społeczne. Żony bez męża żyjącej w partnerskim

związku z kobietą. Matki sześciorga dzieci walczącej o ich utrzymanie i wykształcenie, ale ponoszącej też klęskę wychowawczą (potrafiącej odrzucić sprawiającą problemy córkę Helenę i umieścić ją w szpitalu psychiatrycznym czy uniemożliwić córce Laurze rozpoczęcie kariery aktorskiej). Podróżniczki, która dopiero pod koniec życia zamieszkała we własnym domu. Kobiety wolnej i niezależnej, ale stroniącej od wygłaszania radykalnych poglądów feministycznych. Pisarki żyjącej w czasach, kiedy największym komplementem dla piszącej kobiety było zapewnienie, że pisze jak mężczyzna. Janikowski w swoim projekcie uważnie podąża za tą historią i odsłania przed czytelnikiem pełne kontrastów, sprzeczności i dezorientacji światy Konopnickiej.

Bibliografia

- Biały Agnieszka (2008), *Formy opraw książkowych – dotyk skórzanej okładki czy wirtualna prezentacja*, w: *Dokąd zmierzamy? Książka i jej czytelnik. Materiały z II Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej zorganizowanej przez Bibliotekę Główną Uniwersytetu Szczecińskiego, Międzyzdroje 20–22 września 2007 r.*, red. Radosław Gaziński, Książnica Pomorska im. Stanisława Staszica, Szczecin.
- Bierkowski Tomasz, Repucho Ewa (2017), *Co mówią okładki? O jakości komunikatów wizualnych współczesnych edycji wydawanych przez bibliologów i dla bibliologów*, „*Studia o Książce i Informacji*”, t. 36, <https://doi.org/10.19195/2300-7729.36.1>.
- Czernow Anna-Maria, Krzak-Weiss Katarzyna, Wieczorkiewicz Aleksandra (2025), *Szczęśliwe zakończenie poszukiwań krasnoludków z baśni Marii Konopnickiej*, „*Pamiętnik Literacki*”, z. 1, <https://doi.org/10.18318/pl.2025.1.6>.
- Dunin Janusz (2003), *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, w: *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. Małgorzata Komza, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław.
- Górski Janusz (2020), *Dosłownie. Liternicze i typograficzne okładki polskich książek 1944–2019*, Karakter, Kraków.
- Grzebałkowska Magdalena (2024), *Dezorientacje. Biografia Marii Konopnickiej*, Znak, Kraków.
- Hojka Bożena (2011), *Co można wyczytać z okładek? Rozważania wokół „Tysiąca polskich okładek” Aleksandry i Daniela Mizielińskich*, „*Bibliotekoznawstwo*”, t. 30.

- Hojka Bożena (2012), *Okladka książkowa z perspektywy komunikacyjnej*, w: *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*, red. Małgorzata Komza, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław.
- Jak ratowaliśmy krasnoludki i sierotkę Marysię (2018), <https://www.bn.org.pl/aktualnosci/3448-jak-ratowalism-y-krasnoludki-i-sierotke-marysie.html> [dostęp: 2.01.2025].
- Janikowski Wojtek (2021), *Najszczęśliwszy jestem, gdy robię dobre okładki*, w: *Książka po okładce. O współczesnym polskim projektowaniu okładek książkowych*, wybór, wstęp, red. Patryk Mogilnicki, Karakter, Kraków.
- Konopnicka Maria (1958), *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, il. Jan Marcin Szancer, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Konopnicka Maria (2010a), *List do Zofii Królikowskiej z 6 lipca 1901 roku*, w: *też: Listy do synów i córek*, oprac., wstęp i przyp. Lena Magnone, Wydawnictwo IBL PAN, Łódź.
- Konopnicka Maria (2010b), *List do Zofii Królikowskiej z 6 stycznia 1902 roku*, w: *też: Listy do synów i córek*, oprac., wstęp i przyp. Lena Magnone, Wydawnictwo IBL PAN, Łódź.
- Lachman Magdalena (2012), *Nie(d)ocenione usługi okładki*, w: *Stolice i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana profesor Alinie Kowalczykowej*, red. Jacek Brzozowski, Mirosław Skrzypczyk, Marek Stanisław, IBL, Warszawa.
- Magnone Lena (2011), *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk.
- Mogilnicki Patryk, wybór, wstęp, red. (2021), *Książka po okładce. O współczesnym polskim projektowaniu okładek książkowych*, Karakter, Kraków.
- Osuchowska Barbara (2005), *Okladka i obwoluta*, w: *też: Poradnik autora, tłumacza i redaktora*, Inicjał, Warszawa.
- Piekarczyk Dorota (2020), *(Nie) oceniam książki po okładce. Teksty na okładkach publikacji popularnonaukowych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Pol Anna (2021), *Moim projektowaniem jest cały dom*, w: *Książka po okładce. O współczesnym polskim projektowaniu okładek książkowych*, wybór, wstęp, red. Patryk Mogilnicki, Karakter, Kraków.
- Rychlewski Marcin (2013), *Książka jako towar, książka jako znak. Studia z socjologii literatury*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- Sitkiewicz Piotr (2021), *Sinusoida: pięćdziesiąt lat polskiej okładki*, w: *Książka po okładce. O współczesnym polskim projektowaniu okładek książkowych*, wybór, wstęp, red. Patryk Mogilnicki, Karakter, Kraków.

Szcześniak Katarzyna (2011), *Okladka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne”, t. 4, nr 2, <https://doi.org/10.12775/TSB.2011.015>.

Tomasik Krzysztof (2008), *Pod maską Matki Polki. Maria Konopnicka*, w: tegoż, *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

Magdalena Bizior

How Much did Maria Konopnicka Have on her Mind? Synthesis in Wojtek Janikowski's Designs based on the Cover of Magdalena Grzebałkowska's *Dezorientacje. Biografia Marii Konopnickiej*

This article presents an analysis of the cover of Magdalena Grzebałkowska's *Dezorientacje. Biografia Marii Konopnickiej* (Disorientations. The Biography of Maria Konopnicka) (published by Znak in 2024) in relation to the works of Wojtek Janikowski and in the context of the covers of contemporary biographies and personal letters of famous Polish writers and artists (including Agnieszka Pasierska's designs for the "Biografie" series by Czarne and Ana Pol's designs for the biographies published by Marginesy.) The starting point for Janikowski's project is the juxtaposition of the poet's photograph with a collage of various elements related to her life and work which were used to form the top of her hat. The cover of Magdalena Grzebałkowska's book is not only a synthetic take on Maria Konopnicka's biography and work, but also a comprehensive and varied vision of women's life in the second half of the 19th century. The article presents an analysis of all the elements that Janikowski placed on the poet's hat which introduce us into the area of associations related to Konopnicka's life and work (flowers, animals, train, travel case, the Eiffel Tower, penny-farthing, book, corset, sabre, krasnal).

Keywords: book cover; biography; Wojtek Janikowski; Maria Konopnicka; Magdalena Grzebałkowska.

Magdalena Bizior – dr hab., prof. UMK w Katedrze Edytorstwa i Literatury Polskiej Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół tekstologii i edytorstwa naukowego. Opracowała tom *Dramatów* Zygmunta Krasińskiego (w ramach *Dzieł zebranych* poety pod redakcją Mirosława Strzyżewskiego, 2017), razem z Maciejem Dombrowskim tom *Dzieł zebranych*

Stanisława Ignacego Witkiewicza pt. „*Nauki ścisłe a filozofia*” i *inne pisma filozoficzne* (1933–1939) (2014), nowe wydanie krytyczne *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego (2015) oraz zbiór listów do Romana Ingardena. Autorka książek *Od egzotyki do mistycznej całości. Przemiany wizji zła w twórczości Juliusza Słowackiego* (2006) i *Romantyczna nuda. Wielka nostalgia za niczym* (2016) oraz artykułów naukowych poświęconych literaturze romantyzmu i zagadnieniom tekstologiczno-edytorskim.