

ALEKSANDRA ŁAMASZ
Wrocław

Relacje między obrazem a tekstem w powojennych ilustrowanych edycjach liryków Juliana Tuwima

Spośród szeroko zakrojonej problematyki ilustracji książkowej kwestia relacji pomiędzy obrazem a utworem literackim wydaje się szczególnie interesująca. Jak zauważyła Janina Wiercińska, teoretyk i badacz sztuki książki, podstawowym warunkiem, jaki musi spełniać ilustracja, jest jej zależność od tekstu odgrywającego dominującą rolę — musi być mu poddana¹. To determinuje jej funkcje oraz typ relacji, w jakiej pozostaje w stosunku do ilustrowanego dzieła. Dlatego intrygującym zagadnieniem wydaje się problem tworzenia szaty graficznej do poezji utożsamianej z liryką.

Liryka to swoista materia. W odróżnieniu od prozy, skupiającej głównie dzieła narracyjno-fabularne², utwory liryczne przekazują „przede wszystkim wewnętrzne przeżycia, doznania, emocje i przekonania jednostki za pośrednictwem wypowiedzi monologicznej o silnym nacechowaniu subiektywnym”³. Interesujące jest to, czy wobec powyższego ilustracje towarzyszące wierszom pełnią inne funkcje niż obrazki do dzieł prozatorskich. Do zadań ilustracji zalicza się „objaśnienie, uzupełnienie, interpretowanie lub dopowiadanie tekstu; ewokowanie pewnych stanów uczuciowych, wzmagających działanie utworu”⁴. Według Wiercińskiej grafika towarzysząca dziełu może mieć z nim ścisły bądź luźny związek, obrazować tekst dosłownie albo tylko wywoływać skojarzenia — potęgować nastrój, odwoływać się do wyobraźni czytelnika, być akompaniamentem mogącym wpływać na odbiór treści utworu⁵. Natomiast Seweryna Wysłouch, badacz semiotyki literatury i związków między literaturą, plastyką i filmem, analizując relacje między obrazem a tekstem, wyodrębniła trzy typy ilustracji:

¹ J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 39.

² M. Głowiński *et al.*, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2000, s. 442.

³ *Ibidem*, s. 278.

⁴ J. Wiercińska, *op. cit.*, s. 37.

⁵ *Ibidem*, s. 39.

1. ilustracja jako konkretyzacja przedmiotów przedstawionych w dziele literackim, polegająca na uszczegółowieniu świata przedstawionego,
2. ilustracja jako przekład intersemiotyczny, plastyczny ekwiwalent sensów konotowanych przez dzieło literackie — gdzie ilustrator, pragnąc zrekonstruować tekst w innym tworzywie, przekłada znaki literackie na sztukę wizualną,
3. dodatek edytora w funkcji ilustracji⁶.

Można sądzić, że ze względu na charakter utworów lirycznych wywoływanie stanów uczuciowych u czytelnika będzie istotną funkcją pełnioną przez ilustracje do poezji. Wydaje się także, iż ich związek z tekstem powinien być luźny, że powinny ewokować u odbiorcy pewne skojarzenia zamiast dosłownie obrazować dzieło literackie. Ponieważ utwór poetycki przekazuje głównie wrażenia i emocje, logiczne wydaje się, że ilustrator, tworząc szatę graficzną do tomu poezji, będzie próbował znaleźć plastyczny ekwiwalent uczuć wyrażonych w lirykach, dokonać intersemiotycznego przekładu. Warto przyjrzeć się, na przykładzie powojennych edycji wierszy Juliana Tuwima, jakiego rodzaju ilustracje towarzyszą wydaniom poezji i czy opracowujący je graficznie ilustratorzy rzeczywiście zdecydowali się przełożyć teksty poetyckie na sztukę wizualną.

Julian Tuwim zdobył rozgłos już w momencie debiutu i do dziś pozostaje uznanym i cenionym twórcą. Wśród wydanych po wojnie zbiorów jego poezji dla dorosłych czytelników zilustrowanych zostało czternaście⁷ — w tym trzy samoistne edycje *Kwiatów polskich* i trzy *Balu w Operze*, poematu będącego szczytowym osiągnięciem Tuwima, łączącego elementy satyry ze środkami poetyckiego wyrazu⁸. Różnią się one pod względem edytorskim, a także sposobem potraktowania tematu przez ilustratora. W artykule nie wzięto pod uwagę wydań utworów satyrycznych Tuwima — ze względu na ich specyficzny charakter powinien być im poświęcony osobny tekst.

Pierwszy po wojnie ilustrowany tom poezji Tuwima ukazał się w 1954 r. nakładem Wydawnictwa „Iskry”. Nosił tytuł *Wiosny i jesienie. Wiersze dawne i nowe*, a zdobiły go rysunki Mieczysława Piotrowskiego. Prawdopodobnie zdecydowano o jego wydaniu w związku z niedawną śmiercią poety — wiersze poprzedza przedmowa Władysława Broniewskiego, napisana po powrocie z pogrzebu Tuwima, 30 grudnia 1953 r⁹. Broniewski wspomina w niej swoją znajomość z autorem *Kwiatów polskich*. Zwraca też uwagę na treści bliskie ideologii socjalistycznej, które pojawiły się w twórczości Tuwima, co nie dziwi zważywszy na fakt, iż edycja ta ukazała się w okresie, gdy realizm socjalistyczny był obowiązującą metodą twórczą¹⁰. „Tuwim — pisze Broniewski — który zadebiutował

⁶ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 100–101, 119.

⁷ Autorce nie udało się dotrzeć do tomiku: J. Tuwim, *Łódź*, Toruń 1987.

⁸ M. Głowiński, *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. LVII–LVIII.

⁹ J. Tuwim, *Wiosny i jesienie. Wiersze dawne i nowe*, Warszawa 1954, s. III.

¹⁰ B. Owczarek, *Realizm socjalistyczny*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1991, s. 922–924.

jako niefrasobliwy piewca Polski powstałej w 1918 roku, ewoluował stopniowo ku stanowiskom Polski Ludowej i zmarł jako jej drogi i wierny syn¹¹. W książce znajduje się siedem całostronicowych ilustracji otwierających kolejne części tomu oraz rysunki różnych rozmiarów (od całostronicowych po winietki), towarzyszące konkretnym utworom. Część tych obrazków luźno nawiązuje do tematyki wierszy. Przykładem może tu być rysunek do *Zieleni. Fantazji słowotwórczej*, ukazujący fragment lasu z rozłożystym drzewem o grubym pniu (s. 73), czy finalik do poematu sentymentalnego *Piotr Plaksin* (s. 119). Przedstawia on pustą stację Chandra Unyńska — nie ma tam podróźnych, torami nie jadą pociągi. W oddali po lewej widoczny jest kościół, po prawej — ptak dziobiący w ziemi. Ilustracja ta znakomicie oddaje melancholijny nastrój utworu.

Charakter przerywników mają też niektóre rysunki do wyimków z *Kwiatów polskich*. Winietka do fragmentu *Na hamaku* ukazuje rozpięty na skraju parku hamak, w którym odpoczywający człowiek czyta książkę (s. 21). Z kolei finalik do części zatytułowanej *Wiersze Staffa* obrazuje wnętrze strychu drewnianego domu (s. 24). Pomieszczenie o niskim stropie zasnuła pajęczyna, ktoś porzucił tam skrzypce i książkę.

Dużo trudniej jest powiązać obrazki ze stron międzytytułowych z konkretnymi tekstami. Tak jest np. w przypadku ilustracji do części *Wiosny i jesienie*, przedstawiającej dziewczynę z koszykiem idącą wiejską drogą (s. 41), czy rysunku do części *Moja ojczyzna — polszczyzna*, na którym ukazana jest polna ścieżka, wijąca się wśród niewielkich wzniesień (s. 63).

Pewną część ilustracji zawartych w tej edycji można uznać za nacechowane propagandowo. Zaliczają się do nich dwa rysunki towarzyszące urywkowi z *Kwiatów polskich* zatytułowanemu *Bałuty*. Pierwszy z nich, półstronicowy, wyobraża podwórko w biednej dzielnicy, w tle widać kamienice. Gromadka obszarpanych dzieci w wieku wczesnoszkolnym przygląda się mężczyźnie żonglującemu butelkami. Jeden z chłopców obserwuje pokaz, siedząc na dachu przybudówki (s. 34). Druga ilustracja, całostronicowa, ukazuje pustą, brukowaną ulicę i płynący nią strumień. W lewym dolnym rogu grupka trzech chłopców puszcza papierową łódkę (s. 37). W okresie socrealizmu bieda, jakiej ludzie doświadczali przed wojną, była jednym z tematów, które często pojawiały się w ilustracjach książkowych. Stanowiło to swoistą przeciwwagę dla „socjalistycznego raju”, obrazowanego w ilustracjach do powieści produkcyjnych czy tomików wierszy współczesnych¹².

Innemu wyimkowi z *Kwiatów polskich* towarzyszy rysunek przedstawiający ludzi na barykadzie, stojących tyłem do widza. Jeden z nich niesie belkę, by umocnić konstrukcję barykady, inny trzyma coś w ręku i bierze zamach. Po lewej powiewa zatknięty sztandar (s. 135). Obrazek ten odnosi się do rewolucji roku

¹¹ J. Tuwim, *Wiosny i jesienie...*, s. IV.

¹² Więcej o wpływie realizmu socjalistycznego na ilustrację książkową w: A. Łamasz, *w służbie realizmu socjalistycznego — ilustrowana książka literacka dla dorosłych jako narzędzie propagandy*, „Bibliotekoznawstwo” XXX, 2011, s. 81–99.

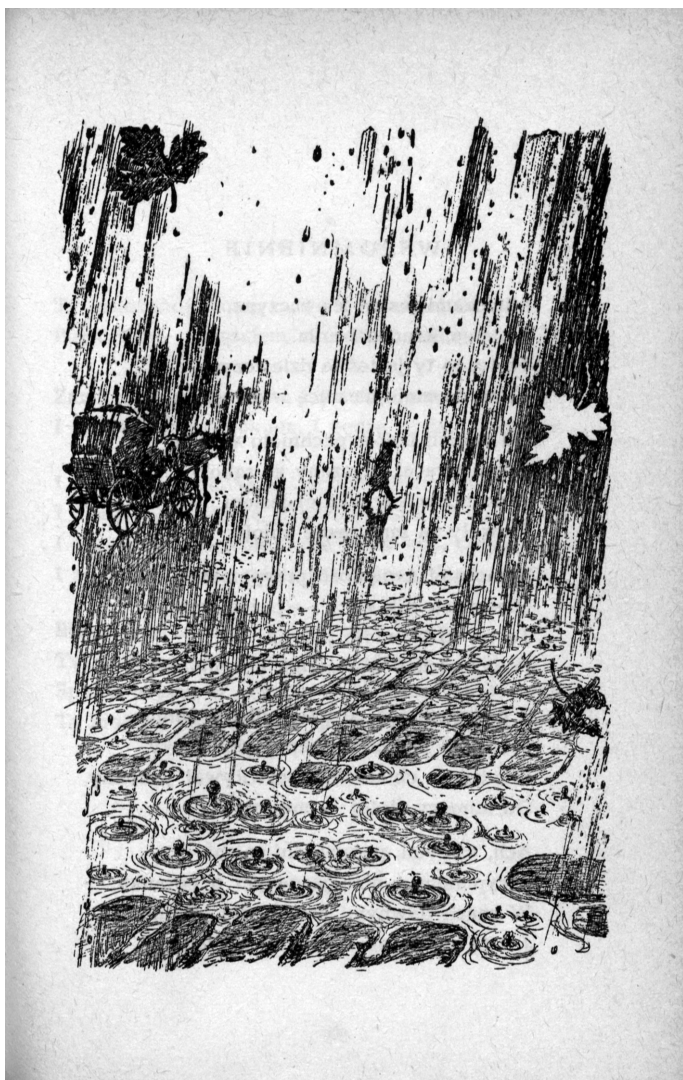
1905, która również należała do tematów chętnie podejmowanych w ilustracjach okresu socrealizmu.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na dwa rysunki — pierwszy i ostatni w książce. Ilustracja do części *Okruszyny młodości* ukazuje Tuwima stojącego w otwartym oknie i spoglądającego na dzielnicę robotniczą: niewysokie domy, budynki fabryczne i dymiące kominy (s. 7). Obrazek ten wydaje się korespondować ze słowami Broniewskiego z przedmowy: to, co robotnicze, a więc socjalistyczne, było bliskie poecie. Ostatni rysunek w tej edycji otwiera część zatytułowaną słowami zaczerpniętymi z *Kwiatów polskich* — *Przyjdź, sprawiedliwe! Rządź, robocze!*. Widoczny jest na nim pomnik Lenina na tle wzniesień porośniętych trawą i drzewami (s. 197). Razem z pierwszą ilustracją stanowi efektowną klamrę spinającą całą edycję, podkreślającą wydźwięk przedmowy.

Drugie, rozszerzone wydanie zbioru *Wiosny i jesienie* ukazało się w 1955 r. Wprowadzono w nim drobne zmiany — usunięto wiersz *Erratum*, dodano kilka tekstów, poszerzono niektóre fragmenty *Kwiatów polskich*. Zmieniono także lokalizację niektórych obrazków, np. dziewczyna z koszykiem na drodze ilustruje *Strofy o późnym lecie* (s. 51). Polna ścieżka biegnąca wśród niewielkich pagórków znalazła się w sąsiedztwie *Zieleni. Fantazji słowotwórczej* (s. 71), przerwany zaś ilustrujący ten wiersz w poprzednim wydaniu towarzyszy utworowi *Nieznane drzewo* (s. 82). Rysunek przedstawiający Tuwima kontemplującego widok z okna na dzielnicę fabryczną umieszczono przy wierszu *Łódź* (s. 33), a wyobrażenie pomnika Lenina — obok *Do córki w Zakopanem* (s. 203). Ostatnie dwa obrazki są doskonałym przykładem tego, jak usytuowanie ilustracji wpływa na jej odczytanie. W *Łodzi* poeta pisał, że „jej brud i dym / Szczęściem mi są i rozkoszą!”. Rozpatrywany w tym kontekście rysunek wzmacnia przekaz tekstu — Tuwim kochał swoje rodzinne miasto takie, jakie było. Natomiast w wierszu *Do córki w Zakopanem* autor prosi, by złożyła kwiatek tam, gdzie mieszkał Włodzimierz Lenin. Nowy układ jest logiczny, związki ilustracji z utworami Tuwima wyraźnie widoczne. Nasuwa to przypuszczenie, że zostały stworzone do tych właśnie utworów, ich układ zaś w pierwszym wydaniu nie był dziełem artysty, lecz edytora.

Kolejną ilustrowaną edycję wierszy Tuwima wydał „Czytelnik” w 1956 r., w ramach serii „Książka Nowego Czytelnika”. Cykl ten powstał w okresie walki z analfabetyzmem i był przeznaczony dla osób mających trudności z czytaniem i wyborem lektury. Początkowo seria propagowała treści zgodne z socjalistyczną ideologią, z czasem jednak zaczęto w niej wydawać dzieła znakomitych pisarzy, wzbogacone o ilustracje uznanych współczesnych artystów¹³. Taką edycją są *Poezje* w opracowaniu graficznym Bronisława Wojciecha Linkego. Tomik ten zawiera trzynaście ilustracji wykonanych piórką i tuszem. Wyjątkowy jest rysunek do utworu *Zły wiersz*. Ukazuje on brukowaną ulicę podczas rześkiego deszczu. Wiatr

¹³ S. Siekierski, *Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1965, s. 187–188.



1. J. Tuwim, *Poezje*, il. Bronisław Wojciech Linke, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 93

zrywa liście z drzew. Na pierwszym planie znajduje się kałuża z bąblami, w oddali po lewej stoi dorożka. W centrum kompozycji widoczna jest sylwetka przechodzącego mężczyzny (s. 93). Artysta udało się tutaj znakomicie oddać smutek i przygnębienie wyrażone w tekście, a także złość — sylwetka mężczyzny jest lekko pochylona do przodu, co sugeruje, że rozdrażniony idzie szybkim krokiem.

Obok realistycznych przedstawień wśród ilustracji Linkego znalazły się prace z elementami fantastycznymi. Korzenie drzewa rosnącego na niewielkim wzniesieniu przekształcają się w ręce, które opiekuńczym gestem podtrzymują prostą trumnę (s. 109). Na dachu wysokiego budynku rozsiadła się odstręczająca postać

w łachmanach, będąca personifikacją nocy (s. 47). Artysta użył tu środków wyrazu o charakterze metafory, co czyni jego twórczość bliską literaturze¹⁴.

Wśród prac Linkego do wierszy Tuwima znalazły się też takie, w których można się doszukiwać propagandowych treści. Nie jest to zaskakujące, jeśli wziąć pod uwagę rok wydania tomiku oraz posłowie Artura Międzyrzeckiego, w którym napisał o poecie: „Wrażliwy liryk przeobrażał się w gniewnego, ludowego apostoła, ilekroć stawał wobec przemocy, niesprawiedliwości, zamachu na wolności ludzkie”¹⁵. Międzyrzecki określił więc Tuwima jako twórcę zaangażowanego w sprawy ludu, broniącego praw zwykłego człowieka.

Do ilustracji o zabarwieniu ideologicznym można zaliczyć rysunek do wiersza *Pierwszy maja*. Widać na nim okno, którego jedna połówka jest otwarta do wnętrza pokoju, a druga na zewnątrz (s. 31). W zewnętrznym skrzydle, niczym w zmaconej wodzie, odbija się fragment pięknej kamienicy, bogatej w detale architektoniczne. We wnętrzu pokoju rozbłyskują świetliste punkty przypominające gwiazdy. Na pierwszym planie powiewa chorągiew; z drzewca przy tkaninie równolegle wyrastają okazałe skrzydła, przez co flaga upodabnia się do ptaka pikującego w dół. Linke dokonał tu konkretyzacji tekstu („W oknie otwartym chorągiew furkoce, [...] w pokojach snopy, złote pociski, [...] Swobodo moja bardzo wysoka, / skrzydłami uderz w pogodę!”¹⁶), a jednocześnie — przydając chorągwi ptasich skrzydeł — znalazł plastyczny środek do wyrażenia sensu literackiego. Ilustracja jest bardzo dynamiczna, co doskonale koresponduje z radosnym nastrojem wiersza i jego ekspresywnością.

Należy także wspomnieć o rysunku do fragmentu *Kwiatów polskich*, rozpoczynającego się od słów „Bałuckie limfatyczne dzieci...”. Linke przedstawił na nim dwójkę bosych, brudnych i biednie odzianych dzieci (s. 129). Chłopiec kuca i witką popycha łódkę z papieru płynącą rynsztokowym ściekiem. Obok niego stoi dziewczynka, z tyłu przycupnął szczur. Na małych, zdeformowanych twarzyczkach maluje się wyraz smutku i rezygnacji. Dzieci wyglądają staro, tak jakby niedostatek dodał im lat. Ten obrazek miał prawdopodobnie wywołać u odbiorcy negatywne uczucia względem odpowiedzialnych za to, że w przedwojennej Polsce były dzieci, które cierpiały biedę.

Wyjątkową publikacją jest zbiorek z „*treści gorejącej*” w opracowaniu graficznym Elżbiety Murawskiej, wydany przez „Czytelnika” w 1974 r. Zawiera on piętnaście wierszy Tuwima, którym towarzyszą barwne ilustracje umieszczone na rozkładówkach. Uwagę zwraca już pierwsza praca artystki (s. 8–9), do wiersza *Dar*. Widnieje na niej abstrakcyjny twór, ułożony z oddzielonych grubymi konturami plam: dolnej czarnej, środkowej czerwonej i górnej różowej. Jego kształt przypomina różę. Kompozycja ta ilustruje słowa: „Powierzam ci różowość. / Sły-

¹⁴ E. Skierkowska, *Współczesna ilustracja książki*, Wrocław 1969, s. 117.

¹⁵ J. Tuwim, *Poezje*, Warszawa 1956, s. 151.

¹⁶ *Ibidem*, s. 30, 32.

szysz, jaka jest świeża?”¹⁷. Świeżość kojarzy się z wiosną, gdy budzące się do życia rośliny mają jasne barwy, w odróżnieniu od lata, kiedy ich kolory są znacznie ciemniejsze. W połączeniu z mocnymi i nasyconymi czernią i czerwienią, róż na ilustracji wydaje się delikatny i subtelny, a zatem — jak każda jasna barwa — świeży.

Równie interesująca jest kompozycja (s. 16–17) do wiersza *Ruch*: „Wstali, chodzą. O, jak uroczu! / Oto zdarzenia. Nie wiem, po co. / Chodzą, idą. W sprawach idą. / Przyjdą, załatwią i znowu wyjdą. [...] Rusza się, żeby. Idzie, aby. / Obywatel miasta Warszawy”¹⁸. Praca ta przedstawia wiele schematycznych sylwetek ludzkich, niemal jednakowych, wydobytych z tła za pomocą granatowych i czarnych plam. Widoczne są zarysy głów, barków, korpusów, kończyny właściwie nie są zaznaczone, zupełnie jakby artystka chciała odwzorować bezkształtną masę. Niektóre z tych postaci wychodzą przez drzwi, zaznaczone umownym konturem, inne wchodzi lub wychyla się. Dzięki oszczędnym środkom wyrazu ilustracja pozostawia duże pole dla wyobraźni odbiorcy. Jednocześnie jednak Murawskiej udało się precyzyjnie oddać treść wiersza: anonimowość opisywanych ludzi, ruch oraz to, że cel ich działań pozostaje zagadką zarówno dla podmiotu lirycznego, jak i dla oglądającego pracę artystki.

Kolejna warta uwagi kompozycja (s. 20–21) niewątpliwie ilustruje ten fragment *Erotyku*: „Już się o grzechy noce proszą, / Już z wiosny znów jak z bólu krzyczę, / Nieubłaganą mnie rozkoszą / Zakuj w ramiona ratownicze!”¹⁹. Na beżowym tle widnieje rozlana plama czerni. W jej wnętrzu artystka umieściła nieregularny czerwony kształt, który przesywa czarna linia. Czarna barwa symbolizuje przede wszystkim to, co kojarzy się negatywnie, m.in. ciemność i grzech. Czerwień natomiast, oprócz energii, radości, szczęścia, oznacza także miłość w rozmaitych jej przejawach²⁰. Wydaje się zatem, że czerwień zawierająca się w czerni symbolizuje opisywaną przez poetę rozkosz wśród nocy, natomiast przecinająca ją czarna linia obrazuje grzech. Podążając za tekstem i decydując się na te właśnie barwy, ilustratorka sięgnęła do kulturowych stereotypów, wedle których miłość cielesna nosi piętno grzechu, w przeciwieństwie do platonicznego, romantycznego uczucia, postrzeganego jako czyste i jasne.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na kompozycję (s. 32–33) do wiersza *Ofiarowując serce*: „Posyłam ci moje bezdomne serce. / Co chcesz z nim, zrób. / Na swoje zamień to bezdomne serce / Lub zatrać, zgub. / Wdzięczne ci będzie to bezdomne serce / Nawet za grób”²¹. U góry ilustracji widoczna jest podłużna, nieregularna czarna plama, nad nią zaś jasnoczerwony półkolisty kształt. Wywołuje on skojarzenie z zachodzącym słońcem. Niżej znajduje się wyciągnięta dłoń granatowej

¹⁷ J. Tuwim, z „*treści gorejącej*”, Warszawa 1974, s. 10.

¹⁸ *Ibidem*, s. 15.

¹⁹ *Ibidem*, s. 22.

²⁰ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 48, 51.

²¹ J. Tuwim, z „*treści gorejącej*”, s. 31.

barwy, na niej zaś czarne serce. Wydaje się, iż otwarta dłoń symbolizuje całkowite oddanie i zaufanie, a zmierzch jest metaforą sytuacji, gdy coś dobiega końca, nieodwracalnie się zmienia. Wzbogacając swoją pracę o te dwa elementy, ilustratorka zawarła w niej własny komentarz do utworu Tuwima — przy jednoczesnym odwzorowaniu jego treści.

Murawska, opracowując szatę graficzną książki, operowała barwną plamą, konturem, schematycznym zaznaczeniem detali. Jej ilustracje sprawiają wrażenie, jakby wykonano je niedbale, kilkoma pociągnięciami pędzla. Nie ulega jednak wątpliwości, że to przemyślane kompozycje, w których każdy ruch jest celowy. Artystce udało się stworzyć prace, których związek z ilustrowanymi tekstami jest bezdyskusyjny. Jednocześnie użycie oszczędnych środków wyrazu sprawia, że nie narzucają one odbiorcy interpretacji i pozostawiają duże pole dla jego imaginacji.

W 1984 r. Krajowa Agencja Wydawnicza wydała niewielki zbiorek wierszy Tuwima poświęconych Łodzi, *Miasto i rym*, o charakterze bibliofilskim. Ma on okładkę z czerpanego papieru i jest przewiązany pomarańczowo-zieloną wstążeczką. Zawiera tylko kilka utworów, gdyż Tuwim nieczęsto pisał wprost o rodzinnym mieście. Być może, jak zaznaczył autor wstępu Jerzy Wilmański, przyczyniły się do tego niemiłe wspomnienia z lat młodzieńczych oraz kontrowersje wokół przyznania mu w 1928 r. Nagrody Literackiej m. Łodzi. Jednak miasto to w jakimś stopniu musiało przyczynić się do ukształtowania wrażliwości poety — zdaniem Wilmańskiego — chociaż opuścił je po maturze i już tam nie wrócił²².

Wykonując ilustracje do tego wydania, Jerzy Leszek Stanecki prawdopodobnie posłużył się jedną z technik metalowych. Czarno-białe kompozycje przedstawiają przeważnie rozmaite budowle, proste bądź z detalami architektonicznymi. Niewątpliwie układają się w cykl — te same motywy powtarzają się na kilku ilustracjach, np. charakterystyczna brama (s. 10, 13, 19), koń na cokole (s. 19, 21). Ich związek z tekstami Tuwima jest jednak bardzo luźny. Można się go doszukać w przypadku ilustracji do fragmentu *Kwiatów polskich*, w którym poeta wspomina „KONIA, co na dachu rdzewiał. [...] Metalowego. Stał bez jeźdźca”²³. W centrum obrazka znajduje się koń stojący na cokole, otoczony roślinnością, po lewej drugi koń ze spuszczoneym łbem wchodzi w kadr. Jednak kompozycja ta przedstawia pomnik, nie zaś detal architektoniczny wieńczący szczyt budynku, o którym jest mowa w poemacie. Podobnie jest w przypadku obrazka ze s. 24, ukazującego grupę bloków obramowaną dwiema wysokimi bryłami z efektownym zwieńczeniem. Być może są to owe dwie ogromne szafy z łódzkiego mieszkania, których wspomnienie poeta zabrał do Warszawy²⁴. Równie dobrze jednak mogą to być

²² J. Tuwim, *Miasto i rym*, Łódź 1984, s. 5–6.

²³ *Ibidem*, s. 21.

²⁴ *Ibidem*, s. 25.

kamienice. W przypadku tego wydania poezji Tuwima relacje między ilustracjami a tekstem wydają się nikłe.

Do wydanego przez „Naszą Księgarnię” w 1990 r. wyboru wierszy *Miłość mnie szuka po mieście* dołączono reprodukcje obrazów Kazimierza Mikulskiego. Jedna z nich zdobi okładkę, pozostałych trzynaście znajduje się w książce. Nie są podpisane, w tomie brak też wykazu ilustracji. Wśród reprodukcji umieszczonych w tym wydaniu znalazły się m.in. „Dziewczyna z hotelu”, „Nie będzie czereśni w tym roku”, „Przebudzenie przed zmierzchem”, „Ogródek Petroneli”, „Duszość” i inne. Wyboru wierszy dokonała Małgorzata Baranowska. Niestety, w posłowniu jej autorstwa zabrakło choćby wzmianki na temat ilustracji — dlaczego zdecydowano się na obrazy właśnie Mikulskiego i z jakiego powodu wybrano te, a nie inne prace. W biogramie artysty, znajdującym się w *Słowniku malarzy polskich*, jego malarstwo „opatrywane jest mianem metaforycznego bądź wprost surrealistycznego. Lubił bowiem kojarzyć ze sobą rozmaite elementy na zasadzie poetyckich, a nie realistycznych powinowactw”²⁵. Również w *Encyklopedii sztuki polskiej* dzieła Mikulskiego są określane jako metaforyczne²⁶. Z kolei w przedmowie do katalogu wystawy, która odbyła się z okazji urodzin artysty, Marian Panek pisze o „poetyckim świecie malarstwa Kazimierza Mikulskiego”²⁷. Natomiast Jerzy Madeyski, próbując określić twórczość tego artysty, pisze:

Gdy więc sztuka Mikulskiego nie przystaje i wymyka się przykładanemu do niej surrealistycznemu metrum — rzeczowi i chłodni zazwyczaj w swych analizach krytycy uciekają w poezję. I mają chyba rację, gdyż drzwi do ujętej w widzialny kształt obrazu wyobraźni artysty najłatwiej otwiera się kluczem poezji. Bowiem Kazimierz Mikulski jest poetą, i to — jak twierdzą fachowcy od literatury — poetą o zaskakujących skojarzeniach, a przecież wrażliwość i oryginalność skojarzenia w znacznym stopniu decyduje również o atrakcyjności sztuki metafory, której elementy w dziełach Mikulskiego niewątpliwie istnieją²⁸.

Być może zatem o takim kształcie edycji przesądziło to, że Mikulski sam był poetą, a ponadto w swoich obrazach posługiwał się poetyckim środkiem wyrazu — metaforą. Możliwe również, że wydawca uznał, iż prace artysty korespondują nastrojem z wierszami Tuwima.

Ostatnim ilustrowanym tomem wierszy Tuwima, wydanym przez warszawski „Interart” w 1996 r., jest *Wylękniony bluźnierca* w opracowaniu graficznym Jacka Lilpopa. Zdobią go całostronicowe, czarno-białe rysunki. Na uwagę zasługują szczególnie trzy z nich. W ilustracji do utworu *Noc. Ulica. Miasto* grafik zastosował zabieg nakładających się kadrów — jak w filmie (s. 14). Widoczne są na niej fragmenty pustych ulic, neony, latarnia, ulicznica w kuszącej pozie, sierp księżyca ujęty w kilku kadrach, zarośnięty mężczyzna z mętym spojrzeniem i papiero-

²⁵ A. Lewicka-Morawska et. al., *Słownik malarzy polskich*, Warszawa 2001, s. 229–230.

²⁶ *Encyklopedia sztuki polskiej*, Kraków 2001, s. 399.

²⁷ *Kazimierz Mikulski* [katalog wystawy], Częstochowa 1996, s. [5].

²⁸ *Ibidem*, s. [6].

sem w ustach, kobieta siedząca przy stoliku kawiarnianym, mężczyzna z parasolem w płaszczu i meloniku, fragment delikatnej kobiecej twarzy. Ilustrowi udało się w ciekawy sposób oddać treść utworu opowiadającego o wyglądzie miejskich ulic nocą i jednocześnie uchwycić jego nastrój. Podobny zabieg nakładających się kadrów zastosował w rysunku do wiersza *Pijaństwo*, jednak już nie tak efektownie (s. 36). Widoczne są na nim fragmenty budynków, szyldy, ulica, którą podąża człowiek o lasce, nierządnica oparta o latarnię. Przy zastawionym stoliku siedzi mężczyzna palący papierosa, obok niego — kobieta z kręconymi włosami. Zza jej pleców drugi mężczyzna sięga po stojący przed nią kufel piwa. Rozbawienie grupy kontrastuje z nastrojem utworu, w którym poeta skrupulatnie wyliczył skutki upojenia alkoholowego. Warto jeszcze wspomnieć o rysunku do wiersza *Matka*. Ukazuje on brzozę z niemal bezlistnymi już gałęziami zwieszonymi nad kamieniem nagrobnym (s. 96). Ilustracja ta podkreśla zawarty w utworze Tuwima smutek.

Rysunki do innych wierszy mają charakter ozdobników. Utworowi *Nędza* towarzyszy obrazek przedstawiający fragment stołu z otwartą, pustą szufladą (s. 66). Ilustracja do *Teofanii* ukazuje ptasie pióro (s. 26). Przy tekście *Siódmej jesieni* umieszczono gałązkę z klonowymi liśćmi (s. 47), a w rysunku do wiersza *Nieznane drzewo* — rosło drzewo o grubym pniu, mocno rozgałęzione (s. 72). Szata graficzna całego tomu sprawia wrażenie niedopracowanej. Trzy opisane szczegółowo ilustracje niosą głębsze treści, pozostałe mogłyby być niewielkimi przerywnikami.

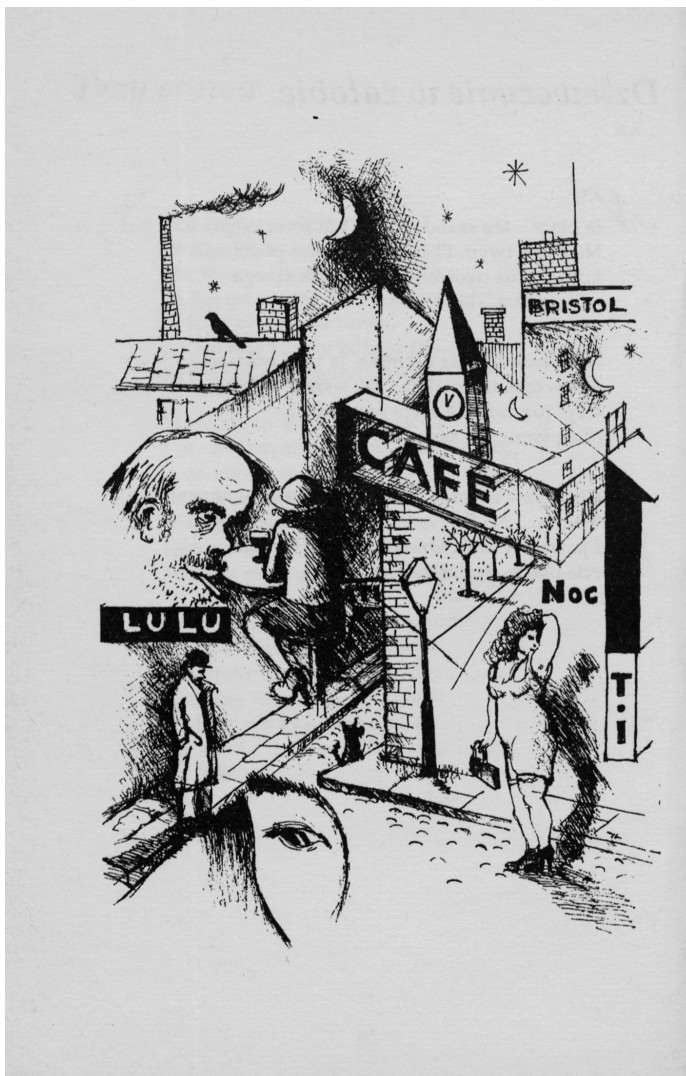
Szczególnie ciekawy wydaje się przypadek *Kwiatów polskich*, zilustrowanych dwukrotnie przez tę samą artystkę²⁹. Być może wpływ na to miał fakt, że Olga Siemaszko lubiła rysować piórkami do utworów poetyckich³⁰. Pierwsze wydanie poematu z jej ilustracjami ukazało się nakładem „Czytelnika” w 1949 r. Rysunki Siemaszkowej zostały określone na stronie redakcyjnej mianem przerywników — i rzeczywiście taką funkcję pełnią. To obrazki niewielkich rozmiarów, często włamane w tekst, ale też umieszczane u dołu lub u góry strony. Oglądając już pierwsze z nich, łatwo zauważyć ścisły związek z tekstem, któremu towarzyszą. Na stronie międzytytułowej do części pierwszej jest wyobrażony obfity pęk kwiatów (s. 9), a poemat Tuwima rozpoczyna się opisem wiejskich bukietów. Kolejny rysunek przedstawia mężczyznę na krześle, zwróconego tyłem do widza. Pótleży on na okrągłym stoliku, przytrzymując nóżkę stojącego na nim kieliszka (s. 14). Obrazek ten umieszczono w sąsiedztwie fragmentu o „marnym wierszopisie, neurasteniku [...] pijącym koniak”³¹. Następna jest ilustracja do słów: „Przyszła, ruiny strojąc w blaski / Nowej niewoli pierwsza wiosna?”³². Ukazuje

²⁹ O ilustracjach Siemaszkowej do *Kwiatów polskich* pisała Ewa Walczak w artykule *Olga Siemaszkowa — ilustratorka książek dla dorosłych*, „Bibliotekoznawstwo” XXVI, 2006, s. 71–83.

³⁰ Cyt. za: Ewa Walczak, *op. cit.*, s. 71.

³¹ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, Warszawa 1949, s. 13–14.

³² *Ibidem*, s. 23.



2. J. Tuwim, *Wylękniony bluźnierca*, oprac. graf. Jacek Lilpop, Inter-art, Warszawa 1996, s. 14

ona ruiny domów, w tle ocalałe budynki i słońce, przeświecające spomiędzy nich (s. 23). Na kolejnych rysunkach można zobaczyć m.in. owalny drewniany stół, „gdzie »R.K.« z »M.P.« w jednym sercu / przebici strzałą, razem sterczą”³³ (s. 38), trójkę „bałuckich limfatycznych dzieci”³⁴, którym nawet puszczone rysztokiem łódka nie jest w stanie zetrzeć smutku z twarzyczek (s. 48), model korsarskiego statku zbudowany przez pana Dziewierskiego (s. 90). Nie wszystkie obrazy są

³³ *Ibidem*, s. 38–39.

³⁴ *Ibidem*, s. 48.

realistyczne. Nad opasłą księgą w półskórkowej oprawie unoszą się symbole — paragrafy wskazujące, że to własność adwokata (s. 156), finalik zaś na ostatniej stronie ukazuje wieczne pióro piszące po arkuszu papieru, z którego wyrastają kwiaty (s. 306). Jednak większość rysunków Siemaszkowej odnosi się do konkretnych fragmentów poematu. Ściśle obrazują jego treść, są konkretyzacją świata przedstawionego w utworze Tuwima.

Edycja *Kwiatów polskich* z nowymi ilustracjami Siemaszkowej, także wydana przez „Czytelnika”, ukazała się w 1967 r. Podobnie jak wydanie z 1949 r., zawiera liczne rysunki wykonane piórkiem i tuszem, jednak są to głównie ilustracje całostronicowe i winiety, zajmujące pół lub trzy czwarte stronicy. Pierwsza seria była rysowana lekką, nonszalancką kreską, jednak artystka dbała o odwzorowanie detali. W drugim cyklu kontury przedstawianych przedmiotów często są umowne, wyłaniają się z gmatwaniny wielu linii. Przykładem może być ilustracja, na której jest widoczna butelka i dwa kieliszki, pistolet i kwiat, ale zarysu stolika, na którym się znajdują, odbiorca musi się już domyślać (s. 12). Podobnie jest w przypadku rysunku przedstawiającego piknik. Z panującego na ilustracji chaosu czytelnik może wyodrębnić kosz wiklinowy, syfony, kufel i przewrócony kielich na pierwszym planie, a w oddali zarysy postaci kobiecych i męskich, i górujących nad nimi drzew (s. 195). Wiele fragmentów poematu artystka zilustrowała ponownie, m.in. ruiny oświetlone słońcem (s. 23), rupiecie porzucone na strychu (s. 42), smutne dzieci z Bałut (s. 49), aptekarza ze szklanym okiem (s. 243). Związek rysunków zdobiących tę edycję z treścią poematu jest niezaprzeczalny. Wydaje się jednak, iż tym razem Siemaszkowa użyła delikatniejszej kreski po to, by pozostawić większe pole wyobraźni odbiorcy, nie narzucać mu zbyt silnie własnej interpretacji.

Po latach ukazało się jeszcze jedno wydanie poematu z ilustracjami. Edycję Wydawnictwa Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek z 1990 r. zdobiją rysunki Małgorzaty Wickenhagen. Na stronie z dedykacją, u góry, widnieje delikatnie zarysowana pojedyncza róża. Oprócz tego w książce znajdują się trzy winiетки na stronach międzytytułowych oraz szesnaście rysunków całostronicowych, umieszczonych obustronnie na ośmiu kartach. Ilustratorka zobrazowała na nich m.in. ogrodnika zrywającego kwiaty (s. 27), Żyda-sadownika zbierającego jabłka (s. 39), tłum stojący w milczeniu na ulicy (s. 62). Z całego cyklu wyróżnia się rysunek do *Grande Valse Brillante*. To zaledwie kilka kresek, z których wyłania się zarys tańczącej pary: mężczyzny o profilu Tuwima obejmującego kobietę w rozwianej sukni, zaznaczonej falistą kreską. Widoczne są jeszcze ich ręce splecione nad głowami, ciemne loki kobiety i zarys jej pantofelka (s. 51). Przy użyciu bardzo oszczędnych środków rysownicze udało się uchwycić dynamizm sceny i zapamiętanie pary w tańcu.

Artyzmem cechują się także inne ilustracje, choćby wspomniany portret Żyda-sadownika, również wydobyty kilkoma kreskami, czy tańczącej młodej dziewczyny (s. 235). Nie wszystkie są jednoznacznie powiązane z tekstem. Tak jest



3. J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, il. Małgorzata Wickenhagen, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, Warszawa 1990, s. 51

w przypadku m.in. obrazka przedstawiającego rodzinę żydowską, upozowaną jak do fotografii lub portretu (s. 40) i rysunku kobiety w przedwojennym kostiumie kąpielowym, brodzącej w wodzie (s. 206). Pierwszy z nich jest usytuowany przy fragmencie, w którym podmiot liryczny wspomina matkę i siostrę, drugi — w pobliżu wymyka mówiącego o bogaczach jeżdżących na Riwierę i nad Adriatyk. Można zatem przypuszczać, że ilustratorka nie chciała ściśle trzymać się treści poematu. Część prac wiernie odwzorowuje zawartość utworu, pozostałe zaś są jej interpretacją, dopełnieniem dzieła. Odnaczają się lekką nonszalancją, jakby

niedbałością. Oszczędne w wyrazie, z ledwo zaznaczonymi detalami, są jednak kompozycjami przemyślanymi i dopracowanymi.

W przeciwieństwie do *Kwiatów polskich*, opublikowanych dość szybko po napisaniu, *Bal w Operze*, ukończony w 1936 r., doczekał się pierwszej samoistnej edycji (nakładem „Czytelnika”) dopiero w 1982 r. (i wznowienia w 1991 r.). Wzbogacają ją grafiki Bronisława Wojciecha Linkego. Na końcu książki znajduje się nota edytorska Tadeusza Januszewskiego, w której wiele uwagi poświęcił ilustracjom. Rękopis poematu zaginął, gdy więc udało się odnaleźć kopię, Tuwim zaprezentował *Bal w Operze* Linkemu i zaproponował mu zilustrowanie dzieła³⁵. O koncepcji ilustratorskiej Januszewski pisze:

Artysta zamierzał zilustrować cały poemat, fragment po fragmencie (zakreślając je w maszynopisie), tak, aby w druku każdej stronie tekstu odpowiadał rysunek. W wydaniu niniejszym układ ten starano się zachować, choć nie było to w pełni możliwe wobec zróżnicowanej wielkości ilustrowanych fragmentów i ubytku większości tekstu do ilustracji czwartej. [...] Linke zdołał wykonać tylko dziewięć ilustracji. Dalszej pracy zaniechał, ponieważ w tym czasie upadł zamiar wydania utworu, a i jego ilustracje budziły zastrzeżenia w wydawnictwie³⁶.

Kilka lat później „Czytelnik” zlecił Linkemu wykonanie ilustracji do wspomnianego wyżej tomu *Poezji*, w którym nie uwzględniono *Balu w Operze*. Jak stwierdza Januszewski, „wydanie obecne, jako realizacja zamierzenia z 1946 r., spłaca dług wobec obu artystów, a czytelnikom udostępnia pełny tekst poematu i ilustracje — dzieła znakomite i wyjątkowo do siebie przystające³⁷.”

Silne wrażenie wywiera już pierwsza ilustracja Linkego. U góry kompozycji widoczna jest postać Archikratora, przedstawionego jako szkielet przepasany przez żebra wstęgą z orderem. Archikrator siedzi okrakiem na budynku Opery, łudząco przypominającym Teatr Wielki w Warszawie. Prawą rękę w rękawiczce opiera o kolano, w lewej trzyma cygaro; na ramiona niby płaszcz ma zarzucony banknot (s. 7). To nie jedyna odrażająca postać; na innej ilustracji z samochodów wysiadają uczłowieczone zwierzęta (s. 9). Motywem przewijającym się na kilku rysunkach są mrugający na siebie tajniacy (s. 9, 11, 17) i małpy — odziane we fraki (s. 7), grające na saksofonie (s. 13), wywijające fikołki wokół słońca (s. 15). Prace Linkego są kompozycjami złożonymi z wyolbrzymionych detali i dużej liczby przedmiotów, sprawiającymi na pierwszy rzut oka wrażenie chaosu i potęgującym apokaliptyczny wydźwięk utworu. Ekspresjonistyczne w wyrazie, są doskonałym przełożeniem języka poematu — obfitującego w wykrzykniki i powtórzenia oraz zbrutalizowaną mowę potoczną, będące wpływami ekspresjonizmu w poezji Tuwima³⁸ — na formę graficzną. To przykład ilustracji charakteryzujących się oryginalnością artystyczną, a jednocześnie silnym związkiem z obrazowanym

³⁵ J. Tuwim, *Bal w Operze*, Warszawa 1982, s. 43–44.

³⁶ *Ibidem*, s. 45–46.

³⁷ *Ibidem*, s. 47.

³⁸ M. Głowiński, *Wstęp*, s. XXXVII.

tekstem. Linkemu udało się z powodzeniem dokonać intersemiotycznego przekładu³⁹.

Odminną niż Linke koncepcję przyjął Wojciech Hubicki, opracowując graficznie wydanie *Balu w Operze* z 1992 r., które ukazało się nakładem oficyny „Panda Press”. Zawiera ono, wraz z obrazkiem na okładce, dwadzieścia akwarelowych ilustracji. Oprócz ostatniej wszystkie są całostronicowe, umieszczone na nieparzystych stronach. To kompozycje wielosceniczne, grupujące niezbyt rozbudowane scenki z poematu. Na wielu z nich pojawia się gmach Opery — tu także bliźniaczo podobny do warszawskiego Teatru Wielkiego (s. 5, 17, 27), tańczące pary w eleganckich strojach (s. 9, 15, 17, 25, 29, 33, 39), muzycy z instrumentami (s. 9, 17, 35). Nie zabrakło typowych scen z poematu, jak np. suszące się w słońcu reformy (s. 5), Centaur z Centaurzycą (s. 13), szalejące małpy (s. 11). W niektóre z ilustracji wplecione są słowa z poematu, co dodatkowo podkreśla ich zależność od tekstu. Natłok scen i ich dynamizm znakomicie oddają atmosferę balu. Ponadto Hubicki zawarł tu własny komentarz do poematu, odnoszący się do najnowszej historii Polski. Na jednej z kompozycji widnieją czerwone sylwetki dwóch mężczyzn krzyczących z wzniesionymi w górę pięściami. Nad ich głowami znajdują się czarne krzyże, co przydaje całej ilustracji złowrogiego znaczenia. Obok inny mężczyzna z karabinem unosi w górę młot. U dołu tańczą nieświadome, beztroskie pary. Ilustrację wieńczy napis „IDEOLO IDEOLO udał się ten PIĘKNY BAL” (s. 33). Na pierwszy rzut oka wydaje się, iż jest to odniesienie do słów: „A już ludzie pracy wstali: / w rzeźniach bydło zabijali, / Ka-



4. J. Tuwim, *Bal w Operze*, il. Bronisław Wojciech Linke, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 13

³⁹ S. Wysłouch, *op. cit.*, s. 124.

rabiny nabijali [...] / Wrogom czaszki rozbijali / i do krzyża przybijali”⁴⁰. Jednak na wcześniejszym obrazku jednym z elementów jest radziecki żołnierz, skandujący z uniesioną pięścią, usytuowany na tle kartki żywnościowej z 1983 r. (s. 31). W tym kontekście ilustrację można interpretować inaczej: tańczące pary nie zdają sobie sprawy, że na wschodzie już czai się zagrożenie. Utwór kończy się fragmentem Apokalipsy św. Jana — prośbą o powtórne przyjście Jezusa Chrystusa. Finalna ilustracja przedstawia stojącego pośród balowiczów, elegancko ubranego diabła z rozłożonymi rękoma. Bez wątplenia odwołuje się ona do wersu „Wszystkich wszyscy diabli wzięli”⁴¹. Gdyby natomiast odnieść ją do cytatu z Objawienia św. Jana, jej wymowa jest zupełnie inna: zamiast wybawienia nadeszło piekło.

W 2010 r. *Bal w Operze* wydało krakowskie „Universitas” w opracowaniu graficznym Pawła Sepielaka⁴², ilustratora książek dla dzieci. W tym tomie znajduje się trzynaście barwnych prac artysty; jedna z nich jest powtórzona na okładce i obwolucie. Przy ilustracjach bladoszarą farbą wydrukowano wyimki z tekstu, do których się odnoszą. Obrazki ukazują typowe sceny i postaci poematu: szefa-organizatora z megafonem przy ustach (s. 15), małpią fizjonomię widoczną w teleskopie (s. 19), dwa klauny na oświetlonej estradzie (s. 21), wyciętą z dykty sylwetkę Chaplina ustawioną przed kinem (s. 37). Na kilku z nich znajduje się fragment twarzy z niebieskim okiem (s. 29, 37, 41, 45, 47). Motyw ten pojawia się też na ostatniej ilustracji — właściciel błękitnego spojrzenia przypatruje się smutnej twarzy Chrystusa, obok której zawieszono zegar bez wskazówek (s. 57). To pozwala przypuszczać, że jest nim podmiot liryczny poematu. Prace Sepielaka są realistyczne i raczej schematyczne. Artysta skupił się na przekazaniu treści utworu, rezygnując z zaprezentowania odbiorcy własnej interpretacji. Jego kompozycje są klarowne i nieprzeładowane szczegółami. Chociaż ilustracje nie są dokładnym odzwierciedleniem zawartości dzieła, stanowią jego dopełnienie i uszczegółowienie świata przedstawionego.

Drobiazgowa analiza ilustrowanych edycji dzieł Tuwima pozwala stwierdzić, że nie wszyscy plastycy, ilustrując poezję, podjęli próbę przekładu treści utworów na znaki wizualne. Część z nich zdecydowała się na konkretyzację przedmiotów przedstawionych w lirykach. W opinii Jurija Tynianowa niemożliwe jest przełożenie poezji na obraz; uważał on także, iż „każdy utwór, pretendujący do roli ilustracji innego, będzie formą jego wypaczenia i zubożenia”⁴³. Dowodem, że tak być nie musi, są ilustracje Bronisława Linkego do *Balu w Operze* i Elżbiety Murawskiej do z „treści gorejącej”. Obojgu artystom udało się znaleźć plastyczne ekwiwalenty sensów literackich, a przy tym zawrzeć w ilustracjach własną interpretację utworów Tuwima. Tomik z „treści gorejącej” jest ponadto przykładem

⁴⁰ J. Tuwim, *Bal w Operze*, London-Lublin 1992, s. 32.

⁴¹ *Ibidem*, s. 40.

⁴² W książce podano tylko nazwisko ilustratora; artystę udało się zidentyfikować dzięki stronie: <http://orlabs.oclc.org/identities/viaf-101676541> [dostęp: 2012.12.18].

⁴³ J. Tynianow, *Fakt literacki*, Warszawa 1978, s. 79, 81.



5. J. Tuwim, *Bal w Operze*, il. Wojciech Hubicki, Panda Press, London-Lublin 1992, s. 33

na to, że abstrakcje mogą być czytelne nawet dla mniej wyedukowanego odbiorcy, nieobcującego na co dzień ze sztuką. Dzięki prostemu przekazowi i oszczędnym środkom wyrazu zastosowanym przez Murawską jej prace są czytelne i łatwe do zinterpretowania. Również konkretyzacja przedmiotów przedstawionych w dziele literackim nie musi go wypaczać ani narzucać czytelnikowi sposobu jego odczytania. Drobne przerywniki Siemaszkowej do *Kwiatów polskich* z 1949 r. dyskretnie towarzyszą utworowi, zaledwie sugerując odbiorcy wygląd przedmiotów i postaci poematu. W ilustracjach do dzieł Tuwima widoczny jest też wpływ czasów, w jakich powstawały. Wydaje się, że z tego względu mogą one stanowić jedno ze źródeł wiedzy o tym, jak różnie interpretowano dzieła literackie na przestrzeni lat.

The relation between the image and the text in illustrated post-war editions of Julian Tuwim's poems

Summary

The relation between the image and the text in illustrated literary works is an interesting phenomenon. Poetry focuses primarily on transmitting inner experiences, impressions and emotions. It might seem, therefore, that illustrators creating pictures for collections of poems would look for visual equivalents of feelings expressed in them. An analysis of illustrated post-war editions of Julian Tuwim's works indicates that graphic artists not always tried to translate poetry into images; often they would make realistic illustrations depicting the world presented in the poems.