

Printed in Poland.

Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”.

Warszawa, rok tysiąc dziewięćset siedemdziesiąty
czwarty. Wydanie pierwsze. Nakład trzydzieści
tysięcy dwieście siedemdziesiąt siedem egzemplarzy.

Arkuszy wydawniczych pięć i osiem dziesiątych. Arkuszy

karaskich siedem i trzydzieści trzy setne. Papier wkleślo-

kowy klasy trzeciej osiemdziesiątgramowy, z formatu

ódziesiąt jeden na osiemdziesiąt sześć na dwadzieścia

ry. Oddano do składania dwudziestego dziewiątego

i tysiąc dziewięćset siedemdziesiątego trzeciego

ku. Podpisano do druku i druk ukończono w

serpniu tysiąc dziewięćset siedemdziesiątego

czwartego roku. Zakłady Graficzne im.

Marcina Kasprzaka w Poznaniu.

Zamówienie numer 6929 173 —
F-14/144

z

zór

na diabelsko dobrą okładkę

O wybranych projektach Bohdana Butenki

W warszawskim Muzeum Karykatury u progu lata 2023 roku otwarto wystawę prezentującą sporo wyimków z twórczości Bohdana Butenki (1931–2019)¹ adresowanej zarówno do dzieci, jak i dorosłych. Wyimków, wszak dorobek genialnego projektanta to ok. 300 zilustrowanych i opracowanych graficznie książek, w tym niemało całkowicie autorskich, setki rysunków prasowych – pasków komiksowych i satyrycznych komentarzy, ponad 70 plakatów, liczne scenografie teatralne i telewizyjne, opracowane plastycznie filmy animowane, nie wspominając o pocztówkach, folderach i drukach ulotnych. Wydarzeniem towarzyszącym wystawie, a związanym ze wznowieniem przez wydawnictwo Dwie Siostry książki *Dong, co ma świecący nos i inne wierszyki Pana Leara* w wersji spolszczonej przez Andrzeja Nowickiego², było spotkanie pod hasłem „My wszyscy z Butenki!” z udziałem Joanny Olech, Michała Rzecznika i Marcina Wichy³. To zawołanie dobrze oddaje pozycję tego absolwenta warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (dyplom w 1955 roku) wśród innych twórców, ale także wpływ jego dokonań na profesjonalistów – rówieśnicze, nieco tylko i znacznie młodsze pokolenia grafików zajmujących się projektowaniem – oraz czytelników-odbiorców sztuki bez względu na ich wiek.

W moim księgozborze ułożonym alfabetycznie według nazwisk – a jakże! – ilustratek i ilustratorów w górnej części regałów (litera „B”) z daleka wyróżniają się grzbiety publikacji zaprojektowanych przez Butenkę. Są na nich kropki różnych rozmiarów, kółka, gwiazdki, kratki, paski w kontrastowych zestawieniach kolorystycznych, zygzaki, intrygujące fragmenty ilustracji umieszczonych na okładkach, a wreszcie charakterystyczne linijki tekstu głoszącego tytuł lub tytuł i autora

złożone majuskułą bądź kaligrafowane „po szkolnemu”. Jeśli tylko pozwalała na to grubość bloku opracowywanej graficznie książki, wydaje się, że nasz bohater nie omieszkał poświęcić grzbietowi należytej uwagi, doskonale zdając sobie sprawę, że po opuszczeniu drukarni i księgarni to właśnie grzbiet wyróżnia wolumin w przestrzeni prywatnej lub publicznej biblioteki, o ile w tej ostatniej nie zostanie oddany – w składniad słusznej sprawie – w ręce intrologatora.

Rozmiary artykułu nie pozwalają na streszczanie w nim ustaleń badaczy zajmujących się typologią, semantyką, gramatyką i estetyką okładki książkowej jako konkretnego bytu mającego pola wspólne z plakatem oraz ilustracją książkową⁴. Nie miejsce tu również na analizę wszystkich oryginalnych koncepcji graficznych Bohdana Butenki albo choćby tylko kilkunastu z kilkuset zaprojektowanych przez niego okładek i niemałej liczby obwolut, które w jego przypadku nigdy nie dublowały okładki. Butenko każdy element książki traktował z równą uwagą, dbając o spójny projekt całości. Otóż twórca twierdził, że: „Książka, jeżeli ją traktujemy poważnie, musi być zaprojektowana od okładki, przez wyklejkę, stronę przedtytułową, tytułową, wybór kolumny, czcionki i tak dalej, aż do ostatniej strony”⁵. A do bon motów przeszło nawet jego własne porównanie projektowania książki do ręcznego dziania swetra: „Książkę się robi jak sweter, chwytając wszystkie

oczka”⁶. „To znaczy zaczyna się od początku i dzierga do końca”⁷. Stąd zalecenie artysty: „Trzeba dziergać tak, żeby się nie pruć”⁸.

W różnego rodzaju tekstach właśnie ze względu na holistyczne podejście do warstwy graficznej opracowywanej publikacji Butenko określany jest mianem architekta książki⁹. Artysta zgadza się na te skojarzenia związane ze sztuką projektowania architektury. W jednym z wywiadów mówił: „[...] myślenie o książce jest właśnie czymś takim: dobrze, żeby były jakieś fundamenty, dalej ściany i cała budowla, a wszystko utrzymane w jednorodnym stylu”¹⁰. W innej rozmowie przyznał zaś: „Oczywiście budując dom, można zaprojektować tylko okna albo dach, a można zaproponować tylko płot, który będzie przy tym domu”¹¹. Jeśli pozwolić sobie na podążanie tropem tych architektonicznych metafor, można spróbować zaproponować jeszcze kilka metonimicznych porównań. Okładkę przednią książki należy wtedy postrzegać jako elewację frontową – fasadę, a okładkę tylną jako elewację ogrodową budynku, jakim jest w tym przypadku dana książka. Każda z tych elewacji projektowana jest ze szczególną starannością, może trochę mniejszą, jeśli ściana tylna wychodzi na podwórze. To *casus* pozornie pustych tylnych okładek, bez grafiki, ozdobników, paratekstów, czasem jedynie z wydrukowaną tam ceną. Obwoluta natomiast pełniłaby funkcję bramy



Il. 1. W. Woroszyński, *Cyryl, gdzie jesteś? Krótka, ale powieść*, Warszawa 1962

reprezentacyjnej, która też nie pojawia się w każdym projekcie budowlanym. W przypadku książek jest przecież pewnym luksusem zwiększającym koszt publikacji, a jednocześnie wymaga od grafika dodatkowej uwagi.

Fasada mieści w sobie wejście frontowe, okładka zatem to zarazem drzwi, które winny symbolicznie otworzyć książkę przed jej czytelnikami. Butenko doskonale rozumiał rolę okładki w całości projektu. Według artysty okładka „jest czymś w rodzaju plakatu, te dwie dziedziny rządzą się podobnymi prawami. [...] Dobrze zaprojektowana okładka rzuca się w oczy już na wystawie, zapowiada treść książki, ale przecież nie zdradza wszystkiego do końca. [...] [W dobrej okładce] musi być też zachęta, zapowiedź zabawy, sensacji, przygody... To już oczywiście zależy od charakteru książki”¹².

Z olbrzymiego dorobku w zakresie grafiki książkowej i ponad sześciu dekad nieprzerwanej pracy twórczej „ojca” Gapiszona i Kwapiszona wybrałam do omówienia trzy okładki i jedną obwolutę z okresu jego bodaj największej aktywności (1962–1974), uznając je za reprezentatywne przykłady. Są to: *Cyryl, gdzie jesteś?* Wiktora Woroszyńskiego¹³, antologia *Diabli wiedzą co...* w wyborze Marii Błaszczyk i Barbary Olszańskiej¹⁴ oraz Agnieszki Osieckiej *Wzór na diabelski ogon*¹⁵. Każda z nich zawiera zapowiedź nadrzędnego konceptu spajającego projekt całej książki, w przypadku każdej z tych książek Butenko bogato opracował tylne okładki i wyklejki, a dla antologii również obwolutę. Każda okładka wreszcie bez wątplenia stanowi „zachętę, zapowiedź sensacji, przygody”, intrygując czytelników za każdym razem inaczej, już to surrealistyczną białą zjawą odcinającą się od czarnego tła, już to znacząco powiększoną klasyczną czcionką z maszyn do pisania, już to zawadiacko zapętlonym czarcim chwostem „przecigniętym” niejako przez cały blok książki.

Cyryl, gdzie jesteś?

Ta „krótka, ale powieść” przygodowa napisana dla młodych przez Wiktora Woroszyńskiego już od okładki wyraźnie zapowiada sensacyjny ton. Został on znakomicie podany przez Butenkę dzięki wypełnieniu okładki maksymalnie powiększonym tekstem tytułu, co przyniosło w rezultacie trzy słowa rozmieszczone w trzech wersach. Liternictwo pochodzące z ruchomych czcionek z maszyny do pisania (współczesnym odpowiednikiem jest komputerowy font Courier) natychmiast odnosi czytelnika do pism urzędowych. Lekki efekt rozmazania liter przywodzi z kolei na myśl nie najlepszą jakość kopii uzyskiwanych za pośrednictwem specjalnej



Il. 2a–b. Obwoluta książki *Diabli wiedzą co... Wiersze i opowiadania polskich pisarzy. Antologia*, wybór i oprac. M. Błaszczyk i B. Olszańska, Warszawa 1972

kalki maszynowej. Dramatycznemu pytaniu o miejsce pobytu tajemniczego Cyryla towarzyszą jedynie niewielkie schematyczne, choć niepozbawione emocji rysunki przedstawiające słoneczko, domek, psa oraz trzy *dramatis personae*, z których jedna gestykułuje raczej rozpaczliwie, druga, w kapeluszu, zdaje się bezradna, a trzecia leży jakby bez ducha. Ikonografia okładki ma zatem charakter dokumentalny, reportażowy, może kojarzyć się z zapisem zeznań i raportami policyjnymi (a właściwie milicyjnymi), dalekopisami wysyłanymi przez agencje prasowe na cztery strony świata, a wreszcie z anonimami powstałymi z podejrzanych pobudek.

Butencie chodziło dokładnie o taki efekt niezbyt już wyraźnego pisma, zadbał więc o należyte przygotowanie projektu, co w czasach przedkomputerowych wymagało nie lada pomysłowości. Nie znaczy to, że całe staranne działanie spotykało się ze zrozumieniem zawodowców, choćby

w drukarniach. O kwestiach tych można przeczytać w jednym z wywiadów udzielonych przez naszego grafika. „Okładkę do *Cyryl, gdzie jesteś?* robiłem w ten sposób, że najpierw bardzo długo brudziłem maszynę do pisania, żeby się czcionki porządnie oblepiły, potem napisany na niej tytuł dałem do sfotografowania i powiększony umieściłem na okładce. Wreszcie poszło to z wydawnictwa do drukarni, a ja miałem zwyczaj, że jeździłem do drukarni i tam zaprzyjaźniony kierownik mówi: »Aleś Pan nam roboty nadał!« Patrzę, a retuszer siedzi i pracownicy czyści litery na mojej okładce. Zjawiłem się we właściwym momencie!»¹⁶

Warto również zauważyć, że projekt z przodu okładki został powtórzony na jej tyle, ale w negatywie – białe tło stało się czarne, a czarne litery zamieniły się w białe. Niebieskie rysunekzki pozostały niezmienione, choć znacznie mniej wyraźne, co uczyniło tył okładki jeszcze bardziej tajemniczym. Prawie liternicza okładka (choć zredukowana do tytułu) po rozłożeniu bloku książki zyskała uzupełnienie pionowego zielonego pasa grzbietu z informacją o autorze złożoną w tym

samym kroju pisma oraz logotypem wydawnictwa Nasza Księgarnia.

Dominujący wizualnie na okładce tekst jest jednocześnie zapowiedzią jeszcze jednej koncepcji projektowej Butenki dla całej książki Woroszyńskiego, jaką było różnicowanie czcionki w kolorze i kroju w celu wyraźnego oznaczania wielu równoległych wątków powieści przepelnionej akcją. Obok wydrukowanego na zielono tekstu głównej narracji pojawiły się granatowe niczym atrament pismo odręczne, czarne italiki, czarne wersaliki i czarne tytuły rozdziałów złożone w czcionce maszynowej. Swoistym echem graficznym okładki są dwie identyczne wyklejki gęsto zadrukowane rzędami znaków zapytania (bez spacji i z minimalną interlinią), na wewnętrznych stronach okładek czarnych na zielonym tle i w negatywowym układzie obejmujących blok książki. Zabieg ten wzmacnia siłę dramatyzmu tytułowego pytania.



Il. 3. Okładka książki *Diabli wiedzą co... Wiersze i opowiadania polskich pisarzy. Antologia*, wybór i oprac. M. Błaszczyk i B. Olszańska, Warszawa 1972

Diabli wiedzą co...

W przypadku adresowanej do dorosłych książki *Diabli wiedzą co...* analizę należy zacząć od obwoluty. Jej prawa część, stanowiąca odpowiednik przodu okładki, podobnie jak w poprzednim projekcie zawiera wyłącznie tytuł zapisany intensywnie różową (magenta), bezszeryfową czcionką na głęboko czarnym tle¹⁷. Kończący go wielokropek stał się graficznym symbolem, który natychmiast kojarzy się z komiksowym sposobem oznaczania myśli bohatera. Nic dziwnego, że kropki wychodzą więc z niezwykle syntetycznie potraktowanej głowy białej zjawy, w portretowym ujęciu od ramion, której niepokojący charakter uzyskał Butenko, stosując surrealistyczny chwyt kolażowy, a mianowicie obdarzając ten płaski kształt trojgiem, ale tylko prawych (*sic!*) oczu – reprodukcji kuliście wyciętej z dziewiętnastowiecznej grafiki, najpewniej prasowej. Dwoje retro oczu (to po prawej nieco pomniejszone) znajdujemy w spodziewanym układzie fizjonomicznym twarzy fantoma, ale trzecie, zdecydowanie pomniejszone, pojawiło się w miejscu ust. Zjawa zyskała więc wypełnienia

trzech okrągłych otworów (przypominających dziury wycinane w prześcieradle „ducha”), z których najmniejszy przez swój okrągły kształt i funkcję nadaje zjawie groteskowy wyraz zdziwienia, zaskoczenia, a może przestraszenia, jej usta układają się bowiem w „o”. Prawe skrzydełko obwoluty zawiera różową strzałkę z narysowanym tym razem przez Butenkę okiem (choć kojarzy się ono z kolei z hieroglifami egipskimi), której grot dokładnie wskazuje na usta. Na osi projektu, a w anatomii książki na jej grzbiecie, znajduje się pionowy rząd nieregularnych różowych kropk stanowiących rodzaj kontynuacji urwanej myśli z tytułu. W prosty graficzny sposób Butenko zaakcentował tu suspens, oczekiwanie na przerażające historie. Drugie od dołu kółko stało się polem logotypu oficyny wydawniczej Iskry. Czwarte, bliźniacze, choć największe ze wszystkich oko rozsada podobny do opisanego, fantomowy kształt, tym razem różowy i obrócony o 90° w prawo, rozpoczynający się linią ramion na lewym skrzydełku obwoluty. Zjawa z lewej części obwoluty stała się już samym zdziwieniem pomieszanym z lękiem, zaskoczeniem, a może nawet strachem. Lewitujące nad jej lewym ramieniem „egipskie”



Il. 4. Wyklejka książki *Diabli wiedzą co... Wiersze i opowiadania polskich pisarzy. Antologia*, wybór i oprac. M. Błaszczyk i B. Olszańska, Warszawa 1972

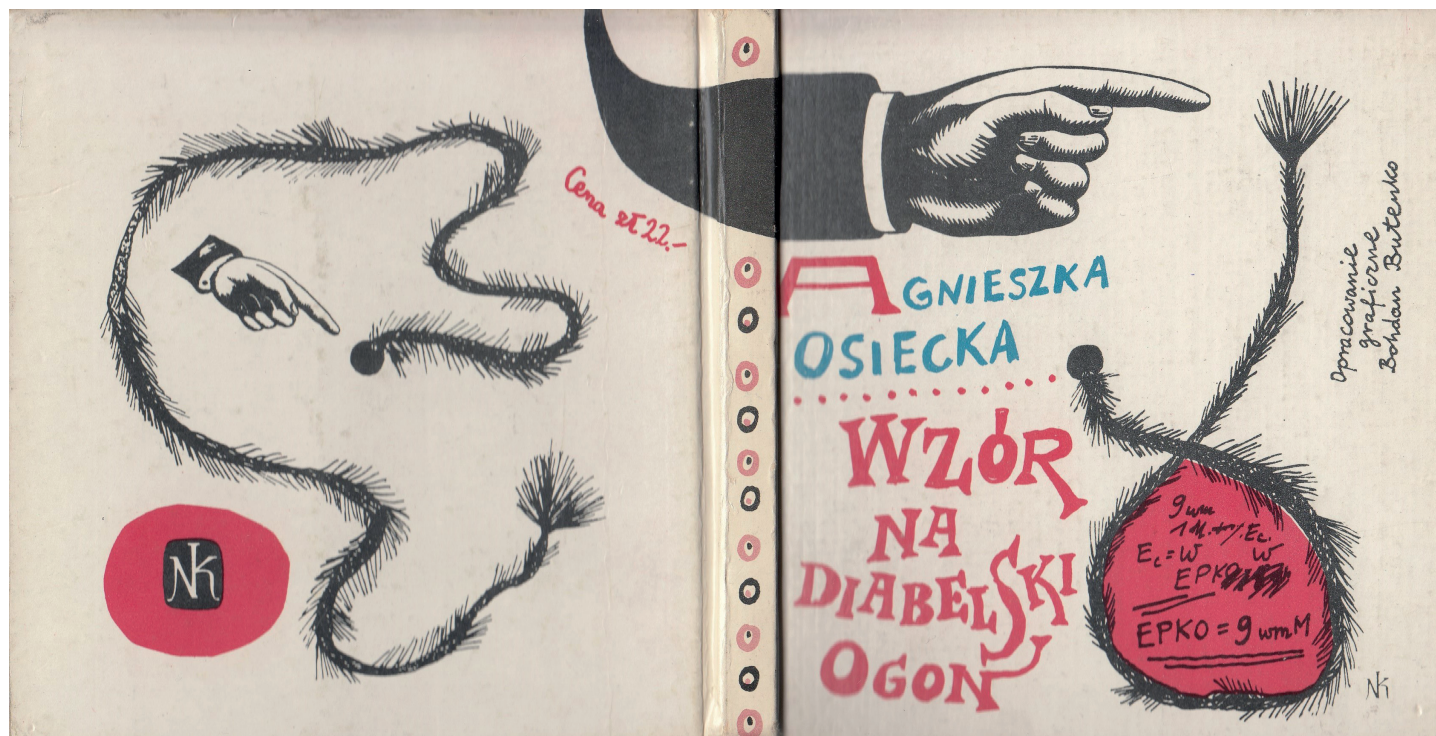
oko i pnąca się jak wąż, wydrukowana na różowo sygnatura „Butenko pinxit” doskonale wprowadzają czytelników w klimat prozy i poezji z dreszczykiem o tematyce diabolicznej autorstwa trzydziestu polskich twórców, m.in. Jana Potockiego, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Bolesława Prusa, Bolesława Leśmiana, Kornela Makuszyńskiego, Juliana Tuwima i Zbigniewa Herberta.

Płócienna czerwona okładka wyraźnie nawiązuje do pięknych druków z przełomu XIX i XX wieku. Ilustracje na okładce zostały ujęte w ramki, a na grzbiecie znalazł się kwiatowy ornament. Cztery główki o diablích lub wampirzych cechach umieszczone w układzie kaskadowym stały się fragmentem obramienia dla tytułu podanego nieco archaizowanymi, szeryfowymi wersalikami. Co ciekawe, informacyjna funkcja okładki została zredukowana tu również wyłącznie do tytułu antologii. Tył okładki stanowi idealne lustrzane odbicie frontu. Nawet tytuł wydrukowano pismem lustrzanym. Dzięki zastosowaniu osi symetrii w projekcie całej okładki sprawia ona wrażenie niezwykle uporządkowanej, elegancko i zdobnie zakomponowanej, tym samym odnosząc czytelników do utworów z minionych stuleci. Pozorny chaos projektu obwoluty natomiast doskonale koresponduje ze współczesnością, eklektycznie, a może raczej postmodernistycznie, korzystając z różnych rejestrów stylistycznych

(dziewiętnastowieczne grafiki, nowoczesne liternictwo, rozwiązania stosowane w komiksach). Obwoluta i okładka stają się nawiasami chronologicznymi dla literackiej zawartości tomu.

Okładka, jako integralnie związana z blokiem książki, narzuciła stylistykę opracowania graficznego wnętrza tomu, który Bohdan Butenko „różnościami ozdobił”¹⁸. Całostrowicowe kolaże umieszczane konsekwentnie na czerwonych aplach zostały zmontowane z różnych źródeł ikonograficznych: późnośredniowiecznych drzeworytowych ilustracji i ich fragmentów, nowożytnych i wczesnonowoczesnych bordiur, inicjałów, winietek, przerywników i innych ozdób oraz odręcznych rysunków naszego bohatera. Doskonale oddają pomieszczenie porządków: snu, jawy, przywidzeń, omamów, zjawisk doświadczonych i wyobrażonych. A mistrz Butenko, zgodnie ze swym zwyczajem, mimochodem niejako zadbał o coś, co nazywał „popularyzacją ukrytą”¹⁹. Dwie takie same czerwono-czarne wyklejki, które dzieli oś symetrii, znów przynosząc zwierciadlane odbicie, są ornamentálną multiplikacją eleganckich rączek-odsyłaczy z „egipskim” okiem na mankietach.

Zarówno obwoluta, jak i okładka intryguje od pierwszego wejrzenia. Obwoluta to całkowicie zaskakująca mieszanina (czarnego) humoru, absurdu, stosownej dawki grozy i pewnej



Il. 5. A. Osiecka, *Wzór na diabelski ogon*, Warszawa 1974

konfuzji, jest znakomitym zaproszeniem do świata rządzącego się własnymi, niekoniecznie logicznymi prawami.

Wzór na diabelski ogon

Niewielki kwadratowy format książki Agnieszki Osieckiej zatytułowanej *Wzór na diabelski ogon* przyczynił się w pewnym stopniu do zagęszczenia elementów graficznych na przedniej okładce. Czerwone i niebieskie wersaliki o różnym kroju zostały zarezerwowane dla nazwiska pisarki oraz tytułu powieści młodzieżowej o tematyce szkolnej *Wzór na diabelski ogon*. Odręczna, właśnie jakby ze szkolnego kajetu zacerpnięta kaligrafia informuje z kolei o autorze opracowania graficznego. Wielkie i małe litery, z podkreśleniami i zamazaniami zgodnymi z dynamiką zeszytową, budują zapis tytułowego wzoru, który, o czym dowiadujemy się z powieści, należy odczytać następująco: „Jeżeli ogon o wartości 9 widzisiów podnosimy na wysokość 1 metra, wtedy praca $W = 9 \text{ wmm}$ (widzisiometrów). A ponieważ energię potencjalną ciężkości (E_c) możemy mierzyć w jednostkach pracy (W), czyli $E_c = W$, wobec tego Energia Potencjalna kaprysu Ogona (EPKO) = 9 widzisiometrów. Wobec tego wzór na diabelski ogon brzmi: EPKO = 9 wmm”²⁰. Ten skomplikowany, ale na swój sposób logiczny wzór został umieszczony na wyrazistym czerwonym polu obwiedzionym ramką w postaci czarnego ogona, przez co pętla ta staje się jedną z dominant optycznych okładki. Drugą zaś jest sporych rozmiarów rączka-odsyłacz (*fist*) unosząca się nad innymi elementami frontu książki, której palec wyraźnie wskazuje na pędzelek na końcu owłosionego czarciego chwosta. Ten ornament typograficzny tradycyjnie odnosi czytelników do jakiejś ważnej części tekstu lub sugeruje ciąg dalszy na następnej stronie. Butenko wykorzystał obie te funkcje – wskazuje diabelski ogon jako najważniejszy motyw powieści, ale też podpowiada ciągnięcie się ogona – w istocie! – przez całą książkę. Do swoistego wizualnego chaosu frontu okładki dokłada się jeszcze mały logotyp Naszej Księgarni umieszczony w jej dolnym prawym rogu.

Po rozłożeniu bloku książki widzimy kontynuację motywu przeskalowanej rączki oraz – co można dopiero zobaczyć, obserwując całość okładki – ogona, który „znika” i znów „pojawia się” w czarnych, centralnie umieszczonych punktach, które stają się „otworami-dziurami”. Te czarne dziury obecne są nie tylko na wyklejkach, stronach przedtytułowych, tytułowych i kolofonowych, ale konsekwentnie na każdej rozkładówce książki. Ogon wizualnie spaja cały ten projekt,

jednocześnie przypominając sznurek, którym wiąże się pliki kart czy stronice w różnego rodzaju aktach. Grafikę tylnej strony okładki uzupełnia druga, już znacznie mniejsza rączka-odsyłacz wskazująca drugi koniec ogona, a znacznie większy niż na froncie, wyróżniony czerwonym polem logotyp wydawcy i na czerwono wykaligrafowana, zawadiacko biegnąca po łuku – cena egzemplarza.

Konkluzja

Okładki winny intrygować potencjalnych czytelników w bibliotece (grzbiety!) i potencjalnych nabywców w księgarniach. Pomijając sytuację poszukiwania – z różnych powodów – konkretnego tytułu, jeśli to okładka lub obwoluta sprawia, że książka zostanie wybrana, to co najmniej połowa sukcesu jest zasługą grafika. Wydawcy, zdając sobie sprawę z potencjału drzemiącego w projektach graficznych Bohdana Butenki, zwłaszcza humorystycznego, niejednokrotnie zamawiali u niego bodaj tylko okładkę w nadziei, że dana książka szybciej zniknie z półek. W przypadku całościowego projektu graficznego spod jego ręki okładka i obwoluta zawsze wynikały z zawartości treściowej tomu, a czasami być może podpowiadały wspólny wizualny mianownik dla „zdobionej różnościami” publikacji. Warto śledzić te wzajemne zależności również w innych opracowanych graficznie przez Bohdana Butenkę książkach dla dzieci, młodzieży i dorosłych, w tomach poezji i prozy, w komiksach, a nawet w poradnikach i przewodnikach.

Key Words: cover, wrapper, dust jacket, graphic design, book architecture

Abstract: The article discusses the idea of the overall graphic design of a book using selected examples from the work of one of the strongest pillars of the Polish school of illustration, Bohdan Butenko (1931–2019). Dating from the period of the artist’s greatest activity, the following are analyzed: the cover for the sensational novel for young people *Cyryl, gdzie jesteś?* by Wiktor Woroszyński (1962), the cover of a school-themed youth poem by Agnieszka Osiecka, *Wzór na diabelski ogon* (1974), and the wrapper and cover of an anthology for adults collecting diabolical works by Polish writers and poets, entitled *Diabli wiedzą co...* (1972). Referring to terminology related to architecture, following Butenko’s well-established term in the literature of the subject as an “architect of the book”, the author attempts to point out the connections between the elements of the overall design fully visible on the cover/wrapper. Also analyzed are these three original, and each time completely different, concepts.

¹ Wystawa „Butenko dla małych i dużych”, kurator: M. Rzecznik, współpraca kuratorska: P. Płoski, Muzeum Karykatury, Warszawa, 29.06–29.10.2023, <https://www.muzeumkarykatury.pl/index.php/pl/33-wystawy-2023/478-butenko> (dostęp: 23.10.2023).

² Pierwsze (1961) i drugie (1973) wydanie ukazało się nakładem Naszej Księgarni. W 1999 roku tomik wznowiło warszawskie wydawnictwo „Drzewo Babel”.

³ Zob. <https://wydawnictwodwiesiostry.pl/kalendarz/21-09-my-wszyscy-z-butenki-premiera-ksiazki-dong-co-ma-swiecacy-nos-z-udzialem-joanny-olech-michala-rzeczniaka-i-marcina-wichy.html> (dostęp: 23.10.2023).

⁴ Zainteresowanych problematyką okładki odsyłam m.in. do następujących pozycji: J. Dunin, *Okładka i obwoluta jako komunikat*, w: *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003, s. 81–90; B. H[o]jka, *Okładka*, hasło w: *Encyklopedia książki*, t. 2: K–Z, red. A. Żbikowska-Migoń i M. Skalska-Zlat, Wrocław 2017, s. 294–295; J. Olkiewicz, *Blaski i braki okładek*, „Projekt” 1957, nr 6, s. 26; P. Sitkiewicz, *Sinusoida: pięćdziesiąt lat polskiej okładki*, w: P. Mogilnicki, *O współczesnym polskim projektowaniu okładek książkowych*, Kraków 2021, s. 11–19; K. Szczęśniak, *Okładka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2011, nr 2 (7), s. 29–41; D. Wróblewska, *Okładki i obwoluty polskich książek*, „Projekt” 1961, nr 5–6, s. 49.

⁵ *Butenko pinxit* [z Bohdanem Butenko rozmawia Katarzyna Kotowska], „Guliwer” 2004, nr 3, s. 47.

⁶ *Butenko dixit et pinxit* [rozmowa Andrzeja Ziembickiego z Bohdanem Butenko], „Nowe Książki” 1980, nr 24, s. 4.

⁷ *Butenko pinxit*, s. 47.

⁸ *Bohdan Butenko – książkę robi się jak sweter* [folder towarzyszący wystawie], „Bohdan Butenko – Książkę robi się jak sweter”, Bunkier Sztuki, Kraków, 24.10–10.11.2013, s. nlb.

⁹ Por. choćby B. Wyrzykowska, *Architekt książki*, „Nowe Książki” 2000, nr 2, s. 76.

¹⁰ *Butenko pinxit*, s. 47.

¹¹ E. Leszczyńska-Pieniak, *Czarodzieje wyobraźni. Portrety polskich ilustratorów*, Lublin 2019, s. 25.

¹² *Ibidem*, s. 27.

¹³ W. Woroszyński, *Cyryl, gdzie jesteś? Krótka, ale powieść*, Warszawa 1962.

¹⁴ *Diabli wiedzą co... Wiersze i opowiadania polskich pisarzy. Antologia*, wybór i oprac. M. Błaszcyk i B. Olszańska, Warszawa 1972.

¹⁵ A. Osiecka, *Wzór na diabelski ogon*, Warszawa 1974.

¹⁶ *Butenko pinxit*, s. 43.

¹⁷ Bohdan Butenko stynał ze swojej predylekcji do czerni i bezwzględnej domagania się jej w drukarniach, a nawet osobistego pilnowania pożądanego efektu. Wystarczy wspomnieć tu bodaj dwie książki: *Dong, co ma świecący nos i inne wierszyki Pana Leara* z 1961 roku czy autorską *Nocną wyprawę* z 2006 roku.

¹⁸ *Diabli wiedzą co...*, s. 3.

¹⁹ *Butenko dixit et pinxit*, s. 4.

²⁰ A. Osiecka, op. cit., s. 55.

