# NOTATKI O KSIĄŻKACH OBRAZKOWYCH

TEKST JERZY SZYŁAK

## NOTKA 1.

NAJPIERW WSZYSTKIM WYSTARCZAŁO OKREŚLENIE „KSIĄŻKA Z OBRAZKAMI" LUB „KSIĄŻECZKA OBRAZKOWA", A POTEM (WŁAŚCIWIE NIE WIADOMO KIEDY) NARODZIŁA SIĘ POTRZEBA POSŁUGIWANIA SIĘ TERMINEM *PICTUREBOOK*. W ślad za zapożyczoną z języka angielskiego nazwą pojawiło się przeświadczenie, że mamy do czynienia z czymś nowym, jakościowo odmiennym od swojskich książeczek obrazkowych czy (znanych wszak w Polsce od lat) komiksów. Wpisując hasło „picturebook" w internetową wyszukiwarkę, możemy trafić na stronę *Kuriera Lubelskiego*, gdzie w pierwszym zdaniu tekstu *Miasto poezji: picturebooks Iwony Chmielewskiej* możemy przeczytać: „Ponieważ ta forma nie jest w Polsce zbyt popularna, swoje picture books Iwona Chmielewska wydaje w Seulu" (*Miasto poezji*). Możemy też trafić na (umieszczony na portalu Onet.kultura, pochodzący jednak z *Tygodnika Powszechnego*) tekst Justyny Bargielskiej *Poza słowami*, zawierający pytanie: „Dlaczego Polacy boją się picturebooks?"

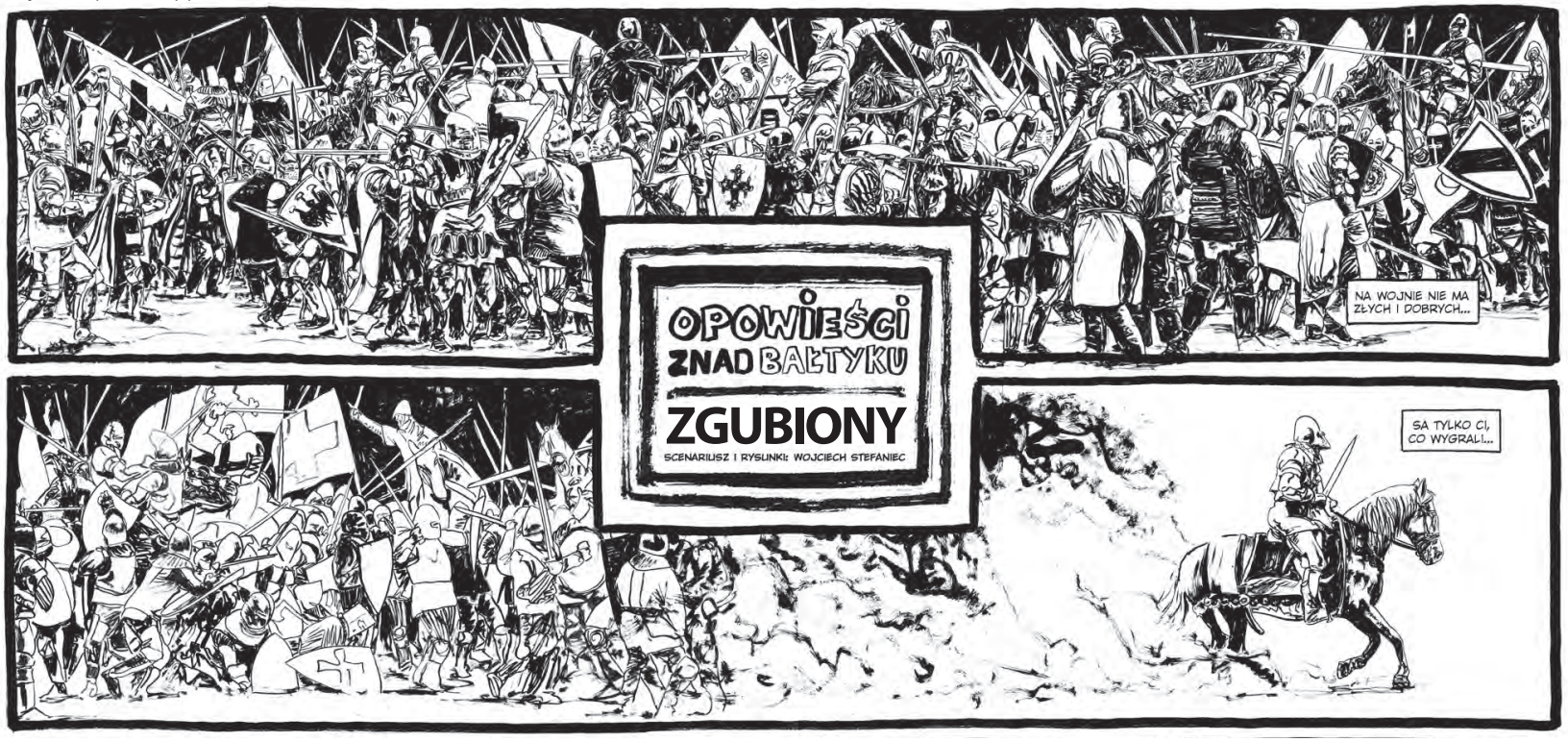
W tekście tym Bargielska pisze: „O czym mówimy, gdy w XXI w. mówimy o picturebooks w kraju i na świecie? Na pewno nie mówimy o »Orbis Pictus« Jana Ámosa Komenskiego (Comeniusa) z drugiej połowy wieku XVII, pierwszej ilustrowanej książce dla dzieci. W następnej kolejności nie mówimy o XVIII- i XIX-wiecznych propozycjach angielskich i niemieckich, a kończymy to niemówienie *Alicją w Krainie Czarów* i *Alicją po drugiej stronie lustra*, niepokojąco (jak to określa tradycja) i czarno-biało (co już widać gołym okiem), zilustrowanymi przez Johna Tenniela w 1866 r. Tenniel był karykaturzystą »Puncha« i ten temperament widać w ilustracjach do obu *Alicji*. Obecnie mogą się wydawać nieco pozbawione magii.

W drugiej dekadzie XXI w. skupiamy się na definicji, według której picturebook to taki utwór, w którym ilustracje są równie ważne dla odbioru książki jak sam tekst. Jednak w odniesieniu do niektórych powstających obecnie picturebooks taka definicja jest zawężeniem. Owe równe role to więcej niż oczywisty punkt wyjścia do nieprzerwanego, pełnego pasji i nieprzewidywalnego dialogu tekstu i obrazu" (Bargielska).

Wreszcie na stronie Szczecin Główny możemy znaleźć

*Ilustracja: Jakub Babczyński, rysunek do książeczki promującej Elbląg*: Elbląg ma 777 lat.

All rights reserved Wojciech Stefaniec, współpraca: Piotr Peichert




zaproszenie na wystawę Iwony Chmielewskiej. Notka na jej temat, zatytułowana *Książki obrazkowe nie tylko dla dzieci*, zawiera ustęp następującej treści: „**Idea książki obrazowej, tzw. picturebook**, w której obraz jest tak samo ważny lub ważniejszy niż tekst, nie jest jeszcze szeroko znana polskiej publiczności. Nie są to książki ilustrowane, ani książki z obrazkami, ani też infantylne książeczki dla dzieci. To książki dla odbiorcy bez określonej kategorii wiekowej, których koncepcja artystyczna porusza zarówno dzieci jak i dorosłych. Pomyślane są jako »książki na całe życie«" (*Książki obrazkowe...*).

Zdania zacytowane na początku, zaczynające się od słów „ponieważ" i „dlaczego", narzucają nam pewien punkt widzenia i nie pozwalają na powiedzenie, że w rzeczywistości jest inaczej. A przecież jest inaczej. Jeżeli nie ulegniemy magii anglojęzycznej nazwy i zamiast określenia „picturebooks" będziemy używać swojskiego terminu „książki obrazkowe", to będziemy musieli przyznać, że były one w Polsce popularne przez całe dziesięciolecia. I nie tylko nikt się ich nie bał, ale przede wszystkim parę pokoleń Polaków zostało na nich wychowane. Jak już zaakceptujemy ten fakt, łatwiej będzie uznać, że teza, iż **„idea książki obrazowej, tzw.** *picturebook*, w której obraz jest tak samo ważny lub ważniejszy niż tekst, nie jest jeszcze szeroko znana polskiej publiczności", nie do końca jest zgodna ze stanem rzeczywistym.

Co do *Orbis pictus* i *Alicji w krainie czarów* mogę się z Bargielską zgodzić, ale w rewanżu oczekiwałbym, że ona zgodzi się ze mną co do tego, że ani podręcznik Komenskiego, ani powieść Lewisa Carrolla nie są ani picturebookami, ani nawet książkami obrazkowymi. W jednym i w drugim przypadku bowiem mamy do czynienia z ilustracjami. Przy czym w *Orbis pictus* ilustracje stanowią punkt wyjścia dla ich opisu, polegającego na wprowadzaniu nowych słówek i pojęć. W opowieści o Alicji są one natomiast dodatkiem do tekstu literackiego i to w dodatku dodatkiem odmiennym od oczekiwanego. Znana wszak jest historia o tym, że Carroll dostarczył Tennielowi fotografie Alice Liddel, prosząc, by ilustrator uwiecznił na swoich rysunkach jej rysy, ten jednak odmówił. Jeśli jednak skupimy się na definicji, według której picturebook to taki utwór, w którym ilustracje są równie ważne dla odbioru książki jak sam tekst, to znajdziemy dziełka pasujące do tej definicji tak w osiemnasto-, jak i dziewiętnastowiecznych propozycjach angielskich i niemieckich.

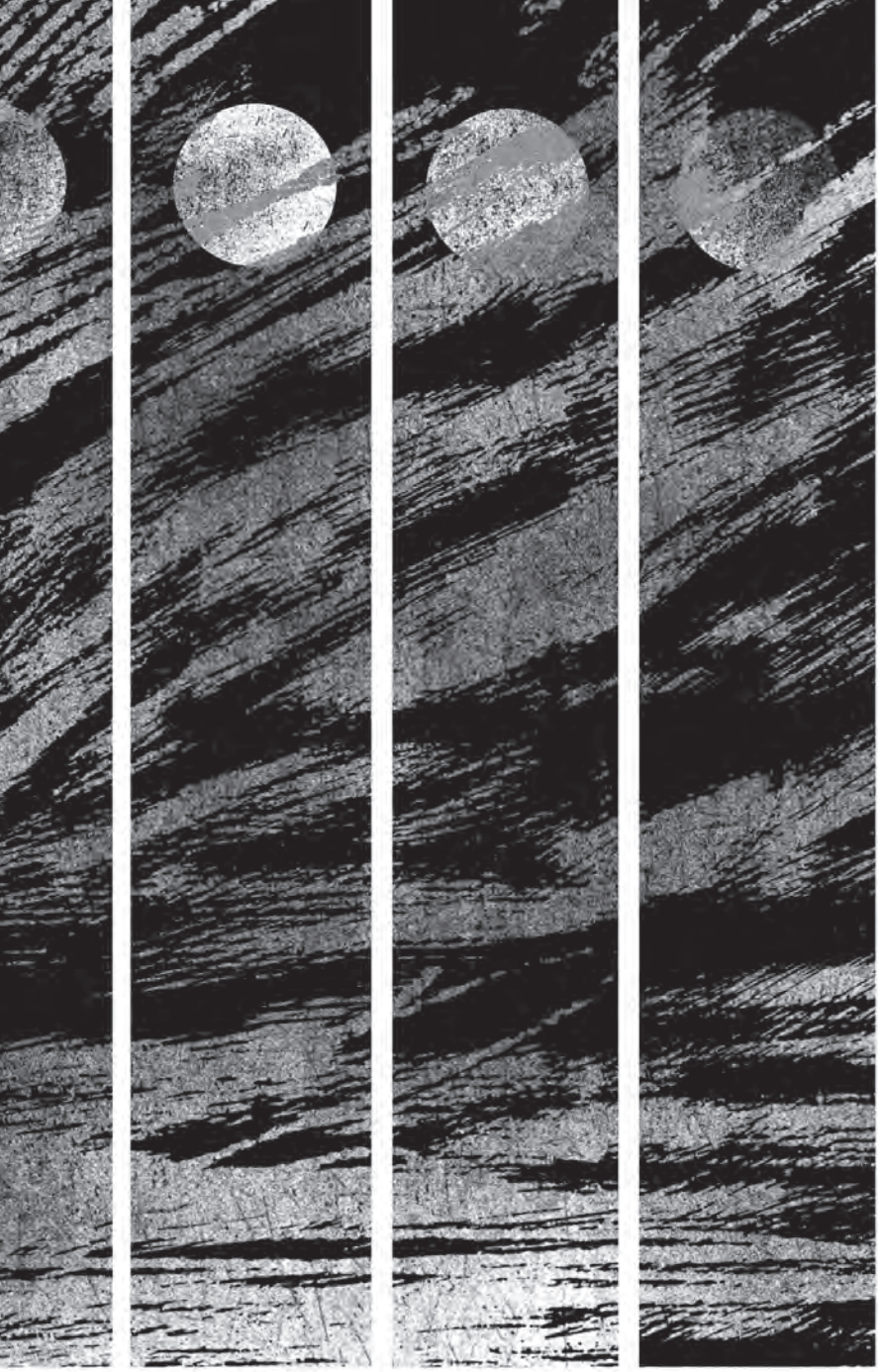
**WIELE SPOŚRÓD ZNACZĄCYCH NA ŚWIECIE KSIĄŻEK OBRAZKOWYCH TO KSIĄŻKI – PROJEKTY AUTORSKIE.**

Spierając się z zacytowanymi sformułowaniami, pamiętać należy, że wszystkie pochodzą z tekstów, których bohaterką jest Iwona Chmielewska. I to od niej – *de facto* – pochodzą przytaczane w owych notach sformułowania na temat tego, czym jest picturebook, ten picturebook, którego Polacy się boją, chociaż nie powinni.

## NOTKA 2.

Chociaż to Iwona Chmielewska była sprawczynią szumu wokół pojęcia „picturebook", którego ślady nadal można znaleźć w Internecie, i to ona przyciągnęła uwagę mediów, co zaowocowało i tekstami o autorce *Kłopotu*, i wywiadami

*Ilustracja: Wojciech Stefaniec.*



z nią (a w efekcie także pojawieniem się różnych, czasem mocno poetyckich prób zdefiniowania tego pojęcia), dla mnie – jako teoretyka – ważniejszy jest tekst Małgorzaty Cackowskiej *Czym jest książka obrazkowa? O pojmowaniu książki obrazkowej dla dzieci w Polsce* opublikowany w trzech częściach w *Rymsie* w 2009 roku, dostępny również na stronie internetowej *Rymsa* (ryms.pl).

Doktor Cackowska, pracownik Instytutu Pedagogiki na Uniwersytecie Gdańskim, nie tylko prowadzi naukowe badania książek obrazkowych i ich wpływu na młodych czytelników (odbiorców), ale podejmuje szereg działań popularyzatorskich (odczyty, wykłady, publikacje) i działa w Polskiej Sekcji IBBY. International Board on Books for Youngsters, czyli Międzynarodowa Izba ds. Książek dla Młodych, zajmuje się literaturą dziecięcą. Powstała w 1953 roku, a jej polski oddział działa od 1974 roku. Od 1988 roku Polska Sekcja IBBY przyznaje nagrody za Książki Roku w kategoriach „pisarz" i „ilustrator", a w tej drugiej osobne kategorie stanowią nagrody za książkę obrazkową (jak podkreśla regulamin: dla najmłodszych) oraz za oryginalne ilustracje do tekstu literackiego (który może być wznowieniem lub tłumaczeniem). Cackowska była w 2012 roku przewodniczącą Jury, które przyznawało nagrody ilustratorom i w kategorii „książki obrazkowe" wyróżniło Olę Cieślak za *Złe sny* i Pawła Pawlaka za *Czarostatki i parodzieje*.

**PARĘ POKOLEŃ POLAKÓW ZOSTAŁO NA PICTUREBOOKACH WYCHOWANE.**

W swoim tekście Cackowska stawia tezę, iż polski termin „książka obrazkowa" jest dość niefortunny, operuje bowiem zdrobnieniem „obrazek" umniejszającym znaczenie tego, co nazywa. Później (w drugiej części swoich rozważań) autorka zwraca uwagę na to, iż w języku angielskim używane są trzy wersje nazwy książki obrazkowej: *picture book*, *picture-book* i *picturebook*. I pisze dalej, że: „Istnieje liczna grupa badaczy używających jednego słowa picturebook do podkreślenia świadomego zamiaru wskazywa-

*Ilustracja: Maciej Pałka, Spacer z Czechowiczem.*

**O AUTORZE:**

*Ur. 1960. Elblążanin. Pracownik naukowy Uniwersytetu Gdańskiego. Znak zodiaku: Skorpion. Teoretyk literatury. Filmoznawca. Autor szeregu książek o komiksie i kilku o kinie oraz przemianach zachodzących w kulturze współczesnej (czasem są to te same książki). Jego najbardziej znaną publikacją jest* Komiks: świat przerysowany *– książka napisana jeszcze przez obronieniem przez Szyłaka doktoratu (choć wydana już po). Najpoważniejszą pracę w jego dorobku stanowią książki* Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu *(1999) oraz* Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa *(2000). Rozległość swoich zainteresowań zaprezentował Szyłak w rozprawie* Gra ciałem. O obrazach kobiet w kulturze współczesnej *(2002; wznowienie – poszerzone – 2013), w której zestawia ze sobą rozważania na temat przemian w kulturze z analizami dzieł literackich, filmowych, fotograficznych, plastycznych i – rzecz jasna – komiksowych. Za najlepszą ze swoich książek Szyłak uważa* Zgwałcone oczy. Komiksowe obrazy przemocy seksualnej *(2001, wznowienie 2007). Najbardziej zaś lubi* Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów *(2001) – książkę, w której słowo „komiks" pada tylko raz. Był czas, kiedy sam próbował sił jako rysownik komiksowy, ale obecnie ogranicza się jedynie do pisania scenariuszy dla innych (zdolniejszych) twórców. W jego twórczości komiksowej widać wyraźne dążenie do prowokacji, naruszania konwencji gatunkowych i granic dobrego smaku oraz eksplorowania obszarów pogranicznych.*

nia jedności (jedni, unii) obrazów i słów, która stanowi najbardziej znaczący wyróżnik omawianego tu gatunku. W wielu opracowaniach, ściśle związanych z zagadnieniami książki obrazkowej, już we wstępie lub nawet w tytule książki zaznacza się, że w treści tekstu będzie mowa o picturebook – pisanym i czytanym jako jedno słowo. Sądzę, że język, który dopuszcza taką możliwość, jest otwarty na nowe znaczenia, i obserwuję tego konsekwencje w przywoływanych niżej definicjach. Istnieją też próby poszukiwania w międzynarodowym metajęzyku adekwatnego pojęcia, ułatwiającego rozumienie tej specyficznej jedni obrazów i słów w książce obrazkowej. Ciekawe jest również dość nośne pojęcie ikonotekstu (iconotext), wprowadzone przez Kirstin Hallberg na określenie niepodzielnej jedności słowa i obrazu, które dopiero razem uruchamiają swój właściwy przekaz" (Cackowska).

Jako twórcę książki obrazkowej (w tym znaczeniu tego słowa, które odpowiada pojęciu picturebook) wskazuje Cackowska Rundolpha Caldecotta (1846-1886). Stwierdza też, że „Niekwestionowaną protoplastką nowoczesnej formy książki obrazkowej – jej wielką legendą – jest kanoniczna książka *Where the Wild Things Are* Maurice'a Sendaka (1963)". Potem zaś zauważa, „[...] iż wiele współczesnych reprezentantów tego gatunku przestaje już być przeznaczonych tylko dla niedorosłego odbiorcy.

**JAKO TWÓRCĘ KSIĄŻKI OBRAZKOWEJ WSKAZUJE CACKOWSKA RUNDOLPHA CALDECOTTA.**

Mam na myśli przekraczające granice klasycznej książki obrazkowej i komiksu graphic novel w wykonaniu Davida Wiesnera (*Flotsam*, *Tuesday* i inne) czy Shauna Tana (*The Arrival* – w języku polskim zatytułowane *Przybysz*, Wydawnictwo Kultura Gniewu, 2009), czy też zwycięzcę w konkursie Caldecott Medal w 2008 roku Briana Selznicka i jego książkę *The Invention of Hugo Cabret* (w języku polskim zatytułowaną *Wynalazek Hugona Cabreta*, Nasza Księgarnia, 2008) – będącą niezwykłym połączeniem sztuki książki obrazkowej, graphic novel i filmu)" (Cackowska).

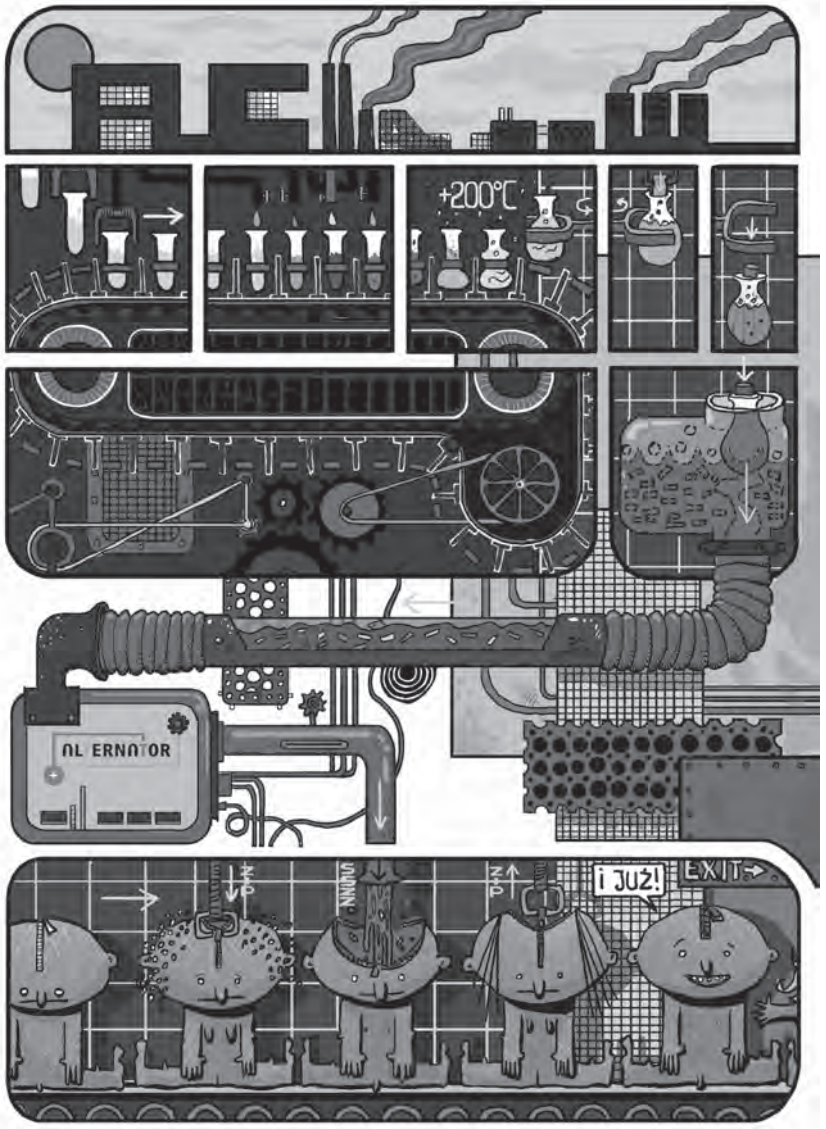
Nieco dalej możemy przeczytać, że „Czołowi przedstawiciele środowiska badaczy picturebook – w odróżnieniu od badaczy książki dla dzieci w ogóle, która występuje w odmianach książek-zabawek, książek edukacyjnych: wprowadzających alfabet (alphabet books) bądź uczących liczb i liczenia (counting books), wprowadzających pojęcia (concept books) oraz książek bez słów (wordless books) i książek ilustrowanych (storytelling books) – rozwijają wątek relacji obrazu i tekstu wspomnianego w tej definicji" (Cackowska). Zestawiając ze sobą różne definicje i omówienia picturebooków, Cackowska wskazuje na to, że łączy je podkreślanie, iż mamy tu do czynienia ze specyficznym zjednoczeniem słów i obrazów wzajemnie się dopełniają-

*Ilustracja: Maciej Pałka, Spacer z Czechowiczem.*

cych w komunikowaniu znaczeń, co wiąże się z twórczym wykorzystaniem różnic pomiędzy tymi dwoma środkami wyrazu. Akcentuje też fakt, iż w przypadku picturebooków mamy do czynienia z przewagą (czy też dominacją) znaczeń komunikowanych przez obraz, i podkreśla, iż ich istotą jest snucie narracji, opowiadanie historii, relacjonowanie zdarzeń, co owocuje między innymi tym, że „słowa mówią nam to, czego nie pokazują obrazy, zaś obrazy pokazują to, czego słowa nie mówią..." (cytat z Perry'ego Nodelmana). Cackowska zwraca ponadto uwagę na to, „[...] że wiele spośród znaczących na świecie książek obrazkowych to książki – projekty autorskie, w których jeden artysta jest twórcą całości: obrazów, tekstów, często także typografii i design książki. Do takich artystów należą m.in.: Maurice Sendak, Anthony Browne, Wolf Erlbruch, Babette Cole, Nikolas Heidelbach, Petr Sis, Jutta Bauer, Svein Nyhus i wielu innych" (Cackowska). Przywoływana autorka zwraca też uwagę na pedagogiczne walory książek obrazkowych oraz stawia pewne tezy związane z ich funkcjonowaniem w obiegu artystycznym. W tym pierwszym kręgu problemowym porusza się – z racji swojego wykształcenia – dość pewnie, ale wkraczając w ten drugi krąg, konstruuje hipotezy dość wątpliwe.

## NOTKA 3.

Na portalu Wiedza i Edukacja, w dziale Encyklopedia „Episteme" znaleźć można hasło *Książka obrazkowa* (*picturebooks*), napisane przez Elżbietę Ukraińską, a w nim przeczytać, że „Z końcem XX wieku pojawiły się książki, w których obraz odgrywa główną rolę w narracji, lub jest jedynym jej nośnikiem, lub w których obraz i tekst przekazują sprzeczne informacje, lub w których obraz i tekst zlewają się w nierozdzielną całość. Pojawiło się wiele terminów opisujących splot ilustracji i tekstu – Teofil Toepliz posługiwał się pojęciem «jedność ikonolingwistyczna» a szwedzka badaczka Kristin Hellberg wprowadziła pojęcie «ikonotekst»" (Ukraińska).




Podejmując się próby skorygowania błędów popełnionych przez Ukraińską, powinniśmy zacząć od stwierdzenia, że nie chodzi o „Teofila Toepliza", ale o Krzysztofa Teodora Toeplitza, który posłużył się terminem „jedność ikono-lingwistyczna" w książce *Sztuka komiksu*. Dalej wypada dodać, że nie jest to określenie stworzone przez owego autora, ale zacytowane przez niego z tekstu Bernarda Toussainta *Ideografia i komiks* i że nie określa ono relacji słowa i obrazu w picturebookach, ale relacje w komiksach. W następnej kolejności wypadałoby dodać, że jest pewnym nadużyciem połączenie ze sobą w jednym zdaniu pojęcia „jedność ikono-lingwistyczna" i nazwiska Kristin Hallberg, która w swoim tekście *Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen* (*Literaturoznawstwo a badania książki obrazkowej*) napisała wprost: „W kwestii pojęcia »nierozerwalna jedność« naukowiec postawiony jest w obliczu niewykonalnego zadania. Na jakich podstawach można określić jedność, a co więcej »nierozerwalną jedność«?" (Hallberg).

Kolejny krok, jaki musimy zrobić, to stwierdzenie, że Hallberg, wprowadzając termin „ikonotekst", chce podkreślić sytuację odbiorcy, który w obrębie jednego przekazu musi odczytać znaczenie, jakie niosą (współtworzą) słowa i obrazy, połączone ze sobą w jednym dziele arbitralną decyzją artysty. Pamiętając zaś o tym, że Cackowska obarczyła Hallberg odpowiedzialnością za wprowadzenie terminu „ikonotekst" do języka krytyki, powinniśmy dodać, że nie został on wymyślony przez szwedzką badaczkę, ale funkcjonuje w historii sztuki, gdzie definiowany jest jako „artefakt, w którym połączone znaki werbalne i wizualne tworzą wypowiedź retoryczną (*rhetoric*), która zależy od współwystępowania słów i obrazów" (Wagner: 16).

Kristin Hallberg w swoim artykule napisała: „Tekst tworzony jest przez konwencjonalny system, który odczytywany jest linearnie, natomiast obraz nie jest zbudowany z uniwersalnych i dysjunktywnych jednostek. Mikrojednostkami obrazu są punkty, powierzchnie, linie i kolory. Ich kombinacje w celu wyrażenia czegoś są sprawą indywidualną, ale też w pewnym stopniu uwarunkowaną kulturowo. Obraz jest ikoniczny, ale nie zawsze mimetyczny, naśladujący rzeczywistość. Odczytywany jest w sposób nieciągły i arbitralny, stosunek

*Ilustracja: Jakub Babczyński, short na kartkę/broszurkę z okazji 30. rocznicy Akademickiego Centrum Kultury Uniwersytetu Gdańskiego.*

**IKONOTEKST TO CAŁOŚĆ, KTÓRA MA CHARAKTER RETORYCZNY.**

pomiędzy tymi dwoma odrębnymi systemami znaków komplikuje co najmniej analizę literaturoznawczą. [...] Implikowana interakcja obraz/tekst jako »tekst książki obrazkowej« staje się realna dopiero w konkretnej sytuacji, w której znajduje się czytelnik. Ów »tekst« będziemy dalej nazywać **ikonotekstem**. Immanentna struktura ikonotekstu konstruowana jest przez obraz i tekst, nawet jeśli ich funkcje różnią się w taki sam sposób, jak słowa, pojęcia, zdania itd. mogą mieć nadane różne funkcje w tekście. Pojęcie ikonotekstu jest hermeneutycznym pojęciem tekstowym odnoszącym się do książki obrazkowej.

Wiele książek obrazkowych powstało i powstaje w ten sposób, że wcześniej istniejące teksty literackie zilustrowano tak bogato, że otrzymaliśmy książki obrazkowe. [...] Ponadto pojęcie ikonotekstu może być stosowane w analizach relacji obraz / tekst w ilustrowanych książkach obrazkowych. Pojęcie ikonotekstu ma tę zaletę, że nie zakłada jakiegokolwiek prymarnego stosunku obraz / tekst, lecz wskazuje na całość, która powstaje przy odczytaniu obrazu i tekstu" (Hallberg).

Cytat jest nieco przydługi, ale pozwala zauważyć, że tam, gdzie polskie autorki chciałyby widzieć niepodzielną jednię słów i obrazów lub wręcz jedność ikonolingwistyczną, szwedzka autorka kładzie nacisk na różnice pomiędzy przekazem werbalnym i ikonicznym, że określenia „ikonotekst" używa do nazwania każdego połączenia słów i obrazów w książce i że efekt owego zestawienia nazywa całością nie dlatego, że powstaje jakaś niepodzielna jedność, ale z tej przyczyny, iż odbiorca odczytuje je (patrzy na nie) w tym samym czasie i traktuje jak dopełniające się składniki tego samego komunikatu. Ta całość ma – jak zauważył cytowany wcześniej Wagner – charakter retoryczny: służy skonstruowaniu wypowiedzi, w której chodzi o transmisję treści przekazywanej za pomocą dwóch rodzajów znaków, dopełniających się nawzajem.

## NOTKA 4.

Widoczne zarówno w cytowanych wypowiedziach polskich autorek piszących o picturebookach, jak i w rozważaniach osób zajmujących się komiksem dążenie do mocnego wyartykułowania, iż przedmiotem ich badań jest coś, co stanowi nierozerwalną całość (organiczną jedność), chociaż składa się zarówno ze słów, jak i obrazów, może wynikać z obecnej w rozmaitych postępowaniach badawczych tendencji do oddzielania od siebie słów i obrazów, analizowania ich osobno i umniejszania znaczenia tego składnika, którego badanie wymaga innych kompetencji niż te, którymi legitymuje się dany badacz. Badacze literatury mają skłonność do przyjmowania założenia, że towarzyszące tekstowi obrazki jedynie dublują treść przekazywaną przez słowa, nic nowego do przekazu nie wnoszą, a nawet (w związku z tym, że są bardziej konkretne i jednoznaczne) go zubożają. Badacze ilustracji z kolei mają tendencje do analizowania ich w oderwaniu od utworu, któremu towarzyszą.

**CHODZI O TRANSMISJĘ TREŚCI PRZEKAZYWANEJ ZA POMOCĄ DWÓCH RODZAJÓW ZNAKÓW, DOPEŁNIAJĄCYCH SIĘ NAWZAJEM.**

Mówienie o nierozerwalnej jedni, ikono-lingwistycznej jedności czy nierozdzielnej całości służy – jak najbardziej słusznie – podkreśleniu, że zamykanie oczu na obraz jest takim samym błędem jak nieczytanie tekstu, który mu towarzyszy. W rzeczywistości jednak mówienie to ma na celu zaznaczenie, że chodzi o – nazwaną przez Hallberg – całość, która powstaje przy **odczytaniu** obrazu i tekstu. Podkreślanie jedności i kładzenie akcentu na nierozerwalność związku słowa i obrazu tak w komiksach, jak i w picturebookach wynika stąd, że w obu wypadkach elementy składowe przekazu łatwo można od siebie oderwać, a jeszcze łatwiej zobaczyć ich niejednorodność, heterogeniczność (czy też monstrualność). Czytelnik widzi obrazy, czyta towarzyszące im słowa i zauważa,

*Ilustracja: Wojciech Stefaniec.*

że jedne mają wpływ na drugie, uzupełniają się i modyfikują swoje znaczenie. W ten sposób odkrywa, że to, co doskonale rozpoznawalne jako odmienne (a zatem i osobne), współtworzy przekaz bogatszy niż prosta suma znaczeń komunikowanych przez jego składniki.

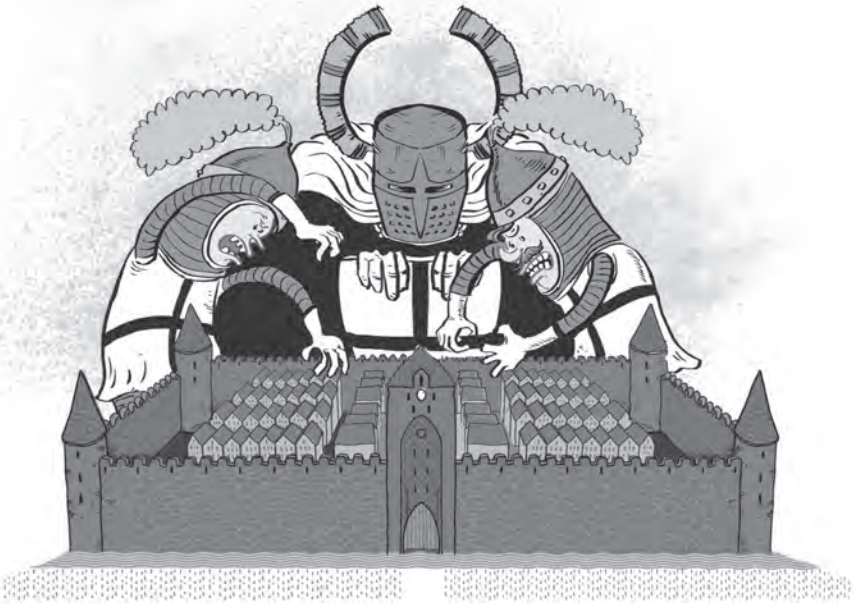
Umowność posługiwania się pojęciem nierozerwalności i jedni w przypadku komiksów (i szerzej: tekstów obrazkowych) znakomicie pokazała Małgorzata Dawidek Gryglicka w rozprawie *Historia tekstu wizualnego*, w której zajmuje się tekstem jako dziełem sztuki (wizualnej) czy – precyzyjniej – tekstem jako obrazem (pismem jako rysunkiem). Pomocne w zrozumieniu, na co autorka zwraca uwagę, mogą być słowa Michela Foucaulta, opisującego pracę Magritte'a *To nie jest fajka*: „Litery są narysowane – litery są elementem obrazu, samym obrazem" (Foucault: 20; Dawidek Gryglicka: 45).

„Rola tekstu i obrazu w komiksie nie jest symbiotyczna, dlatego jest rozdzielna" – napisała Dawidek Gryglicka. – „Funkcją tekstu komiksowego jest ciągłe stymulowanie akcji, fabularyzowanie przedstawienia, które rozgrywa się w obrazie. Ten z kolei prowadzi narrację, prezentuje postaci i rzeczywistość, w której żyją, obowiązujące w niej reguły, stosunki między bohaterami, emocje, a także tło opowieści oraz jej atmosferę. To obraz jest środkiem, medium, to on jest głównym nośnikiem znaczenia" (Dawidek Gryglicka).

**TEKSTY WIZUALNE OPERUJĄ NIEROZDZIELNĄ JEDNOŚCIĄ SŁOWA I OBRAZU, KOMIKSY JEDNAK TEGO NIE ROBIĄ.**

Autorka *Historii tekstu wizualnego* na przestrzeni swojej, liczącej ponad siedemset stron pracy, analizuje różne sposoby wykorzystania napisów do tworzenia obrazów, tworzenia obrazów, na których przedstawiane są napisy, tworzenia obrazów z napisów i napisów z obrazów, ale nie powraca już więcej do komiksu, nie wspomina też o książkach obrazkowych. To ostatnie jest zrozumiałe – uwagi Dawidek Gryglickiej o komiksie z powodzeniem można odnieść do innych przypadków komponowania opowieści za pomocą obrazów. Zgadzając się z nią co do tego, że teksty wizualne operują nierozdzielną jednością słowa i obrazu, musimy się zgodzić i z tym, że komiksy jednak tego nie robią, podobnie zresztą jak i książki obrazkowe.

Zaproponowane przez Dawidek Gryglicką rozpoznanie, iż komiks jest fabularnym przedstawieniem, rozgrywającym się w obrazie (czy też, precyzyjniej rzecz ujmując: w sekwencji obrazów), wspomaganym tylko w miarę potrzeby tekstem słownym, to jedynie (dość radykalne) streszczenie koncepcji zarysowanej w tekście Szymona Holcmana i Katarzyny Nowakowskiej *Obrazki do czytania. Relacje między słowem i obrazem w komiksie*. W przypisie, jakim opatruje swój tekst, autorka odsyła czytelników zarówno do owego tekstu, jak i do prac w nim cytowanych – książki Toeplitza *Sztuka komiksu* i mojej *Poetyki komiksu*. Zabawne jest to, że Holcman i Nowakowska, zaczynają swój tekst od wyjaśnienia, skąd wziął się jego tytuł: „Spotkaliśmy się z określeniem komiksu jako »obrazków do czytania«. Podobnie jak książeczki dla małych dzieci, które uczą się, co to pies, co kot, a co kura. Obrazki z podpisami. Jednakże tematem tego referatu nie jest deprecjacja komiksu jako sztuki w polskiej kulturze. Zainteresowała nas trafna i zarazem paradoksalna charakterystyka komiksu zdefiniowanego jako »obraz do czytania«" (Holcman, Nowakowska).



*Ilustracje: Wojciech Stefaniec, Zgubiony; Jakub Babczyński, nieopublikowany rysunek do* Legend elbląskich.

## NOTKA 5.

Gdybym miał podjąć się próby uporządkowania tego, co zanotowałem lub też chciałem zanotować do tej pory, zacząłbym od stwierdzenia, że komiks jest ikonotekstem, czyli utworem, w którym połączone znaki werbalne i wizualne tworzą wypowiedź retoryczną (*rhetoric*), która zależy od współwystępowania słów i obrazów. Jest też – rzecz jasna – przekazem fabularnym, rozpowszechnianym za pośrednictwem druku. W tym miejscu waham się, czy powinienem dodać coś na temat komiksów internetowych, rozpowszechnianych za pomocą mediów elektronicznych, czy też jednak uznać, że „komiksy internetowe" różnią się od komiksów tradycyjnych (w skrócie zwanych po prostu komiksami) tak bardzo, że należałoby jedne od drugich oddzielać i nazwą, i definicją.

W 2009 Randy Duncan i Matthew J. Smith w książce *The Power of Comics. History, Form and Culture* zaproponowali, żeby gazetowe paski komiksowe (*comic strips*) i książeczki komiksowe (*comic books*) uważać za osobne media, co wolałbym odczytywać jako propozycję uznania ich za odmienne środki wyrazu, a nie różne środki przekazu (Zob. Duncan, Smith: 3). Ochoczo przytakując tej propozycji (Duncan i Smith wyliczają dość skrupulatnie, czym komiksowe paski od książeczek się różnią), chciałbym zarazem zaproponować, żebyśmy *comic books* i *picturebooks* potraktowali tak, jakby niczym się od siebie nie różniły. Zachęca do tego fakt, że większość cech wymienianych przez badaczy picturebooków jako ich cechy dystynktywne pokrywa się z dystynktywnymi cechami komiksów, wymienianymi przez ich badaczy.

Przyjmując – zaproponowane przez Cackowską – odróżnienie książek obrazkowych określanych jako picturebooks (pisanie łącznie) od innych, przeznaczonych dla dzieci książek z obrazkami, w tym książek-zabawek, książek edukacyjnych: wprowadzających alfabet, uczących liczb i liczenia oraz wprowadzających pojęcia, za cechę charakterystyczną tych pierwszych przyjąć wypada to, iż – tak samo, jak komiksy – opowiadają one historie (mają charakter fabularny). Sama ich nazwa podkreśla, że nośnikiem narracji jest w tym przypadku obraz, czasem wspierany przez słowo, czasem zaś (jak w przypadku książek, w których teksty werbalne w ogóle się nie pojawiają) – nie. Identycznie jest w komiksach, na przykład w *Przybyszu* Shauna Tana, którego Cackowska nie waha się zaliczyć do picturebooków. Przyglądając się różnym książkom obrazkowym (co zamierzam zrobić w kolejnych notkach), z łatwością zauważymy takie elementy poetyki komiksu, jak układanie obrazów w narracyjne sekwencje, segmentacja tekstów werbalnych uzależniona od podziału na obrazki, czasem także posługiwanie się „dymkami" z przytoczeniami wypowiedzi postaci oraz konwencjonalnymi oznaczeniami ruchu lub stanów emocjonalnych.

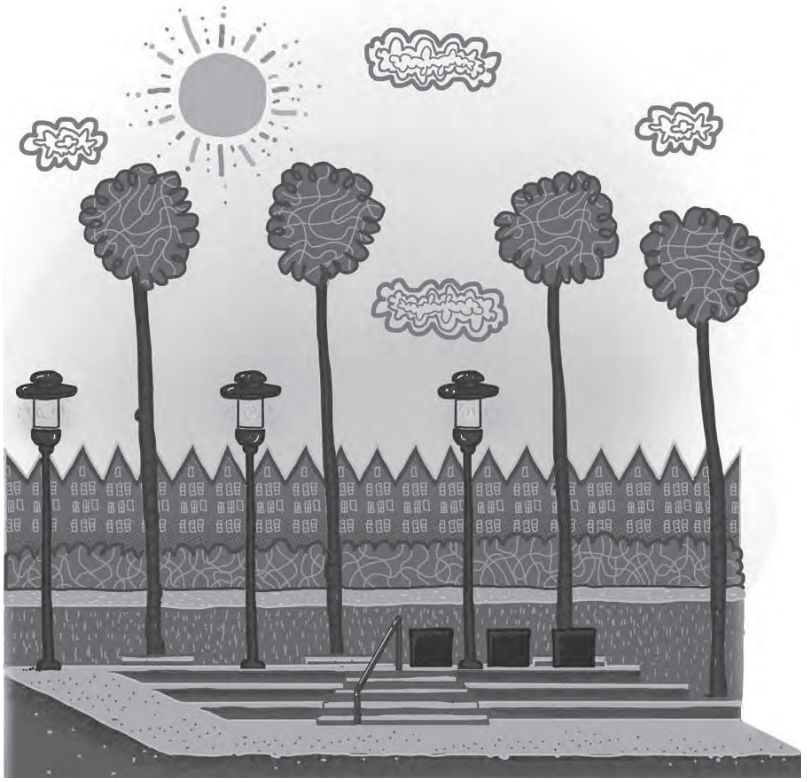
**WŚRÓD KSIĄŻEK OBRAZKOWYCH ZNALEŹĆ MOŻEMY NIEMAŁO TAKICH, KTÓRE MOŻNA NAZWAĆ KOMIKSAMI.**

Maria Nikolajeva i Carole Scott w swojej fundamentalnej książce *How Picturebooks Work* zwracają uwagę na to, że teoria komiksu może być przydatna dla analizy książek obrazkowych, tym samym jednak sygnalizują, że ich zdaniem *picturebooks* są czymś od komiksów odmiennym (zob. Nikolajeva, Scott: 140). W sygnale tym wolałbym jednak raczej dostrzec próbę radykalnego zakreślenia granic obszaru własnych badań aniżeli wniosek z analizy zgromadzonych materiałów. Z podobnym zakreślaniem granic mieliśmy do czynienia także w obszarze badań nad komiksem – przykładem może tu być skrupulatność, z jaką K. T. Toeplitz oddzielał komiksy od nie-komiksów, kierując się tym, czy teksty są wpisane na tle obrazka, czy też pod nim i czy są wpisywane ręcznie, czy też czcionką drukarską. W ostatnim czasie podziały te zignorował Adam Rusek, pisząc książki, w których opisał pospołu zarówno te historyjki obrazkowe, które autor *Sztuki komiksu* do komiksów zaliczał, jak i te, które od nich oddzielał (por. Rusek, *Tarzan*...; Rusek, *Od rozrywki*...).

Wśród ogromnej liczby książek obrazkowych (picturebooks) znaleźć możemy niemałą liczbę takich, które z powodzeniem można nazwać komiksami. Obok nich pojawiają się jednak i takie, które od komiksów wyraźnie się różnią. Te z kolei można podzielić na takie, w których owe różnice mają charakter pozorny, i takie, w których różnice są tak zasadnicze, że musimy uznać odmienność owych picturebooków od komiksów. Wzorcowym wręcz przykładem pozornego odróżnienia książki obrazkowej od komiksu jest dla mnie *Gdzie jest moja czapeczka?* Jona Klassena. Składa się ona z szesnastu obrazków i opowiada historię niedźwiedzia, który szuka swojej czerwonej czapki. Na pierwszym rysunku widzimy

*Ilustracja: Jakub Bakczyński, rysunek do* Legend dlbląskich.

niedźwiedzia, a na stronie obok umieszczony jest tekst: „Zginęła mi czapeczka. Gdzie ona się podziała?" Potem, na kolejnych obrazkach, widzimy bohatera stojącego naprzeciwko różnych zwierząt, a na stronach obok możemy przeczytać dialogi tych postaci (zapisane drukiem w dwóch kolorach, co pozwala odróżnić wypowiedzi poszczególnych rozmówców). *De facto* nie ma w książce innych tekstów słownych niż przytoczenia wypowiedzi i myśli postaci. W pewnym momencie emocjonalność wypowiedzi niedźwiedzia podkreślona zostaje przez zapisanie jego słów wyłącznie wielkimi literami. Nośnikiem narracji jest tu sekwencja obrazków, teksty werbalne pojawiają się tylko jako wypowiedzi postaci. Wystarczyłoby umieścić te ostatnie w dymkach, żeby już na pierwszy rzut oka było widać, że to komiks. Genologicznie od komiksu odmienny jest natomiast *Kłopot* Iwony Chmielewskiej. Punktem wyjścia jest tu fakt, że narratorka / bohaterka przypaliła żelazkiem ulubiony obrus mamy. Kolejne strony zawierają powtórzenie wizerunku plamy po żelazku z dorysowanymi do niej różnymi elementami, co przekształca ją w wizerunek bomby, atlety, sowy, myszki komputerowej, kościoła, krzesła, fajki, łopaty, łódki itp. Wypowiedź bohaterki rozwija się płynnie, ale nie ma charakteru relacji z zachodzących zdarzeń.



zanie tytułowego kłopotu, czyniąc z całości dzieła Chmielewskiej przekaz niewątpliwie fabularny. Obrazy i słowa współtworzą tę opowieść, ale czynią to w sposób zdecydowanie niekomiksowy.

## NOTKA 6.

Owe piętnaście minut sławy, jakim cieszy się obecnie picturebook, zawdzięcza on temu, że wszyscy wokół odkryli nagle, iż w książkach obrazkowych tkwi ogromny potencjał artystyczny, dydaktyczny i wyobraźniotwórczy. Odkrycie to było bezpośrednio związane z faktem, iż picturebooki pojawiły się na polskim rynku wydawniczym jako nowa propozycja książek dla dzieci. Rozpoznawaniu charakteru owej nowinki towarzyszyło jednak odkrywanie, czy też przypominanie sobie, że w gruncie rzeczy nie jest to aż taka nowinka, jak by niektórzy chcieli. Prawdą jest, że Iwona Chmielewska wydaje swoje picturebooks w Seulu, ale nie znaczy to wcale, że w Polsce forma ta nie jest popularna. O tym, że Polacy nie gęsi, świadczą wznowienia książeczek opracowanych graficznie przez Bohdana Butenkę. Jest wśród nich *Pan Maluśkiewicz i wieloryb*, czyli bogato zilustrowany wiersz Juliana Tuwima, rzecz oryginalnie wydana w 1956 roku. Jest *Panna Kreseczka* – zbiór historyjek obrazkowych publikowanych w *Świerszczyku* w latach 1958-1959: wierszowane teksty słowne pisała w tym wypadku Wanda Chotomska. Jest wreszcie komiks *Gucio i Cezar* ze scenariuszem Krystyny Boglar, pierwotnie wydawany w latach 1968-1975. Ponowne odkrycie Butenki to jedynie wierzchołek góry lodowej. Twórca *Przygód Gapiszona* bowiem adresował większość swoich prac do odbiorców najmłodszych i z tego względu operował łatwymi do zaakceptowania środkami wyrazu. Na ponowne odkrycie (czyli wznowienie drukiem) czekają jednak także twórcy mniej „grzeczni", tacy jak Józef Wilkoń czy Stastys Eidrigevičius (już zaczęto ponownie publikować książki z ich ilustracjami, ale te najlepsze jeszcze nie doczekały się wznowień). I jeszcze inni. Wielu innych.

Małgorzata Cackowska ma niewątpliwie sporo racji, gdy zwraca uwagę na to, iż w naszej kulturze umniejsza się wagę twórczości dla dzieci i ją marginalizuje. Uwagę na to zwracają także inni, w tym autorzy i autorki cytowanych wcześniej notek zamieszczonych w Internecie. Podkreślanie tam, iż są to książki dla odbiorcy bez określonej kategorii wiekowej, ma służyć wymknięciu się z ram owego umniejszającego rozpoznania. W gruncie rzeczy jednak to właśnie połączenie terminu „picturebook" z jego (koniecznym) dopełnieniem „for children" zadecydowało o tym, że owa specyficzna odmiana książek obrazkowych, która przykuwa tutaj naszą uwagę, została opatrzona osobną nazwą. Książka Nikolajevej i Scott została wydana w serii „Children's Literature and Culture", tekst Cackowskiej został opublikowany w „Kwartalniku o książkach dla dzieci i młodzieży". Lwia część publikacji, w których mowa jest o picturebookach, już w tytule podkreśla, iż mamy do czynienia z literaturą dla dzieci, a w treści analizuje problemy zwią-

**CACKOWSKA ZAUWAŻA, ŻE W NASZEJ KULTURZE UMNIEJSZA SIĘ WAGĘ TWÓRCZOŚCI DLA DZIECI.**

Jest to raczej zapis pełnego emocji monologu. Obrazy są ściśle powiązane z poszczególnymi segmentami owego monologu, ale trudno orzec, co tu jest głównym nośnikiem narracji, co zaś jej dopełnieniem. Finał opowieści przynosi rozwią-

*Ilustracja: Jakub Babczyński, rysunek do książeczki promującej Elbląg.* Elbląg ma 777 lat.

zane z odbiorem przez dzieci treści przez owe książki komunikowane. Próba podkreślania, że przecież „nie są to książki ilustrowane, ani książki z obrazkami, ani też infantylne książeczki dla dzieci", może być słuszna, ale stawia badaczy tego zjawiska wobec konieczności ulokowania go na tle innych książek, książeczek i ksiąg obrazkowych tworzonych tak współcześnie, jak i w minionych dziesięcioleciach, a nawet stuleciach. Z jednej strony, będą to – rzecz jasna – komiksy, w tym także pierwociny komiksowe w rodzaju prac Rudolphe'a Töpffera, Gustave'a Dorégo i Wilhelma Buscha. Wraz z komiksami można pomiędzy picturebooki włożyć książki Fransa Masereela, Otto Nûckela, Lynda Warda i innych, w tym także kolaże Maxa Ernsta, czyli te rzeczy, o których zaliczenie w poczet komiksów upominają się obecnie i krytycy, i artyści, i niektórzy badacze (w listopadowym numerze miesięcznika *Znak* upomniał się o to Marek Turek). Ale można tam włożyć także prace zdecydowanie niekomiksowe, ponieważ „książka obrazkowa" to termin zdecydowanie pojemniejszy od słowa „komiks".

## NOTKA 7.

Filmoznawcy od czasu do czasu przypominają sobie (i innym) popularne zdanie wypowiedziane przez Andrew Tudora: „Gatunek jest tym, za co wszyscy wspólnie go uważamy". Przypomina ono bowiem, że nie zawsze akademickie definicje określają fakt, że coś jest czymś, a nie czymś innym. Biorąc pod uwagę definicje, można powiedzieć, że każdy komiks jest picturebookiem, ale nie każdy picturebook jest komiksem. Pojęcie „książka obrazkowa", nawet po zawężeniu go do takiego typu książek, w których mamy do czynienia z przekazem narracyjnym, pozostaje zdecydowanie szersze od pojęcia „komiks". To ostatnie wciąż jednak ewoluuje, a wielu spośród współczesnych twórców ostentacyjnie szuka nietypowych rozwiązań czy to fabularnych, czy też formalnych, jak gdyby

chcieli nas zapytać: „Czy to jeszcze komiks?" I tu właśnie do głosu dochodzi opinia potoczna, która nie zawsze chce się zgodzić na nazwanie komiksem czegoś, co wszystkie warunki bycia komiksem spełnia, ale nie wygląda jak to coś, co wszyscy wspólnie za komiks uważamy.

Z opinią potoczną nie sposób się spierać, ale można ją (na zasadzie kropli, która drąży skałę) próbować podważyć za pomocą rozmów o komiksach, które są picturebookami (przypominam, że są nimi wszystkie komiksy z wyjątkiem gazetowych pasków), i picturebookach, które nie zawsze są komiksami, ale które i tak mogą nam dostarczyć wiele radości z obcowania ze słowami, obrazami i tego, co wynika z interakcji między nimi. ❁

## BIBLIOGRAFIA:


Bargielska, Justyna. „Poza słowami." <http://kultura.onet.pl/ksiazki/artykuly/poza-slowami,1,5243222,artykul.html>. [Dostęp: 06.11.2013].

Cackowska, Małgorzata. „Czym jest książka obrazkowa? O pojmowaniu książki obrazkowej w Polsce – część I, II i III." <http://ryms.pl/artykul_szczegoly/12/czym-jest-ksiazka-obrazkowa-o-pojmowaniu-ksiazki-obrazkowej-dla-dzieci-w-polsce-czesc-i-ii-i-iii.html>. [Dostęp: 01.11.2013].

Foucault, Michel. *To nie jest fajka*. Tłum. T. Komendant. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1996.

Dawidek Gryglicka, Małgorzata. *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*. Kraków-Wrocław, Korporacja Ha!art, 2012.

Duncan, Randy, Smith, Matthew J. *The Power of Comics. History, Form and Culture*. New York: Continuum, 2009.

Hallberg, Kristin. *Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen* (*Literaturoznawstwo a badania książki obrazkowej*). Tekst w przekładzie, którego dokonała Hanna Dymel-Trzebiatowska (dostępne w maszynopisie).

Holcman, Szymon, Nowakowska, Katarzyna. „Obrazki do czytania. Relacje między słowem i obrazem w komiksie." <http://esensja.stopklatka.pl/magazyn/2004/02/iso/10_10.html>. [Dostęp: 10.11.2013].

*Książki obrazkowe nie tylko dla dzieci* [tekst przygotowany na podstawie materiałów organizatora wystawy]. <http://www.szczecinglowny.org/zapowiedzi/ksiazki-obrazkowe-nie-tylko-dla-dzieci>. [Dostęp: 06.11.2013].

Nikolajeva, Maria, Scott, Carole. *How Picturebooks Work*. New York-London: Routledge, 2006.

*Miasto poezji: picturebooks Iwony Chmielewskiej*. *Kurier Lubelski*. <http://www.kurierlubelski.pl/artykul/586527,miasto-poezji-picture-books-iwony-chmielewskiej,id,t.html>. [Dostęp: 06.11.2013].

Rusek, Adam. *Od rozrywki do ideowego zaangażowania. Komiksowa rzeczywistość w Polsce w latach 1939-1955*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2011.

Rusek, Adam. *Tarzan, Matołek i inni: cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919-1939*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2001.

Turek, Marek. „Subiektywny i wybiórczy rzut oka na sytuację komiksu artystycznego." *Znak* 11 (2013).

Ukraińska, Elżbieta. „Książka obrazkowa (picturebook)." Wiedza i Edukacja. <http://wiedzaiedukacja.eu/archives/956>. [Dostęp: 29.10.2012].

Wagner, Peter. „Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)." *Icon, Texts, Iconotexts: Essay on Ekphrasis and Intermediality*. Red. P. Wagner. Berlin-New York: de Gruyter, 1996.


## NOTES ABOUT PICTURE BOOKS


When analyzing definitions and reviews of picture books it becomes clear that to a large degree they overlap with definitions of comics, and also that the authors of those definitions and reviews make an effort not to notice this fact. Comics cannot be completely separated from picture books. What connects them is the fact that they are both iconotexts and that they form stories in which the more important (sometimes – main, occasionally – unique) medium of creating meaning is the image. The basis of their differentiation can be only the fact that comics are a special form of picture books: rules that govern them are more codified than in other picture books. It means that every comics is a picture book, but not all picture books are comics. However, the boundaries between these two notions are fluid and there is a constant exchange of artistic experiences.