

# A

## rchitektura *picture booka*

Twórczość Iwony Chmielewskiej

### Zjawisko książki obrazowej – problem definicji i granic gatunku

Książka obrazowa jest zjawiskiem nierozzerwalnie związanym z charakterem współczesnej cywilizacji. Swoją formę zawdzięcza przemianom kultury zachodzącym od XX wieku do dzisiaj, wśród których należy wymienić zdetronizowanie kodu werbalnego przez kod ikoniczny, a także głębokie zmiany społeczne, jak np. powszechną demokratyzację sztuki i kultury oraz korespondencję i synkretyzm sztuk. Wraz z rozwojem kultury wizualnej zaczęły się zmieniać role przypisane zarówno słowu, jak i obrazowi w świecie wartości społecznych. Przemiana ta spowodowana była wieloma czynnikami, m.in. rozwojem i karierą takich mediów, jak: kino, telewizja, internet, plakat, komiks, reklama czy wreszcie media społecznościowe i urządzenia mobilne.

Nie może więc dziwić, że w kulturze, w której przez przeszło wiek dokonywał się zwrot ikoniczny, pojawiły się nowe formy oparte na modyfikacji starszych wzorców. Książka obrazowa jest zarazem efektem i wskaźnikiem tych przeobrażeń. Zrodziła się na pograniczu klasycznie pojmowanej literatury i sztuki plastycznej. Jest to w gruncie rzeczy nowy, hybrydalny, wciąż rozwijający się gatunek wypowiedzi artystycznej wypływający z poszukiwań współczesnych twórców. Chociaż pozornie może wydawać się prosty i przyjemny w odbiorze (ze względu na zdecydowaną ilość

przewagę obrazu nad tekstem), w rzeczywistości okazuje się wymagający i zmuszający do przemyśleń. Niemal od XIX wieku, zwłaszcza od epoki romantycznej, sztuka europejska kierowała się zasadą synkretyzmu, łączenia rozmaitych rodzajów, gatunków, a także kodów i estetyk. Książka obrazowa jest więc wytworem z jednej strony sztuki poszukującej nowych form i środków wyrazu, z drugiej zaś – wynikiem ekspansji obrazu, odgrywającego coraz to istotniejszą rolę w kulturze<sup>1</sup>.

Chociaż na temat ikonosfery człowieka współczesnego powstają coraz to nowsze opracowania naukowe, stopniowo rośnie społeczna świadomość wpływu nowych mediów na człowieka, stan polskich badań na temat książki obrazowej wydaje się w dużej mierze anachroniczny, głównie ze względu na to, że jest to zjawisko stosunkowo nowe na polskim rynku wydawniczym. Nie dość, że nie istnieje monografia naukowa, a poważne kompendia zawierają informacje zdawkowe, to odwołując się do stosunkowo niewielkiej liczby artykułów naukowych, nie sposób odnaleźć jednej, precyzyjnej i wyczerpującej definicji, która charakteryzowałaby ten fenomen. Magdalena Sikorska, zajmująca się literaturą wizualną, źródła takiego stanu rzeczy upatruje już w *picture booku*, wielości jego odmian i różnorodności form, a przede wszystkim w nieustannych zmianach, jakim podlega, co utrudnia jego wyczerpujący opis:

*Picturebook* i komiksy mają ponad sto lat, jednak nadal pod pewnymi względami pozostają gatunkami nowymi, [...] pojawiły się i zaczęły rozwijać w czasach, w których wiara w możliwość stworzenia jedynej i prostej definicji gwałtownie się uszczupliła. Co więcej, ich rozwój jest obecnie tak dynamiczny, że trudno uchwycić moment, w którym można by je przytrzymać i opisać. Próba precyzyjnego zdefiniowania czy to komiksu, czy *picturebook*a z góry skazana jest na daleko idące uproszczenia, a przez to w ostatecznym rozrachunku na niepowodzenie<sup>2</sup>.

Mimo to próby te podejmowano i dyskusje nad specyfiką gatunku trwają nadal, niestety, jak dotąd z niewielkim skutkiem. Wszystkie stworzone w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych na polskim gruncie definicje okazały się za szerokie, zbyt powierzchowne i niewiele wniosły do literatury przedmiotu<sup>3</sup>. Bardzo rzadko zwracano w nich uwagę na artystyczny charakter *picture book*a, oryginalną relację między słowem a obrazem i całościowy autorski projekt, uważając go za książkę z obrazkami dla małych dzieci. Wśród badaczy nadal nie ma zgodności co do pojęcia oraz jego cech dysfunkcyjnych. Powstaje również pytanie, kto powinien badać

ten gatunek. Praktyka badawcza pokazuje, że książką obrazową równie chętnie zajmują się zarówno literaturoznawcy i kulturoznawcy, jak i pedagodzy, bibliotekarze czy teoretycy i historycy sztuki. Często jednak ich zdania są podzielone, czego efektem są mnożące się pytania i pojawiające się kolejne problemy opisu zjawiska<sup>4</sup>. Sikorska zwraca uwagę, że wynika to z błędnego i przedmiotowego podejścia zarówno do książki obrazowej, jak i literatury wizualnej czy sztuki w ogóle. Podkreśla tym samym, że na przeszkodzie do merytorycznej dyskusji stoi przekonanie wielu badaczy o możliwości poprowadzenia dokładnej granicy między jedną formą słownoobrazową a drugą. Postulat badaczki brzmi następująco: chcąc opisać literaturę wizualną w całej jej złożoności i wielości hybridalnych form, nie należy skupiać się jedynie na różnicach między nimi, lecz na tym, co je łączy, a przede wszystkim, co sprawia, że słowo i obraz mogą wchodzić ze sobą w skomplikowane relacje i oddziaływać na czytelnika silniej niż słowo i obraz w izolacji<sup>5</sup>. Polemizując jednak z Sikorską, potrzeba interdyscyplinarnych badań naukowych nad *picture bookiem*, których wciąż w Polsce brakuje, i jednoznacznego rozgraniczenia między pokrewnymi mu gatunkami. To właśnie ta nieokreśloność i brak jednoznacznych cech, które pozwalałyby odróżnić jedne formy od drugich, przysparza problemów badawczych, co w efekcie skutkuje nadużywaniem określeń i prowadzi do nieporozumień.

Problematyczny okazuje się również brak ujednolicenia terminologii, a także konsekwencji w jej używaniu. W publikacjach poświęconym temu zjawisku zauważalne jest posługiwanie się takimi terminami, jak *picture book*, *picturebook*, *picture-book* (ze zwróceniem uwagi na znaczeniowe niuanse w pisowni, gdzie zapis łączny sugeruje jedność słowno-obrazową, a forma z łącznikiem podkreśla relację między dwoma mediami, językowym i ikonicznym). W praktyce naukowej jednak (zarówno polskiej, jak i anglosaskiej) stosuje się wymiennie pisownię łączną i rozdzielną. Innymi stosowanymi w pracach badawczych terminami są „książka obrazkowa” lub rzadziej „obrazowa”, ale też „książka ikonolingwistyczna”, „ikonotekstowa” czy „słowoobraz”, „tekstobraz”. Małgorzata Cackowska, jedna z pierwszych badaczek zajmujących się *picture bookiem*, postuluje używanie polskiej nazwy, chcąc uchronić język przed zanieczyszczeniem obcymi terminami<sup>6</sup>. Odrzuca tym samym stosowanie terminu angielskiego, które wynika jej zdaniem z chęci „rozpaczliwego i perswazyjnego podkreślania wyjątkowości (o którą bardzo trudno w dzisiejszych czasach)”<sup>7</sup> własnej sztuki i wynalezienia dystansu wobec innych rodzimych twórców książek obrazkowych i takiej tradycji<sup>8</sup>. Z drugiej strony zauważa niefortunną polskiego

terminu wynikającą z pejoratywnej konotacji zdrobnienia „obrazek”, które kojarzy się z infantylizmem i jednocześnie wywiera na odbiorcach wrażenie, jakoby książka obrazkowa była przeznaczona wyłącznie dla dzieci, mimo to jednak uporczywie go stosuje<sup>9</sup>. Termin „książka ikonolingwistyczna” czy „ikonotekstowa” (pojawiający się w literaturze przedmiotu sporadycznie) wydaje się z kolei zarezerwowany dla wąskiego grona badaczy, a „słowoobraz” i „tekstobraz” to połączenia niezbyt fortunate i niefunkcjonalne, ponieważ nie zawierają w sobie członu odnoszącego do książki jako desygnatu czy artefaktu.

Bardziej owocny stan badań można spotkać w zachodniej literaturze przedmiotu, w której wiele miejsca poświęca się analizie holistycznej idei książki obrazowej<sup>10</sup>. Ujęcia przyjęte przez badaczy podkreślają istotę jedności słowno-obrazowej (ikonotekst), która konstytuuje omawiany gatunek i stanowi nową jakość w odniesieniu do wyjściowych składników (słowa i obrazu), jest czymś więcej niż tylko sumą poszczególnych części. W często przywoływanej w badaniach zagranicznej monografii poświęconej *picture bookom* autorki porównują proces czytania książki obrazowej do koła hermeneutycznego. Jako kolejną inspirację metodologiczną wymieniają poststrukturalną teorię zwrotu czytelniczego (*Reader-Response Theory*), wedle której w dziele nie ma esencji, zaś zadaniem czytelnika jest interpretacja polegająca na wypełnianiu luk (*gaps*) zarówno tekstu, jak i obrazu, a zatem nadawanie sensu dziełu poprzez wykorzystanie swoich doświadczeń, przeżyć i wiedzy. Autorki podkreślają tym samym konieczność aktywnej lektury. *Picture booków* nie da się czytać, nie wchodząc z nimi w dialog, polegający na wypełnianiu przez czytelnika/oglądacza (*reader/viewer*) szczeliny między słowem a obrazem<sup>11</sup>. Jest to swoista cecha dystynktywna książki obrazowej.

*Picture booka* najłatwiej odróżnić od książki ilustrowanej ze względu na to, że nie tylko tekst i obraz są w nim nośnikami znaczenia, ale także pozostałe elementy formalne<sup>12</sup>. Zauważalną na pierwszy rzut oka różnicą jest ilościowa przewaga obrazu w stosunku do tekstu. Inna jest także rola obrazu, która w *picture booku* nie polega na służbie wobec tekstu, nie ułatwia jedynie nauki czytania i nie stanowi dodatku do treści językowej, która mogłaby funkcjonować samodzielnie i nadal być zrozumiała. Warstwa wizualna w książce obrazowej często dominuje nad krótkim, jedynie sugerującym tekstem, wyraża to, czego tekst w izolacji nie jest w stanie, a także wzbogaca go w pewne jakości znaczeniowe i estetyczne<sup>13</sup>. Oba kody to integralne składniki *picture booka* niemogące funkcjonować autonomicznie, zaś współwystępując, tworzą nierozdzielalną całość i konstytuują tożsamość książki obrazo-

wej<sup>14</sup>. Poza słowem i obrazem w *picture booku* występują inne znaczące elementy, które wpływają na całokształt odbioru. Powołując się na Nikolajewę i Scott, należy wymienić składniki zwane paratekstami. Zgodnie z teorią Gerarda Genette’a są nimi tytuł, format, typografia, papier, okładka, wyklejka, stopka redakcyjna, strona tytułowa, typ oprawy. Wszystkie wymienione elementy składowe książki okazują się ważne semiotycznie, wpływają na relację między słowem a obrazem i są twórczo wykorzystywane przez autorów *picture booków*. To dzięki nim książka obrazowa jako całość może być traktowana jako integralny obiekt estetyczny<sup>15</sup>. W związku z tym każde kolejne wydanie książki obrazowej czy przedruk musi zawierać dokładnie ten sam tekst i obrazy oraz pozostawiać inne elementy składowe w niezmienionej formie, podczas gdy tekst baśni czy klasyki literatury można swobodnie opatrywać coraz to nowymi ilustracjami ze względu na jego autonomię.

## Czytanie *picture booka*. O autorskich książkach Iwony Chmielewskiej

*Picture booki*, podobnie jak komiksy, są formami przekazu multisensorycznego, angażującego większość zmysłów, dotykają też bezpośrednio sfery emocjonalnej odbiorcy<sup>16</sup>. O ile jednak komiks bliższy jest prozie ze względu na swój silnie narracyjny charakter, o tyle książka obrazowa zmierza w stronę poezji<sup>17</sup>, skłaniając odbiorcę do lektury aktywnej, zapraszając do współtworzenia znaczeń, pozostawiając o wiele więcej miejsca do interpretacji. Barbara Kiefer porównuje czytanie *picture booków* do odbioru opery lub filmu, czyli sztuk wielotworzywowych percypowanych wieloma zmysłami jednocześnie. Autorka zauważa też indywidualny i osobisty charakter odbioru, a nawet inicjacyjny wymiar czytania, które za każdym razem prowadzi do innej interpretacji<sup>18</sup>. Jerzy Szyłak zwraca z kolei uwagę na związek między obrazami w *picture booku*, mówiąc, że „może być oparty na skojarzeniach nieoczekiwanych, paradoksalnych i zaskakujących”<sup>19</sup>, co potwierdza zwłaszcza twórczość Iwony Chmielewskiej. Lektura książki obrazowej okazuje się zatem zdecydowanie wolniejsza i bardziej dokładna od lektury obrazu komiksowego, komunikatu reklamowego czy filmu. Czas czytania wydłuża się i wymaga dokładności wszędzie tam, gdzie czytelnik ma do czynienia z co najmniej dwoma kodami, z których każdy prowadzi osobną narrację i zmusza do innego odkodowania. Czasem obraz i tekst uzupełniają się nawzajem, nigdy jednak nie powtarzają tej samej treści, a często zdarza się tak, że

przekazują odmienne, podważające się informacje i prowadzą niezależne od siebie narracje (zasada kontrapunktu)<sup>20</sup>. Książka obrazowa wymaga zatem dokładnego analizowania oraz interpretowania poszczególnych rozkładówek z przyjrzeniem się stronie formalnej oraz maksymalnym wykorzystaniem własnych kompetencji kulturowych (znajomość symboli, historii sztuki, odczytywanie aluzji itp.).

Książki obrazowe Iwony Chmielewskiej to najczęściej dzieła autorskie, chociaż ma ona na swoim koncie także publikacje powstałe we współpracy z innymi autorami, do których stworzyła obrazy<sup>21</sup>. W jej dorobku można wyróżnić dwa nurty książek obrazowych: *picture booki* nienarracyjne, zbliżone formą do zbioru gnom czy aforyzmów zawierających refleksje i wartości, a także narracyjne, które opierają się na zrębach tradycyjnej fabuły czy konwencjonalnych literackich chwytów. Twórczość Chmielewskiej, uznawana i wielokrotnie nagradzana<sup>22</sup>, okazuje się różnorodna. Obok książek poruszających tematy tabu, takie jak śmierć, niepełnosprawność, zło, Zagłada, nietolerancja czy nierówności społeczne, w jej dorobku można znaleźć *picture booki* o nieco lżejszym ładunku poznawczym, skierowane raczej do dzieci (seria „Kształty”: *Kłopot* i koreańskie, niewydane w Polsce *Moje kroki* i *Pomyśły*), a także *W kieszonce* i *O wędrowaniu przy zasypianiu*. Z kolei *Na wysokiej górze*, *Czarownica*, *Dopóki niebo nie płacze* i *Obie* to przykłady zbliżające się swoją formą i treścią do poezji wizualnej, które wymykają się wszelkim klasyfikacjom wiekowym. Najlepiej oddają to słowa autorki:

Nie mam przed oczami konkretnego czytelnika, zawęzłoby mi to myślenie o odbiorcy, bo przecież każdy czytelnik jest inny. Gdy kieruję swój przekaz tylko do dzieci, wykluczam dorosłych i odwrotnie<sup>23</sup>. Staram się zawsze tak budować swoje książki, żeby były książkami dla ludzi, a nie książkami dla dzieci. Jeśli opowiada się prostymi słowami i jednoczesnym obrazem, używając do tego prostych metafor, to można mówić nawet małym dzieciom o najtrudniejszych sprawach<sup>24</sup>.

*Picture book*, czyli książka „mówiąca” obrazem, zaprasza czytelnika do współtworzenia treści dzieła – w myśl hermeneutycznej teorii interpretacji – oraz do zaangażowanego odbioru i odnoszenia świata książki do własnego uniwersum symbolicznego. Zdaniem Chmielewskiej „to książka na całe życie. Książka, która dojrzewa wraz z czytelnikiem, ale także i czy-

telnik dojrzewa do tego, by odkrywać w niej coraz to nowe treści”<sup>25</sup>. Książki obrazowe charakteryzuje otwarta kompozycja, zachęcająca do wielopoziomowej interpretacji, konstruuje się je tak, aby nie dawały gotowych odpowiedzi, ale formułowały pytania, na które każdy musi odpowiedzieć sobie sam. Koncepcja dzieła autorskiego zakłada szczególnie, można rzecz intymny, charakter komunikacji między odbiorcą a autorem pragnącym odsłonić przed czytelnikiem-oglądaczem własne, osobiste, czasami trudne przeżycia, wspomnienia, uczucia, fakty z biografii. Jednakże to nie one są istotą *picture booka*, stanowią jedynie pretekst do zbudowania uniwersalnej słowno-obrazowej opowieści. Jak mówi Chmielewska: „W swoich książkach staram się ukryć własne ego, właśnie dlatego, żeby każdy odbiorca mógł w nich odnaleźć siebie i mógł powiedzieć: »To jest MOJA książka«. Chciałabym, żeby czytelnik stał się jej współtwórcą”<sup>26</sup>. *Picture book* to swojego rodzaju labirynt, łamigłówka i układanka oparta na mechanizmach asocjacji i konotacji bardziej niż denotacji, które sprawiają, że poszukiwanie bliskości między autorem a czytelnikiem staje się niepowtarzalnym doświadczeniem, nabierającym często cech gry słowno-obrazowej.

*Picture book*, zwłaszcza ten stworzony przez Chmielewską, stanowi przykład książki kongenialnej. Rozmieszczenie poszczegól-

### Poza słowem i obrazem w *picture booku* występują inne znaczące elementy, które wpływają na całość odbioru

nych ilustracji i tekstu, dokładne rozplanowanie przestrzeni strony, dbałość o szczegóły świadczy o holistycznej i spójnej koncepcji autorskiej, która dąży do osiągnięcia doskonałej jedności wszystkich elementów składowych. Książki obrazowe w większości charakteryzuje twarda oprawa (najczęściej szyta z kapitałką) i objętość nie większa niż trzydzieści dwie strony – Chmielewska jednak, podobnie jak Joanna Concejo, znacznie przekracza ten limit. Książki te wyróżnia także format, często o niestandardowych proporcjach lub z drugiej strony idealnie kwadratowy (*Cztery zwykłe miski, a.b.c.de*), czasem przekraczający format A4 (*Pamiętnik Blumki, Niebieska laseczka/ niebieska skrzyneczka*), a innym razem zbliżony rozmiarem do A5 (*O wędrowaniu przy zasypianiu, Room in The Heart. Bium*). Istotna jest także gramatura i rodzaj papieru – zazwyczaj jest to Munken Print White 150 g/m<sup>2</sup>. W związku z powyższymi wyznacznikami formalnymi książka obrazowa kryje w sobie ogromny potencjał współczesnego edytorstwa i poligrafii, który autorka stara się maksymalnie wykorzystać.

Autorską sygnaturą Chmielewskiej, wyróżniającą ją na tle innych książek obrazowych, jest to, że swoje książki wykonuje ręcznie, wykorzystując różnorodne techniki, rzeczy pozornie

nikomu już niepotrzebne, zapomniane czy zużyte i łącząc je techniką kolażu. Uprawia tym samym artystyczny recykling sentymalny, nadając przedmiotom drugie życie. Operuje często jednym kształtem, tworzy za jego pomocą zaskakujące kombinacje (koreańska seria „Kształty”). Wykorzystuje efekt iluzji, grę awersu z rewersem kartki oraz podwójne znaczenie obrazu. Tworzenie książek obrazowych ma w przypadku Chmielewskiej charakter etapowy. Najpierw powstaje makieta, półprodukt złożony z wielkoformatowego arkusza, na który autorka nakleja różnego rodzaju tkaniny, tekturę, wycinki z gazet i starych książek, kolorowy papier, kawałki tapety, papier milimetrový lub liniowy oraz nici, które stają się elementami ubioru lub korpusem dorysowanych do nich postaci. Następnie makiety podlegają fotoedycji, a potem następuje obróbka graficzna i „wlanie” krótkiego tekstu oraz opracowanie graficzne. Na powstały w tym procesie layout składają się ilustracje o wysokiej jakości artystycznej. Na uwagę zaś zasługuje autorska koncepcja ich rozmieszczenia oraz zastosowane zabiegi retoryczne.

Ilustracje w książkach Chmielewskiej operują często figurą fragmentaryczności – postaci zostają na nich przedstawione „w kawałku” po to, by czytelnik dopowiedział sobie resztę – ich wygląd, mimikę, gesty – i związał je z historią zapisaną w tekście, dopełnił własnymi skojarzeniami i przypuszczeniami. Widoczne jest to najlepiej w *Pamiętniku Blumki*, w którym Korczak, jak i dzieci z Domu Sierot, zostają pozbawieni głowy lub innych części ciała, albo ukazane są tylko ich ręce czy nogi. Zabieg ten nierozdzielnie łączy się z fragmentarycznością wspomnień, jakie pozostały po podopiecznych Doktora, i ulotnością wspomnień w ogóle oraz wpływa jeszcze bardziej na emocjonalny odbiór książki przez niedookreśloność. *Pamiętnik Blumki* ukazuje bowiem urywki z życia w domu przy Krochmalnej widziane oczami tytułowej bohaterki. Motyw książki w książce, który wykorzystowała Chmielewska, sprawia, że obrazy przedstawiające postaci i przedmioty „wysypują się” z pamiętnika pisanego przez Blumkę na karty książki, na której ze względu na jej ograniczoność i skończoność formalną nie mogłyby zmieścić się w całości. Te same postaci pojawiają się w książce wiele razy sportretowane w różnych fazach ruchu i skadrowane z odmiennego punktu widzenia. W miarę zagłębiania się w opowiedzianą historię i przyglądania się poszczególnym rozkładówkom czytelnik spaja rozproszone obrazy w jedną całość, rewiduje swoje spostrzeżenia, odnosi też wrażenie, że

**Iwona Chmielewska to artystka nietuzinkowa, która rewolucjonizuje charakter książki obrazkowej**

akcja rozgrywa się symultanicznie, ponieważ wszystko doskonale się ze sobą łączy, mimo że początkowo mogło sprawiać wrażenie przypadkowości.

Kolejnym zabiegiem artystycznym wpływającym na aktywizujący charakter książki obrazowej jest często używana przez autorkę figura *sylepsis*<sup>27</sup>. W *Oczach* polega ona na wycięciu w kartce otworu przypominającego kształtem ludzkie oczy. Czytelnik, patrząc przez nie bez odwracania strony, odnosi wrażenie, że widzi idealnie tęczówki znajdujące się na następnej rozkładówce. Jednak po przewróceniu strony ukazuje się obraz przedstawiający zupełnie coś innego, niż się spodziewał. Widziane wcześniej i idealnie wkomponowane w kształt oczu tęczówki okazują się elementem znacznie większego obrazu. Chmielewska gra w ten sposób z oczekiwaniami odbiorcy, budując poznawcze napięcie. W *Dwojgu ludziach* z kolei częstym chwytym artystycznym jest ukazanie wieloznaczności obrazu przez wywoływanie złudzenia istnienia w nim dwóch różnych elementów. Czytelnik w zależności od tego, na jakim fragmencie skupia się jego percepcja, widzi

np. albo dwa okna przedzielone kolumną, albo dwa profile postaci. To podwójne znaczenie zostało zasugerowane już w tekście, jednak obraz dopełnia je i wpływa na interpretację. Bezpośrednio nawiązuje też do problemu relacji

międzyludzkich, którego dotyczy książka, ich złożoności i niejednoznaczności. Parafraza, zabieg polegający na dorysowywaniu do kształtów innych elementów i nadawaniu im innego znaczenia, często pojawia się w książkach Chmielewskiej. Dzieje się tak np. w *Room in The Heart. Bium*, w którym nierozdzielnie łączy się z tematyką książki, jaką jest pustka egzystencjalna, którą ludzie na różne sposoby próbują zapełnić.

Precyzyjne rozplanowanie ilustracji oraz ich potencjał metaforotwórczy wpływają na dynamiczną architekturę<sup>28</sup> książek. Doskonała symetria, umieszczanie postaci i przedmiotów na zasadzie lustrzanego odbicia, płynne przechodzenie jednego obrazu w drugi to tylko niektóre z szerokiego wachlarza stosowanych przez autorkę środków. Chmielewska, myśląc o książce trójwymiarowo, często wykorzystuje awers i rewers strony w taki sposób, aby ukazać perspektywiczność zarówno świata, jak i widzenia. Dobrze widoczne jest to w *Na wysokiej górze*, *Czarownicy* i *W kieszonce*. W pierwszej powierzchnia kartki pełni funkcję lustra, które po jednej

stronie odbija postać dziewczynki, po drugiej zaś dojrzałej kobiety, innym razem czytelnik patrzący na awers widzi przód postaci, na rewersie zaś jej tył. Tym samym autorka daje czytelnikowi możliwość obserwacji przemijania, o którym traktuje książka, ale też brania w nim bezpośredniego udziału w momencie przewracania kartek, i upływającego czasu oraz relatywizmu postrzegania. *Czarownica* z kolei to opowieść, w której obrazy wydają się „przeszywać” materię kartek, przechodząc z jednej strony na drugą stronę, niczym nić przez materiał. Efekt ten przypomina przechodzenie ze świata realnego do rzeczywistości onirycznej lub magicznej, wkraczanie do świata czarownicy, może do podświadomości autorki. W *kieszonce* natomiast koncepcja artystyczna opiera się na motywie „zagłębienia w głąb”, introspekcji. Z pozoru przypominająca dziecięcą wylizankę książka skłania do refleksji nad rolą pozorów i oczekiwań w procesie poznania. Autorka pokazuje, że nic nie jest takim, jakim się wydaje. Kształty „wystające” z tytułowej kieszonki oglądane z drugiej strony kartki za każdym razem okazują się fragmentem innego obrazu niż ten, który wyobrażał sobie czytelnik sugerujący się tekstem i poprzednią rozkładówką.

Chmielewska twórczo wykorzystuje także potencjał tkwiący w paratekstach. Ogromną rolę odgrywa w jej książkach okładka.

Prawie nigdy nie powiela obrazów z wnętrza książki, lecz stanowi osobny projekt graficzny. Często zawiera esencję opowieści albo inicjuje opowiadaną historię. Niewiele jest w jej dorobku książek, w których także wyklejka nie byłaby zagospodarowana, a jej treść wizualna nie wpływałaby na całokształt książki. Widoczne jest to na przykładzie *Oczu*, w których wyblakłe rzędy kropek o różnym natężeniu koloru na obu wyklejkach bezpośrednio odnoszą się do tematyki książki, jaką jest życie ludzi widzących i niewidomych – z jednej strony przypominają język Braille’a, z drugiej prowadzą grę z czytelnikiem opartą na wizualnej iluzji zanikania elementów. Podobnie bezbarwny tłoczony na okładce tytuł funkcjonuje jako wprowadzenie i nawiązanie do poruszanej tematyki. Tłoczenie zostało też zastosowane na okładce *Czterech zwykłych misek* i *Kłopotu* w celu zwrócenia uwagi na kształty, które w różnych konfiguracjach pojawiają się w tychże książkach i służą do zbudowania często niespodziewanej wizualnej opowieści na ich podstawie. Technika tłoczenia została użyta także w *Dopóki niebo nie płacze*. Na książkę składają się wiersze dla dzieci autorstwa Józefa Czechowicza zestawione ze zdjęciami Abrama Zylberberga przedstawiają-

cymi portrety Żydów lubelskich oraz obrazy będące próbą ich ożywienia i „nadania barw” ich życiu. Chociaż tytuł książki pochodzący z wiersza Czechowicza sam w sobie oznacza czas bez troski i radości, o tyle jego graficzne ukształtowanie na okładce sugeruje autorską świadomość tragicznego losu, jaki spotkał bohaterów. Słowo „nie” wyróżnione kolorystycznie na tle bezbarwnie wytłoczonego słowa „niebo” i w połowie je zasłaniające burzy pewną harmonię. Niebo kojarzy się ze szczęściem, arkadią, poczuciem spełnienia. Wyodrębniona i zaakcentowana przez autorkę cząstka „nie” dekonstruuje to pojęcie raju, wydaje się aktem sprzeciwu wobec historii XX wieku.

Książki Chmielewskiej odznaczają się także dbałością o inne szczegóły, takie jak grzbiet czy brzegi. Grzbiet *Królestwa dziewczynki* obleczony został jasnym materiałem sugerującym delikatność poruszanego przez autorkę tematu, jakim jest kobiece dojrzewanie. Podobnie też złoczone brzegi *Królestwa dziewczynki* korelują z treścią książki, nawiązują z jednej strony do luksusu, z jakim kojarzy się władza królewska, z drugiej sprawiają wrażenie czegoś cennego. Skarbem, który autorka ofiarowuje czytelnikom, jest książka, w wypadku czytelniczek może okazać się nim uświadomiona kobiecość. Podobną funkcję pełnią brzegi w *Na wysokiej górze*, które zostały pokryte czerwoną farbą. Kolor ten funkcjonuje w książce jako lejtmotyw, widoczny jest w szczegółach i nawiązuje do cierpienia, które jest nieodłącznym elementem życia.

Chmielewska w twórczy sposób wykorzystuje także inne tworzywa niż papier – ilustracje w jej książkach pojawiają się również na dwóch sąsiadujących ze sobą bibułkach (*Niebieska laseczka/Niebieska skrzyneczka*), dzięki czemu autorka uzyskuje efekt nakładania się na siebie dwóch obrazów. Ta sama książka, mieszcząca w sobie dwie opowieści – chłopca i dziewczynki, została skonstruowana w taki sposób, że można ją czytać albo z jednej albo z drugiej strony. To znaczy, że jedna narracja zaczyna się od przedniej strony okładki, druga z kolei od tylnej, a wspomniane dwie bibułki stanowią finał obu opowieści i łączą je w całość, w tym miejscu spotykają się ze sobą bohaterowie i ich atrybuty. Ciekawym zabiegiem jest także zastosowanie motywu lustra w *Maum. Dom duszy* przez pokrycie jednej strony rozkładówki srebrną folią, na której po zbliżeniu do siebie kartek odbija się napis z sąsiedniej strony. Na podobnej zasadzie funkcjonują umieszczane na rozwarciu książki ilustracje, podczas zbliżania do siebie stron rozkładówki, obecne na nich postacie i przedmioty sprawiają wrażenie

Komiks i *picture book*  
mimo podobnego rodowodu  
realizują odmienne cele,  
pełnią inne funkcje

ruchu, nakładania się na siebie i wzajemnego dopełniania, zamykania i otwierania, co wskazuje na interaktywny wymiar *picture booka*. W *Obu* zabieg ten posłużył autorce do wyrażenia fizycznego aspektu macierzyństwa (zwłaszcza porodu i aktu seksualnego) przez zwrócenie uwagi na „fizyczność” książki. Obrazy w niej obecne zostały skonstruowane w taki sposób, aby zbliżanie do siebie kartek kierowało uwagę czytelnika/oglądacza w stronę złamu i jego waginalnego kształtu. Książka została dodatkowo przeszyta czerwoną nicią mającą symbolicznie przypominać pępowinę w rozumieniu dosłownych, jak i przenośnym, która staje się bohaterką *Obu* i nabiera wieloznaczności w zestawieniu z poetyckim tekstem Bargielskiej.

Ważną rolę odgrywa też tekst, który jako drugi elementarny składnik *picture booka* musi wpisywać się w całość projektu. Strategiczne jest jego umieszczenie w taki sposób, aby nie nachodził na obraz – zazwyczaj znajduje się u dołu lub u góry strony, wyrównany do któregoś z boków. Jego niewielki w stosunku do obrazu rozmiar oddaje założenie autorki, że to właśnie w obrazie czytelnik powinien szukać istoty opowiedzianej historii. Tekst jest zazwyczaj krótki, ale doskonale przemyślany, pozbawiony niepotrzebnych epitetów. Autorka świadomie dobiera słowa, rezygnuje z używania przymiotników na rzecz czasowników, pozwala tym samym, żeby obraz mógł pełnić funkcję przymiotnika, dookreślać, z kolei tekst tylko sugerować znaczenia<sup>29</sup>. Ponieważ to obraz „mówi”, a tekst tylko dopełnia, jego typografia nie może być zbyt ozdobna ani skupiać uwagi czytelnika tylko na sobie. Dlatego przy projektowaniu publikacji wykorzystuje się uniwersalne proste kroje pisma i stonowaną kolorystykę dopasowaną do całości utrzymanej w pastelowych, często przygaszonych i wyblakłych barwach, co jest swoistym znakiem rozpoznawczym dzieł autorskich Chmielewskiej. Na szczególną uwagę zasługuje zastosowany w *Obu* zabieg „wyciszania głosu”. Autorka obrazu z poetyckiego tekstu Bargielskiej wybrała te fragmenty najlepiej, jej zdaniem, oddające złożoność relacji między matką a córką, której poświęcona jest książka. Słowa zdają się blaknąć, co w zamysle autorki ma za zadanie obrazować słabnięcie głosu zatroskanej matki.

Wskazane chwyty obecne w twórczości Chmielewskiej nie wyczerpują bogactwa jej edytorskich i graficznych pomysłów. Perfekcji twórczej i wysokiego poziomu świadomości artystycznej dowodzi wiele innych *picture booków* i stosowane w nich zabiegi artystyczne, które sprawiają, że książka staje się „gościnnie”, otwarta na różne, często skrajne interpretacje. Przyjemność z obcowania z książką obrazową i jej przeżywania wynika z obecności w niej bogatych w różne sensy

obrazów. Kluczem do ich odczytania są umiejętności wizualne i kompetencje odbiorcze, różne w przypadku każdego czytelnika. Potencjał interpretacyjny, jaki kryją w sobie *picture booki*, prowokuje nawet do poszerzenia naukowej dyskusji i zaangażowania badaczy reprezentujących różne dziedziny nauk humanistycznych.

## Wieloosobowy odbiorca i kultura obrazu

*Picture book* to tekst kultury funkcjonujący w złożonym modelu odbioru. Gdy odbiorcą jest dziecko, czasem pomocna okazuje się instancja pośrednika, reprezentowana najczęściej przez rodzica lub opiekuna, ale wielu autorów nie kieruje swoich książek wprost do dzieci, zapraszając do lektury ludzi w każdym wieku, tak jak to czynili twórcy baśni. Nikolajewa i Scott mówią o dwugłosie, „dwoistej publiczności” czytelniczej (*Dual Audience*). Autorki formułują wniosek, który można odnieść do odbioru *picture booków* w ogóle. Uważają, że najlepszą publicznością literacką jest „zespół” złożony z dziecka i dorosłego, przy czym każde z nich ma odmienne kompetencje czytelnicze, uzupełniające się w akcie czytelnictwem<sup>30</sup>.

Obecny jest jednak stereotyp głoszący, że *picture booki* błędnie rozumiane jako książki z obrazkami skierowane są do dzieci, przez co nie mogą dotrzeć do starszego czytelnika, jak chcieliby ich twórcy. Widoczne jest to w polskich księgarniach, w których książki obrazowe, zwłaszcza te bliskie poezji wizualnej, umieszcza się na półce z literaturą dla dzieci obok książek bogato ilustrowanych, książek-zabawek i rozkładanek dla najmłodszych oraz tych wspomagających naukę alfabetu czy liczb. Tego typu działania wynikające z braku społecznej świadomości, czym jest literatura wizualna, do której niewątpliwie zalicza się książka obrazowa, uniemożliwiają uznanie *picture booka* za dzieło sztuki, którego odbiorcą może być każdy bez względu na wiek<sup>31</sup>.

Twórcy książek obrazowych starają się zwalczyć wciąż istniejącą obiegową opinię, że obraz jest łatwiejszy w odbiorze od tekstu, trafia do odbiorcy natychmiastowo i działa wszechogarniająco i manipulująco, bez potrzeby analizowania zawartego w nim komunikatu, nie wymaga szczególnych umiejętności i kompetencji interpretacyjnych. Taki zarzut można postawić wtedy, gdy obraz jest odbierany na zasadzie bodziec-reakcja w tempie, które nie pozwala na poddanie go analizie i refleksji, jak dzieje się m.in. w reklamie. *Picture*

*booki*, zwłaszcza te tworzone przez Iwonę Chmielewską czy Joannę Concejo<sup>32</sup>, wymagają skupienia, spostrzegawczości i czasu na refleksję. Książka obrazowa zmusza do powolnego i świadomego czytania tak słowa, jak obrazu. Autorzy *picture booków* przeciwstawiają się infantyilizacji gatunku i udowadniają, że kod ikoniczny może wyrażać więcej niż werbalny i trafiać lepiej nie tylko do dzieci, ale i dorosłych.

Obrazy, jakie tworzą, operują dużą dozą metaforyczności, odwołują się do symboliki, mitologii, literatury, topiki europejskiej, przez co często wymagają szerokich kompetencji kulturowych, których dziecięcy czytelnik zwyczajnie nie może posiadać. Dlatego idealny model odbioru książek obrazowych zakłada obecność rodzica, opiekuna, który zarazem wciela się w nauczyciela objaśniającego dziecku świat ukazany w tekstach kultury. Jednocześnie dorosły sam przechodzi swoistą inicjację, mierząc się z trudnymi i niewygodnymi problemami, jakie porusza autorka. Daje mu to możliwość lepszego poznania świata i samego siebie i pozwala na osobiste zaangażowanie się w odbiór książki. Złożona i aktywizująca forma *picture booka* wymaga analizowania poszczególnych elementów, zwłaszcza obrazu, który nie jest ekwiwalentem towarzyszącego mu tekstu, ale wchodzi z nim w złożoną i nieoczywistą relację, nieprzewidywalny dialog. Kontakt dziecka z *picture bookiem* wspomaga zatem jego rozwój intelektualny i kompetencje poznawcze, ćwiczy koncentrację i pobudza wyobraźnię, a także prowadzi do samoświadomości i wrażliwego oraz krytycznego spoglądania na rzeczywistość. Uważne czytanie obrazu i tekstu oraz wypełnianie miejsc i szczylin między nimi prowadzi do przekształcenia postawy odbiorczej z biernej i powierzchownej na postawę zaangażowaną i nastawioną na odkrywanie ukrytych treści w przekazach wizualnych.

**Key Words:** picture book, iconotext, comic book, illustrations, Iwona Chmielewska, literature for children and young people

**Abstract:** The aim of the article is an attempt to characterize iconolinguistic book with special care about its publishing distinctive features. The author shows how much this particular phenomenon from borderland of literature and world of images depends on cultural changes context and also on editing and publishing progress. Baszewska points out the difference between picturebook and illustrated book referring to an idea of iconolinguistic unity. She also provides the reader with synthetic preview of polish and western research status. The next description is semantic and anthropological context of picturebook in addition to its publishing forms and its influence on functioning and perception of this phenomenon. Furthermore Baszewska writes about the dependence of picturebook from comic book – especially about similarities and differences in graphic outline, workmanship, relation between word and image,

illustration style, that is – all the formal aspects. The author shows diversity of picturebook types which are still more known to the western research workers and readers than to polish. In conclusion Baszewska presents works of famous polish picturebook author – Iwona Chmielewska – as masterpieces of its genre, which include all the sine qua non conditions of iconolinguistic books.

<sup>1</sup> Studia nad dominującą rolą obrazu w kulturze są prowadzone w zachodnich ośrodkach naukowych od dłuższego czasu. Badacze reprezentujący różne dyscypliny (*visual sociology*, *visual anthropology* czy *visual culture studies*) stworzyli narzędzia i metody do opisu zmian, jakie wciąż dokonują się w społeczeństwie za sprawą ekspansji kodu ikonicznego. Tematowi ikonosfery, jak i kultury, oraz sztuki wizualnej poświęca się coraz więcej miejsca także w polskich badaniach, czego dowodem są liczne publikacje. Do najważniejszych należą: publikacje Krzysztofa Olechnickiego, m.in. redagowane przez niego, istniejące w latach 2006–2011 internetowe czasopismo naukowe „Ikonosfera. Studia z Socjologii i Antropologii Obrazu”; M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972; P. Sztompka, *Socjologia wizualna*, Warszawa 2016; *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, pod red. M. Bryla, Poznań 2009. Por. publikacje zagraniczne poświęcone zagadnieniu wizualności: H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2012; G. Sartori, *Homo videns. Telewizja i post-myślenie*, Warszawa 2005; B. Bergström, *Komunikacja wizualna*, Warszawa 2009; publikacje Johna Bergera, Williama Johna Thomasa Mitchela, Susan Sontag czy Georges’a Didi-Hubermana.

<sup>2</sup> M. Sikorska, *Picturebooki i komiksy: koń jaki jest, każdy widzi?*, „Zeszyty Komiksowe” 2014, nr 17, s. 14.

<sup>3</sup> Wśród badaczy, którzy podjęli się tego zadania, należy wymienić: Jana Trzynałdowskiego (*Książka obrazkowa*, hasło w: *Encyklopedia wiedzy o książce*, pod red. A. Birkenmajera, B. Kocowskiego i J. Trzynałdowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, s. 1278) i Janinę Wiercińską (*Książka obrazkowa dziecka – tradycja i współczesność*, w: *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży. Antologia opracowań*, pod red. J. Cieślakowskiego i R. Waksmondia, Wrocław 1983, s. 286–287).

<sup>4</sup> Dobrym przykładem ilustrującym tę sytuację jest polemika Małgorzaty Cackowskiej i Jerzego Szyłaka, która odbyła się na łamach „Zeszytów Komiksowych”. Badacze używający do naukowego opisu książki obrazowej różnych metod, starali się nie tylko dowieść zależności między *picture bookiem* a komiksem, ale też poddali ostrej krytyce bezpodstawne, ich zdaniem, posługiwanie się angielskim terminem gatunku. Dyskusja ta przerodziła się jednak w formułowanie wzajemnych zarzutów i zamiast skupić się na specyfice relacji między słowem i obrazem w *picture booku* i komiksie, badacze skupili się na nieudanej próbie odpowiedzi na pytanie, czy każdy komiks można uznać za książkę obrazową lub odwrotnie; J. Szyłak, *Notatki o książkach obrazkowych*, M. Cackowska, *Gdyby babcia miała wąsy... W odpowiedzi na prowokację Jerzego Szyłaka*, J. Szyłak, *Notka 8 albo odpowiedź na tekst Małgorzaty Cackowskiej*, „Zeszyty Komiksowe” 2014, nr 17: *Picturebooki/Poemiksy*, s. 4–13, 43–47 i 48–49.

<sup>5</sup> M. Sikorska, op. cit., s. 15–16.

<sup>6</sup> Badaczka podjęła, niestety nieudaną, niewyczerpującą i chaotyczną, próbę systematyzacji pojęcia; M. Cackowska, *O pojęciu i pojmowaniu książki obrazkowej na świecie i w Polsce*, w: *Przestrzenie teraźniejszości i ich społeczno-edukacyjne sensy*, pod red. M. Szczepkiewicz-Pustkowskiej, M. Lewartowskiej-Zychowicz i A. Kożyczkowskiej, Toruń 2010, s. 342–343. Por. zmienioną wersję: eadem, *Czym jest książka obrazkowa? O pojmowaniu książki obrazkowej w Polsce*, cz. 1, „Ryms” 2009, nr 5, s. 5; cz. 2, „Ryms” 2009, nr 6, s. 14–16; cz. 3, „Ryms” 2009–2010, nr 8, s. 12–13.

<sup>7</sup> Chociaż trudno jest się zgodzić z tak daleko idącą generalizacją, to jednak obserwując rynek książki dla dzieci, a także blogosferę i artykuły publicystyczne, łatwo zauważyć, że termin *picture book* funkcjonuje jako modne określenie używane do opisu niemal każdej książki wyróżniającej się pod względem formy nowatorskim projektem graficznym czy eksperymentalną typografią. Źródłem takiej sytuacji jest brak odpowiednich terminów, które charakteryzowałyby książki z szerokiej kategorii, jaką jest literatura wizualna i książka obrazowa, a także z braku świadomości gatunkowej wydawców, księgarzy, bibliotekarzy, a czasem i twórców. Na tę sytuację zwraca uwagę Justyna Bargielska w artykule *Poza słowami*, <http://ksiazki.onet.pl/poza-slowami/qs2h2w> (dostęp: 16.01.2017).

<sup>8</sup> M. Cackowska, *Gdyby babcia miała wąsy... W odpowiedzi na prowokację Jerzego Szyłaka*, „Zeszyty Komiksowe” 2014, nr 17: *Picturebooki/Poemiksy*, s. 43.

<sup>9</sup> W tym artykule, jak i w pozostałych publikacjach poświęconym temowi zjawisku, posługuję się terminem „książka obrazowa” pozbawionym infantylnego nacechowania lub jego angielską wersją *picture book* z uwagi na to, że polskie tłumaczenie nie oddaje dokładnie spe-



cyfki zjawiska. Rezygnuję natomiast z używania terminu „książka obrazkowa”, ponieważ został on stworzony w latach siedemdziesiątych XX wieku w celu opisania odmiennych tekstów kultury tworzonych dla dzieci – książek z obrazkami lub historyjek obrazkowych; S. Frycie, M. Ziółkowska-Sobecka, *Leksykon literatury dla dzieci*, Piłtów Trybunałski 1999, s. 190.

<sup>10</sup> B. Bader, *American Picturebooks: From Noah's Ark to the Beast Within*, New York 1976: „A picture book is text, illustrations, total design; an item of manufacture and commercial product; a social, cultural, historical document [...]. As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning page”; B. Z. Kiefer, *The Potential of Picturebooks*, Eaglewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall 1995.

<sup>11</sup> M. Nikolajewa, C. Scott, *How Picturebooks Work*, New York 2006, s. 2.

<sup>12</sup> A. Boguszewska, *Nurt pięknej książki w Polsce. Konteksty historyczne*, „Świat Książki Dziecięcej” 2013, nr 1, s. 6.

<sup>13</sup> B. Mazepa-Domagala, *Upodobania obrazowe dzieci w wieku przedczytelniczym w zakresie ilustracji książkowej*, Katowice 2011, s. 91–92.

<sup>14</sup> M. Zając, *Książka obrazkowa: znana i nieznaną*, „Świat Książki Dziecięcej” 2007, nr 3, s. 3. Por. M. Zając, *Książka obrazkowa: znana i nieznaną*, w: G. Leszczyński, M. Zając, *Książka i młody czytelnik. Zbliżenia, oddalenia, dialogi. Studia i szkice*, Warszawa 2013.

<sup>15</sup> M. Cackowska, *Gdyby babcia miała wąsy...*, s. 46.

<sup>16</sup> M. Sikorska, op. cit., s. 16.

<sup>17</sup> Do podobnych wniosków dochodzi Magdalena Sikorska: „Komiks często stawia na epickość, *picturebook* przez swą lapidarną formułę bardziej podobny bywa do poezji, czasem do dramatu”, a także: „O ile komiks bardzo często czerpie z tradycji filmowej i animacji, to *picturebookom* bliżej jest do malarstwa i grafiki”; M. Sikorska, op. cit., s. 15–16.

<sup>18</sup> B. Z. Kiefer, *The Potential of Picturebooks*, Eaglewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1995, s. 6: „The picture book is a unique art object, a combination of image and idea that allows the reader to come away with more than the sum of parts. We can no more look at a single illustration in the book or examine the words without the pictures than we can view 5 minutes of a 2-hour film or see an opera without hearing the singers' voices and say we have experienced the whole. The picture book is unique, and our experience of it will be something magical and personal, one that will change with each reading”; cyt. za: S. McCleaf Nespeca, J. B. Reeve, *Picture Books Plus. 100 Extension Activities in Art, Drama, Music, Math, and Science*, Chicago 2003, s. 2.

<sup>19</sup> J. Szyłak, *Komiksy i inne książki obrazkowe*, „Ryms” 2014, nr 22, s. 12.

<sup>20</sup> Na odmiany gatunkowe książki obrazowej wskazywały Maria Nikolajewa i Carol Scott, wyróżniając pięć podtypów z uwzględnieniem różnic w relacji, w jaką wchodziły za sobą słowa i obrazy.

<sup>21</sup> *Room in The Heart. Blum* z tekstem Kwak Young Kwona wydane tylko w Korei w 2009 roku, *Domowe duchy* (tekst: Dubravka Ugrešić), Kraków 2010, *Na wysokiej górze* (tekst: Krystyna Miłobędzka) wydana w 2013 roku, *Czarownica* z tekstem wiersza Kazimierza Iłakiewiczówny z 2015 roku, *Maum: Dom duszy* z tekstem Kim Heekyoung, które ukazało się w 2016 roku, *Dopóki niebo nie płacze* (wizualna interpretacja wierszy Józefa Czechowicza, do której inspiracją stały się fotografie Abrama Zylberberga) opublikowana w tym samym roku, oraz *Obie* z tekstem wiersza Justyny Bargielskiej wydana przez Wydawnictwo Wolno również z 2016 roku.

<sup>22</sup> Otrzymała m.in. Złote Jabłko na Międzynarodowym Biennale w Bratysławie za ilustrację do *Myszącego ABC* w 2007 roku, w 2011 roku zdobyła „ilustratorskiego Oscara” (Bologna Ragazzi Award) za książkę *A House of the Mind. Maum*, dwa lata później ponownie uhonorowano ją tą samą nagrodą za *Oczy*. Książki Chmielewskiej znalazły się także na liście Białych Kruków 2012 Internationale Jugendbibliothek w Monachium (*Pamiętnik Blumki*) oraz na Liście Skarbów Muzeum Książki Dziecięcej w Warszawie (*Królestwo dziewczynki*, *Cztery zwykłe miski*, *Pamiętnik Blumki* i *Na wysokiej górze*), a *Niebieska laseczka/niebieska skrzyneczka* trafiła do kanonu lektur w Meksyku. Ponadto autorka została laureatką nagrody IBBY Książka Roku 2011 w kategorii „książka obrazkowa”, a także głównej nagrody w Konkursie Literatury Dziecięcej im. Haliny Skrobiszewskiej organizowanym przez Muzeum Książki Dziecięcej.

<sup>23</sup> K. Lipka-Ształba, *Przestrzeń zakrecona, czyli między oknem, lustrem a komputerem*, „Świat Książki Dziecięcej” 2010, nr 6, s. 2–3.

<sup>24</sup> *Książki dla ludzi, a nie dla dzieci – wywiad z Iwoną Chmielewską*, rozmawiała A. Sikorska-Celejewska, <http://qiturka.pl/2015/12/07/ksiazki-dla-ludzi-a-nie-dla-dzieci-wywiad-z-ivona-chmielewska> (dostęp: 19.01.2017).

<sup>25</sup> *Picture book. Rozmowa z Iwoną Chmielewską*, rozmawiała E. Kruszyńska, „Polonistyka” 2011, nr 3, s. 60.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>27</sup> M. Rusinek, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk 2012, s. 66.

<sup>28</sup> Przez architekturę książki rozumiem całościowy projekt edytorski z uwzględnieniem poszczególnych elementów konstrukcyjnych i ich funkcji oraz wzajemnych relacji.

<sup>29</sup> Chmielewska zwracała na to uwagę m.in. w wywiadzie: A. Sowińska, *Iwona Chmielewska: mistrzyni słowoobrazu*, <http://wyborcza.pl/1,75410,19963739,ivona-chmielewska-mistrzyni-slowobrazu.html> (dostęp: 30.04.2016).

<sup>30</sup> M. Nikolajewa, C. Scott, *How Picturebooks Work*, New York 2006, s. 21.

<sup>31</sup> O problemie (i potrzebie) klasyfikacji książki obrazowej przy okazji spotkań autorskich i wywiadów wielokrotnie wspomina Iwona Chmielewska. Tę ważną i wciąż nierozwiązaną w Polsce kwestię poruszają także inni twórcy czy świadomi wydawcy. Jako przykład może posłużyć artykuł Oli Cieślak, ilustratorki i twórczyni autorskich książek dla dzieci; O. Cieślak, *Recycling sentymentalny*, „Nowe Książki” 2014, nr 1, <http://www.instytytutksiazki.pl/artykuly,polecamy,30589,recycling-sentymentalny.html> (dostęp: 15.01.2017).

<sup>32</sup> Nadbałtyckie Centrum Kultury przy okazji organizowanej w Rydze i Tallinie prezentacji książki obrazowej wydało książkę-katalog prac najbardziej znanych polskich twórców *picture booków*. Chociaż publikacja mieści w sobie wiele autorskich i eksperymentalnych projektów z dziedziny grafiki książkowej, gros z nich rodzi wątpliwość co do określenia ich mianem książki obrazowej. Pod jednym hasłem znalazły się w niej bowiem proste historyjki obrazkowe, zeszyty aktywnościowe, a nawet ilustrowany przewodnik po polskim folklorze; M. Cackowska, G. Lange, A. Wincencjusz-Patyna, *Look! Polish Picture-book!*, Gdańsk 2016.

**Ada Pawlikowska**, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, także w Accademia di Belle Arti di Brera w Mediolanie oraz ukończyła Typografię na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Zajęcia w Pracowni Literackiej i Typografii na Wydziale Grafiki w Instytucie Estetyki i Typografii. Interesuje się estetyką tradycyjnego składu typograficznego, formami i współczesnych książek. Specjalizuje się w projektowaniu graficznym. W 2013 roku zainicjowała autorski projekt książkowy *Second Edit*.

**Agnieszka Przybyszewska**, dr, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury i Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Badaczka literatury medialnej oraz związków literatury i innych sztuk, zafascynowana celem słowa dziwnie i niesztampowe. Wielokrotna stypendystka MEN w konkursie im. Cz. Zgorzelskiego na najlepszą pracę magisterską *Liberackość dzieła literackiego* (2015). Publikowała m.in. w „Zagadkach Literackich”, „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Fragile” czy „Arteriach” oraz wielu tomach zbiorowych. Członkini Organization, tłumacz e-literatury (J. Aburto, *Narodziny smoka*).

**Magdalena Rajewska**, studentka toruńskiej polonistyki (specjalizacja w mediach elektronicznych). Przygotowuje pracę magisterską pod kierunkiem Mirosława Strzyżewskiego. Interesuje się edytorstwem i tekstologią.

**Ewa Rozkosz**, dyrektor Centrum Informacji Naukowej Dolnośląskiego Uniwersytetu Technicznego w Zielonej Górze. Zajmuje się rejestracją dorobku piśmienniczego pracowników naukowych w bazie PUB oraz Polska Bibliografia Naukowa) oraz doradza w zakresie m.in. metryki. Zwolenniczka cyfryzacji humanistyki i otwartego dostępu do informacji naukowej. Współautorka polskiej wersji Open Access Journal. Współpracuje z redakcjami wielu czasopism naukowych. Interesuje się

**Informacje o Autorach**

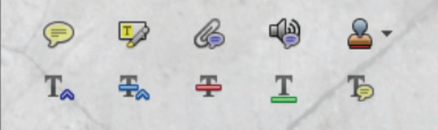
litery i uczeniem się akademickich kompetencji informacyjnych. Członkini grupy badawczej Scholarly Communication Research Group.

**Barbara Szargot**, dr hab., pracownik w Zakładzie Literatury Polskiej XIX wieku Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, sekretarz Piotrkowskiego Oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, członek Sądu Koleżeńskiego TLiAM w Warszawie. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół trzech obszarów: historii literatury (zwłaszcza prozy) XIX i XX wieku, literatury dla młodzieży i edytorstwa. Autorka m.in. książki *„Amor sacer, amor profanus”: o wątkach miłosnych w powieściach Marii Rodziewiczówny* (2009), *Wiek kleksy: studia o „Rodzinie Polanieckich” Henryka Sienkiewicza* (2013), wydawczyni *Listów Marii z Sienkiewiczów Sienkiewiczowej* (2012).

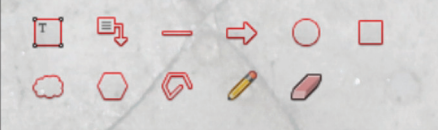
**Milena M. Śliwińska**, dr, absolwentka toruńskiej polonistyki oraz informacji naukowej. Adiunkt biblioteczny. Kierowniczka Biblioteki Collegium Maius Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Interesuje się współczesnymi przemianami cywilizacyjno-kulturowymi w mediach, bibliotekach akademickich i w uprawianiu nauki, wolną kulturą, open access, e-bookami, nowymi technologiami w edytorstwie, typografią publikacji elektronicznych, czasopismami naukowymi z zakresu nauki o literaturze polskiej.

**Alicja Tulnowska**, absolwentka studiów magisterskich na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej z pedagogiką wczesnoszkolną i przedszkolną na Akademii Pomorskiej w Słupsku, obecnie studentka toruńskiej polonistyki (specjalizacja w edytorstwie mediów elektronicznych). Interesuje się hógak, wpływem obcych skal muzycznych na różnorodność kultury muzycznej oraz edytorstwem.

▼ Adnotacje



▼ Znaczniki rysunkowe



▼ Recenzja

- Wyślij do udostępnionej recenzji
- Wyślij do recenzji przez e-mail
- Śledź recenzje...

▼ Lista komentarzy (20)

- Znajdź
- T Aga** - Strona 2 2017-05-05 13:53:10
  - T Aga** - Strona 4 2017-05-05 13:54:42 odstęp u góry
  - T Aga** - Strona 22 2017-05-05 14:01:52 chyba zbędna spacja na początku
  - T Aga** - Strona 22 2017-05-05 14:02:08 wciągnąć do poprzedniego wersu
  - T Aga** - Strona 22 2017-05-05 14:02:21 za krótki wers
  - T Aga** - Strona 22 2017-05-05 14:02:29 za krótki wers
  - T Aga** - Strona 28 2017-05-05 14:06:47 kolejny wers
  - T Aga** - Strona 50 2017-05-05 14:26:08 całość prosto, łącznie z przecinkiem przed i usunąć jedną kropkę na końcu
  - T Aga** - Strona 54 2017-05-05 14:27:41 wstawić z ze spacją przed i po
  - T Aga** - Strona 59 2017-05-05 14:29:52 wyrównać ten akapit do siebie, w niektórych wersach jakby spację na początku
  - T Aga** - Strona 93 2017-05-05 15:14:27 wielkie A
  - T Aga** - Strona 96 2017-05-05 15:15:09 usunąć zbędna spację na początku
  - T Aga** - Strona 99 2017-05-05 15:19:38 nie rozdzielać na dwa wersy
  - T Aga** - Strona 100 2017-05-05 15:20:23

\*Bez nazwy-1 @ 150% x

130 120 110 100 90

Glify

Niedawno używane:

ff e R R ä y ä Ö

Pokaż: Cała czcionka

η	Hı	ή	Hı	ή	H
H	H	H	H	H	H
ï	ï	ï	ï	ï	I
Y	I	I	I	I	“
ÿ	ř	P	ř	P	ũ
Υ	Υ	Υ	Υ	Υ	Υ
`	ò	Ω	ω	Ω	ώ
'O	o	Ω	Ω	Ω	Ω
-	-	-	'	'	'
☞	☞	☞	☞	☞	☞
%00	%00	<	<	>	>
)	n	0	1	2	3
¢	F	F	£	£	₰
Ω	e	e	1/3	2/3	1/8
-	/	.	√	∞	∫
◆	◉	◇	□	☑	☑
P	'P	P	W	W	W
˘	˘	˘	˘	˘	˘
ck	'	˘	˘	˘	˘
“	đ	ḡ	Ḣ	ı	î
”	,	,	,	t	t
À	À	À	À	À	À
À	À	À	À	À	À

Garamond Premier Pro

Brak błędów

Garamond Premier Pro 300 pkt TT T<sup>1</sup>

Regular (360 pkt) Tr T<sub>1</sub>