

Marta Szymor-Rólczak*

LITERATURA W KRÓTKICH SPODENKACH..., ALE POD KRAWATEM O NIEMASOWYCH WYTWORACH RYNKU WYDAWNICZEGO DLA DZIECI I MŁODZIEŻY W KONTEKŚCIE PROBLEMÓW Z OKREŚLENIEM ADRESATA INTENCJONALNEGO

Dziecko nie może myśleć „jak dorosły”, ale może dziecięco zastanawiać się nad poważnymi zagadnieniami dorosłych; brak wiedzy i doświadczenia zmusza je, by inaczej myślało.

Janusz Korczak¹

1. Infantylny kicz vs. Wielkie małe książki

Choć od ponad dekady coraz prężniej działają w Polsce popularyzatorzy wartościowej i nieinfantylniej książki dla najmłodszych, a liczba tego typu tytułów gwałtownie wzrosła, wciąż najciekawsze pozycje stanowią mniejszość na półkach księgarń, co ma związek z polityką dystrybutorską i koniecznością wnoszenia opłat za wyeksponowanie tytułu, na co stać tylko te wydawnictwa, które zarabiają na produkcji masowej². Podstawowym problemem rynku książki dla dzieci i młodzieży jest — co dosadnie zdiagnozowała Grażka Lange³ — komercyjność,

* Marta Szymor-Rólczak — dr, Pracownia Edytorstwa, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-235 Łódź.

¹ J. Korczak, *Dzieła*, t. 7: *Jak kochać dziecko. Dziecko w rodzinie*, Warszawa 1993.

² O nieetycznych praktykach dystrybucyjnych pisał Tomasz Węcki: <http://spisekpisarzy.pl/2015/02/jak-empik-zarabia-na-niesprzedawaniu-ksiazek.html> [dostęp: 15 lutego 2016]; zaś o przerzucaniu opłat za wydanie na autora Marcin Zwierchowski w „Polityce”: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1613159,3,chcesz-byc-autorem-ksiazki-najpierw-zaplac.read> [dostęp: 15 lutego 2016].

³ Grafik, opracowała graficznie ponad sześćdziesiąt książek w tym zilustrowała indywidualnie jedenaście. Wraz z Joanną Olech wymyśliła serię „Niebaśnie”, w której ukazały

przesłodzenie i w dużej mierze kiczowatość⁴. Najnowszą i bodaj najboleśniejszą oceną stanu polskiego czytelnictwa i rynku książki są słowa Grzegorza Leszczyńskiego, badacza i krytyka literatury dla dzieci i młodzieży w Uniwersytecie Warszawskim, autora niedawno wydanej pozycji *Wielkie małe książki. Lektury dzieci. I nie tylko* (Wyd. Media Rodzina):

Współczesność to tsunami książkowego infantylnego kiczu i śmieciowego żarcia. To tsunami szkodzi, bo przyzwyczają do lektury jałowej i kiczowatej, w konsekwencji utwierdza w przekonaniu, że czytanie jest głupie i nudne. Każda zła książka w rękach dziecka i nastolatka wyrządza więcej szkody niż zły człowiek: zły człowiek może się zmienić, zła książka pozostanie złą i będzie tym złem zarażała każdego, kto weźmie ją do ręki. Zła to znaczy taka, która jest sztucznie uładzona, bezproblemowa, która nudzi zamiast budzić emocje. Bez emocji nie ma nic. Różne są emocje: wzruszenie, radość, niepewność o los bohatera, śmiech... Jest też nuda. Ile trzeba przeczytać nudnych książek, żeby dojść do wniosku, że nie ma nic nudniejszego niż czytanie? Trzy? pięć? piętnaście? Książce zagraża sama książka, nie komputer czy telewizja. Zagrażają książce również infantylni dorośli: rodzice, bibliotekarze i nauczyciele, którzy uważają, że w życiu i w filmach może być całe zło świata i człowieka, mogą być i drastyczne sceny, i plugawe słownictwo, ale w książkach — musi zapanować moralna higiena, getto uludy, jałowa gaza słów i rysunków, przez którą nie przeniknie ziarno gorzkiej czy trudnej prawdy o życiu i śmierci⁵.

się: *Czerwony Kapturek* (tekst Joanna Olech, oprac. graf. Grażka Lange), *Jaś i Małgosia* (tekst Leszek K. Talko, oprac. graf. Anna Niemierko), *Kopciuszek* (tekst Michał Rusinek, oprac. graf. Małgorzata Bieńkowska). W serii znane motywy opracowane zostały w niebaśniowym anturazie XXI wieku. Zło znane z baśni powróciło we współczesnych odsłonach, a żywioł dydaktyczny, skoncentrowany wokół takich zagadnień jak asertywność, rozsądek, hierarchia wartości, dotyczy tu zarówno dzieci, jak i dorosłych.

W *Czerwonym Kapturku* ilustratorka przedstawiając się czytelnikowi stworzyła własny artystyczny manifest: „Grażka Lange — Wilk w przebraniu adiunkta warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych [dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Książki i Ilustracji prof. J. Stannego; prowadzi wraz prof. M. Buszewiczem Pracownię Projektowania Książki — przyp. M.S.-R.], prawdziwy drapieżnik grafiki polskiej. Cemu ma takie duże oczy? — żeby odróżnić ładne książki od brzydkich. Cemu ma takie duże uszy? — żeby łowić nowiny ze świata grafiki. Cemu ma takie duże zęby? — żeby je sobie ostrzyć na producentów kiczu. Kolekcjonuje książki dla dzieci i liczne nagrody za najpiękniejsze projekty książek [m.in. w konkursach PS IBBY Książka Roku i PTWK Najpiękniejsze Książki Roku — przyp. M.S.-R.] którymi zapełnia swoją podwarszawską norę. Pożera tylko grzeczne dzieci, niegrzeczne wypłuka” (J. Olech, G. Lange, *Czerwony Kapturek*, Warszawa 2005, blurb).

⁴ G. Lange, *W krainie książek — część II*, „Ryms” 2010, s. 24.

⁵ G. Leszczyński [wywiad], rozmawiała Marta Maciejewska, *Współczesność to tsunami książkowego kiczu*, kulturapoznan.pl, opubl.: 19 lutego 2016; <http://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/rozmowy,c,7/wspolczesnosc-to-tsunami-ksiazkowego-kiczu,91234.html> <http://www.swiadomaedukacja.pl/konferencja/> [dostęp: 17 lutego 2016].

Miałka postdisneyowska wielobarwna produkcja dominująca w sprzedaży, choćby najdoskonalsza pod względem edytorskim i technicznym, nie pozostawia wiele miejsca dla wyobraźni czytelnika i słabo oddziałuje na emocje⁶. Małgorzata Cackowska⁷ zauważa, że w Polsce „pokutuje pogląd, że dla dzieci można wydać wszystko [...] [ważne, że — przyp. M.S.-R.] jest tanie, bo jest «tylko dla dzieci»”⁸.

Mianem niemasowych wytworów rynku będę nazywać tu wydawnictwa charakteryzujące się szczególną troską o wartość artystyczną i typograficzno-poliograficzną (co najczęściej idzie w parze z ogólną świadomością potrzeb młodego czytelnika, a zatem i dbałością o poprawność warstwy językowej i zawartość merytoryczną). Stoją one w opozycji do kultury masowej, będącej synonimem unifikacji kultury, schematyzacji, standaryzacji, ilości kosztem jakości, i jej wytworów — wielkonakładowej prasy, popularnej amerykańskiej produkcji filmowej i telewizyjnej, taniej książki, komercyjnych rozgłośni radiowych.

Także w ujęciu samej masowości produkcji ujawniają się, na zasadzie kontrastu, pewne cechy niemasowych wytworów rynku wydawniczego: a) produkcja masowa opiera się na równomiernym, wysokim popycie na produkt⁹, b) produkcja masowa charakteryzuje się niskimi kosztami produkcji¹⁰. A zatem z samego przebiegu procesu — cyklu wydawniczego, który zakłada staranne wykonanie i opracowanie materiału i wybór wysokogatunkowych materiałów, wynikają wysokie koszty produkcji, co czyni produkt bardziej luksusowym, a to zaś (zwłaszcza przy niewielkich środkach małych oficyn na promocję) oznacza niewielkie szanse na zachowanie stałego wysokiego popytu.

⁶ O psychologicznym aspekcie wczesnego czytelnictwa zob. I. Słońska, *Psychologiczne problemy literatury dla dzieci*, Warszawa 1977, s. 167; E. Kruszyńska, *Książka obrazkowa i jej rola w rozwoju dzieci — wprowadzenie w problematykę*, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy. Nauki Społeczne” 2012, z. 3, s. 185.

⁷ Badaczka publikacji dziecięcych, książkom obrazkowym poświęciła m.in. pozycje: M. Cackowska, *Książka obrazkowa dla dzieci*, w: *Pedagogika wczesnoszkolna — dyskursy, problemy, rozwiązania*, pod red. D. Klus-Stańskiej, M. Szczepskiej-Pustkowskiej, Warszawa 2009, s. 312–330; *eadem*, *O pojęciu i pojmowaniu książki obrazkowej na świecie i w Polsce*, w: *Przestrzenie teraźniejszości i ich społeczno-edukacyjne sensy*, pod red. M. Szczepskiej-Pustkowskiej i in., Toruń 2010, s. 341–355; *eadem*, *Wzrastać radośnie w przedszkolnym i szkolnym kiczu. Pytania o współczesną alfabetyzację wizualną dzieci*, w: *(Anty)Edukacja Wczesnoszkolna*, pod red. D. Klus-Stańskiej, Kraków 2014, s. [274]–287.

⁸ *Eadem* [wywiad] rozmawiała A. Sikorska-Celejewska, *Po co nam wiedza o książce dla dzieci*, opubl. 21 czerwca 2010. http://www.qlturka.pl/czytelnia,literatura,po_co_nam_wiedza_o_książce_dla_dzieci_%E2%80%93_rozmowa_z_dr_małgorzata_cackowska,6005.html [dostęp: 16 lutego 2016].

⁹ D. Waters, *Zarządzanie operacyjne. Towary i usługi*, Warszawa 2001, s. 188.

¹⁰ S. Borkowski, *Zarządzanie produkcją. Systemy produkcyjne*, Sosnowiec 2008, s. 76.

Także w zakresie tematyki książek dla dzieci i młodzieży wyraźnie dostrzegalne są niepokojące zjawiska: infantylizacja, brutalizacja, schematyczność, stosowanie chwytów fabularnych angażujących emocjonalnie przy niewielkiej wartości poznawczej i kulturowej, o czym szerzej piszą między innymi Joanna Gut¹¹ i Violetta Wróblewska¹².

W toku wywodu bliżej omówię jeden z typów niemasowych wydawnictw katalogowanych z przeznaczeniem dla dzieci i młodzieży — tak zwane książki obrazkowe.

2. Książka obraz(k)owa

2.1. Kwestie terminologiczne i definicje

Książka obraz(k)owa (ang. *picturebook*, niem. *Bilderbuch*) bywała za Teofilem Toeplitzem nazywana „książką ikonolingwistyczną”; szwedzka badaczka Kristin Hellberg zaproponowała pojęcie „ikonotekst”; Iwona Chmielewska, czołowa polska twórczyni *picturebook*, woli używać terminu „książka obrazowa” — taki termin byłby zbieżny z postawami badaczy specjalizujących się w tej tematyce, którzy chcieliby w niej widzieć raczej formę sztuki niż narzędzie edukacyjne o charakterze utylitarnym. Badacze i autorzy zwracają uwagę na niefortunność polskiego tłumaczenia terminu *picturebook* jako ‘książka obrazkowa’. W zdrobieniu „obrazek” widzą przyczynę infantylizacji gatunku. Mimo to właśnie taka forma pojęcia zdaje się upowszechniać i uprawomocniać w refleksji teoretycznej.

Próbie analizy i usystematyzowania terminologii oraz ustalenia definicji książki obrazkowej, która byłaby punktem odniesienia w dyskursie naukowym, podjęła Małgorzata Cackowska. Z analiz i konkluzji badaczki należy wyprowadzić wnioski do zweryfikowania definicji dostępnych w polskich leksykonach bibliologicznych. Cackowska charakteryzuje książkę obrazkową jako nowożytny „konstrukt społeczny”, „medium przekazu kulturowego”, „artefakt kulturowy”, ale przede wszystkim jako gatunek twórczości zmieniający swą formę i treść wraz ogólnymi zmianami społecznymi, kulturowymi, technologicznymi¹³.

¹¹ J. Gut, *Wzorce kultury masowej i paradygmaty literatury wysokiej we współczesnej książce dla dzieci i młodzieży* (1990–2005), „Guliwer” 2006, nr 1, s. 113–115.

¹² V. Wróblewska, *Literatura dla dzieci, czyli wszystko na sprzedaż*, „Polonistyka” 2006, nr 2, s. 17–22.

¹³ Zob. M. Cackowska, *Czym jest książka obrazkowa? O pojmowaniu książki obrazkowej w Polsce — część I*, „Ryms” nr 5, wiosna 2009, s. 5; *część II*, „Ryms” nr 6, lato 2009, s. 14–16; *część III*, „Ryms” nr 8, zima 2009/2010, s. 12–13; *eadem*, *Książka obrazkowa*, w: *Encyklopedia Dzieciństwa* [online], pod red. D. Waloszek; http://encyklopediadzieciństwa.pl/index.php?title=Ksi%C4%85%C5%BCka_obrazkowa [dostęp: 18 lutego 2016].

Obraz zawarty w książce obrazkowej, będąc równoprawnym środkiem artystycznym, pozostaje w różnych korelacjach semantycznych ze słowem (może uzupełniać tekst, zmieniać jego wymowę, stać w wyraźnej opozycji), a nawet może obyć się bez słów i budować samodzielną narrację. Za Marią Nikolajewą i Carole Scott, M. Cackowska klasyfikuje książki obrazkowe według kryterium interakcji na dwóch poziomach komunikacji — wizualnej i werbalnej, wyróżniając cztery typy: a) o charakterze narracyjnym z tekstem i ilustracjami, b) beztekstowe o charakterze narracyjnym (z narracją wizualną, tzw. *wordless books*), c) nienarracyjne z obrazem i słowem, d) nienarracyjne beztekstowe. Książki nienarracyjne tworzone są zwykle dla najmłodszych, prezentują otaczający świat, wprowadzają pojęcia (*concept books*), alfabet (*abc/alphabet books*) czy liczby lub proste działania matematyczne (*number books, counting books*)¹⁴.

Z punktu widzenia typografii, a ściślej typograficznej koncepcji książki, charakterystyczną i ważną cechą książek obrazkowych, wiele mówiącą o prymarności zawartych w projekcie kodów komunikacji, jest nieumieszczanie na stronicach paginacji. W kodeksach tych zastosowano zasadę, zgodnie z którą nie umieszcza się paginacji zwykłej na kolumnach z całostronicową ilustracją, choć wszystkie kolumny kodeksu podlegają numeracji¹⁵. W takim zatem ujęciu tekst wyraźnie staje się nie tyle nawet uzupełnieniem obrazu, co elementem przez obraz wchłoniętym.

Książki obrazkowe, będąc produktem — adekwatnie do jakości — droższym, bardziej luksusowym od wydawnictw masowych, rozprzestrzeniają się głównie w swego rodzaju „drugim obiegu”. Zaistniały na rynku dzięki wytrwałemu, ale nienachalnemu promowaniu, głównie przez samych twórców i małe wydawnictwa¹⁶. Informacje wydawnicze i recenzje na temat książek obrazkowych są dystrybuowane głównie za pośrednictwem tematycznych mediów internetowych: portali i wortalu poświęconych tej tematyce, blogów promujących czytelnictwo i kierowanych do rodziców poszukujących, portali społecznościowych, parentingowych¹⁷.

¹⁴ Podaję za: *ibidem*.

¹⁵ Zob. np. T. Malinowska, L. Syta, *Redagowanie techniczne książki*, Warszawa 1977, s. 177.

¹⁶ Np. Albus, Czerwony Konik, Dwie Siostry, EneDueRabe, Ezop, Format, Hokus-Pokus, Muchomor, Ładne Halo, Tako, Tatarak, Wydawnictwo Inne, Wytwórnia, Zakamarki.

¹⁷ Np.: Portal internetowy i wydawnictwa Instytutu Książki, <http://www.instytutksiazki.pl/ksiazki-dla-dzieci,aktualnosci.html> [dostęp: 20 lutego 2016]; [blog internetowy] Polska Ilustracja dla Dzieci, <http://www.polskailustracjadladzieci.pl/> [dostęp: 20 lutego 2016]; [blog internetowy] Poza Rozkładem. Książki piękne, mądre, pomyślowe, <http://pozarozkladem.blogspot.com/> [dostęp: 20 lutego 2016]; Ryms. Wortal o książkach dla dzieci i młodzieży, <http://ryms.pl/> [dostęp: 20 lutego 2016]; [portal

2.2. Książka obrazkowa w procesie inkulturacji

Pierwszym odbiorcą intencjonalnym książek dla młodszych dzieci nie jest, wbrew pozorom, dziecko. Jest nim dorosły pośrednik (np. rodzic, krewny, nauczyciel, bibliotekarz), od którego zależy, czy do kontaktu dziecka z książką dojdzie. Jego wybór zależy od wielu czynników, wśród których na plan pierwszy wysuwają się wrażliwość estetyczna, biegłość czytelnicza, ale także dostępność środków finansowych.

W przypadku starszej młodzieży, zdolnej do samodzielnego poszukiwania i dokonywania wyborów czytelniczych, rola dorosłego pośrednika maleje lub przybiera formę mniej bezpośrednią. Oczywiście rodzic czy krewny wciąż może obdarować młodego czytelnika książką, osoby bliskie nadal odpowiedzialne są za tworzenie intelektualnego klimatu domu, w którym dziecko dorasta; nauczyciel czy bibliotekarz może polecić jakąś pozycję z księgozbioru. Ale pojawiają się także nowi pośrednicy — autorzy recenzji, blogerzy, dziennikarze tematyczni, a wreszcie pracownicy działów marketingu wydawnictw i księgarń, którzy odpowiadają za promocję materiałów wydawniczych. Poza tą ostatnią grupą, której opinii na temat książki nie zawsze muszą być miarodajne, gdyż kierowane są względami ekonomicznymi i zyskiem własnym, pozostali dorośli pośrednicy odegrają swoją rolę tylko wówczas, gdy propozycja wydawnicza wyda im się interesująca, atrakcyjna, wartościowa i trafi w ich gust estetyczny.

Zauważmy też, że od przeszło dekady mamy na rynku książek dla dzieci nowego klienta. To pokolenie dzisiejszych rodziców, urodzonych w latach 70. i 80., które zaopatruje biblioteczki swych pociech. W ich wspomnieniach z czytelniczej inicjacji przewijają się zarówno obrazy surowości i siermiężności wydawniczych wyrobów PRL-u, jak i pełne magii chwile obcowania z dziełami najznamienszych polskich i europejskich ilustratorów. To, czy są dziś czytelnikami i odbiorcami kultury, zależy od stopnia zintelektualizowania środowiska, w którym dorastali. Jest to bowiem pokolenie, które dojrzewając przekroczyło próg zupełnie nowej rzeczywistości. Skutkiem rozwoju kultury masowej i obrazkowej po roku 1989, przejawiającego się doganianiem cywilizacji zachodu, połączonego z głębokimi przemianami struktur społecznych oraz rynku pracy, było zachwianie się w posadach dziecięcego obrazu świata — wizji (często wielopokoleniowej) rodziny, spędzania czasu wolnego, źródeł informacji. Dziś, z uwagi na nierówny start życiowy, zdeterminowany jakością warunków życia rodziny po przemianach politycznych i stopniem harmonijności rozwoju intelektualnego, jest to pokolenie głęboko podzielone, także pod względem udziału w kulturze, świadomości

internetowy] Qłturka.pl dziecko i kultura, <http://www.qłturka.pl/> [dostęp: 20 lutego 2016]; Czas dzieci. Portal informacyjno-rozrywkowy, <http://czasdzieci.pl/ksiazki/rencenze,ksiazek.html> [dostęp: 20 lutego 2016].

literackiej i artystycznej. Rynek (nie tylko wydawniczy) wydaje się tylko odzwierciedlać to rozwarstwienie.

Słusznie zatem badacze zwracają uwagę na wyjątkowo silny wpływ pośredników na przebieg i jakość procesu inkulturacji małego dziecka. Skoro prymarnym odbiorcą medium kulturowego, jakim jest książka obrazkowa, jest dorosły, istnieje ryzyko, że korzystając ze swej uprzywilejowanej względem dziecka pozycji, dokonywać on będzie wyborów książek i selekcji znaczeń w przeświadczeniu, że przejawia troskę o dziecko. W rzeczywistości jednak może być to dobór dokonywany przez pryzmat własnej niedorobłości, schematycznej wizji dziecięcości czy nawet realizacji potrzeb i pragnień tzw. dziecka w sobie (infantylizacja)¹⁸. A zatem zamiast rozwoju autonomii wyborów dziecka ma miejsce utrwalanie społecznie podzielanych sądów estetycznych, wyobrażeń o dziecku, koncepcji człowieka i wychowania (kanonów, wdrukowanych tabu i stereotypów) oraz dyskursów różnych ideologii¹⁹.

W społecznym obiegu książki dla dzieci — podkreśla M. Cackowska — władza dorosłych pośredników ma także kapitalne znaczenie dla jakości treści i formy (zarówno literackiej, jak i plastycznej) tego medium. Potoczne ich sądy estetyczne doprowadzają do istnienia w szeroko pojętej kulturze takich produktów, których — w świetle niektórych definicji [...] — książkami obrazkowymi nazwać nie można. Mam na myśli książki, które są na przykład tylko zapisem kadrów filmowych, są zeszytami do kolorowania, zabawkami, gramy, są wytworem niekompetentnego wytwórcy, etc., w końcu są pozbawione wszelkich walorów artystycznych²⁰.

Jako że są jednak społecznie aprobowane, nie tylko istotnie przyczyniają się do zamętu w pojmowaniu książki obrazkowej, ale przede wszystkim deformują postać rynku książek dla młodych czytelników, wprowadzając nań produkty pozbawione walorów artystycznych, przygotowane niechlujnie i niezgodnie ze sztuką zawodu.

Skrajnym przykładem wydawniczej niekompetencji i kulturowej szkodliwości są choćby wydania *Małego Księcia* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, w których autorskie ilustracje²¹ zastąpiono grafikami innej ręki. W samych tylko wydaniach polskich taki zabieg przeprowadzono wielokrotnie, publikując lekturę z ilustracjami Tade-

¹⁸ Podają za: M. Cackowska, *Czym jest książka obrazkowa?... część I*, s. 5.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Oryginalne rękopisy i ilustracje kupiła w 1968 roku nowojorska Morgan Library. Materiał tekstowy i ilustracyjny przygotowany przez autora był znacznie obszerniejszy niż wersja opublikowana. Wśród stron rękopisu znajdują się takie, które ukazują *modus operandi* pisarza: na jednej widnieje plama od kawy, na innej rysunek ma dziurę wypaloną papierosem.

usza Gaila, Damiana Bydlińskiego, Eli Wysockiej, Katarzyny Biedroń, Manueli Adreani, Katyi Longhi i innych. *Mały Książę* jest jedną z tych publikacji, w których tekst jest nierozzerwalnie związany z ilustracjami, oba kody przeplatają się, uzupełniają, a niekiedy nawet współtworzą świat przedstawiony (jak to ma miejsce w przypadku rysunków prezentujących „kapelus” czy „baranka”), dlatego też — choć pisarz nie zatwierdzał ostatecznego kształtu publikacji — można zaliczyć ją do tak zwanych książek autorskich, o których będzie mowa w dalszej części artykułu.

Najważniejszą rolę w procesie kształtowania gustu estetycznego dziecka M. Cackowska przypisuje nauczycielom przedszkolnym i wczesnoszkolnym jako profesjonalnym pośrednikom. To oni winni być ogniwem, od którego zaczyna się ogólnospołeczny proces edukacji estetycznej, a najważniejszym ich zadaniem jest edukowanie nie tyle samych dzieci, co ich rodziców, dziadków, opiekunów, tak, by oni kupowali wartościowe książki i otaczali nimi dziecko. Ono zaś, wzrastając w niej, zróżnicowanej estetyce, poniesie zaszczerpione wartości w dorosłe życie²².

Sposób i stopień odczytania oraz interpretacji treści zawartych w ilustracjach zależy nie tyle od wieku, co od stopnia rozwoju psychofizycznego, dojrzałości emocjonalnej, zdobytego literackiego doświadczenia i wreszcie wrażliwości estetycznej młodego czytelnika. Jak zauważa Alicja Baluch, „Czytanie i oglądanie obrazków, kompozycji plastycznych w książkach dla małych i młodych odbiorców posiada kolejne stopnie wtajemniczenia”²³. Czytanie/oglądanie zwykle na początku przebiega na podstawowym poziomie dosłownych znaczeń, polega na porównywaniu ekwiwalencji słów i obrazów. Stopniowo, w kolejnych cyklach lektury, młody czytelnik dostrzega coraz więcej znaczących szczegółów, uwrażliwia się na odbiór układu graficzno-typograficznego, wykonania poligraficznego i dojrzewa do przeżycia zadziwienia wielością możliwych interpretacji. Nieoceniona jest w tym procesie pomoc dorosłego pośrednika, która przyspiesza rozwój tych kompetencji. „Jeżeli [...] zależy nam, by dziecko stało się naprawdę dobrym, to jest wrażliwym, a później świadomym odbiorcą — zauważa Hanna Diduszko — powinniśmy mu jak najczęściej towarzyszyć: czytać książkę i oglądać ją razem z nim”²⁴.

Ponieważ *picturebooks* pozostawiają pewien programowy niedosyt, przeszczerń do zagospodarowania przez czytelnika i jego wyobraźnię, do książek obrazkowych można powracać przez całe życie. Niepełna czy raczej nieprzepełniona konstrukcja, stanowi zaproszenie do ciągłego odkrywania, którego głębia

²² Zob. M. Cackowska, *Pozycja dorosłych „pośredników” w konstruowaniu estetyki treści i formy ilustrowanej książki dla dzieci*, w: *Dziecko — teksty — znaczenia. Konteksty edukacyjne i rozwojowe*, pod red. A. Wasilewskiej, Gdańsk 2007, s. 135–152; E. Śmiechowska-Petrovskij, *Wezwanie do własnej aktywności w kontekście doboru literatury dla dzieci przez pedagogów*, „Forum Pedagogiczne UKSW” 2011, nr 2, s. 281–301.

²³ A. Baluch, *Ilustracja, która prowadzi*, „Polonistyka” 2006, nr 2, s. 27.

²⁴ H. Diduszko, *Pełniej odczuwać, głębiej rozumieć (o relacji dziecko — sztuka)*, „Ryms” 2009, nr 5 (wiosna), s. 4.

zależć będzie od stopnia dojrzałości czytelniczej i estetycznej. Książka taka zawiera zarazem obietnicę, że czytelnik odnajdzie w niej samego siebie, stanie się jej współtwórcą²⁵.

Książka obrazkowa to zarazem międzypokoleniowy pomost — dorośli mogą (a nawet powinni, gdyż w warstwie treściowej często pojawia się krytyka ich zachowań czy poglądów) czerpać z niej o wiele więcej niż dzieci, a ponadto *picture-book* przestaje być też produktem dedykowanym wyłącznie najmłodszemu, bowiem przybiera pozycję w tej kategorii, które nie są adresowane do dzieci albo nie mają konkretnego adresata — może sięgnąć po nie czytelnik w każdym wieku i tylko od jego poziomu wiedzy i doświadczenia zależeć będzie poziom interpretacji²⁶.

Skoro to dorosły jest prymarnym, a niekiedy i jedynym odbiorcą intelektualnym książek obrazkowych, autorzy i wydawcy odpowiedzialni za projekt mogą starać się odgadywać i uwzględniać jego predylekcje estetyczne.

2.3. Przykłady realizacji książki obrazkowej — ujęcie analityczne

Książka obrazkowa, projektowana i kreowana jako małe dzieło sztuki, pewien rodzaj substytutu odwiedzin galerii czy muzeów dla najmłodszych, jest szczególnie doceniana, gdy zarówno tekst, jak i ilustracje, a niekiedy projekt typograficzny i organizacja przestrzeni książki pochodzą od jednego twórcy. Mamy wówczas do czynienia z tzw. książką autorską. Co więcej, jeśli te elementy formy dzieła są w założeniu autora nacechowane semantycznie, to wówczas optyka analizy takiej pozycji wydawniczej zbliża nas nieuchronnie do teoretycznych założeń liberatury, czy raczej liberackości²⁷, która w centrum zainteresowania stawia materialność

²⁵ Zob. I. Chmielewska [wywiad], *Picture book. Rozmowa z Iwoną Chmielewską*, „Polonistyka” 2011, nr 3, s. 59–61.

²⁶ Wśród wydanych w Polsce przykładów takich uniwersalnych realizacji warto wymienić: Ola Cieślak, *Love story* (2008, pierwszy polski *picturebook* dla dorosłych, wyd. Dwie Siostry), Shaun Tan, *Przybysz* (2009, wyd. Kultura Gniewu), Judith Schallansky, *Atlas wysp odległych* (2013, wyd. Dwie Siostry), Iwona Chmielewska, *Dwoje ludzi* (2014, wyd. Media Rodzina), India Desjardins, ilustr. Pascal Blanchet, *Wigilia Małgorzaty*, tłum. Jadwiga Jędryas (2014, wyd. Dwie Siostry) i in.

²⁷ Pojęcie „liberatura” (od łacińskiego *liber* — ‘książka’, ‘wolny’) po raz pierwszy pojawiło się w opublikowanym w 1999 roku w „Dekadzie Literackiej” esej-manifeście Zenona Fajfery *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” nr 5/6 (153/154), 30 czerwca 1999, Kraków, s. 8–9. Myśl Z. Fajfery rozwinęła Katarzyna Bazarnik, która, wychodząc od analizy twórczości Jamesa Joyce’a, podjęła próbę wskazania wyznaczników gatunkowych liberatury, a jej ujęcie okazało się zbieżne z prowadzonymi na Zachodzie badaniami nad ikonicznością dzieła literackiego, np. badania nad książką jako fizycznym obiektem Michela Butora; typologią przestrzeni w dziele literackim z wyróżnioną przestrzenią ikoniczną (*iconic space*) Carla Darryla Malmgręna;

książki jako fizycznego obiektu, skupia się na integralności formy zapisu z przekazywaną treścią.

Rodzimą w pełni autorską książką obrazkową jest między innymi *Kłopot* Iwony Chmielewskiej (2012, wyd. Wytwórnia). Ta doceniana na świecie toruńska autorka publikuje głównie w Korei Południowej, ale także w Chinach, Japonii, na Tajwanie, w Meksyku i w Niemczech. Jest laureatką licznych nagród, w tym Złotego Jabłka na Biennale Ilustracji w Bratysławie za *Thinking ABC*, książkę, która za pomocą obrazu uczy koreańskie dzieci języka angielskiego oraz Bologna Ragazzi Award, zwanej ilustratorskim Oscarem, za poetycką, wizualną, choć może nawet synestetyczną, opowieść o sztuce patrzenia, darze widzenia i sile zmysłów, zatytułowaną *Oczy*²⁸.

Kłopot to pozycja kłopotliwa. Jakakolwiek bowiem próba opisanie tej książki samymi tylko słowami okazuje się niepełna. To oznacza, że został tu skrupulatnie zrealizowany jeden z wyznaczników gatunkowych — silna współzależność dwóch kodów: słowa i obrazu. W warstwie narracyjnej czytelnik poznaje historię dziewczynki, która przypała żelazkiem obrus — rodzinną pamiątkę, po czym, nie chcąc zawieść swej matki, tworzy fantastyczne scenariusze, za pomocą których mogłaby wytłumaczyć zdarzenie, np. „A może powiem, że zrobił to młodszy brat?”, „Albo, że porwał go wiatr?”. Narracja utrzymana jest w formie strumienia świadomości (ang. *stream of consciousness*) — monolog wewnętrzny dziewczynki wprowadza czytelnika w świat jej silnych przeżyć i lęków, pozwala odkryć nie tylko to, co ona aktualnie widzi i czuje, lecz również podsuwane przez dziecięcą wyobraźnię skojarzenia (np. „To spadło jak nieszczęście”, „Nie pomoże nawet modlitwa”, „Nie pomogą najmądrzejsze rady”, „Nawet te z internetu”). Zaś bazą dla ilustracji w tej książce jest wypalony ślad żelazka, do którego ilustratorka dorysowuje za każdym razem po kilka kresek, wizualizując rozterki dziewczynki. Tak tworzy się kontrapunktowy dialog pomiędzy słowem i obrazem — największa zaleta książek tej autorki. Słowo niesie tu duży ładunek emocjonalny, obraz stanowi pewną przeciwwagę dla tego nastroju, ale dopiero

koncepcją technotekstu Katherine Hayles czy teorią estetyki książkowości (*aesthetic of bookishness*) Jessiki Pressman. Zagadnieniem tym zajęła się obszernie Agnieszka Przybyśzewska w: *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015. Zob. też m.in.: Z. Fajfer, *Literatura czyli literatura totalna (Aneks do Aneksu do słownika terminów literackich)*, „FA-art” 2001, nr 4 (46), Bytom, s. 10–17; *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2002.

²⁸ W 2016 roku ukazała się w Polsce staraniem wydawnictwa Warstwy książka *Maum. Dom duszy* z tekstem koreańskiej autorki Heekyoung Kim oraz ilustracjami I. Chmielewskiej, w 2011 roku nagrodzona w konkursie Bologna Ragazzi Award. W uzasadnieniu jury czytamy: „Ta książka to krótki, elegancki poemat, rozbrzmiewający ciszą typową dla włoskich malarzy metafizycznych. [...] Książki jak ta **nobilitują literaturę dziecięcą**” (podkr. M.S.-R., cyt. za: <http://www.polskailustracjadladzieci.pl/2016/05/nowosc-maum-dom-duszy.html>; [dostęp: 15 lutego 2016].

w ich spojeniu ujawniają się uczucia niewyjawione *explicite*, będące podstawą relacji matki i córki.

To wyborny konceptualny trening dla wyobraźni — także²⁹ dziecięcej, a zarazem książka, która uczy jak patrzeć, by widzieć. Relacje (dorosłych) czytelników pokazują rozpiętość (od)czytań i interpretacji tej niewielkiej pozycji wydawniczej — dla jednych jest to tomik wizualnej poezji, drudzy widzą w niej ogromny potencjał pedagogiczny, innych filozoficznie niepokoją płamy³⁰.

Kolejną w pełni autorską książką, interesującą z uwagi na jej prekursorskie na rynku polskim rozwiązania konceptualne i techniczne, jest przekład *Wielkiej historii małej kreski* Serge'a Blocha³¹ (2015, wyd. Zakamarki).

Wielka historia małej kreski jest książką na wskroś uniwersalną, ale i taką, która może wprawić w konsternację już przy pierwszym kontakcie. To, co jest jej realnym walorem, w świadomości pośrednika o niskich kompetencjach estetycznych może stać się powodem do zaniechania pośrednictwa, czyli niedostępniejsza książki dziecku.

Surowa tekturowa oprawa o ostrych zakończeniach, pokryta tylko powierzchniowo niepowlekany, łatwo ulegającym uszkodzeniom i pobrudzeniu papierem. Minimalistyczna biała okładka, na niej czarno-czerwony tytuł, autor i wydawnictwo, prosta grafika — całość to kwintesencja współczesnego designu i typografii. To cechy budowy książki, które raczej sytuują jej odbiorcę w gronie dorosłych. Biel niezapełnionych przestrzeni, zarówno na okładce, jak i wewnątrz kodeksu, to nie tylko świadectwo luksusowości wydania i świadomego, uwydatniającego zawartość, budowania przestrzeni książki przez jej autora, to zaproszenie — do współudziału, do podążania za bohaterem, do własnego tworzenia. Proste, najczęściej dwustronicowe, umieszczone na rozwarciu, wykreślo-

²⁹ W niektórych książkach I. Chmielewskiej wydanych na rynku polskim odnajdujemy sugestie dotyczące targetu czytelników, na przykład w *O tych, którzy się rozwijali* (Media Rodzina 2013): [blurb:] „Książka — zagadka. Kim są «ci, którzy się rozwijają»? Każdy z nas poczuł kiedyś działanie tajemniczych, niewidzialnych nici łączących ludzi i ich sprawy w czasie i przestrzeni. I **każdy — dziecko i dorosły — może odczytać tę książkę po swojemu**”; [notka biograficzna:] „Iwona Chmielewska tworzy książki **dla ludzi w każdym wieku**. [...]”.

³⁰ Miernikiem powodzenia wydawniczego tej pozycji jest powstanie jej kreatywnej kontynuacji *Moc kłopotów. Wytwórnik* (2016, wyd. Wytwórnia), o której wydawca pisze: „Autorka używa jednego kształtu do stworzenia całej historii i teraz Ty możesz zrobić to samo. W środku Wytwornika jest szablon i instrukcja jak go używać. Wykorzystaj go i narysuj swoją opowieść. Okazuje się, że możliwości jest nieskończenie wiele”.

³¹ Urodzony w 1956 roku w Colmar, ukończył studia w zakresie dekoracji w Strasbourgu, tworzy ilustracje dla dzieci oraz rysunki prasowe, pełni też funkcję dyrektora kreatywnego w wydawnictwie Bayard.

ne w trzech kolorach (czern, czerwień, błękit) ilustracje, dopełnione elementami wykonanymi innymi technikami (np. malowanie pędzlem, stemplowanie, raster, kolaż), to każdorazowo małe dzieła sztuki.

Narrator tej książki, w dużej mierze zapewne *porte-parole* autora, opowiada o swoim minionym życiu i o swej największej pasji, przygodzie i przyjaciółce w jednym — o kresce. W dzieciństwie znalazł jej maleńki skrawek, omijany przez innych, przygarnął, oswoił, a ona... ożyła. I tak razem dorastali, poznawali swe możliwości, wspierali się, niekiedy sprzeczali. Kreska to wyznaczała horyzont, to pomagała wyjść z opresji, była źródłem magii i uśmiechu, ale i solidną podporą codzienności. Aż pewnego dnia w jesieni życia nadszedł czas, by odciąć skrawek kreski — niech trafi w nowe ręce. Narracja — zarówno słowna, jak i wizualna, które pozostają tu w stosunku semantycznej ekwiwalencji — nasyciona jest pojedynczymi metaforami³². Cała zaś *Wielka historia...* jest metaforą wielkiego cyklu — rodzenia, rozwijania, pielęgnowania i dzielenia się... nie tylko talentem. Liczba interpretacji w przypadku tej książki jest nieograniczona, zarówno dla odczytania holistycznego, jak i poszczególnych epizodów.

Na poziomie percepcji dziecka jest to opowieść przygodowa, dla jego rodzica — album rodzinny. Przeciętny trzydziesto- czterdziestolatek, i to niebędący grafikiem, rozpozna na kartach tej opowieści swoje *curriculum vitae*, historię własnej rodziny, swe lęki, obawy, swą przyszłość. Mamy tu metaforę pierwszych prób („Pewnego dnia, zupełnie przypadkiem, położyłem ją na kartce zeszytu. Lekko się poruszyła”), metaforę zawodowości (prawdziwe umiejętności, tak jak prawdziwa sztuka, zawsze „się obronią”), metaforę satysfakcji z robienia rzeczy ważnych (dla ilustratora było to „budzenie w dzieciach marzeń”), metaforę relacji uczeń-mistrz (każdy ma swój własny katalog „sławnych ludzi”), metaforę wychowywania potomstwa (procesu, który raz przebiega „spokojnie”, raz „burzliwie”), czy „gorzką” metaforę opuszczania gniazda rodzinnego.

Jedna z metafor została mistrzowsko skonstruowana na bazie złamania zasad typograficznych i kompozycyjnych książki — metafora śmierci. Ikoniczny rebus — mężczyzna i kobieta z pochylonymi głowami oplakują ziemię, z której wyrasta czerwony kwiat — ma tyle rozwiązań, ile czytelnik doświadczył ostatnich pożegnań. Największe wrażenie robi jednak całkowicie pusta stronica obok

³² O znaczeniu metafory w rozwijaniu zdolności twórczych pisze Wiesława Limont w książkach: *Synektyka a zdolności twórcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 1994 oraz *Analiza wybranych mechanizmów wyobraźni twórczej*, Toruń 1996. Autorka uważa, iż „wyrażenia metaforyczne” pojawiają się nie tylko w języku werbalnym, ale także w sztukach wizualnych. Podkreśla też równoważność umiejętności myślenia metaforycznego, używania metafor werbalnych, jak i odczytywania metafor wizualnych. Pełną koncepcję na temat myślenia metaforycznego dzieci w wieku wczesnoszkolnym przedstawia Monika Wiśniewska-Kin w monografii „*Miłość jest jak wiatrak*” czyli o poznawczej naturze metafory dziecięcych, Łódź 2009.

rysunku. W praktyce wydawniczej niezadrukowana kolumna, zwana wakatową, może występować, ale na stronicy *verso*. Złamanie tej konwencji może być zatem tylko błędem wynikającym z nieznamomości tychże zasad albo świadomym wyborem profesjonalisty. W tym przypadku zapewne rozwiązanie to było pieczołowicie zaplanowane przez autora, co czyni je na wskroś liberackim — pusta stronica towarzysząca rysunkowi obrazującemu śmierć, zamieszczona w autorskiej książce artysty tej klasy co S. Bloch nie może być pozbawiona sensu, nie może być niczym innym jak tylko metaforą pustki po stracie. Głębokie odczytanie³³ omówionej gry³⁴ autora z czytelnikiem i znaczenia tylko tej jednej rozkładówki prawdopodobnie leży więc daleko poza możliwościami percepcyjnymi przeciętnego dorosłego czytelnika, a co dopiero — dziecka.

Wiele w tej książce jest stronic, których wspólne czytanie, zwłaszcza wielokrotne, będzie zarazem zaproszeniem do świata dorosłych i punktem wyjścia do „Wielkich” rozmów. Takim przykładem może być ilustracja prezentująca rodzinę bohatera umieszczoną wewnątrz schematycznie nakreślonego przez kreskę (a może Kreskę?) kształtu domu, opisana stwierdzeniem „I czas mijał...”. Wychoząc od punktu wyjścia, czyli narysowania przez bohatera kształtu domu, wspierany przez pośrednika młody czytelnik ma dużą szansę zrozumieć tę metaforę. Schematyczny domek to wypracowany dzięki własnym umiejętnościom zawodowym status majątkowy, pozwalający godnie i bezpiecznie żyć rodzinie, to także metafora artystycznej atmosfery domu.

Dodajmy jeszcze na koniec, że książka została zadedykowana szacownemu gronu ilustratorów i autorów, zaś jeden z epizodów ukazuje „sławnych ludzi”: Rolanda Topora, Paula Klee, Saula Steinberga i R.O. Blechmana³⁵, w których odczytujemy

³³ Nawiązuję tu do postulatów powrotu do „czystego” literaturoznawstwa z głęboką powolną lekturą dzieł, którą przedstawił Terry Eagleton w książce *Jak czytać literaturę*, Warszawa 2014.

³⁴ Użyte tu zostało pojęcie gry utożsamionej z funkcjonalną interaktywnością, zwaną też użytkowym uczestnictwem w tekście. Kategoria ta, według Erica Zimmermana, obejmuje „funkcjonalne interakcje z materialnym aparatem tekstowym”, a zatem reakcję odbiorcy na formalne elementy tekstu, w tym np. projektu stron. (E. Zimmerman, *Narrative, Interactivity, Play, and Games: Four Naughty Concepts in Need of Discipline*, w: *First Person, New Media as Story, Performance, and Game*, ed. by N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan, London 2004, s. 158; cyt. za: K. Prajzner, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Łódź 2009, s. 91). Jeśli działanie to opiera się na znajomości reguł (w tym przypadku zasad edycji) i jest nieprzewidywalne, wówczas tekst taki ma cechy tekstu-gry.

³⁵ Roland Topor (1938–1997), francuski pisarz polskiego pochodzenia, dramaturg, grafik, rysownik, reżyser teatralny i filmowy, aktor, scenarzysta i scenograf. Paul Klee (1879–1940), szwajcarsko-niemiecki malarz; mieszał różne techniki w jednej pracy, związany był z różnymi kierunkami: ekspresjonizmem, kubizmem i surrealizmem, ale jego prace trudno jednoznacznie zaklasyfikować do któregoś z nich. Saul Steinberg

mistrzów, przewodników duchowych i artystycznych autora. To zaś poniekąd czyni z *Wielkiej historii*... dzieło podsumowujące. Tylko zaznajomienie się z pracami tych czterech znakomych „ludzi kreski” i właściwe uszeregowanie ze względu na kolejność spotkania ich na „kresce życia”, ukazuje proces artystycznego dojrzewania i szlifowania warsztatu narratora-Blocha pod wpływem inspiracji twórczością mistrzów.

Serge Bloch jest także współtwórcą³⁶ *Wroga*, do którego tekst napisał Davide Cali — urodzony w 1972 roku włoski pisarz szwajcarskiego pochodzenia, autor książek obrazkowych i powieści graficznych, przede wszystkim dla dzieci i młodzieży. *Wróg* w wersji anglojęzycznej (*The Enemy*) posiada dwa wydania. Jedno równoważne polskiemu, drugie (a raczej chronologicznie pierwsze) — okrojone i opatrzone podtytułem *A Book about Peace*, przeznaczone dla młodszego czytelnika. Polskie wydanie zdobyło nagrodę w konkursie Dobre Strony za najlepszą książkę dla dzieci i młodzieży, organizowanym przez Miejską Bibliotekę Publiczną we Wrocławiu, Wrocławskie Promocje Dobrych Książek i Prezydenta Miasta Wrocławia. To ze środków finansowych pochodzących z tej nagrody udało się wydać *Wielką historię małej kreski*. Jednakże powodów do analizowania *Wroga* jest znacznie więcej — w samej książce.

To kolejna pozycja, w której wita nas surowa biel okładki. Zawarte na niej ilustracje przedstawiające uśmiechniętego salutującego generała w stroju galowym (s. 1 okładki) oraz przycupniętego żołnierza z rozpogodzonym obliczem i czterolistną koniczynką w kąciku ust (s. 4 okładki) to — posługując się żołnierskim cytatem z treści — „kamouflaż numer jeden” w tej książce. Na pierwszy rzut oka najbardziej niepokojącym elementem układu graficznego okładki jest detal nieodautorski — drut kolczasty w sygnecie Amnesty International, która książkę tę rekomenduje. Jeśli jednak przyrzeć się bliżej postaci tęgiego rozpromienionego, uhonorowanego licznymi orderami pięciogwiazdkowego generała³⁷, zauważymy, że palce jego — nieproporcjonalnie małych jak na żołnierza — dłoni są zabarwione czerwoną kapiącą cieczą — krwią!?! *Wróg* jest jedną z książek dla dzieci detabuizujących temat wojny³⁸.

(1914–1999), amerykański grafik i karykaturzysta pochodzenia rumuńsko-żydowskiego. Oscar Robert Blechman (ur. 1930), amerykański animator, ilustrator, autor książek dla dzieci, grafik i rysownik, powieściopisarz.

³⁶ Z tego powodu, przełamując zasadę chronologii, omawiam tę książkę jako drugą, po autorskiej *Wielkiej historii*...

³⁷ Pięć gwiazdek w armii francuskiej oznacza Général d'Armée, Général d'Armée Aérien (odpowiednik polskiego generała armii), w USA — General of the Army (odpowiednik marszałka). Ł. Dziamski, *Szkic o najwyższych stopniach wojskowych*, s. 117–123; <http://www.mishellanea.mish.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2010/03/Dziama-Szkic.pdf> [dostęp: 1 lutego 2016].

³⁸ Zob. A. Sikora, *W jaki sposób mówimy dzieciom o wojnie? Charakterystyka prozy o tematyce wojennej na podstawie wybranych książek dla dzieci*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 2014, z. 19, s. 25–44 oraz zawartą tam literaturę tematu.

Każdy element tej książki jest istotny i znaczący, nawet tak techniczny jak wyklejki. Sens umieszczonych na nich ilustracji dostrzeżemy porównując je ze sobą jak obrazki w dziecięcej lamigłównie. Różnice są trzy: dwa puste miejsca w szeregu żołnierzy na tylnej wyklejce oraz listek koniczynki w ustach jednego z nich.

Nietypowy jest układ kart tytułowych — nie istnieją w swej klasycznej odmianie, zostały zredukowane do jednej rozkładówki i nietypowo umieszczone dopiero na stronicach szóstego rozwarcia. Wcześniejsze strony w warstwie językowej zawierają lakoniczny tekst, który czytelnik zna już z rekomendacji okładowej (zwanej z ang. *blurb*), a który pada jakby „zza sceny”. Rozwarcie zawierające informację „Jest wojna.” zostało zaprojektowane z użyciem dużej typografii w kontrze. Czarne tło metaforycznie ukazuje wojenną rzeczywistość — sumę lęków, bólu, pustki, samotności, tęsknoty. Jest (tylko) wojna (i kropka). Kolejne informacje: „Widać jakieś pustkowia.”, „Na pustkowiu — dwie dziury.”, „W dziurach — dwaj żołnierze.”, „Są wrogami.” swą suchą i zwartą budową przypominają przekazywane w telegraficznym skrócie meldunki z frontu.

Rozwarcie „tytułowe”, na którym dominuje czerwień, zawiera złożony bardzo dużym stopniem czcionki tytuł, imiona i nazwiska autorów oraz zwartą metrykę książki. Została tu także zamieszczona metaforyczna ilustracja przedstawiająca „teatr wojny”. Czerwień strony to kotara, która została odsłonięta, by pokazać scenę³⁹, a na niej żołnierza — będącego samotnym pionkiem, marionetką wielkiej gry, w której ktoś inny pociąga za sznurki. Sam ilustrator przyznaje, że zabrał się do pracy nad nią, „jak gdyby był to spektakl teatralny”. Teatralność tę dostrzega w samej konstrukcji: „dwa otwory, jeden żołnierz w każdym — jednego z nich nigdy nie widzimy — i długi monolog. Wszystko to na dużej stronie, ponieważ jest to wielka historia!”⁴⁰ (tłum. M.S.-R.). Tekst był zresztą kilkakrotnie wystawiany na scenie we Francji i w Belgii⁴¹.

Do skonstruowania wizualnej warstwy narracji — w dalszej części książki prowadzonej już z punktu widzenia jednego z żołnierzy — wykorzystany został koncept graficznej imitacji dziur w kartce papieru, w których widać hełmy zakon-

³⁹ W wydanej we Francji rok później (2008) książce *J'aime t'embrasser* (tłum. ang. *I Love Kissing You*), autorstwa tego samego duetu Cali-Bloch, ilustrator wykorzystał bliźniaczą koncepcję sceny jakby wyciętej w płaszczyźnie kartki, na której ukazał parę całującą się po „prywatnej wojnie” — kłótni. Rysunek korespondował z tekstem D. Cali (cyt. za tłum. ang.) „But my favourite kisses are the ones you give me when we make up”.

⁴⁰ „I've chosen to work on it as if it was a theatre play, because of the really theatrical construction it has: two holes, one soldier in each—one of them we never see—and the long monologue. I've developed this idea by using as the only set some paper elements, holes and cuttings. All this on a large page because it is a big story!” http://www.wilkins-farago.com.au/Enemy_teachers_notes.pdf [dostęp: 5 lutego 2016].

⁴¹ Zob. materiały ze spektaklu *Pouce! (from L'Ennemi)*, wystawionego w Toulouse, France przez Compagnie Marche ou rêve w 2008 r., http://www.dailymotion.com/video/xbrhtv_pouce_fun [dostęp: 5 lutego 2016].

spirowanych żołnierzy. Konstrukcja zbudowana jest w oparciu o jedno- lub dwustronicowe panele zawierające ilustracje łączące techniki kolażu fotograficznego i prostej grafiki, cechujące się — jak zwykle u Blocha — mistrzowskim wykorzystaniem białej przestrzeni strony. Ilustracje są konsekwentnie monochromatyczne, z oliwkowymi cieniami. Pojawia się tu także mocny odcień czerwieni, budujący nastrój zagrożenia. Taki kolor mają: krew zabitych; zniekształcony kontur wyobrazonego wroga — uosobienia bestialstwa i okrucieństwa; instrukcja opisująca wroga, ale i instrukcja, którą posiada wróg; order na piersiach generałów — nagrody za (przez kogoś innego) przelaną krew; oczy lwa uosabiającego sumę wszystkich strachów. Nie od razu dostrzegamy jeszcze jedno użycie koloru czerwonego — jest niemal niewidoczne na tle rozgwieżdżonego nieba, nieba, które krwawi.

Australijski wydawca wersji anglojęzycznej w instrukcji dla nauczycieli określa wiek odbiorcy bardzo asekuracyjnie: „*The Enemy* is a highly contemporary picture book that speaks **both to adults, and also to children from late primary school age upwards**” (podkr. — M.S.-R.). Wydawca polski — wydawnictwo Zakamarki — wskazuje dolną granicę wieku czytelników na lat sześć z plusem (przy czym jest to granica i tak podniesiona, gdyż według polityki wydawniczej Zakamarków książki obrazkowe, w których tekst i ilustracje są równoważne, przeznaczone są dla dzieci w wieku przedszkolnym). To wyraz szacunku dla inteligencji młodego czytelnika i wiary zarówno w najmłodszych, jak i ich pośredników. To na tych ostatnich ciąży bowiem obowiązek ustalenia, czy dane dziecko jest gotowe emocjonalnie na taką lekturę. Ponieważ książka obrazkowa, zwłaszcza podejmująca trudne tematy tabu kulturowego⁴² jest w Polsce wciąż niszowa, nie ma wśród szerokiego grona dorosłych czytelników wiedzy o tym jak rozmawiać z dzieckiem w trakcie lub po lekturze. Pozostaje zatem uważne czytanie i intuicja.

Wróg analizowany przez dorosłych ma znacznie więcej wymiarów.

3. Ekspozycja tekstu w książce obrazkowej — wybrane strategie

Wszystkie zaprezentowane powyżej pozycje książkowe łączy ważna cecha, która ujawniła się już pośrednio w trakcie ich analizy — to estetyczna jednonurtowość pozostająca w opozycji do tendencji części projektantów — „nadmiaru designu”⁴³. Dorota Jarecka interesująco diagnozuje modę na drobiazgowo ilustrowane

⁴² Zob. szerzej: *Tabu w literaturze i sztuce dla dzieci*, pod red. B. Sochańskiej, J. Czechowskiej, Poznań 2012.

⁴³ O tym, że przesyt inwencji designerskiej prowadzi do efektu znużenia, a w konsekwencji odrzucenia pisał Marcin Wicha w: *Jak przestałem kochać design*, Karakter, Kraków 2015; do jego myśli, w kontekście współczesnej rywalizacji młodych rysowników, powraca Dorota Jarecka w artykule *Wystawa polskich ilustracji dla dzieci. Jest tak dobrze*,

cje, na przeestetyzowanie i detronizujące tekst przepelnienie książek dla dzieci elementami ikonicznymi:

Można by powiedzieć: wszystko przez Mizielińskich⁴⁴! To Mizielińscy z pewnej manieri, którą jest *horror vacui*, uczynili markę i model. Tylko że oni robią to z ironią, dystansując się dowcipnie od ornamentalnej obsesji. Nie każdy to potrafi. Wielu autorów chciałoby się aż poprosić o lekkie wyhamowanie [...] bo biały, jak mawiał Picasso, to też kolor⁴⁵.

Biel kart eksponuje tekst i materiał ikonograficzny niczym *passe-partout* otaczający obraz, zapewnia uczucie intelektualnego niedosytu, prowokujące do dalszej lektury i doświadczania dzieła, zaprasza czytelnika do współudziału, współtworzenia. Duża proporcjonalnie do przestrzeni zadrukowanych ilość bieli, zwanej w edytorstwie światłem strony, jest jedną z cech publikacji elitarnych, eleganckich, wysokobudżetowych. Przy czym owa „biel”, oznaczająca niezapełnione przestrzenie publikacji, stanowiąca zarówno pojęcie z dziedziny sztuki edytorskiej, jak i konotująca szereg skojarzeń symbolicznych, może zostać zastąpiona inną jedno- lub wielotonalną barwą. Iwona Chmielewska, korzystająca z kolażowych technik polegających na łączeniu różnych materiałów, często w tle umieszcza delikatny deseń i barwę makulaturowego papieru czy tektury (np. *O tych, którzy się rozwijali*), czy też pastelowe barwy z mglistymi deseniami (np. *Królestwo dziewczynki*). Zaś wiodącą barwą tła w zilustrowanym przez Joannę Concejo *Czerwonym Kapturku* (2014, wyd. Tako) jest *écru* imitujące postarzony papier, co sprawia zarazem, że mamy do czynienia z komunikatem mieszanym, czyli łączeniem środków językowych z niejęzykowymi⁴⁶.

ze czujemy przesyt?, „Gazeta Wyborcza / Kultura”, opublikowany 17 marca 2016, <http://wyborcza.pl/1,75410,19778288,wystawa-polskich-ilustracji-dla-dzieci-jest-tak-dobrze-ze.html> [dostęp: 20 kwietnia 2016].

⁴⁴ Małżeństwo i duet grafików, absolwentów Wydziału Grafiki ASP w Warszawie, założycieli Hipopotam Studio, twórcy czcionek (fontów), aplikacji i stron internetowych, a nade wszystko znanych na całym świecie książek dla dzieci. Mizielińscy wypracowali charakterystyczny styl, który, jak sami zaznaczają, wyróżnia się: kolorowymi, wystudiowanymi naiwnymi, naśladującymi dziecięcą kreskę rysunkami, na których dziesiątki postaci i przedmiotów zaangażowanych jest w najróżniejsze narracje. Współpracując z wydawnictwem Dwie Siostry, wydali książki: *D.O.M.E.K.*, *D.E.S.I.G.N.*, *S.Z.T.U.K.A.*, *Miasteczko Mamoko*, *Dawno temu w Mamoko*, *Mamoko 3000*, *Co z Ciebie wyrośnie?*, *Tu jesteśmy*, *Kosmiczne wyprawy, wizje i eksperymenty*, *Mapy* (w 2016 roku wznowione i rozszerzone), *Pod ziemią, pod wodą* oraz *Jeden dzień dla najmłodszych*. Zdobyli wiele nagród i wyróżnień, w tym w 2009 roku Książka Roku 2008 Polskiej Sekcji IBBY za *D.O.M.E.K.*, Wyróżnienie Bologna Ragazzi Award 2010 za *Co z Ciebie wyrośnie?* oraz Wyróżnienie Prix Sorcières 2011 i Andersen 2013 za *Mapy*.

⁴⁵ D. Jarecka, *op. cit.*

⁴⁶ Zob. K. Michalewski, *Komunikaty mieszane*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009, zwłaszcza s. 7–9, 76–79.

Omówienie przykładów wydawniczych realizacji, zagadnień inkulturacyjnych oraz przyjętych strategii estetycznych jest w przypadku książek obrazkowych koniecznym etapem głębokiego odczytania ich treści. Książka obrazkowa może istnieć bez tekstu i wówczas jedynym źródłem treści staje się materiał ikonograficzny. Jeśli jednak publikacja stanowi połączenie słów i obrazów, obie warstwy winny pozostawać w stosunku symbiozy, raczej kolokacyjnym niż synonimicznym.

Koncepcja Iwony Chmielewskiej polega na poszukiwaniu połączeń, korelacji⁴⁷ znaczeniowych. Jej ilustracje mogą sprawiać wrażenie uchwyconych na etapie *work in progress*, są pełne ruchu, przelamują statyczne układy horyzontalno-wertykalne. Teksty zaś nierzadko opisują świat z różnych perspektyw, widziany oczami różnych obserwatorów:

W życiu dziewczynki **przyszedł** taki dzień, gdy **poczuła** zmianę. **Usłyszała** kilka prostych słów: „Królowno, dziś **stałaś się** kobietą”. Mama **przytuliła** ją jakoś szczególnie. Tato **spojrzał** na nią jakoś wyjątkowo⁴⁸.

Tytułowa bohaterka staje w obliczu nieznanego doświadczenia, jakim jest pierwsza menstruacja. Jej dziecięce zmysły w naturalny sposób wystrzają się, by zyskać informacje, które pozwolą oswoić się z nową sytuacją: „poczuła zmianę”, „usłyszała”. Kierując uwagę na osoby najbliższe, szuka bezpieczeństwa i pewności, a zarazem wiedzy o sobie samej, o swoim ciele, potwierdzenia własnej integralności. Zarówno intymna sytuacja stanowiąca kanwę książki, jak i postać głównej bohaterki zostają zarysowane w sposób pośredni, aluzyjny, poprzez prezentację reakcji i postaw obserwatorów: proste zdanie, szczególnie przytulenie, wyjątkowe spojrzenie.

Autorka, przekonana, że „polska książka ilustrowana cierpi na nadmiar modnie narysowanych rzeczowników”, mówi o swej koncepcji następująco: „A ja potrzebuję więcej czasowników. Więcej połączeń, więzi, współzależności”⁴⁹.

Warunkiem zrozumienia przez najmłodszych czytelników opowieści *O tych, którzy się rozwijali* jest osiągnięcie pewnego etapu świadomości językowej, polegającej na odkryciu istnienia wieloznaczności wyrazów. Autorka przeobraża się

⁴⁷ Notabene 31 maja 2016 roku w Teatrze Pinokio w Łodzi odbyła się wystawa prac I. Chmielewskiej zatytułowana „Korelacje: bunt i pokora”, na której zaprezentowano dziesięć ilustracji z dziesięciu książek autorki.

⁴⁸ I. Chmielewska, *Królestwo dziewczynki*, Warszawa 2014, s. [5]; podkr. M.S.-R.

⁴⁹ I. Chmielewska [wywiad] przeprowadziła Agnieszka Sowińska, *Iwona Chmielewska: mistrzyni słowobrazu*, „Gazeta Wyborcza”, opublikowany 23 kwietnia 2016, <http://wyborcza.pl/1,75410,19778288,wystawa-polskich-ilustracji-dla-dzieci-jest-tak-dobrze-ze.html> [dostęp: 20 kwietnia 2016].

zatem w leksykologa, który słowem i obrazem kreśli znaczeniowe niuanse czasownika „rozwijać się”. Przy czym w warstwie słownej jego znaczenie odczytywane jest spontanicznie jako ‘doskonalenie się’. Doskonalenie się bohaterów, których intuicyjnie traktujemy jako istoty humanoidalne, choć *explicite* nie zostali oni w żaden sposób nazwani. Ich obecność w tekście zaznaczona została wyłącznie zaimkami oraz poprzez osobowe formy czasowników. Fleksyjne formy męskoosobowe, na przykład „pojawiali się”, „rozwijali się”, wskazują na liczbę mnogą tytułowych postaci:

Szkoda czasu, żeby opowiadać, skąd się wzięli. Ważne, że pojawiali się zawsze tam, gdzie trzeba, o właściwej porze. Co robili? Zwykle nic wielkiego. To, czego od nich oczekiwano i do czego byli wprost stworzeni. Dzięki temu **mogli się rozwijać i rozwijali się** coraz bardziej. Zajmowały ich codzienne sprawy. Zwykle rzeczy potrzebne ludziom. I nie tylko ludziom. Lecz były też prace odświeżające. I były też prace szczególnie ważne. A czasem **rozwijali się**, by po prostu upiększać świat lub uszczęśliwiać innych. Co prawda nie wszystkich. Bywało, że **rozwijali się** długo i cierpliwie, a innym razem potrzebni byli szybko. I nigdy niczego w zamian nie oczekiwali. Im więcej pomagali, tym bardziej **się rozwijali**. A potem mogli odpoczywać, podczas gdy sprawy dalej **rozwijają się** już same. Pomyślisz może, że to wszystko nieprawda, i nie uwierzysz w ich moc. Ale ci, którym w tej książce pomogli, wierzą w nich. I ja w nich wierzę, bo ich wszystkich poznałam. Dobrze, że zdążyłam ich przedstawić, zanim się całkiem **rozwiną**⁵⁰.

W znaczeniu ‘odwijać się’ czasownik „rozwijać się” pojawia się w tekście tylko raz, jako ostatnie słowo. Materiał ilustracyjny, bez którego treść zapisana słowami jawi się jako niepełna, prezentujący postaci ludzkie o korpusach zbudowanych ze starych nici jest zaś nośnikiem wieloznaczności już od pierwszych kart. Właściwie odegrana przez dorosłego rola przewodnika po świecie przedstawionym tego picturebooka umożliwia dziecku — nieuświadomianą jeszcze — teoretyczno-literacką inicjację i pozwala na uczestniczenie w grze literackiej, co zaś owocuje intuicyjnym zrozumieniem pojęcia wieloznaczności, a zarazem odczytaniem głębokiej metafory zawartej w książce.

Stosowane przez autorów książek obrazkowych gry z odbiorcą, koncepty i strategie mogą być interesujące dla czytelnika w każdym wieku, przy czym głęboka lektura tekstowo-ilustracyjnych korelacji wymaga pewnej dojrzałości czytelniczej, językowej, emocjonalnej i społecznej. Tym samym wzrasta znaczenie dorosłego „pośrednika” w procesie literackiej inkulturacji dziecka.

⁵⁰ I. Chmielewska, *O tych, którzy się rozwijali*, Poznań 2013.

Bibliografia podmiotu

- Bloch Serge, *Wielka historia malej kreski*, Poznań 2015.
 Cali Davide, Bloch Serge, *Wróg*, Poznań 2014.
 Chmielewska Iwona, *Kłopot*, Warszawa 2012.
 Chmielewska Iwona, *Królestwo dziewczynki*, Warszawa 2014.
 Chmielewska Iwona, *Moc kłopotów. Wytwórnik*, Warszawa 2016.
 Chmielewska Iwona, *O tych, którzy się rozwijali*, Poznań 2013.
 Grimm Wilhelm i Jakub, Concejo Joanna, *Czerwony Kapturek*, Toruń 2015.

Bibliografia

Literatura przedmiotu

- Baluch A., *Ilustracja, która prowadzi*, „Polonistyka” 2006, nr 2, s. 27.
 Borkowski S., *Zarządzanie produkcją. Systemy produkcyjne*, Sosnowiec 2008.
 Cackowska M. [wywiad] rozmawiała Agnieszka Sikorska-Celejewska, *Po co nam wiedza o książce dla dzieci*, opubl. 2010-06-21; http://www.qlturka.pl/czytelnia,literatura,po_co_nam_wiedza_o_ksiazce_dla_dzieci_%E2%80%93_rozmowa_z_dr_malgorzata_cackowska,6005.html [dostęp: 16 lutego 2016]
 Cackowska M., *Czym jest książka obrazkowa? O pojmowaniu książki obrazkowej w Polsce — część I*, „Ryms” 2009, nr 5 (wiosna), s. 5; *część II*: „Ryms” 2009, nr 6 (lato); *część III*: „Ryms” 2009/2010, nr 8 (zima).
 Cackowska M., *Książka obrazkowa dla dzieci*, w: *Pedagogika wczesnoszkolna — dyskursy, problemy, rozwiązania*, pod red. D. Klus-Stańskiej, M. Szczepskiej-Pustkowskiej, Warszawa 2009.
 Cackowska M., *Książka obrazkowa*, w: *Encyklopedia Dzieciństwa* [online], pod red. D. Waloszek; http://encyklopediadziecinstwa.pl/index.php?title=Ksi%C4%85%C5%BCka_obrazkowa [dostęp: 18 lutego 2016].
 Cackowska M., *O pojęciu i pojmowaniu książki obrazkowej na świecie i w Polsce*, w: *Przestrzenie teraźniejszości i ich społeczno-edukacyjne sensory*, pod red. M. Szczepskiej-Pustkowskiej i in., Toruń 2010.
 Cackowska M., *Pozycja dorosłych „pośredników” w konstruowaniu estetyki treści i formy ilustrowanej książki dla dzieci*, w: *Dziecko — teksty — znaczenia. Konteksty edukacyjne i rozwojowe*, pod red. A. Wasilewskiej, Gdańsk 2007.
 Cackowska M., *Wzrastać radośnie w przedszkolnym i szkolnym kiczu. Pytania o współczesną alfabetyzację wizualną dzieci*, w: *(Anty)Edukacja wczesnoszkolna*, pod red. D. Klus-Stańskiej, Kraków 2014.
 Chmielewska I., [wywiad], *Picture book. Rozmowa z Iwoną Chmielewską*, „Polonistyka” 2011, nr 3.
 Chmielewska I., [wywiad] przeprowadziła Agnieszka Sowińska, *Iwona Chmielewska: mistrzyni słowobrazu*, „Gazeta Wyborcza”, opublikowany 23 kwietnia 2016,

- <http://wyborcza.pl/1,75410,19778288,wystawa-polskich-ilustracji-dla-dzieci-jest-tak-dobrze-ze.html> [dostęp: 20 kwietnia 2016].
- Diduszek H., *Pełniej odczuwać, głębiej rozumieć (o relacji dziecko — sztuka)*, „Ryms” 2009, nr 5 (wiosna), s. 2–4.
- Dziamski Ł., *Szkic o najwyższych stopniach wojskowych*, s. 117–123, <http://www.mishel-lanea.mish.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2010/03/Dziama-Szkic.pdf> [dostęp: 1 lutego 2016].
- Eagleton T., *Jak czytać literaturę*, Warszawa 2014.
- Fajfer Z., *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” nr 5/6 (153/154), 30 czerwca 1999.
- Fajfer Z., *Liberatura czyli literatura totalna (Aneks do Aneksu do słownika terminów literackich)*, „FA-art” 2001, nr 4 (46).
- Graf P., *Stare dobre czytanie krytyki: Terry Eagleton, „Jak czytać literaturę”*, Warszawa 2014, Forum Poetyki, lato 2015, http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2015/07/Pawe%C5%82_Graf_Stare_dobre_czytanie_lato_2015.pdf [dostęp: 1 lutego 2016].
- Gut J., *Wzorce kultury masowej i paradygmaty literatury wysokiej we współczesnej książce dla dzieci i młodzieży (1990–2005)*, „Guliwer” 2006, nr 1.
- Gwadera M., *„Śmierć dla początkujących”. Kurs życia w literaturze popularnonaukowej dla młodego odbiorcy*, w: *Problemy współczesnej tanatologii*, pod red. J. Kolbuszewskiego, t. 13, Wrocław 2009.
- Gwadera M., *„Z mroku ku jasności”. Cierpienie i śmierć we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po r. 1980)*, pod red. K. Heskiej-Kwaśniewicz, t. 1, Katowice 2008.
- Jarecka D., *Wystawa polskich ilustracji dla dzieci. Jest tak dobrze, że czujemy przesyt?*, „Gazeta Wyborcza / Kultura”, opublikowany 17 marca 2016, <http://wyborcza.pl/1,75410,19778288,wystawa-polskich-ilustracji-dla-dzieci-jest-tak-dobrze-ze.html> [dostęp: 5 lutego 2016].
- Korczak J., *Dzieła*, t. 7: *Jak kochać dziecko. Dziecko w rodzinie*, Warszawa 1993.
- Kruszyńska E., *Książka obrazkowa i jej rola w rozwoju dzieci — wprowadzenie w problematykę*, „Warminsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy, Nauki Społeczne” 2012, z. 3.
- Lange G., *W krainie książek — część II*, „Ryms”, jesień 2010.
- Leszczyński G., [wywiad], rozmawiała Marta Maciejewska, *Współczesność to tsunami książkowego kiczu*, kultura.poznan.pl, opublikowany 19 lutego 2016; <http://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/rozmowy,c,7/wspolczesnosc-to-tsunami-ksiazkowego-kiczu,91234.html> <http://www.swiadomaedukacja.pl/konferencja/> [dostęp: 17 lutego 2016].
- Limont W., *Analiza wybranych mechanizmów wyobraźni twórczej*, Toruń 1996.
- Limont W., *Synektyka a zdolności twórcze*, Toruń 1994.
- Ługowska J., *Temat śmierci w najnowszej prozie dla dzieci i młodzieży*, w: *Problemy współczesnej tanatologii*, pod red. J. Kolbuszewskiego, t. 12, Wrocław 2008.
- Malinowska T., Syta L., *Redagowanie techniczne książki*, Warszawa 1977.
- Michalewski K., *Komunikaty mieszane*, Łódź 2009.
- Nowość — Maum. *Dom duszy*, <http://www.polskailustracjadladzieci.pl/2016/05/nowosc-maum-dom-duszy.html> [dostęp: 15 maja 2016].
- Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2002.

- Prajzner K., *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Łódź 2009.
- Przybyszewska A., *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015.
- Rynkiewicz B., *Śmierć w literaturze współczesnej dla młodzieży*, w: *Problemy współczesnej tanatologii*, pod red. J. Kolbuszewskiego, t. 13, Wrocław 2009.
- Sikora A., *W jaki sposób mówimy dzieciom o wojnie? Charakterystyka prozy o tematyce wojennej na podstawie wybranych książek dla dzieci*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 19 (2014).
- Słońska I., *Psychologiczne problemy literatury dla dzieci*, Warszawa 1977.
- Śmiechowska-Petrovskij E., *Wezwanie do własnej aktywności w kontekście doboru literatury dla dzieci przez pedagogów*, „Forum Pedagogiczne UKSW” 2011, nr 2.
- Świerczyńska-Jelonek D., *Polska literatura dla dzieci młodszych, lata dziewięćdziesiąte*, w: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, pod red. J. Papużyńskiej, G. Leszczyńskiego, Warszawa 2002.
- Waters D., *Zarządzanie operacyjne. Towary i usługi*, Warszawa 2001.
- Wątkowska D., [wywiad], *Dorota Wątkowska o „Pop-up book” i nie tylko*, blog Poza rozkładem, opublikowany 11 stycznia 2011, <http://pozarozkladem.blogspot.com/2011/01/dorota-watkowska-o-pop-up-book-i-nie.html> [dostęp: 7 lutego 2016].
- Węcki T., *Jak Empik zarabia na niesprzedawaniu książek*, <http://spisekpisarzy.pl/2015/02/jak-empik-zarabia-na-niesprzedawaniu-ksiazek.html> [dostęp: 15 lutego 2016].
- Wiśniewska-Kin M., *„Miłość jest jak wiatrak” czyli o poznawczej naturze metafor dziecięcych*, Łódź 2009.
- Wróblewska V., *Literatura dla dzieci, czyli wszystko na sprzedaż*, „Polonistyka” 2006, nr 2.
- Zwierzchowski M., *Chcesz być autorem książki? Najpierw zapłać! Pisarzom się wydaje*, „Polityka”, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1613159,3,chcesz-byc-autorem-ksiazki-najpierw-zaplac.read> [dostęp: 15 lutego 2016].

Marta Szymor-Rólczak

Literature in shorts... but under a tie
Non-mass products of the publishing market for children
and youth in the context of problems with determining
the intentional addressee

(summary)

The introduction of the article presents the state of research on the book market for children and youth and the basic problems related to this issue. One of the types of non-mass publications cataloged for children and youth — the so-called picture books — was analyzed in more detail. A review of examples of the picture book implementation and selected strategies for displaying the text and its correlation with illustrative material are

presented. Particular attention was focused on the problem of the intentional recipient and adult participation in the reading process of child inculturation.

Keywords: Publishing market, book for children, intentional addressee

Słowa kluczowe: rynek wydawniczy; książka dla dzieci; książka obrazkowa; odbiorca intencjonalny; inkulturacja czytelnicza