
Książka obrazkowa: próba porządkowania doświadczeń (czyli o genologii, słowografii i intymistyce logowizualnej)¹

Beata Śniecikowska

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 1, S. 47–67

DOI: 10.18318/td.2022.1.4 | ORCID: 0000-0003-0099-5792

Trwa ferment. Ostatnie dwie dekady to czas intensywnej aktywności na rozległym i – jak się mogło do niedawna wydawać – trwale zagospodarowanym,

1 W tytule nawiązuję naturalnie do nośnej formuły Janusza Sławińskiego (*Próba porządkowania doświadczeń*, „Odra” 1964 nr 10, s. 33-40; przedruk: tegoż *Przypadki poezji*, Universitas, Kraków 2001, s. 289-305), wykorzystywanej już przez literaturoznawców do wstępnego mapowania szerokiego pola współczesnych zjawisk artystycznych (zob. J. Grądział-Wójcik *Polska poezja kobiet XX wieku. Próba porządkowania doświadczeń*, w: *Z polskich studiów slawistycznych. Literaturoznawstwo. Kulturoznawstwo. Folklorystyka*, red. B. Zieliński, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018, s. 83-92; T. Cieślak-Sokołowski *Próba porządkowania tekstów*, „FA-art” 2003 nr 3/4, s. 140-147). Bardzo dziękuję wszystkim uczestnikom zebrania poświęconego mojemu artykułowi, które odbyło się w (wirtualnej) Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN w grudniu 2021 roku – część zgłoszonych uwag i sugestii udało mi się uwzględnić już w tym tekście (szczególnie wyrazy wdzięczności kieruję do Pani Prof. Aleksandry Okopień-Sławińskiej, Prof. Agnieszki Karpowicz, Dr Magdaleny Lachman, Prof. Michała Mrugalskiego, Dr Anity Wincencjusz-Patyny i Dr. Łukasza Wróbla); wszystkie głosy, które padły w wartkiej dyskusji, są jednak ważnym impulsem do dalszych badań nad książkami obrazkowymi.

Beata Śniecikowska,
dr hab., prof. IBL PAN.
Polonistka i historyczka sztuki, szczególnie zainteresowana badaniem relacji transkulturowych i intersemiotycznych. Autorka m.in. monografii *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej* (2016, wyd. ang. *Transcultural Haiku. Polish History of the Genre*, przeł. J. Hunia, 2021) oraz „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu* (2008/2017). Kontakt: beata.snecikowska@ibl.waw.pl

rozparcelowanym i obsadzonym rodzimym polu logowizualności. Oto wydarza się coś nowego, niezapowiedzianego przez kulturowych „sejsmologów”, słabo wpisującego się w – skądinąd wciąż mocno nieprecyzyjną – siatkę pojęć mapujących tereny pograniczne literatury i sztuk wizualnych. Jednym ze zjawisk, którym należy się bliski ogląd i głęboki namysł, są publikacje określane jako picturebooki, picture booki, picture-booki (zapis ma – a przynajmniej miewa – znaczenie²), książki obrazkowe lub obrazowe, książki ikonotekstowe bądź ikonolingwistyczne, wreszcie – słowoobrazy i tekstoobrazy³.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że eksplozja twórczości autorów takich jak Iwona Chmielewska, Marta Ignerska, Joanna Concejo, Aleksandra i Daniel Mizielińscy, Katarzyna Bogucka, Ola Cieślak, Małgorzata Gurowska czy Jan Bajtlik była dla polskich krytyków – i odbiorców – literatury i sztuki pewnym zaskoczeniem⁴. Niewiele chyba wskazywało na to, że w krótkim czasie powstanie aż tak wiele różnorodnych, innowacyjnych artefaktów logowizualnych, zamkniętych (jednak!) w tradycyjną formę twarodooprawnego kodeksu⁵.

- 2 Zob. np. B. Kümmerling-Meibauer *Introduction: Picturebook Research as an International and Interdisciplinary Field*, w: *The Routledge Companion to Picturebooks*, ed. by B. Kümmerling-Meibauer, Routledge, London 2017, s. 3-4. W moim tekście stosuję, tak jak wielu autorów anglojęzycznych studiów, pisownię łączną, podkreślającą (postulowaną) nierozdzielność obrazu i tekstu w picturebookach (zob. tamże, s. 4). Wymienne używam polskiego terminu książki obrazkowa (o motywacji wyboru piszę dalej).
- 3 Zob. np. M. Baszewska *Architektura picture booka. Twórczość Iwony Chmielewskiej*, „Sztuka Edycji” 2016 nr 2, s. 115-116; J. Jarniewicz *Czarownice słów i obrazów. O księgach przemian Iwony Chmielewskiej*, w: *Wiedźmy i anioły. Postrzeganie kobiet w dawnej i współczesnej kulturze*, red. A. Stanecka, J. Dybała, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Piotrów Trybunalski 2017, s. 139.
- 4 Międzynarodowe laury dla polskich autorów nierzadko wyprzedzały zainteresowanie ich twórczością w kraju (za granicą nasi „picturebookowcy” bywają też znacznie lepiej rozpoznawalni niżli autorzy tzw. dzieł poważnych). Liczne książki Chmielewskiej miały pierwsze wydania w... Korei Południowej. Zob. np. M. Cackowska, A. Wincencjusz-Patyna *Polska Szkoła Książki Obrazkowej*, projekt i oprac. graf. G. Lange, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk 2017, s. 66; *Książki dla ludzi, a nie dla dzieci – wywiad z Iwoną Chmielewską* (rozmawiała A. Sikorska-Celejewska), <https://qlturka.pl/2015/12/07/ksiazki-dla-ludzi-a-nie-dla-dzieci-wywiad-z-iwona-chmielewska/> (5.11.2021). Mizielińscy (rocznik 1982), od początku wprawdzie dobrze obecni na polskim rynku wydawniczym, odnieśli ogromny sukces w Chinach. Zob. T. Sajewicz *Polacy sprzedali ponad milion książek w Chinach*, <https://www.bankier.pl/wiadomosc/Polacy-sprzedali-ponad-milion-ksiazek-w-Chinach-4039368.html> (4.09.2021).
- 5 Znaczący sukces polskiej sztuki książki dostrzegają tu jednak wyraźne genetyczne linie ewolucji (wielu młodych artystów debiutujących w ostatnich dwóch dekadach zostało wszak wyedukowanych przez „starych” mistrzów ilustracji). Zob. M. Cackowska, A. Wincencjusz-Patyna *Polska Szkoła Książki Obrazkowej*.

Za *novum* uznaję w szczególności picturebookową intymistykę. To nieznaną u nas wcześniej jakość artystyczna: książki z (bardzo licznymi) obrazkami dotyczące ważnych, nierzadko bolesnych spraw, nieprzygotowywane wyłącznie z myślą o dzieciach. „Ściszone”, niedopowiedziane, skupione na detalu kompozycje wymagają od odbiorcy wielkiej uważności percepcyjnej i emocjonalnej, czułości w postrzeganiu świata (dwumedialnie) przedstawionego, ale też czujności, bo do prezentacji niełatwych sensów używa się wielu nieoczywistych chwytów logowizualnych. Autorzy (czy raczej autorki, bo polskie picturebooki to przede wszystkim domena kobiet⁶) logowizualnie kreują atmosferę bliskości, zażyłości, poufałości. Opowiadają o tym, czego doświadcza się głęboko, silnie i, paradoksalnie (?), nierzadko samotnie. Zapraszany w intymne przestrzenie widzoczytelnik⁷ może się poczuć świadkiem – i współdoświadczającym – znaczących, choć drobnych, zdarzeń⁸.

Opis sensorodnych dwutworzywowych spięć nastrocza jednak licznych problemów. Te pojawiają się już na podstawowym szczeblu teoretycznym.

1. Książki z obrazkami – karuzela z pomysłami (badawczymi)

Twórczość „picturebookową” od wielu dekad intensywnie eksploruje się na Zachodzie⁹, w ostatnich latach doczekała się ona także ważnych pionierskich polskich opracowań¹⁰. Zainteresowanie badawcze nie przekłada się jednak na klarowność pojęciową i metodologiczną – ani u nas, ani w (bardzo obfitej)

6 Zob. np. J. Jarniewicz *Czarownice słów i obrazów*, s. 139-150.

7 Określenie „widzoczytelnik” (ukute do nazwania odbiorców książek artystycznych) pożyczam od Tadeusza Nyczka. Tegoż *Widzoczytelnik w krainie niby książki*, w: *Współczesna polska sztuka książki / Contemporary Polish Book Art*, red. A. Słowikowska, H. Kocańda-Kołodziejczyk, ZPAP, Warszawa [1998], s. 13 i n.

8 Zob. np. S.L. Beckett *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*, Routledge, New York 2012; *Challenging and Controversial Picturebooks. Creative and Critical Responses to Visual Texts*, ed. by J. Evans, Routledge, London–New York 2015.

9 Badania były prowadzone już w latach 60. i 70. XX wieku. Zob. B. Kümmerling-Meibauer *Introduction*, s. 4, M. Nikolajewa, C. Scott *How Picturebooks Work*, Routledge, New York 2006, s. 3. Inna rzecz, że wiele książek opisywanych jako picturebooki można by – wbrew enuncjansom badaczy – nazywać po prostu książkami (bogato) ilustrowanymi (o czym szerzej dalej).

10 Zob. np. imponujący trójksiąg: *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017; *Książka obrazkowa. Leksykon*, t. 1-2, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2018-2020; M. Cackowska, A. Wincencjusz-Patyna *Polska Szkoła Książki Obrazkowej*.

refleksji anglojęzycznej¹¹. Trudność uzgodnienia konceptów analitycznych i teoretycznych wynika m.in. z wielodyscyplinowości – ale już niekoniecznie interdyscyplinarności – badań nad książkami obrazkowymi (prowadzonych m.in. przez pedagogów, psychologów, literaturoznawców, historyków sztuki, kulturoznawców, językoznawców¹²). Wciąż nie ma jasności w kwestiach rudymenarnych: czym jest *picturebook*, jakie są tu relacje słowa i obrazu, czym wreszcie różnią się książki obrazkowe od tych „tylko” ilustrowanych. Opisom gatunku (w mojej ocenie można bowiem uznać, że książka obrazkowa ma taki właśnie status) brakuje precyzji, a ujęciom krytycznym – spójności.

Punktem wyjścia dla wielu badaczy jest prosta definicja Barbary Bader, ukuta jeszcze w latach 70. XX wieku:

Książka obrazkowa to tekst, ilustracje, całościowy projekt [...]. Jako forma sztuki opiera się na współzależności słowa i obrazu, na równoczesnym oglądaniu dwóch sąsiadujących stron, na napięciu przeżywanym przy przewracaniu kolejnej karty. Na swój sposób możliwości [przekazu] książki obrazkowej są nieograniczone.¹³

Definicja tyleż poręczna, co nieprecyzyjna, bo prawie nieograniczona – nie dookreśla medialnych współzależności, nie charakteryzuje „całościowych produktów” logowizualnych. Może jednak inkluzywność opisu Bader płynnie z dobrej znajomości trudnej w analizie materii? Precyzja dookreśleń bywa tu, jak się okazuje, bardzo złudna. Na przykład inna ustawicznie przywoływana znawczyni *picturebooków*, Kristin Hallberg, diagnozuje (w 1982 roku): „książka obrazkowa dla dzieci [...] ma jeden lub większą liczbę obrazków na każdej rozkładówce”¹⁴. A co jeśli na jednej rozkładówce znajdzie się wyłącznie tekst (którego układ typograficzny notabene może także silnie oddziaływać

11 Z wielości teoretycznych ujęć dobrze zdaje sprawę monografia Nikolajewej i Scott *How Picture-books Work*.

12 Zob. B. Kümmerling-Meibauer *Introduction*, s. 3; A. Wincencjusz-Patyna *Jak książkę obrazkową postrzega historyczka sztuki. Oczywistości i wątpliwości*, „Ars Educandi” 2018 nr 15, s. 84, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/arseducandi/article/view/2040/2470> (5.11.2021).

13 B. Bader *American Picturebooks from „Noah’s Arc” to „The Beast Within”*, Macmillan, New York 1976, s. 1, cyt. za: M. Zajac *Książka obrazkowa – próba definicji gatunku*, w: *Nowe trendy w literaturze i ilustracji dla dzieci. Książka obrazkowa*, red. H. Filip, Miejska Biblioteka Publiczna im. Galla Anonima, Kołobrzeg 2008, s. 47.

14 K. Hallberg *Literaturoznawstwo a badania nad książką obrazkową*, przeł. H. Dymel-Trzebiatowska, w: *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, s. 51.

przez kształty i barwy), wszystkie inne dwustronne kompozycje będą natomiast konsekwentnie logowizualne?¹⁵ I co z picturebookami dla dorosłych¹⁶ – czy i one powinny spełniać ten warunek? Niewiele pomaga też użycie ukutego przez Hallberg pojęcia ikonotekstu, patronującego licznym dzisiejszym badaniom nad picturebookami – w Polsce i za granicą. Wedle uczonej książki obrazkowe należy czytać jako ikonoteksty, których „immanentna struktura [...] konstruowana jest przez obraz i tekst”, lektura zaś zakłada „interakcję pomiędzy dwoma [...] semiotycznymi systemami”¹⁷. Hallberg, inaczej niż chcieliby niektórzy badacze powołujący się na jej pisma, wcale nie zakłada absolutnej nierozzerwalności tworzyw w książce obrazkowej (jakkolwiek, naturalnie, najbardziej interesuje ją ich współpraca), nie diagnozuje także międzymedialnej równowagi. Nie wyjaśnia zatem, na czym właściwie miałyby polegać specyfika picturebooków¹⁸.

Warto wspomnieć o jeszcze innym (paragenologicznym) pomysle: liczeniu stron i/lub słów publikacji (podstawę tej buchalterii stanowią zwykle zachodnie książki obrazkowe dla najmłodszych)¹⁹. Nietrudno zgadnąć, że to badawczy ślepy zaułek.

Małgorzata Cackowska następująco referuje naukowe pomieszenie konceptów:

Część teoretyków uważa [...], że książka obrazkowa jest przede wszystkim dziełem, w którym najważniejsza jest historia lub idea opowiadana bądź przedstawiana za pomocą słów i zilustrowana za pomocą obrazów. Inni sądzą, że raczej jest rodzajem sztuki narracji wizualnej, którą dookreślają słowa, a dla ich oponentów liczy się równoważność obrazów

15 O ograniczeniach ujęcia Hallberg zob. też M. Nikolajewa, C. Scott *How Picturebooks Work*, s. 11.

16 To publikacje coraz popularniejsze od lat 90. XX wieku, początków tego rodzaju twórczości można jednak szukać znacznie wcześniej. Zob. np. B. Kümmerling-Meibauer *From Baby Books to Picturebooks for Adults: European Picturebooks in the New Millennium*, „Word & Image” 2015 vol. 31, no. 3, s. 259; S.L. Beckett *Crossover Picturebooks*, s. 1-17.

17 K. Hallberg *Literaturoznawstwo a badania*, s. 52. Tekst Hallberg jest zaskakująco prosty i zdumiewająco nieprecyzyjny w swej warstwie konceptualnej. Sądzę, że przywołuje się go tak często z uwagi na zgrabność i nośność powołanego w nim do życia pojęcia ikonotekstu.

18 Co więcej, prowadzone przez badaczkę analizy konkretnych ikonotekstów (tamże, s. 53-55) nie pomagają w zrozumieniu specyfiki picturebooków – obrazy są tu, w mojej ocenie, „zwykłymi” ilustracjami, jedynie wizualnie doprecyzowującymi tekst, ale nietworzącymi ze słowami nierozdzielnego amalgamatu.

19 Takie próby odnotowuje np. M. Zając *Książka obrazkowa*, s. 48.

i słów. Wszyscy jednak zgodni są co do tego, że istotą tego gatunku są różne relacje obrazu i tekstu oraz praca tych dwóch modalności na rzecz jakości książki obrazkowej pojmowanej jako całość.²⁰

A jednak – nie wszyscy! Książki całkowicie pozbawione tekstu także określane są dość powszechnie jako *picturebook*²¹. A w ich wypadku zawodzi większość dotąd opisanych kryteriów.

Być może pomocne okaże się zatem uchwycenie różnicy w kompozycji i percepcji bliskich sobie dwumediálních artefaktów. Podkreśla się bardzo często, że książki obrazkowe należy odróżniać od tych „tylko” ilustrowanych. Bettina Kümmerling-Meibauer stwierdza, odwołując się do najpopularniejszych obecnie nurtów badań nad *picturebookami*, że w wypadku książek ilustrowanych elementem dominującym jest tekst, w książkach obrazkowych natomiast tekst i warstwa wizualna pozostają w równowadze²². Rozpoznanie te powielają koncept sprzed niemal pół wieku – Torben Gregersen pisał już w 1974 roku, że tekst książki ilustrowanej mógłby istnieć niezależnie od warstwy obrazowej, w przypadku *picturebooka* natomiast obraz i słowo są równie istotne²³. Gregersen poza nawias książek obrazkowych wyrzucił jednak publikacje zawierające tylko obrazki i narracje obrazkowe operujące bardzo małą liczbą słów lub w ogóle z nich rezygnujące. Tymczasem, jak już pisałam, wielu dzisiejszych naukowców (i twórców) również tego rodzaju kompozycje obejmuje nazwą *picturebook*. Notabene w odróżnieniu książki obrazkowej od książki ilustrowanej nie pomaga także znakomita skądinąd *Polska Szkoła Książki Obrazkowej* (w wersji anglojęzycznej *Look! Polish Picturebook!*)²⁴,

20 M. Cackowska *Współczesna książka obrazkowa – pojęcie, typologia, badania, teorie, konteksty, dyskursy*, w: *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, s. 11. Zob. też H. Dymel-Trzebiatowska „*Ukochane dziecko ma wiele imion*”. Definicje nowoczesnej książki obrazkowej – analiza, w: *Synergia słów i obrazów. Badania ikonotekstu w Polsce*, red. H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, M. Cackowska, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2021, s. 11-28.

21 Zob. np. S.L. Beckett *Crossover Picturebooks*, s. 81-145.

22 B. Kümmerling-Meibauer *Introduction*, s. 3.

23 Podaję za: M. Nikolajewa, C. Scott *How Picturebooks Work*, s. 6.

24 M. Cackowska, A. Wincencjusz-Patyna *Polska Szkoła Książki Obrazkowej*; tychże *Look! Polish Picturebook!*, transl. A. Moroz-Darska, Esti Lastekirjanduse Keskus i Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk 2016. Do terminologicznego tygla można by dołożyć także szerokie pojęcie liberatury (na co jednak w tym szkicu już się nie waży). Zob. K. Muca *Świat tekstu w świecie kreski. Współczesna książka ilustrowana wobec tradycji eksperymentów z materią książki*, w: *Materialność i sensualność tekstu*, red. J. Bedyniak, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2018, s. 87-103.

śluszenie sytuująca doskonale polskie artefakty logowizualne ostatniego stulecia w heterogenicznym dyskursie „okołopicturebookowym”, niestawiająca jednak wyraźnych granic między zjawiskami opisywanymi jako polska szkoła ilustracji i polska szkoła książki obrazkowej. Współtwórczyni tej ostatniej pracy, Anita Wincencjusz-Patyna, pisze zresztą w innym miejscu o książce obrazkowej jako książce „bogato ilustrowanej, a nawet [...] książce ilustrowanej totalnie”²⁵.

A zatem – impas? Spróbujmy mimo wszystko zrekapitulować sprawę najważniejsze. Wygląda na to, że w wypadku picturebooków nie ma mowy o sztywnym (klasycystycznym ani nawet typologicznym)²⁶ modelowaniu gatunku. Nieźle sprawdzić się może natomiast modelowanie prototypowe – konceptualizacja modelu-prototypu, do którego na różne dystanse zbliżają się konkretne artefakty²⁷. Prototyp książki obrazkowej, jaki wyłania się z logowizualnej lektury licznych picturebooków oraz lektury wielu tekstów im poświęconych, wyglądałby następująco:

– Książka obrazkowa to utwór dwumediálny, nierozzerwalnie łączący słowa i obrazy.

– Obecność obrazów – i przestrzeni pozbawionych tekstu – jest tu bardzo wyrazista: obrazy nie są wizualnym dodatkiem (przeciwnie – są wzrokiem dominantą kompozycji); nie muszą jednak pojawiać się na każdej rozkładówce.

– Pierwiastek wizualny i werbalny pozostają we względnej (często dynamicznej) równowadze, nie ilościowej (wizualnie zwykle dominuje obraz), ale jakościowej (rola tekstu jest dla percepcji dwumediálnej całości podobnie istotna jak rola obrazu).

25 A. Wincencjusz-Patyna *Jak książkę obrazkową postrzega historyczka sztuki*, s. 81-87. Interesujące byłoby notabene również prześledzenie relacji między twórczością picturebookową i plakatem (także polską szkołą plakatu).

26 Zob. S. Sawicki *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne*, w: tegoż *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, PWN, Warszawa 1981, s. 111-122.

27 O prototypowym modelowaniu gatunków zob. np. B. Witosz *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 233-251; R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 91-94; R. Sendyka *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Universitas, Kraków 2006, s. 95-130; D. de Geest, H. van Gorp *Literary Genres from a Systemic-Functional Perspective*, „European Journal of English Studies” 1999, vol. 3, no. 1, s. 33-50.

– Wzajemne intensywne (re)interpretowanie się mediów odróżnia książki obrazkowe od książek ilustrowanych (książek „z dołączonymi obrazkami”²⁸), w wypadku których tekst można bez szkody dla zasadniczej linii rozwoju znaczeń odseparować od obrazu²⁹.

W prawdziwym tekstowym świecie nie znajdziemy wielu modelowych realizacji gatunku. Dynamiczna równowaga i dynamiczna współzależność tworzyw to wielkie wyzwanie dla twórców i dla odbiorców. Tym bardziej interesujące okazują się artefakty spełniające wskazane kryteria.

Prototypowe cechy gatunku pokrywają się z wyznacznikami zaproponowanego przeze mnie kilkanaście lat temu terminu *s ł o w o g r a f i a*³⁰. Wobec nadmiernej – z perspektywy prowadzonych tu dociekań – inkluzywności pojęcia ikonotekstu w dalszych rozważaniach posługiwać się będę właśnie określeniem słowografia.

Okazuje się, że dwumediałne partnerskie dialogi dobrze sprawdzają się w eksploracji delikatnych, „wsobnych” przestrzeni – liczne powstające u nas w ostatnich latach kompozycje słowograficzne to bowiem książki z kręgu intymistyki logowizualnej. Te doskonale (i dosłownie) wyważone układy na różne sposoby można wiązać także z dokonaniem twórców awangardy. Również ta kwestia zaprzętać mnie będzie w dalszej części szkicu.

2. *Picturebook* = książka obrazkowa?

Nazewnica kłęska urodzaju (w pierwszym akapicie tego tekstu wymieniłam aż sześć polskich nazw genologicznych, a przecież funkcjonuje u nas także

28 Określenie Iwony Chmielewskiej (*Książki dla ludzi*, 5.11.2021).

29 Za nazbyt kategoriyczny uznaję natomiast sąd Anity Wincencjus-Patyny: „Tekst książki ilustrowanej nieobrazkowej da się czytać bez najmniejszej straty sensu, nawet gdy pozbawieni zostaniemy możliwości obcowania z oryginalną ikonografią” (też *Jak książkę obrazkową*, s. 82). Niezmiernie interesujący w moim przekonaniu jest natomiast proponowany przez badaczkę „test audiobooka”: „jeżeli słyszany tekst sprawia wrażenie kompletnego, nie mamy do czynienia z książką obrazkową – dla niej jedynym, acz niedoskonałym ratunkiem jest szczegółowa i umiejętna audiodeskcrypcja” (tamże, s. 83). Pomysł ten można zestawić z jedną z najprostszycch definicji książki obrazkowej, autorstwa Peggy Rathmann: to „taka historia z ilustracjami, w której przekaz słowny byłby niezrozumiały bez wsparcia obrazków” (cyt. za: *Książka obrazkowa. Leksykon*, t. 1, s. 626, hasło słownikowe Jerzego Szyłaka). Porządek można by także odwrócić – prototypowy *picturebook* to taka historia obrazkowa, która bez słów nie mogłaby (dobrze) funkcjonować.

30 B. Śnicikowska *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura a sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005, s. 79-84.

picturebook – w różnych wersjach ortograficznych) nie sprzyja klarowności teoretycznej i analitycznej. Pojęciem, które najpewniej stanie się obowiązującym w Polsce szyldem terminologicznym, jest książka obrazkowa. To określenie patronuje kilku ważnym publikacjom³¹. Dobrze wpisuje się także w istniejące nazewnicze ramy: pośród form logowizualnych istotne miejsce zajmują wszak wiersze obrazkowe (znane także pod innymi imionami, jak choćby, na różnych krańcach historycznoliterackiego spektrum, *carmina figurata* i kaligrafy). W nazwie pobrzmiewa także wiązane z komiksem określenie historyjka obrazkowa. Deminutywny „obrazek” może jednak ujmować terminowi powagi, sugerować, że oto mamy do czynienia z kompozycją o mniejszym znaczeniu i mniejszej wartości artystycznej, przeznaczoną dla niewyrobionej publiczności. Czyli, mówiąc wprost, że pojęcie to odnosi się do nieskomplikowanych wydawnictw dla dzieci. Obronę „obrazka” można jednak wywieść również z pozycji badań nad recepcją sztuk wizualnych. Drukowane w książkach prace plastyczne percypuje się inaczej niżli bardziej autonomiczne, „jednorazowe” (występujące w jednym egzemplarzu), auratyczne i najczęściej też, najzwyczajniej, mające większy rozmiar dzieła malarskie. Te odmienności dają asumpt do pojęciowego rozróżniania obrazu i obrazka, nieprzesądzającego jednak o jakiegokolwiek ich apriorycznej waloryzacji.

Gros książek obrazkowych to wciąż publikacje przygotowywane z myślą o młodych i bardzo młodych odbiorcach, te najwyższej próby są jednak bardzo atrakcyjne artystycznie – i semantycznie – także dla towarzyszących dzieciom opiekunów (większość *picturebooków* charakteryzuje wszak „podwójny model odbioru”³²). Coraz liczniej powstają również, jak wspominałam, książki obrazkowe dla dorosłych widzoczytelników. Szczególnie interesujące mnie w tym tekście *picturebooki* intymistyczne to natomiast po prostu obrazkowe „książki dla ludzi”³³, których łączy nie wiek, lecz wrażliwość, otwartość, ciekawość świata (i wewnętrznych światów).

W dalszej części szkicu będę omawiać kompozycje Iwony Chmielewskiej – błyskotliwie konceptystyczne, pomysłowo interaktywne i głęboko sensualne. Do nazwania tych układów chętnie posłużyłabym się niedeminutywną

31 Zob. przypis 10. Termin „książka obrazkowa” pojawia się zresztą (w kontekście sztuki dla dzieci) już w kanonicznej pracy Janiny Wiercińskiej *Sztuka i książka* (PWN, Warszawa 1986).

32 M. Baszewska *Picture booki Iwony Chmielewskiej jako medium otwierające na Innego*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2016 nr 2, s. 60, <https://docplayer.pl/46417696-Picture-booki-iwony-chmielewskiej-jako-medium-otwierajace-na-innego.html> (10.09.2021).

33 *Książki dla ludzi* (5.11.2021).

nazwą gatunkową – i mówiła o książkach obrazowych, nie zaś obrazkowych³⁴. Świadoma genologicznych praw ekonomii, omówionych już nazewniczych przewag „obrazka” i tego, że mnożenie terminów nie przysłuży się dobrze badaniu zjawiska (a granica między książką obrazkową i obrazową byłaby, naturalnie, bardzo płynna), składam broń i decyduję się na stosowanie lepiej zadamowionego pojęcia. A zatem: niech *picturebook* = książka obrazkowa.

3. O rozwijaniu się – i mikrolekturze logowizualnej

Analityczną część szkicu poświęcę logowizualnej mikrolekturze³⁵ książki *O tych, którzy się rozwijali*³⁶, samodzielnie, „od podszewki” uszytej przez Iwonę Chmielewską³⁷ (notabene idiomatyczna podszewka zaskakująco się u tej autorki materializuje i semantyzuje). W tym projektowanym totalnie jednoautorskim artefakcie doskonale sprawdzają się... tezy formułowane przez awangardowych twórców niemal sto lat wcześniej. Sprawdzają się, rzecz jasna, zupełnie inaczej niż w pracach artystów-konstruktywistów, w pewnym zakresie może nawet pełniej³⁸ – mimo że Chmielewska porusza się w przestrzeniach nieprzeczytych nawet przez Strzeмиńskiego czy Przybosa.

34 Podobnie zresztą jak sama Chmielewska (tamże).

35 Mikrolektury rozumiem (za Adamem Dziadkiem, który z kolei odwołuje się do pism Jeana Pierre’a Richarda) jako „lektury drobniagowe, a jednocześnie lektury rzeczy drobnych (nie chodzi bynajmniej o drobne utwory literackie, choć i takie mogą stać się jej przedmiotem), z pozoru mało ważnych. [...] Mikrolektury zwracają uwagę na szczegóły i opierają się przede wszystkim na nim” (A. Dziadek *Sztuka mikrolektury Rolanda Barthes’a*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2000, s. 30-45, cyt. s. 31). Uznaję, że można także dokonywać mikrolektur artefaktów dwu- (i więcej) medialnych.

36 I. Chmielewska *O tych, którzy się rozwijali*, Media Rodzina, Poznań 2013.

37 W wypadku książek jednoautorskich łatwiej, jak się wydaje, o układy słowograficzne, „proces powstawania obu warstw [słownej i obrazowej – B.Ś.] przebiegał [tu bowiem – B.Ś.] naprzemiennie, równoległe” (A. Wincencjus-Patyna *Jak książkę obrazkową postrzega historyczka sztuki*, s. 85). Powiązań słowograficznych nie wykluczam jednak także w przypadku prac wykorzystujących powstałe wcześniej teksty (a nawet teksty i artefakty wizualne). W *dossier* Chmielewskiej to np. *Na wysokiej górze* z tekstem Krystyny Miłobędzkiej (Wydawnictwo Wolno, Lusowo 2017) i wybrane partie *Dopóki niebo nie płacze* z wierszami Józefa Czechowicza i fotografiami Abrama Zylberberga (Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2016).

38 O innych wymiarach awangardowości Chmielewskiej zob. K. Smyczyńska *Awangardowość przekazu wizualnego Iwony Chmielewskiej i Joanny Concejo*, w: M. Sikorska, K. Smyczyńska *Prze-strzenie refleksji humanistycznej w literaturze wizualnej*, Tako, Toruń 2019, s. 25-59.

W pierwszym komunikacie grupy „a.r.” (1930) czytamy:

„a.r.” łączy współpracą plastykę z poezją. Stawia zagadnienia nowej sztuki w całej rozciągłości, zamiast dotychczasowego nowatorstwa w jednej jakiegokolwiek dziedzinie sztuki i jednocześnie kompromisowości i ignorancji [...].

„a.r.” buduje sztukę na zasadach zwięzłości, eliminowania, koncentracji. Dzieło sztuki jest rezultatem obliczenia elementów estetycznych.

„a.r.” propaguje plastykę, w której każdy mm² i mm³ jest zorganizowany.

„a. r.” głosi poezję, w której każde słowo jest najważniejsze.³⁹

Na pierwszy rzut oka praktykowane przez Chmielewską „łączenie współpracy plastyki z poezją” dyskryminuje słowa⁴⁰. W tej i wielu innych pracach autorki tekst wizualnie schodzi na odległy plan. Materiałną przestrzeń książek wypełniają przede wszystkim okolone światłem obrazy, stworzone (ręcznie) przy użyciu najróżniejszych technik plastycznych⁴¹, oddziałujące na wzrok, ale też – dzięki kolażowemu wykorzystaniu przedmiotów (oraz faktur i wzorów) gotowych – pobudzające wrażenia taktylne i poruszające sensualną pamięć odbiorców. Słowa są tu jednak, w mojej ocenie, równorzędnymi (i wcale nie zawsze zgodnymi) partnerami⁴² układów wizualnych. Postaram się to, nieco może okrzęnie, udowodnić.

Na początek – popsuję kompozycję Chmielewskiej. Oto sam tekst wyabstrahowany z książki (z moimi wyróżnieniami):

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.

39 *Komunikat grupy „a. r.”*, „Europa” 1930 nr 9, s. 287-288. Wyróżnienia moje – B.Ś.

40 Zob. M. Baszewska *Architektura picture booka*, s. 117, 121.

41 Zob. np. tamże, s. 118-119.

42 Uznaję, że „partnerowanie” jest tutaj lepszym określeniem niżli zleksykalizowane „towarzyszenie” – to ostatnie zakłada bowiem drugoplanowość roli tego, kto tylko towarzyszy.

Dzięki temu mogli się rozwijać
 i rozwijali się coraz bardziej.
 Zajmowały ich codzienne sprawy.
 Zwykłe rzeczy potrzebne ludziom.
 I nie tylko ludziom.
 Lecz były też prace odświętne.
 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 rozwijały 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.

Tekst niesie ze sobą zaskakująco niewiele konkretnych informacji. (A – jestem przekonana – literatura najlepiej żywi się konkretem). Frazy takie jak „tam, gdzie trzeba”, „o właściwej porze”, „nic wielkiego”, „codzienne sprawy”, „to, czego [...] oczekiwano”, „zwykłe rzeczy”, „prace odświętne” kryć mogą najprzeróżniejsze sensy. Podobnie zresztą jak czasowniki „upiększać” i „uszczęśliwiać”, do których dołożono tak wszystkoznaczne dopełnienia, jak „świat” czy „innych”. Sam przekaz werbalny – o bezimiennych bohaterach dokonujących „bezimiennych” czynów – nie zostałby chyba z czytelnikiem na długo.

Analityczny pomysł wydarcia tekstu z logowizualnej całości i prezentowania go w sztucznie stworzonej strofoidzie jest, rzecz jasna, całkowicie sprzeczny z zamysłem Chmielewskiej. Brak namacalnych konkretów to natomiast jeden z bardziej absurdalnych zarzutów pod adresem *O tych, którzy się rozwijali*.

Sensorodne chwytły wizualne (o których dalej) piętrzą poziomy recepcji, intensywny, nieoczywisty ruch znaczeń nie byłby jednak możliwy bez słów.

Dowodem na logowizualną moc przekazu – nieredukowalnego do któregośkolwiek z medialnych komponentów – jest samo tytułowe „rozwijanie się”. Język każe widzieć „tych, którzy się rozwijali”, jako ludzi doskonalących się, poszerzających horyzonty, zdobywających wiedzę i doświadczenie. Wyabstrahowany z książki komunikat słowny nie zmieniałby recepcji sensów czasownika (lekką zaniepokoić mógłby tylko ostatni wers). Ten układ zdań nie ma jednak prawa funkcjonować poza polisensoryczną kompozycją Chmielewskiej.

Już wyklejka (ze zdjęciem płaskiego tekturowego motka nici) i strona tytułowa (przecięta zygzakami rozwiniętej nitki, iluzjonistycznie rzucającej cień na kartę) delikatnie sugerują inne niżli tytuł znaczenie „rozwijania”. To rozwijanie odbywa się bez zaimka zwrotnego – idzie wszak o odwijanie, rozsnuwanie czegoś. Kolejne rozkładówki dowodzą, że oba sensory mogą współlistnieć i współznaczyć, łącząc rozumienia niemal pozbawione wspólnych semów. A wszystko za sprawą wizualno-sematycznego konceptu, by w książkowych superbohaterów wcielić postaci kolażowo stworzone z pasmanteryjnych *ready-mades*: starych motków, do których nitami doczepiono tekturowe, zginające się w łokciach i kolanach ręce i nogi. Figurki mogą się kojarzyć ze staroświeckimi pajacykami z papieru, na utożsamienie nie pozwala jednak kilka wizualnych faktów.

Rzekome pajacyki są u Chmielewskiej w pełni samosterowne, ba!, okazują się najważniejszymi książkowymi agensami. Są także znacznie wyrazistsze wizualnie (nasylenie barwą) od swoich dwuwymiarowych podopiecznych i dzięki kolażowej budowie niemal namacalne (tylko „pajacyki” rzucają cień!). Co więcej, ich twarze zupełnie nie licują z kanciastymi korpusami i obłymi papierowymi kończynami. To portrety pieczołowicie wyrysowane ołówkiem, zindywidualizowane, pozbawione jakiegokolwiek schematyzmu. Przedstawienia sprawiają wrażenie realistycznych, może nawet werystycznych.

Widzoczytelnik podejrzewa, że portrety nie są przypadkowe; przygląda się im po wielokroć, próbuje rozpoznać rysy. Tym usilniej, że na jednej z pierwszych rozkładówek Chmielewska przedstawiła Janusza Korczaka (lecz wcale nie jako superbohatera!). Jego tożsamość nie budzi wątpliwości, jest tym oczywistsza, że autorka p a r a f r a z u j e układ ikonograficzny i samo ujęcie postaci Korczaka z *Pamiętnika Blumki*⁴³. To przemawiałoby za kluczem historycznym. Także fryzury, nakrycia głowy i okulary postaci zdają się pochodzić z różnych czasów. Trudno jednak odnaleźć bohaterów w repozytoriach

43 I. Chmielewska *Pamiętnik Blumki*, Media Rodzina, Poznań 2011, brak paginacji.

pamięci wizualnej. Ponawiane próby (*O tych, którzy się rozwijali* to jedna z tych książek, których kartki odwraca się nadzwyczaj często – w obie strony) nie przynoszą rezultatów. Czy to aby nie bohaterowie osobistej historii autorki? – na koniec wyznaje ona przecież: „ja w nich wierzę, bo ich wszystkich poznałam”. (Ale też: czy aby na pewno ona?⁴⁴ Intymistyka bardzo skraca dystans, pozoruje [?] sytuację osobistego zwierzenia – nawet jeśli obcujemy z kompozycją silnie konceptystyczną). Tak czy inaczej, najpewniej widzimy (niemal wyłącznie) twarze ludzi, o których milczą encyklopedie. Okazuje się, że portretowy pietyzm wcale nie musi kierować w przestrzenie intertekstualne. Nieco subwersywnie dokonuje się tu zwrót intymistyczny (charakterystyczny notabene nie tylko dla prac Chmielewskiej, ale też np. dwumediálních artefaktów Concejo czy Lidii Rozmus).

Czas powrócić do tytułowego czasownika. Dzięki przekazowi wizualnemu „rozwijanie się” zyskuje wieloznaczność i – ambiwalencję. Bohaterowie pomagają ludziom w potrzebie, rozwijając nici, z których składają się ich, pomocników, ciała. A zatem dosłownie rozwijają się, by wreszcie „całkiem się rozwinąć”. Oddają własne siły, energię, czas, obdarzają innych tym, co najcenniejsze. (Nie bez znaczenia są tu również utrwalone w języku sensory kulturowe – dość wspomnieć obrosłą wielkim repozytorium tekstów i obrazów „nic życia”). Na to rozumienie „rozwijania się” nakładają się jednak semy „rozwoju”: doskonalenia się, mnożenia wiedzy i doświadczenia. Logowizualny przekaz metaforyczny⁴⁵ spaja znaczenia polisemicznego czasownika, całkowicie rozłączne w codziennych użyciach języka.

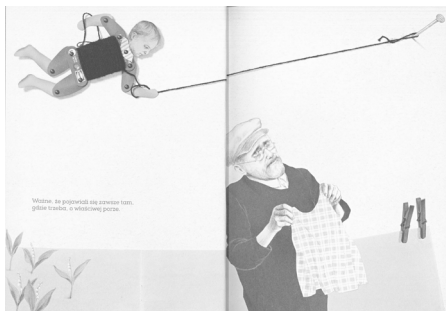
Do opisu konceptu książkowego „rozwijania się” potrzebowałam, jak wiadać, bardzo wielu słów. Logowizualny przekaz Chmielewskiej cechuje się natomiast maksymalną ekonomią artystyczną – już w kontakcie z pierwszymi kartami widzoczytelnik wychwytuje dwumediálne napięcie semantyczne, na którym autorka zbudowała wielopoziomową kompozycję. „Maksimum aluzji wyobrażeniowych w minimum słów”⁴⁶ – pisał Julian Przyboś. Chmielewska doskonale „logowizualizuje” tę maksymę. Tymczasem wciąż jesteśmy na początku werbalnej egzegezy sensów kodowanych dwutworzywowo.

44 Zob. A. Okopień-Sławińska *Semantyka „ja” literackiego: („ja” tekstowe wobec „ja” twórcy)*, w: *też Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*, Universitas, Kraków 2001, s. 117-135.

45 Logowizualne tworzenie – i percypowanie – metafory to bardzo szerokie i bardzo słabo zbadane zagadnienie.

46 *Komunikat grupy „a. r.”*, s. 287-288.

Precyzyjnie dawkując słowa i obrazy, autorka mnoży nieoczywistości, niedookreślenia, antytezy. Zaskakują zarówno działania superbohaterów, jak i potrzeby tych, którym świadczona jest pomoc (nawet jeżeli wiemy już, że idzie o „codzienne sprawy”, „nic wielkiego”). Powróćmy do rozkładówki z Korczakiem. To pierwsze przedstawienie pary postaci: pomocnika i potrzebującego. Stary Doktor nie jest jednak „pomagaczem”, ale tym, kogo należy wesprzeć. Wykonuje jedną z najprostszych, swoiście intymnych – i najrzadziej przedstawianych w sztuce – prac: rozwiesza dziecięce ubranko⁴⁷. Pomocnikiem jest natomiast unoszący się w pustej przestrzeni tła mały chłopiec, zaczepiający wysnutą z własnego tułowia nici o duży gwóźdź, amimetycznie „wbity w kartkę”. „Ważne, że pojawiali się zawsze tam, / gdzie trzeba, o właściwej porze” – czytamy. A zatem wielkie kwantyfikatory zderzone z drobną (czy aby na pewno?) pracą i postaci obsadzone w niewłaściwych (?) rolach. Do tego znaczna umowność przedstawienia: przeskalowany gwóźdź, włóczkowo-tekturowy chłopiec, wielkie spinacze do bielizny zaczepione o wyblakłą, błękitną płaszczynę (czy to nie okładka starego zeszytu?).



47 W *Pamiętniku Blumki* Korczak – w tym samym nieodłącznym kaszkciecie – został przedstawiony obok całego sznura suszących się koszulek. Jest tam jedynym agensem. Nie potrafię wskazać żadnego innego obrazu czy grafiki pokazujących dojrzałego mężczyznę w podobnej sytuacji. Na myśl przychodzi mi tylko haiku – jak to haiku: uważne, sensualne, skupione na codziennym doświadczeniu – Kobayashi Issy (1763-1828, wielodzietnego ojca, którego dzieci umierały jednak w bardzo młodym wieku):

Lato – śpią dzieci
a ja piorę ich łaszki
światło księżycy

(*Haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982, s. 178).

W przypadku mężczyzn (praczek mamy w sztuce bez liku!) prosta czynność prania czy rozwieszania dziecięcych ubrań nabiera dodatkowych sensów i (przewrotnie?) staje się jakby bardziej intymna.

Trudno uciec od poszukiwania sensów głębiej zakodowanych w intertekstualnym języku wizualnym (poszukiwania te podejmuje widzoczytelnik tym chętniej, że rozpoznał już sławną osobę oraz układ ikonograficzny z wcześniejszej pracy autorki). Postać unoszącego się w powietrzu chłopczyka przypominać może putto, putta zaś to byty o niejasnym statusie, „aniołki” towarzyszące postaciom świętych czy Jezusowi (nierzadko dzierżące *arma Christi* – narzędzia męki Jezusa), ale też „techniczni” pomocnicy zdobiący frontyspisy i ilustracje dawnych traktatów naukowych i alchemicznych (trzymający przyrządy, wykonujący najprostsze prace). Dzieci, którymi opiekował się Korczak (świecki święty?), nigdy nie dorosły, „powiększyły grono aniołków”. W takim biograficzno-kulturowym kontekście i wizerunek chłopca, i wielki gwóźdź nabierają nowych sensów. Pobrzmiwają tu także kulturowe semy związane z wykonywaniem prostych, czeladniczych prac. Konfrontacja przedstawienia z codziennym doświadczeniem życiowym odrealnia jednak kompozycję, tworząc kolejną przestrzeń interpretacyjną. Małe dziecko nie może wykonać zobrazowanej w książce pracy – nie zaczepi przecież sznura do bielizny ponad głową dorosłego. Tekst głosi: „pojawiali się tam, gdzie trzeba” – może zatem w myślach czy w sercu innego człowieka, w ten sposób motywując do codziennych działań.

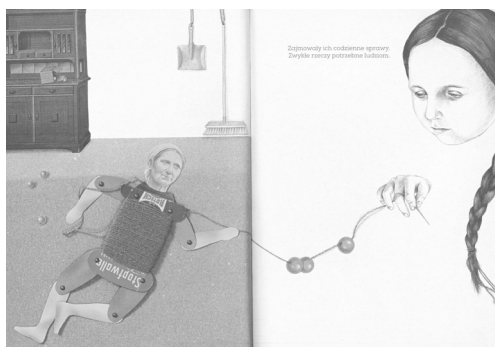
Logowizualnie i intertekstualnie zasupłane sensy „korczakowskiej” rozkładówki wyznaczają poziom analitycznych poszukiwań w odniesieniu do kolejnych stronic. Oto np. mocno zbudowany (po części z włóczki) mężczyzna w sile wieku przykłęka na jedno kolano i wręcza wysnutą ze swego torsu nic precyzyjnie wyrysowanym, drobnym (choć... dwukrotnie większym niż cała głowa kolażowego pomocnika) dłoniom. Tym razem Chmielewska gra z zupełnie innymi schematami ikonograficznymi. Bohater wcale nie prosi ukochanej o rękę. Przeskalowana (?) dłoń trzyma igłę, na lewej stronie rozkładówki widać ubranie i czekający na przyszycie guzik. Postać silnego mężczyzny zdaje się nie licować z drobną, ledwo zauważalną kobiecą pracą. Napięcie semantyczne tworzone jest także poprzez tekst partnerujący scenie – czytamy w nim, że bohaterowie robili to, „do czego byli wprost stworzeni”. Obraz jest w tym wypadku wizualnym kontrpunktem⁴⁸ i kulturową antytezą słowa. Naturalnie, również tej kompozycji nie można odbierać dosłownie ani mimetycznie. „Znikliwą”, „babską” robotę przewrotnie kulturowo dowartościowują jednak postać i gest (bardzo) męskiego pomocnika oraz sama kompozycja rozkładówki: dłonie nawlekające igłę umieszczono

48 Określenie pożyczam od Jerzego Jarniewicza (tegoż *Czarownice słów i obrazów*, s. 139).

w centrum górnej części przedstawienia – miejscu szczególnej wagi w tradycji malarstwa europejskiego (często rezerwowanym dla *sacrum*).



Autorka „logowizualizuje” jeszcze inną drobną, intymną, z pozoru mało znaczącą aktywność. Oto na jednej z dalszych rozkładówek starsza kobieta w chustce na głowie, z pękatym włóczkowym torsem i niezgrabnymi nogami z tektury, rozwija własną nić dla młodej dziewczyny. W tle widać masywny kredens, szcztokę na kiju i staroświecką metalową szufelkę. Wizualizacja tekstowych „codziennych spraw”, „zwykłych rzeczy potrzebnych ludziom” (tekst partnerujący obrazowi) nie ma jednak z tymi przedmiotami nic wspólnego. Także tutaj znakomicie działa logowizualna antyteza, ujawniająca zakorzenione stereotypowe przekonania. Na wysnutą z ciała starej kobiety nić dziewczyna... nawleka koraliiki. Przeskalowane korale wysypują się też z pudełka stojącego na kredensie. Przyjemność płynąca z tworzenia i noszenia ozdoby to zatem nie próżność, lecz właśnie rzecz „zwykła” i „potrzebna”. To z takich nici tworzy się więź łącząca pokolenia.

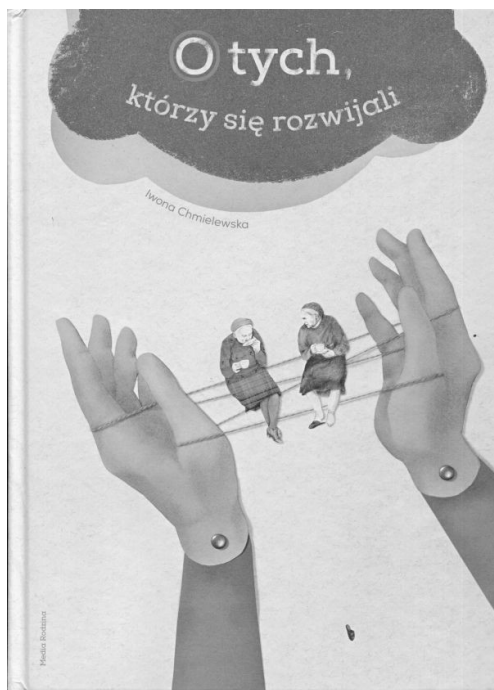


I jeszcze jedna rozkładówka. Na niciach rozwiniętych z torsu chłopczyka unoszącego się w przestrzeni strony *verso* zamocowano huśtawkę, na której przysiadły, na stronie *recto*, dwie siwowłose staruszki z filiżankami w dłoniach (przyuczony do amimetycznej lektury wizualnej widzoczytelnik nie szuka już prostych przełożeń na rzeczywistość pozaartystyczną). Między paniami usadowiła się szaro-fioletowa plama w kształcie przygarbionej postaci kobiecej. Oto dwuwers przewrotnie partnerujący układowi: „A czasem rozwijali się, / by po prostu upiększać świat”. Upiększanie świata byłoby chyba jednym z mniej oczywistych skojarzeń dla tej – najsilniej w całej książce naznaczonej odchodzeniem i brakiem – kompozycji. Nawet mimo trzech niewielkich kwiatków kolażowo wklejonych pod tekstem. Słowa i obrazy także tutaj mogą jednak uzgodnić wspólne semy. Na przykład tak: rozwijający się chłopczyk, wnuczek albo sąsiad (rozwijanie się może być w tym wypadku również rośnięciem i zdobywaniem nowych umiejętności) „scala” dwie starsze kobiety – rozmawiają o nim, cieszą się nim, chociaż najwyraźniej ubył im ktoś z grona bliskich. Bardzo to nieoczywiste, intymne i mimo wszystko proste upiększanie świata.



Opisany układ graficzny jest w i z u a l n ą p a r a f r a z ą pierwszej strony okładki. Tam starsze panie siedzą w identycznych pozach, tak samo trzymają filiżanki i spodki. Tyle tylko, że przysiadły nie na huśtawce, ale w „kociej kołysce”: na niciach rozciągniętych między wielkimi dłońmi wyciętymi z papieru. Te zaś nitami przymocowano do tekturowych przedramion. Dłonie zdają się chronić staruszki, którym chyba nikogo i niczego nie brakuje: kobiety siedzą blisko siebie, między nimi ani śladu człękokształtnej pustki. Tyle tylko, że pustka ziewa wokół nich: odbywają swój *five o'clock* w bezpiecznej włóczkowej

„pajęczynie” pod niebieskim obłokiem – nad przepaścią. W książce wiele postaci wyabstrahowano z tła, ale tylko tutaj przestrzeń nabiera niepokojącej głębi. (Chmielewska jak mało kto dowodzi, że pustka to pełnoprawny element kompozycji). Jednej z kobiet spada ze stopy kapeć⁴⁹. I leci w dół – mały punkcik między „ścianami” wielkich rąk. (Notabene na rozkładówce z chłopczykiem i huśtawką starsza pani ma już bosą nogę).



Jak zinterpretować okładowy obraz? Do kogo należą dłonie? Jeśli to ręce demiurga – kto zamocował je nitami na przedramionach z tektury? Jaki jest związek obrazu z okładki z tym z wnętrza książki? Czy „znikający kapeć” to tylko ćwiczenie na uważność? Jak mają się nitki rozciągnięte między wielkimi dłońmi do tych (z) chłopca-pomocnika? I sam chłopczyk do właściciela ogromnych rąk? „Kocia kołyska” to dziecięca zabawa (ale też tytuł jednej

49 O akcentach komicznych kompozycji zob. A. Mrozińska *O tych, którzy się rozwijali*, <http://poza-rozkladem.blogspot.com/2013/09/o-tych-ktorzy-sie-rozwijali.html> (5.08.2021).

z najważniejszych powieści XX wieku) – kto z kim się tutaj bawi? I wreszcie: czy te pytania mogą dokądkolwiek doprowadzić? Może wcale nie trzeba wszystkiego eksplikować intelektualnie, może czasem logowizualne węzły powinny pozostać nierozsupłane i – pracować w umysłach odbiorców?

Omówiłam tylko jedną książkę Iwony Chmielewskiej (a właściwie zaledwie kilka rozkładówek tej publikacji), uznałam bowiem, że to artefakt pozwalający na prezentację różnorodnych sposobów wiązania węzłów słowno-obrazowych. Wnioski wysnute z badania tej konkretnej słowografii rozciągnąć można, w moim przekonaniu, na większą grupę intymistycznych kompozycji logowizualnych. Próżno szukać tu jednak uniwersalnych sposobów deszyfrowania sensów. Przyboś pisał o międzysłowiu gwarantującym niepowtarzalność poezji awangardowej. W wypadku słowograficznych picturebooków intymistycznych⁵⁰ odpowiednikiem międzysłowia jest, każdorazowo jednorazowy, niepodrabialny splot logowizualny, swoiste „międzysłowoobrazie”. Inaczej mówiąc – w słowograficznej intymistyce każde słowo i każdy cm2 kompozycji są na swoim miejscu.

Intymistyka logowizualna to sztuka jednocześnie sensualna i konceptualna, liryczna i konceptystyczna. Dotyka tego, co niełatwe, nieoczywiste, (nie-mal) niewyraźalne. Odslania ogromne, słabo dotąd wyzyskiwane i w bardzo znikomym stopniu zbadane, potencje logowizualnej metaforyki, aluzyjności, antytetyczności. Warunkiem ich eksploracji jest jednak ponadstandardowe zaangażowanie odbiorców: sensualne, emocjonalne, intelektualne. Wymiar emocjonalny, paradoksalnie, wcale nie dystansuje tej twórczości od awangardowych enuncjacji grupy „a.r.”. W obu wypadkach nie idzie wszak o uczuciowy ekshibicjonizm, ale o artystyczne p s u e d o n i m o w a n i e uczuć.

Twórcy – a najczęściej, chyba nie przypadkiem, twórczynie – słowograficznych intymistycznych picturebooków zabierają swych widzoczytelników w podróż przez style obrazowania, konwencje pisarskie, przestrzenie intertekstualne – wprost do (epi)centrum książki obrazkowej.

50 Naturalnie nie uznaję automatycznie wszystkich logowizualnych kompozycji intymistycznych za słowografie. Publikacji osiągających słowograficzną równowagę tworzyw jest tu jednak naprawdę niemało.

Abstract

Beata Śniecikowska

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

The Picturebook: An Attempt to Organize Experiences, or on Genre Studies, Word-graphy and Logovisual Intimist Literature

The article concerns picturebooks' composition and perception. The text discusses various approaches to the genre, indicates contradictions in definitions of the form, examines differences between a picturebook and an illustrated book, and finally, introduces a prototype of the genre. The notion of word-graphy is used to describe works closest to the established model. Śniecikowska focuses on the new phenomenon in Poland, namely logovisual intimist picturebooks created not only with children in mind and dealing with important, complex, and emotionally evocative issues. Often such works realize the word-graphic postulates of balance and interdependence of materials. Theoretical considerations are complemented by the analysis of one of Iwona Chmielewska's publications, a word-graphy escaping the categorization of book illustrations, which integrates media through mutual (re) interpretation of text and image.

Keywords

picturebook, illustrated book, logovisual intimist literature, word-graphy, Iwona Chmielewska