

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VI (2011)

ILUSTRACJA KSIĄŻKOWA

Ilona Lasota

Czytanie i oglądanie z dzieckiem. Wybrane problemy ilustracji we współczesnych książkach dla dzieci

Zakres rozważań i podstawowe założenia

Problemy związane z ilustrowaniem książek, w tym książek dla dzieci, to temat rzeka. Zwraca uwagę badaczy wielu różnych specjalności. Ilustracjami w pierwszym rzędzie zainteresowani są, co wydaje się zrozumiałe, edytorzy i ilustratorzy, ale wiele do powiedzenia w tym zakresie mają także psychologowie, socjologowie, kulturoznawcy czy historycy sztuki. Ilustracje książkowe zależą od celu i adresata publikacji. Nie bez znaczenia jest przy tym presja rynku, więc ekonomia, dostępność i powszechność druku, a także gust i wrażliwość na odbiorców, kształtowane w świecie dzisiejszej kultury obrazkowej. W tym szkicu jednak szczególnie wyeksponowany zostanie jeden tylko wycinek problematyki z możliwego tu zakresu, ale na koniecznym dla porównań szerszym nieco tle, więc w odniesieniu do stanu współczesnej oferty rynkowej, do tradycji ilustratorskiej oraz do perspektywy proponowanej przez psychologię dziecka.

Zamierzam mianowicie zaproponować analizę statusu, funkcji i rodzajów ilustracji oraz problemów od tego pochodnych w odniesieniu do książek, które można określić jako **literatura wspólna** (pojęcie to stosuję przez analogię do określenia Jerzego Cieślakowskiego – „literatura osobna”). Wychodzę mianowicie z założenia, że istnieją w kulturze utwory o podwójnym adresie – kierowane zarówno do dzieci, jak i do dorosłych, takie, w których potencjalnymi (wirtualnymi, idealnymi) czytelnikami są dziecko i dorosły we wspólnocie lektury. Czasem, choć nie zawsze, oznacza to adres uniwersalny (literatura dla każdego, wiek wirtualnego czytelnika nie ma znaczenia, lecz jego postawa i potrzeby intelektualne). Nie będę się w tej pracy zajmować specyficznymi typami ilustracji, jakimi są obrazy pomieszczone w podręcznikach szkolnych albo w literaturze popularnonaukowej dla dzieci. Tu zarówno cel, jak i sposób realizacji są zupełnie inne.

O literaturze wspólnej można mówić ze względu na: (1) jej twórców, (2) wpisanych w nią wirtualnych czytelników (wiek, potrzeby, możliwości, umiejętności, wrażliwość), (3) zakładany sposób lektury, (4) rolę dorosłych partnerów wspólnego czytania (nauczyciele, rodzice), (5) miejsce i czas wspólnej lektury (dom, przedszkole, szkoła).

We wszystkich tych kontekstach istotną funkcję pełni ilustracja. Jaką? Wyznaczenie jej miejsca obok tekstu jest ważne, bowiem utwory określane jako przynależne do literatury wspólnej są ilustrowane wręcz z definicji, ze względu na dziecięcego czytelnika. W tym kontekście ważna okaże się zarówno postawa twórców, jak i sposób lektury obrany przez czytelniczną wspólnotę.

Ustalenia leksykalne

Przydatne jest na początku ustalenie, jak kwestię ilustracji przedstawiają powszechnie dostępne słowniki. *Słownik wyrazów obcych* pod redakcją Jana Tokarskiego zawiera następujące objaśnienie terminu:

Ilustracja (łac. illustratio = unaocznienie, rozjaśnienie) 1. reprodukcja fotografii, rysunku itp. dodana do tekstu, stanowiąca jego objaśnienie, uzupełnienie lub pełniąca funkcję dekoracyjną [...]¹.

Wedle *Słownika języka polskiego* pod redakcją Stanisława Skorupki w interesującym nas znaczeniu ilustracja to:

Reprodukcja rysunku, malowidła, fotografii, dodana do tekstu w celu objaśnienia i uzupełnienia treści oraz dla dekoracji plastycznej; obrazek, rycina: Książka z ilustracjami².

W *Słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego definicja zapisana została w następujący sposób:

Ilustracja – element obrazowy (rysunki, reprodukcje obrazów, fotografie), wprowadzony w obręb książki bądź jako czynnik mający ułatwić jej zrozumienie, bądź jako ozdoba. Pierwszą formą ilustracji były średniowieczne iluminacje i miniatury. W czasach nowożytnych ilustracji dokonuje się za pomocą różnych technik, np. drzeworytu, miedziorytu³.

Podane definicje wyraźnie odnoszą się do użytkowego charakteru obrazka w książce. Pojawiają się określenia „uzupełnić”, „udekorować”, „objaśnić”. Oczywiście taką funkcję na pewno pełniły średniowieczne miniatury albo dobrane do tekstu gotowe obrazki, zapożyczone na zasadzie skojarzenia czy pewnego podobieństwa treści. Historię ewolucji znaczenia terminu ilustracja szeroko przedstawia Janina Wiercińska. Podsumowując fragment wywodu, autorka zwraca uwagę na artystyczną, kreacyjną rolę ilustracji: „Ilustrator–poeta żyje tekstem, który inspiruje jego rysunki, stwarza własną wizję, wykorzystując słowo, przeczytany i odczuty tekst, i tworzy ową wizję przede wszystkim po to, by współistniała i współdziałała z tekstem”⁴.

Tak rozumiana ilustracja jest elementem procesu twórczego, a powstałe dzieło odzwierciedla porozumienie obu autorów: pisarza i ilustratora. O konieczności

¹ *Słownik wyrazów obcych*, red. J. Tokarski, PWN, Warszawa 1980, s. 297.

² *Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, PWN, Warszawa 1989, s. 231.

³ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 2005, s. 210.

⁴ J. Wiercińska, *Sztuka i obraz*, PWN, Warszawa 1986, s. 45.

całościowego traktowania wszystkich składników książki dziecięcej ze względu na adresata pisze m.in. Janusz Dunin⁵. W takim znaczeniu ilustracja przestaje być ozdobą, dodatkiem, objaśnieniem, ale współtworzy akt artystyczny, a nawet stanowi integralną wypowiedź artysty plastyka, powstałą pod wpływem określonej lektury.

„Każde dogłębne czytanie tekstu [...] stanowi wieloraki akt interpretacji” – pisze George Steiner⁶. Kierunek tego czytania i jakość zależą od świadomości artysty, poziomu lektury, sposobu, w jaki odkrywa znaczenia tekstu literackiego, kontekstu, w jakim sytuuje swoją plastyczną kreację. Jej umieszczenie w książce ma z kolei wpływ na interpretację, której dokona potencjalna wspólnota czytelnicza. To układ wzajemnych zależności emocjonalnych i artystyczno-czytelniczych, na które chciałabym zwrócić uwagę, posługując się podanymi poniżej przykładami. Ilustratorzy są trochę jak scenografowie, jak twórcy przedstawienia teatralnego. Ich kreacja nadaje słowu „nową szatę”, jakby „język [zyskiwał] nowe życie”⁷.

George Steiner w interesującym nas fragmencie swoich dociekań na temat przekładu nie zajmuje się szczególnie kwestią ilustracji, ale warto zacytować inspirowaną część jego wywodu, ponieważ uświadamia funkcję, jaką pełnić może książkowa ilustracja rozumiana jako rodzaj przekładu.

Tam, gdzie dochodzi do najbardziej dogłębnej interpretacji, gdzie nasza wrażliwość wchłania sam przedmiot badań, jednocześnie podczas tego procesu chroniąc, a nawet przyśpieszając jego autonomiczne zaistnienie, zachodzi proces „oryginalnego powtórzenia”. W obrębie naszej własnej wtórnej, lecz przelotnie wyniesionej na wyższy poziom, wykształconej świadomości na nowo od-twarzamy twórcy artysty. [...] Ostatecznie koneserstwo jest odmianą skończonego mimesis: dzięki niemu obraz lub tekst literacki staje się po raz kolejny nowy – choć oczywiście w tym odbitym, zależnym znaczeniu, jaki Platon nadał pojęciu „naśladownictwa” [...]⁸.

Przedmiotem mego szkicu będzie twórcza artystyczna ilustracja przygotowana pod wpływem lektury do konkretnego dzieła literackiego, nie zaś przypadkowy ozdobny obrazek.

Pisarz wobec podwójnego adresata

Określona postawa wynika z wewnętrznego przekonania samych autorów, którzy mają potrzebę podejmowania dialogu z dziećmi. Widzą ten dialog na linii autor – czytelnik, ale oczekują go także, a nawet projektują wewnątrz potencjalnej wspólnoty czytelniczej: dorośli – dziecko. By ograniczyć się do podstawowych, znanych nazwisk, wymienię dla przykładu Josteina Gaardera, Tove Jansson, Leszka Kołakowskiego, Antoine’a de Saint-Exupéry’ego, Stefana Themersona, Macieja Wojtyzkę, Wiktora Woroszyłskiego. Dla dokładniejszego objaśnienia myśli przywołam tutaj dwa znamienne przykłady lektur o podwójnym adresie.

⁵ J. Dunin, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci*, Ossolineum, Warszawa-Wrocław-Kraków 1991.

⁶ G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, tłum. O. i W. Kubińscy, Universitas, Kraków 2000, s. 49.

⁷ Ibidem, s. 60.

⁸ Ibidem, s. 59–60.

Powszechnie znanym tekstem o adresie uniwersalnym, naznaczonym tradycją czytelniczą, jest *Mały Książę*. Baśniowa warstwa opowieści kryje w sobie zasadniczą refleksję filozoficzną, dotyka prawd zasadniczych. Czytanie z dzieckiem, pobudzenie do myślenia w trakcie lektury, umożliwi mu odkrycie warstwy symbolicznej, dotarcie do ukrytych znaczeń tekstu, wreszcie stopniowe zrozumienie i nazwanie wartości istotnych w relacjach z ludźmi.

Drugi z przykładów to opowiadanie Leszka Kołakowskiego *Kto z was chciałby rozweselić pechowego nosorożca?*⁹. Autor napisał ją w 1966 roku dla swojej córki. Taka szczególna relacja pisarz – czytelnik zakłada wspólną lekturę rodzinną, można domniemywać, że książeczka powstawała z potrzeby wyjaśnienia dziecku trudnych zagadnień związanych z tożsamością, samodzielnym myśleniem i odkrywaniem istoty relacji międzyludzkich. Tekst skonstruowany jest tak, by mały czytelnik miał okazję pytać, wątpić, nie zgadzać się, dyskutować. W opowieści zaprojektowano dorosłego dyskutanta – jest on wyraźnie w utworze obecny. Odzwierciedla to szczególnie układ akapitów, zakładający „przystanki” w czytaniu – czas na rozmowę i przemyślenia. Narrator odtwarza rozumowanie głównego bohatera, ale frazy te mają charakter prowokacyjny – oczekuje się, że czytelnicy zadziwią się, wyrażą sprzeciw – tu właśnie niezbędny wydaje się udział w lekturze dorosłego. Nie po to, by pouczał – opowieść w ogóle nie zawiera takich intencji, ale by, czytając na przykład głośno i z wykorzystaniem szczególnej retoryki tekstu, skłaniał do postawy filozoficznej – stał się partnerem dziecięcych poszukiwań w tym zakresie¹⁰. Michał Rusinek w rozmowie z nastoletnią „dziennikarką” powiedział na przykład: „Kiedyś, gdy przetłumaczyłem *Piotrusia Pana*, to stwierdziłem, że ja właśnie jestem takim Piotrusiem, który nie chce dorosnąć i wybrać którejs z dróg”¹¹.

W przywoływanym wywiadzie cytowany tu literaturoznawca, pisarz i tłumacz wspomina o roli własnych dzieci w jego indywidualnym procesie twórczym. Ich ciekawość, kreatywność, zmysł obserwacji okazały się inspirujące, nadały kierunek poszukiwaniom autora w dziedzinie wypowiedzi literackiej budowanej z myślą o dziecku. Jest to zatem także kwestia odpowiedzialności, którą niektórzy pisarze decydują się brać na siebie w wyniku wewnętrznego imperatywu. Wśród grona czytelników znajdują odbiorców o podobnej konstrukcji psychicznej – to znaczy rodziców gotowych do wspólnej z dzieckiem lektury.

Dorosły czytelnik, którego „portret” zarysowuję tu wstępnie, dysponuje wrażliwością bliską odbiorowi dziecka (empatia, skłonność do zabawy, autentyczne zaangażowanie). Prawidłowość stanowi fakt, że dorośli odczuwają potrzebę takiej właśnie czytelniczej wspólnoty najczęściej wówczas, gdy zostają rodzicami. Zyskują wtedy od natury rzadki przywilej patrzenia na świat „oczami dziecka”, razem z nim się dziwią, weryfikują utrwalone sądy, są wyczuleni na rodzaj pytań i wątpliwości będących własnością dziecięcego umysłu.

⁹ L. Kołakowski, *Kto z was chciałby rozweselić pechowego nosorożca?*, Muchomor, Warszawa 2005.

¹⁰ Pisałam o tym szerzej w szkicu *Pocieszanie nosorożca...*, „Nowa Polszczyzna” 2006, nr 5, s. 3.

¹¹ http://czasdzieci.pl/ro_artykuly/d,21,id,443490.html, portal informacyjno-rozrywkowy, wywiad z Michałem Rusinkiem, 24.10.2008.

Bywa, że ten przywilej jest też doświadczeniem nauczyciela, jeśli uczyni lekturę tekstu literackiego elementem autentycznej, rodzącej się w momencie czytania wspólnoty: pragnienie lektury, poszukiwanie mądrości, radość rozmowy, niepokój o otaczającą rzeczywistość – zatem współprzeżywanie.

Lektura rozumiana jako wspólnota czytających wyzwala potrzebę wspólnej refleksji, pytań i odpowiedzi formułowanych w dialogu, w doświadczeniu słuchania i rozważania, gdy nośnikiem zasadniczym jest nie martwy druk, ale głos czytającego – dynamiczny, odzwierciedlający stan poszukiwania i wzajemną obecność. Cały ten proces uruchamia zupełnie inne rejony wyobraźni. Dorosłego uwalnia od rutyny, pozwala raz jeszcze spojrzeć na zagadnienia, których obraz przez lata doświadczeń ustalił się jako oczywisty, niepowodujący wątpliwości. Wnosi on w tę wspólnotę wiedzę, doświadczenie, dystans, dziecko natomiast – autentyczność, zdziwienie, potrzebę poznawania, stan otwarcia na to, co nowe. Oboje muszą dysponować naturalną potrzebą wymiany myśli, dialogu, w którym dziecko jest pełnowartościowym partnerem, nie przedmiotem manipulacji, jak to wygląda czasem w dysertacjach pedagogów.

Warto w tym miejscu odnotować, że literatura wspólna ma charakter elitarny. Jest obecna, żywa wszędzie tam, gdzie dorośli mają określoną świadomość, są wykształceni, wrażliwi na kulturę literacką i chcą stworzyć inspirującą do lektury i rozmowy wspólnotę czytelniczą z bliskim sobie dzieckiem. Dla pewnej grupy małych czytelników z istoty rzeczy proponowana literatura w ogóle nie zaistnieje.

W takim kontekście stawiam pytanie o problem ilustracji w książce dziecięcej.

Między sztuką a planowanym zyskiem...

Ellen Key, szwedzka pisarka i pedagog, której książkę *Stulecie dziecka*¹² wznowiono niedawno, zmarła w 1926 roku. Nie wiedziała więc, jak potoczą się losy dzieci w dwudziestym wieku, ale to właśnie dla dwudziestego wieku przewidziała zastrzygniętą misję: uczynić dziecko centrum wszechświata.

Konfrontacja wizji szwedzkiej feministki z otaczającą nas rzeczywistością niewątpliwie interesuje współczesnych pedagogów¹³, którzy odnoszą się do bardzo różnych kontekstów tego zagadnienia. Na pewno dwudziestowieczne dziecko stało się wszechstronnym, aktywnym odbiorcą książki. Nie oznacza to jednak wyłącznie aktywnego, zaangażowanego czytelnictwa.

Dziecko uznano za wygodnego i zachłannego klienta – łudzi się je reklamą, opakowaniem, różnymi pozaartystycznymi chwytami stosowanymi przez szeroko rozumianego sprzedawcę. Na rynku księgarskim zaistnieli koniunkturaliści zdający sobie sprawę, że wydawanie książek dla dzieci przynosić może określone zyski. Specyficzna dynamika lat 90., nastawienie na sukces finansowy, spowodowały, że wartość intelektualna książki dla dzieci w ogóle przestała się liczyć dla większości wydawców. Kampanie reklamowe przesłoniły też względy estetyczne. Coraz częściej zaobserwować można było, jak na rynku pojawiają się książki ilustrowane nieprofesjonalnie i mało ambitnie. Klient miał kupić i to w dużych ilościach.

¹² Zob. E. Key, *Stulecie dziecka*, tłum. I. Moszczeńska, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2006.

¹³ Por. *Konferencja naukowa: Wychowanie dzisiaj. Pytania o wychowanie. U schyłku „stulecia dziecka”*, Gdańsk, 3–4 kwietnia 1997, „Edukacja i Dialog” 1997, nr 7.

Z początkiem lat 90. ilustracja stała się podstawowym chwytem marketingowym, szczególnie ta umieszczana na okładce. Przedmiot handlu miał „dobrze wyglądać”, a „dobrze” oznaczało najczęściej krzykliwie, kolorowo, odblaskowo, odpustowo. Dla wielu wydawnictw względy estetyczne stopniowo przestawały istnieć. Ilustracja odpowiednio zakomponowana – co wcale nie oznaczało: realizująca określone artystyczne standardy – pozwalała za pośrednictwem dziecka dotrzeć do kieszeni rodzica. Rodzic miał dokonać wyboru¹⁴, uzależniając decyzję od reakcji dziecka. Istotne tu były także jego własne wyobrażenia na temat tego, jak powinna wyglądać ilustracja w książce dla dzieci. Wielkość popytu zależała zatem od świadomości kupującego, jego wrażliwości na środki plastycznego wyrazu, wykształcenia, znajomości prawideł sztuki.

Obraz książkowych półek pokazuje do dziś, jak bardzo w obecnej dobie masowy gust decyduje o zewnętrznym wyglądzie „produktów wydawniczych”. Edytorzy dostosowali się do aż nadto jasnej sytuacji rynkowej i w księgarniach na pierwszy rzut oka widać jarmarczny przesyt kolorów, kiczowate horyzonty, „landrynkowe” (jak nazywa je krytyka) postaci kopiowane na wzór filmów disneyowskich albo innych bohaterów telewizyjnych kreskówek. Postaci dziewcząt przypominają lalki Barbie, a zwierzęta przyjmują pozy schlebające dziecięcym marzeniom o podporządkowaniu sobie czworonoga. *Akademii Pana Kleksa*, *Opowieści z Narnii* i *Harry’ego Pottera* kupić można przede wszystkim z okładką przedstawiającą sceny z powstałych w ostatnich czasach filmów.

W apelatywnej publicystyce, żywo zajętej tym problemem, pojawiają się określenia: „pstrokata produkcja”, „szmira”, „komercyjny Ersatz”¹⁵. Kicz, który zdominował księgarnie dla dzieci w latach 90., wciąż jeszcze decyduje o ogólnym obrazie tej sfery rynku wydawniczego. Wzięciem cieszą się często ilustratorzy, którzy potrafią zastosować zalecenia szefów marketingu, z rozmachem operując odpowiednimi chwytami. „Produkty” dla dzieci bywają infantylne i niewiele mają wspólnego z artystyczną kreacją. Dziecko w takich okolicznościach traktowane jest niepoważnie, bez należytego szacunku dla możliwości jego umysłu, naturalnych potrzeb twórczych i wyobraźni.

Andrzej Banach wymieniał kiedyś pięć zasadniczych cech kiczu: nierzetelny (produkowany bez potrzeby artystycznej), robiony „nie na serio”, pretensjonalny (uproszczenie, niezasłużone domaganie się pochwał), tani (nieoryginalny, powtarzający schematy), operujący oczywistością, znaną wszystkim formą i treścią¹⁶. Mimo że praca Andrzeja Banacha nie dotyczy książki dziecięcej, wszystkie wymienione tu cechy można odnaleźć w większości wydawnictw kierowanych do dzieci.

Wydawcy tamtego czasu tak tłumaczyli los wartościowych książek:

Jeszcze niedawno, do początku lat 90., Nasza Księgarnia zamawiała ilustracje u Stasysa Eidrigevičiusa, Antoniego Boratyńskiego, Józefa Wilkonka, dzisiaj byśmy się nie odważyli ich wydać – mówi Jolanta Sztuczyńska, dyrektor do spraw wydawniczych Naszej Księ-

¹⁴ J. Papuzińska, *Wpływ świata mediów na kształt książki dziecięcej*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2006, s. 14.

¹⁵ J. Olech, *Pożywny „Muchomor”*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 29, s. 15.

¹⁶ A. Banach, *O kiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 158.

garni – nie sprzedadzą się. [...] Żyjemy w takich czasach, że książka musi reprezentować jakiś poziom estetyczny, ale musi się też sprzedąć. A żeby się sprzedać, musi przejść przez hurtownie i przez księgarnie. Jeśli się nie spodoba hurtownikom, nie ma szans na dotarcie do czytelnika¹⁷.

Opisany sposób istnienia był elementem „życia społecznego” beletrystyki dla dzieci. Jej jakość zależy od uwarunkowań ekonomicznych. Propagatorzy dobrego stylu, znawcy, artyści, pisarze mogą mieć jedynie ograniczony wpływ na ostateczny kształt wydawnictw, albo muszą o ten wpływ walczyć.

Cytowana przedstawicielka wydawnictwa mówi o odwadze tych, którzy zdecydowali się wydawać książki ilustrowane przez wybitnych artystów, a więc wystrzegające się kiczu. Widać, że w swoim czasie uznano artystyczną książkę dla dzieci za zjawisko elitarne, zakładając, że dziecko najwidoczniej musi stykać się z kiczem. W każdym razie takie są prawa rynku.

Wypada jednak żywić pewną nadzieję. Początek XXI wieku pokazał, że polski rynek książki dziecięcej, nasyciwszy się masową produkcją, dopuścił wydawnictwa, które podjęły się dokonania krzepiącej odnowy. Na rynek weszły niewielkie oficyny powodowane ideą zmiany, deklarujące chęć uczynienia z książki dziecięcej produkt wartościowy i artystyczny, inspirujący młodych czytelników do twórczej refleksji. Wydawnictwa, takie jak Muchomor¹⁸, Dwie Siostry¹⁹ czy Wytwórnia²⁰, na przekór tendencjom wydawniczym i skłonności tej branży do ulegania hurtownikom, pokazały, jak wielkie zainteresowanie wywołać mogą odpowiednio przemyślane i artystycznie wydane dobre książki dla dzieci.

Spojrzenie w przeszłość

Problem uwikłania książki dziecięcej w zależności ekonomiczno-finansowe nie jest zjawiskiem zupełnie nowym. W 1885 roku w „Przeglądzie Pedagogicznym” pisano:

[...] o pokupności drogich książek dla dzieci rozstrzyga bynajmniej nie ich treść, ale wygląd, ilość obrazków, kolor okładki. I po co księgarz ma się liczyć z wewnętrzną zawartością książki, kiedy ona nie idzie w rachubę²¹.

Mowa tu o czasach, kiedy całą produkcją wydawniczą dla dzieci zawładnęli czterej warszawscy wydawcy: Gebethner, Arct, Hoesick i Orgelbrand. Wydawanie książek ilustrowanych było w Królestwie zadaniem trudnym, wymagającym sporych zabiegów finansowych i organizacyjnych. W cytowanym już „Przeglądzie Pedagogicznym” Władysław Nowicki – autor cytowanego tekstu – pisze jeszcze:

¹⁷ D. Jarecka, *Kicz ilustracyjny*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 12, s. 5.

¹⁸ Np. L. Kołakowski, *Kto z was...; tenże, Bajki filozoficzne*, Muchomor, Warszawa 2005.

¹⁹ Np. seria „Mistrzowie ilustracji”, tu: Mary Norton, *Gałka od łózka*, il. J.M. Szancer, Dwie Siostry, Warszawa 2007 i inne książki tej rozbudowanej, znaczącej serii.

²⁰ Np. W. Woroszyński, *Dużo śmiechu mało smutku to historia o mamutku*, il. J. Wilkoń, reprint z 1961, Wytwórnia, Warszawa 2008.

²¹ Za: J. Cieślowski, *Literatura osobna*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1985, s. 143.

Jest to doprawdy nie do uwierzenia, że żaden z polskich księgarzy nie zdobył się na jakąkolwiek, choćby małą, ale swojską a tanią książeczkę obrazkową, a przecież towar taki rozchodzi się dziesiątkami tysięcy²².

Ten drugi wątek cytowanego tekstu wskazuje jeszcze na zagadnienie samej ilustracji. Już wówczas dostrzeżono znaczenie, jakie odgrywa w dziecięcym odbiorze obecność koloru i w ogóle plastyczne dopełnienie prezentowanego tekstu.

Cytowany Nowicki utyskiwał, że wydawcy wciąż posługują się zagranicznymi obrazkami, które często nijak się mają do doświadczenia polskiego odbiorcy.

Sporo ciekawych informacji na ten temat dostarcza opis współpracy Marii Konopnickiej z Arctem. Otóż otrzymywała ona od wydawcy obrazki norymberskie, lipskie lub monachijskie i przystępowała do własnej „ilustracji literackiej”. Można zatem odnotować, że kolejność powstawania elementów książeczki z obrazkami była dokładnie odwrotna, niż funkcjonuje to dzisiaj w codzienności wydawniczej. Istniejące już obrazki uzupełniano na początku prostymi podpisami, pojedynczymi wierszykami, a potem już całymi historyjkami narracyjnymi²³. Jerzy Cieślowski wnikliwie opisuje kolejne łączenia: polski wierszyk dokomponowany do niemieckiego obrazka jest zwykle ogólnikowy, nawiązuje do niektórych elementów ilustracji, często zdarza się, że koloryt oryginału obcy jest „polskim klimatom”, owej swojskości, o której wcześniej była mowa, ale i to autorka potrafi wykorzystać. Konopnicka otrzymuje „pasterski” obrazek (dziewczynka, chłopiec, owieczki, fujarka) i dopisuje wierszyk:

A paścież mi się, owieczki,
W tej bujnej trawce [...] ²⁴.

Ilustrację przedstawiającą fragment morskiego wybrzeża (plaża, dwoje dzieci na osiołku – pejzaż bardziej włoski czy holenderski) autorka traktuje jeszcze inaczej. Tekst słynnego do dziś wierszyka bardzo luźno wiąże się z przedstawioną na ilustracji tematyką:

Patataj, patataj,
Pojedziemy w **cudny kraj!**
Tam gdzie Wisła modra płynie,
Szumią zboża na równinie,
Pojedziemy patataj,
A jak zowie się ten kraj?... ²⁵

Uważny czytelnik dostrzeże także próbę przemycenia w ten sposób treści patriotycznych. Nie zmienia to jednak statusu ówczesnej ilustracji. Trudno w takich okolicznościach mówić o jej artystycznym wymiarze. Co prawda, uwzględniano elementy wiedzy psychologicznej, dostrzegając potrzeby emocjonalno-rozwojowe

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 145.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 146.

dzieci stykających się z książką, a także wiedzy pedagogicznej – wprowadzono elementy wychowawczo-patriotyczne, ale o wszystkim decydowały kwestie natury organizacyjno-ekonomicznej. Nie brano pod uwagę względów natury estetycznej. Opisy niemieckich obrazków dostosowywanych do polskich książeczek, których dokonał Jerzy Cieślowski, wskazują na dość tandetny charakter elementów plastycznych.

Trochę inaczej wyglądała współpraca Konopnickiej z wydawnictwem Gebethnera, po rozwiązaniu umowy z Arctem. Do współpracy pozyskano bardzo wówczas popularnego malarza Piotra Stachewicza. Swoim stylem rysowania trafił w gusta przeciętnych odbiorców, ponadto ówczesnym wydawcom wydało się, że sielankowość jego rysunków jak najbardziej odpowiada temu, co chciano widzieć w książeczkach dla dzieci. Ważne dla historii ilustracji jest to, że tu niewątpliwie utwory Konopnickiej były pierwsze, stanowiły inspirację dla ilustratora, a nie odwrotnie. Cieślowski odnotował także fakt, że rysunki oddawały przede wszystkim nastrój, ilustrator nie usiłował wiernie odtwarzać kolejnych scen czy sytuacji, które zapisane były w tekście autorki.

Przywołana powyżej problematyka dziewiętnastowiecznej książeczki dla dzieci pokazuje, że właściwie prawie od jej początków istniał problem ilustrowania, spleciony „nierozzerwalnym węzłem” z polityką ekonomiczną wydawnictw. Jednocześnie pojawiały się głosy pedagogów wskazujących, że dziecięca percepcja, wrażliwość na postrzeganie świata zmysłem wzroku jest podstawowa i wymusza szukanie nowych rozwiązań w tej dziedzinie. Gdy udało się do tego celu pozyskać uznanych artystów plastyków, rozpoczęła się w historii książek dla dzieci nowa rozdział. Ilustrowanie stało się artystycznym rzemiosłem, ale nigdy właściwie nie uwolniło się od praw rynku. Wydaje się, że to sprzężenie jest elementem procesu twórczego i artyści, wydawcy, księgarze, którym bliska jest prawdziwa sztuka, zawsze będą musieli szukać „niszy” dla ilustracji artystycznej.

Psychologiczny aspekt zagadnienia

Niezbędność, oczywistość ilustracji w książce dla dzieci jest również związana ze sposobami dziecięcego odbioru. Najmłodszy czytelnicy bardzo często interpretują przeczytany tekst poprzez rysunek – w nim odzwierciedlają się pierwsze, najbardziej autentyczne emocje. Ilustracja artystyczna może być w jakimś sensie odwołaniem do tej dziecięcej potrzeby. Współtworzy także strefę nieustającej potrzeby dialogu. W „punkcie kulminacyjnym” tego dialogu powstaje interpretacja tekstu, wzajemne dopowiedzenie, cały system odniesień, który decyduje o kształcie intelektualnym ostatecznego dzieła, a zatem książki z ilustracją. J. Wiercińska celnie dookreśla przyczyny obecności ilustracji właśnie w literaturze adresowanej do dzieci:

Potrzeba otaczania się obrazami i oglądania ich ma swoje głębokie źródła w naszej naturze i związana jest z właściwą psychice ludzkiej specyfiką umysłowej penetracji obrazu. Obraz działa szybko i przenikliwie, a zapadając w głąb świadomości pozostawia trwałe i głębokie ślady. Słowo przeznaczone jest dla odbiorcy bardziej wprawnego, nawet wyrafinowanego, obraz zaś – dzięki swej chwytliwości, jest środkiem bardziej uniwersalnym, szybszym w działaniu i łatwiejszym do przyswojenia²⁶.

²⁶ J. Wiercińska, *Sztuka i obraz*, PWN, Warszawa 1986, s. 29.

Przedstawiony wyżej historyczny rys problemu pokazuje, że od początku istnienia w polskiej literaturze oferty dla młodych czytelników książka dla dzieci jest nierozzerwalnie związana z ilustracją. Pozostają one w artystycznej, ale również czysto wydawniczej symbiozie. Wzajemnie dopełniających się przyczyn, które o tym decydują, jest kilka.

Pierwsza wiąże się ściśle z wiedzą psychologiczną na temat etapów gotowości dziecka do odbioru sztuki. Badania psychologów potwierdzają, że ilustracja w książce dziecięcej stymuluje rozwój dziecka, ma wpływ na zachodzące w nim procesy intelektualne, na jego rozwój uczuciowy, wspomaga proces gromadzenia wiedzy o świecie, pobudza zainteresowania, porusza i stymuluje dziecięcą osobowość²⁷, może stać się materiałem do zabaw, inspiracją do twórczości plastycznej. Wskazuje się także znaczenie kompensacyjne, a nawet terapeutyczne ilustracji w książce dziecięcej – twierdzi Irena Słońska²⁸.

Teoretyczna i praktyczna postawa psychologów i pedagogów odzwierciedla jednocześnie pewien zestaw „zabiegów” zaplanowanych wobec niedorosłego czytelnika, co w pewnych okolicznościach może stanowić ograniczenie dziecięcych możliwości. W przywoływanej wyżej publikacji Słońska zwraca uwagę na utrwalony od lat konflikt między artystami a pedagogami. Ci drudzy zarzucają artystom niedostateczne liczenie się z możliwościami odbiorcy, a nawet nieliczenie się z treścią, jaką niesie ze sobą tekst literacki, artyści natomiast zarzucają pedagogom, że podstawowym kryterium czynią gust dziecka²⁹. Trudno się z tym zarzutem nie zgodzić. Wydaje się, że rolą książkowej ilustracji jest również, a może przede wszystkim, pobudzanie wyobraźni dziecięcej, uwrażliwianie młodego odbiorcy na sztukę i na znaczenie metafory, tym samym kształtowanie jego gustu. Im dziecko młodsze, tym chętniej sięga po obrazki, poznaje świat za pomocą zmysłów, patrzy, dotyka, słucha. Litery obok ilustracji początkowo nic dla dziecka nie znaczą, potem identyfikowane są jako „rodzaj czarów”, znanych tylko dorosłym. To oni potrafią rozwiązać ten tajemniczy „szyfr”, stają się niezbędnym głosem książki, ich umiejętność „odczarowywania” znaków budzi podziw. Słowa: „poczytaj mi” brzmią w pewnym okresie życia dziecka jak zaklęcie, słowna treść książki nabiera mocy poprzez głos czytającego, nie samodzielny lekturę. Można zatem powiedzieć, że na pierwszym etapie dziecięcych doświadczeń z książką „tajemnica obrazka” inspiruje do rozwiązania „tajemnicy tekstu”³⁰. Artystyczny kształt ilustracji rozbudza dziecięcą wrażliwość i ciekawość, stymuluje rozwój intelektualny małego czytelnika. To dzięki obrazkowi dziecko zadaje pierwsze pytania związane z lekturą. Szeroko rozumiana treść obrazu niewątpliwie wpływać musi na rodzaj i jakość zadawanego pytania. O zależnościach dwóch form przekazu: druku i obrazu J. Wiercińska pisała, zwracając uwagę na ich wzajemność, korespondencję, współzależność. Choć jej wypowiedź dotyczyła

²⁷ O ilustracji jako o „rozruszniku wyobraźni” pisze A. Baluch, *Od form prostych do arcydzieła. Wykłady, prezentacje, notatki, przemyślenia o literaturze dla dzieci i młodzieży*, WN AP, Kraków 2008, s. 9.

²⁸ I. Słońska, *Psychologiczne problemy ilustracji dla dzieci*, PIW, Warszawa 1969, s. 15.

²⁹ Ibidem, s. 18.

³⁰ Stąd też wynika potrzeba wspólnoty czytelniczej dorosły – dziecko, którą omówić warto wszechstronnie w innym miejscu.

książki dla dorosłego czytelnika, znamienne wydaje się odniesienie do psychologii twórczości i odbioru, pozwalające na dokonanie częściowych uogólnień:

Od czasu wynalezienia druku elementarną i jedyną racją bytu książki było czytanie. Warstwa wizualna, acz często niebagatelna, służyła przede wszystkim czytaniu, była nadobowiązkowym, nadprogramowym dodatkiem do celów kultowych, dydaktycznych, moralizatorskich, informacyjnych lub komercyjnych. Nie ulega jednak wątpliwości, że skoro powstawała, powoływała ją za każdym razem nieginąca, wciąż odnawiająca się potrzeba, dzięki której słowo powoływało do życia obraz, by jednocześnie, w czasie i przestrzeni, służyć myśli i oddziaływać na wyobraźnię³¹.

Wiedza o analizowanych tu mechanizmach inspiruje do określonych działań pedagogów, czasem służy artystom, edytorom i wydawcom. Zakłada się, że książka dla dzieci musi być ilustrowana. Jednocześnie jednak traktowanie wiedzy psychologiczno-pedagogicznej powierzchownie może ograniczyć sztukę i twórczą swobodę artysty przystępującego do ilustrowania książki, a w efekcie ograniczyć także horyzont dziecięcego rozumienia. Dziecko nie ma możliwości wyboru, nie dotrze samo do tzw. sztuki wysokiej, skazane jest zatem na gust zbieżny z tym, jaki prezentują sobą otaczający je dorośli, a zatem rodzice, wychowawcy, ale również decydenci środowiska wydawniczego, którymi – jak się okazuje – bywają często... hurtownicy. Stefan Szuman, wskazując na niebezpieczeństwo wynikające z kontaktu z przypadkowymi, niedobrymi ilustracjami książkowymi, pisał:

Obrazy i ryciny widywane często za młodu, w swoisty sposób modelują naszą wyobraźnię. [...] Wszelkiego rodzaju obrazy i ilustracje zarysowują się najsilniej w świeżej i plastycznej wyobraźni dziecka³².

Z potrzeby kreacji. Różne warianty artystycznej wypowiedzi poprzez ilustrację

Druga z przyczyn stałej obecności ilustracji w książce dziecięcej wywodzi się z wewnętrznych uwarunkowań twórczych pisarza. Wielu piszących dla dzieci odczuwa potrzebę porozumiewania się z małym czytelnikiem również poprzez rysunek. Traktuje tę formę jak pomost we wzajemnej komunikacji. Pisarz „myślący rysunkiem” próbuje „unaocznic” czytelnikowi kreowanych bohaterów albo zbliżyć myślenie czytelnika do własnego wyobrażenia o przedstawionym świecie i w ten sposób ochronić integralność postaci, ich związek z własną wyobraźnią. Kreska autorska jest wtedy najczęściej szybka, umowna, obrazuje bohatera, czasem charakterystyczny rys zdarzeń. Konkretyzując słowo opowieści, jednocześnie inspiruje czytelniczą wyobraźnię do koniecznych uzupełnień. Bywa, że autorzy, potrzebując takiego dopełnienia, szukają dobrych ilustratorów dla swoich dzieł. Chodzi tu o coś w rodzaju „podwójnego kodowania”.

W świadomości wielu twórców, ale również rodziców, istnieje głęboko uzasadnione przekonanie, że ta formuła porozumienia z dzieckiem ma głęboki i twórczy sens.

³¹ J. Wiercińska, *Sztuka i obraz...*, s. 29–30.

³² S. Szuman, *Ilustracja w książkach dla dzieci i młodzieży*, Wiedza–Zawód–Kultura, Kraków 1951, s. 10.

Autor i ilustrator w jednej osobie (na przykładzie twórczości Macieja Wojtyszki)

Znamiennym przykładem jest w tej grupie wspomniany na początku *Mały Książę* ilustrowany przez Antoine'a de Saint-Exupéry'ego. Z polskich autorów wskazać tu można utwory dla dzieci Macieja Wojtyszki osnute wokół tzw. Naszej Okolicy³³ – głównego miejsca zdarzeń. Tak przedstawiał się także proces twórczy Tove Jansson.

Rysowanie w twórczości tych autorów sprawia wrażenie oczywistej kreacji, wewnętrznego imperatywu. Wydaje się, że tym samym powstają dwa paralelne sposoby wypowiedzi. Nasuwa się w tym miejscu pytanie o prymat, o przewodnicstwo. Słowo czy raczej obraz ma tu znaczenie podstawowe? A może jest to układ dwóch równoległych systemów wypowiedzi artystycznej („podwójne kodowanie”) i należałoby badać sposoby połączeń, systemy uzupełnień, funkcje poszczególnych składników dzieła?

Na pewno autorska konkretyzacja świata przedstawionego dokonana poprzez rysunek może być widziana jako rodzaj zabezpieczenia wyobraźni autora, przypięczętowania znaczeń i skojarzeń. Na swój sposób „uwierzytelnia” opisywany przez autora świat, związując tekst z ilustracją. Słowo i obraz są nierozdzielniymi składnikami procesu twórczego jednego artysty. Ilustracja może wtedy stanowić ograniczenie interpretacyjne, ale też często czytelnicy nie chcą już tego świata widzieć inaczej, wprowadzenie nowych rysunków odebrałoby pewnie jako świętokradztwo. Ilustracja w takich okolicznościach jest „okienkiem” do opisywanego świata, można przez nie zajrzeć, by upewnić się, że wygląda właśnie tak. Potem już „nie może” wyglądać inaczej. Próby rozdzielenia takiej autorskiej wizji zwykle kończą się fiaskiem. Ciekawym zagadnieniem badawczym byłoby zanalizowanie tej specyficznej zależności, a nawet pewnej – choć pozytywnej – manipulacji czytelniczym odbiorem. Można postawić pytanie, jak dokonuje się on w sytuacji, kiedy tekst jest tak mocno związany z konkretną wizją plastyczną, że właściwie bez niego funkcjonuje zupełnie inaczej albo może nawet nie mógłby funkcjonować w ogóle, bo kompozycja słowo–obraz stanowi całość.

Maciej Wojtyszko przy okazji spotkań autorskich każdorazowo „ożywia” i „podtrzymuje” własny pomysł ikoniczny. W charakterystyczny sposób dedykuje książki. Poproszony o autograf, niemal odruchowo rysuje kogoś z mieszkańców „Naszej Okolicy”, a potem dopiero składa podpis. Bohater, wrysowany na poczekaniu szybką, wprawną, wielokrotnie powtarzaną kreską, nie tylko zaprasza czytelnika do swojego świata, staje się jakby gwarantem istnienia tego świata w świadomości sporej grupy młodych czytelników, którzy poproszeni o narysowanie Gźdacza rysują go po swojemu, ale na podobieństwo rysunków Wojtyszki³⁴. Gźdacz istnieje w dziecięcej świadomości jak tygrys albo lew – ma swoje określone parametry. Sposób ist-

³³ Tu następujące utwory: M. Wojtyszko, *Bromba i inni*, Siedmiogród, Wrocław 1993; *Bromba i filozofia*, Santorski, Warszawa 2004; *Bromba i inni (po latach także)*, Ezop, Warszawa 2006; *Trzynaste piórko Eufemii*, Ezop, Warszawa 2007; *Bromba i psychologia*, Santorski, Warszawa 2007.

³⁴ Wielokrotnie przeprowadzałam takie eksperymenty na zajęciach koła literackiego, zdarza mi się zachęcać uczniów do rysowania pod wpływem lektury. „Kopciuszki” w dziecięcych wersjach wyglądają bardzo różnie, Gźdacze są na ogół do siebie podobne.

nienia bohatera zależy zatem od obu dopełniających się środków przekazu: tekstu i ilustracji.

W 1975 roku ukazała się nieduża książeczka Macieja Wojtyszki pt. *Bromba i inni*. Autor powołał do życia świat rzeczywistości alternatywnej, osobliwej i zabawnej. Wypada od razu na początku postawić zastrzeżenie, że pisarz ten nie jest zawodowym ilustratorem, nie ma przygotowania plastycznego, choć jego rysunki zdradzają talent i umiejętności w tej dziedzinie. Rysowanie w tym wypadku, zwłaszcza u początków twórczości, miało charakter spontaniczny, wynikało z potrzeby uzupełnienia wypowiedzi literackiej za pomocą rysunku: opowiadam historijkę, a tak wygląda wykreowana przez mnie postać – zdają się przemawiać rysunki z pierwszego wydania *Bromby i innych*. Między rysunkiem i tekstem występuje simultaniczna więź wynikająca z jednoczesnego powstawania. Pogodny, pełen humoru tekst oparty jest na wnikliwych obserwacjach rzeczywistości, rysunki nadążają za tą ideą. Bohaterowie są trochę podobni do ludzi, a trochę do sympatycznych, lubianych zwierzątek, jednocześnie są inni, odrębni, niepowtarzalni. Ta odrębność jest ich walorem, bo sama w sobie opowiada o różnorodności i dynamice świata. Zdaje się, że Maciej Wojtyszko, tworząc postać, „rysuje” przede wszystkim czasowniki. „Zawodowy i społeczny” ruch bohaterów determinuje wygląd jego postaci. „Są podobni” do zajęć, które wykonują. Ich sposób istnienia w przestrzeni to dynamika, obecność w działaniu. Sami stwarzają świat wokół, dlatego postacie są tu najważniejsze. Tak rodzi się wyraz zewnętrzny bohaterów, ich indywidualność. Działanie determinuje ostateczny kształt linii graficznej postaci. Rysunki są kwintesencją, istotą rzeczy, znakiem bohatera, sumą jego dokonań. Choć mają naturę szkicu, kreują wyrazisty obraz, zawłaszczają wyobraźnię czytelnika, mocując w niej „zasadnicze tezy” tekstu literackiego. Podstawowe znaczenie ma w koncepcji opowieści korespondencja tekstu z rysunkiem, ich wzajemne nakładanie się, swoista równorzędność przekazu. Posłużę się czterema wybranymi przykładami:

1. Pciuch – listonosz, mieszkaniec czasu, jest tak szybki, że najczęściej pozostaje niewidoczny dla innych – dowiadujemy się z tekstu. Rysunek składa się z kilku kresek, jest trochę jak zarys błyskawicy na niebie, choć bohater ma wielki dziób, przydatny do „rozcinania” powietrza podczas lotu, ale i do noszenia przesyłek.
2. Fumy wykonują „tysiące” istotnych dla siebie czynności związanych z wypoczynkiem i tzw. turystyką – to najbardziej je męczy. W drodze na plażę muszą mieć zatem o wiele więcej rąk, aby unieść wszystkie przedmioty niezbędne monstrualnemu, permanentnemu turyście oraz o wiele więcej nóg do sprawnego przemieszczania się. Rysunek postaci syntetyzuje w sobie czynności i elementy wyglądu: okulary słoneczne to zarazem oczy, parasol jest elementem głowy Fumicy. Hiperbolizacja postaci na rysunku stanowi punkt odniesienia dla opisu słownego, ich wzajemna kompozycja współtworzy fantastyczno-groteskową całość. Grafika nie ma żadnego osobnego „tła zdarzeń”. Zdarzenia mieszczą się w wyglądzie bohaterów, w zarejestrowanym w ten sposób charakterystycznym geście.
3. Fikander jest śmiesznym poetą – romantycznym i tragicznym. „Złośliwi mówią nawet, że Fikander robi wszystko, żeby się odróżnić od wszystkich [...]”³⁵. O jego wyglądzie decydują nienaturalnie długie uszy. Są zwiewne, jak welon, może jak płaszcz artysty. Zawijanie nimi ma wyrażać tęsknotę, płynność, muzykę, trochę

³⁵ M. Wojtyszko, *Bromba i inni*, Siedmiogród, Warszawa 1993, s. 31.

jak ruch szala na wietrze – na tym opiera się poetyczność postaci i jednocześnie jej groteskowo-absurdalny wydźwięk. Fikander jest świadom swojego „tragizmu”, napisał więc znamienity poemat *Cień moich uszu przekłęty*. Autorskie rysunki kreują postać w ten sposób, aby ruch uszu – falowanie, unoszenie, zawijanie, wszelkie związane z nim niedogodności i udręki zmieścić w kolejnych rysunkach postaci, jako znaczący wyraz istoty Fikandra.

4. Tytułowa Bromba to właściwie największa zagadka, gdy chodzi o kształt graficzny.

Bromba nie posiada specjalnie niepokojącego wyglądu, nie wyróżnia się niczym, co by przykuwało uwagę na pierwszy rzut oka. Jest nieco większym od wiewiórki stworzonkiem o różowym futerku, a na odrobinę za bardzo wystającym brzuszku nosi dużą torbę wypełnioną różnymi niezbędnymi przedmiotami [...] ³⁶.

W tekście literackim pojawia się dość mocny kolor – Bromba ma różowe futerko i żółtą torbę, więc nieprawdą jest fragment mówiący o tym, że niczym się nie wyróżnia. O prowokacyjnym kolorze postaci w zasadzie się jednak zapomina, przyglądając się szkicowemu rysunkowi autora.

Bromba ma obły zarys, jest zaokrąglana, jajowata. Sylwetka wyłania się jakby z plamy cieczy o zwartej konsystencji, którą drobnym dotknięciem ręki można by ukształtować i w dowolny sposób zmienić jej proporcję. Bromba dużo wędruje. Charakterystyczny kształt zapewne pomaga jej pokonywać opór powietrza, przysiąść w dowolnym miejscu, bo ciało natychmiast przystosuje się do niego, uformuje się samo nawet na niewygodnym pieńku. Nie oznacza to jednak, że jest chwiejna i niestabilna – rysunek bohaterki wskazuje raczej na otwartość Bromby wobec świata, gotowość do poznawania i akceptacji. Ten obły kształt zdaje się kształtem bliskim ideału. Bohaterka jest myślicielką – jej elastyczne ciało umożliwia wewnętrzne skupienie, zamknięcie w sobie, oddanie własnym myślom. Może ma odzwierciedlać stan duszy czytającego, który w trakcie lektury szuka odpowiedzi na pojawiające się pytania.

W rysunku jest oczywiście przede wszystkim zabawna – jak wszystkie pozostałe postaci, ale intryguje prostota Bromby w połączeniu z duszą myślicielki i filozofki. Kształt postaci jest jej tajemnicą, trudno znaleźć charakterystyczny rys, punkt odniesienia do rzeczywistości – taki choćby, jak zwielokrotnione nogi Fuma albo szczególnie anatomiczny – jak uszy Fikandra.

Wojtyszko rysując, „chwytą” swoje postaci w zdaniu, w literackiej sekwencji. Czytelnik w zasadzie podąża za autorem, ilustracja potwierdza i odzwierciedla.

Z Brombą jest inaczej, odbiorca patrzy i widzi również poza autorskim słowem; rysunek występuje jako możliwy wariant, nie wynika jednoznacznie z opisu postaci. W wyobraźni czytelniczej ten obły kształt może się formować za każdym razem trochę inaczej – tak rodzi się bohater nieoczywisty, oryginalny, poszukujący.

Grafika w twórczości Wojtyszki – jako przekaz – wydaje się znakomitym nośnikiem, pozwala w myślach dopełniać i współkreować. W pewnych obszarach wzajemnej relacji odpychanie się słowa (trudno czytelnikowi zaakceptować bezwarunkowo jaskrawości w kolorze Bromby) i graficznego zarysu postaci jest znaczące dla całościowej kompozycji. Dynamika świata przedstawionego realizuje się nie tylko

³⁶ Ibidem, s. 24.

poprzez klarowne przymierze tekstu z rysunkiem, ale także poprzez wewnętrzną niepokojącą sprzeczność.

W rysunku mają też znaczenie istotne detale. Na przykład:

- hulajnoga Pciucha narysowana technicznie, jak przekrój realnie istniejącego, skomplikowanego urządzenia,
- misternie wyrysowana skorupka po zjedzonym przez Fumy jajku (bo, niestety, nie mają zwyczaju sprzątanania po sobie),
- mikroskopijna dziurka kosmiczna, odnaleziona całkiem przypadkowo.

Te elementy są opisane pismem odręcznym – trochę jak notatki prowadzącego badania. Narrator jest najwyraźniej odkrywcą i jednocześnie badaczem opisywanego świata – wszelkie rysunki służą mu do uzupełniania cennych notatek. Ten wariant ilustrowania przypomina trochę zabiegi wykładowcy, który wprawną ręką szkicuje na tablicy omawiane elementy, by lepiej unaocznić swoim słuchaczom przedstawiany materiał.

Jeszcze jedną grupę ilustracji stanowią szkice, gdzie już nie tylko sam detal jest pokazany, ale także sposób jego zastosowania. Na przykład:

- otwarta torba Bromby, z której wystają jej najistotniejsze narzędzia przydatne w codziennej pracy: termometr i stoper,
- czynność mierzenia uszu Fikandra,
- podniesione, na znak zakochania od pierwszego wejrzenia, uszy Fikandra.

Jedna z pierwszych recenzentek *Bromby i innych* zauważyła, że pod fantastycznym płaszczkiem znajduje się satyra na społeczeństwo lat 70. i napisała: „Uwaga dzieci! Nie dawajcie poznać dorosłym, żeście doskonale rozumiały krytykę dorosłego społeczeństwa”³⁷. Obserwacja recenzentki jest celna o tyle, że opowiadania z *Bromby* są rzeczywistością pełne odniesień do rzeczywistości, ale tekst autora determinuje otwartość, zrozumienie i akceptację dla różnorodności, dla śmieszności i dziwactw; nie ma charakteru interwencyjnego, autor nie ruga, nie strofuje, nie grozi palcem niesfornym przedstawicielom społeczeństwa, bo w tym świecie wszyscy mają prawo do życia, które jest najwyższą wartością, a fantastyczność jest odzwierciedleniem niezwykłości tego świata, polegającej na tym, że dla wszystkich znajdzie się tu miejsce.

Istotne wydaje się natomiast dostrzeżenie groteskowości poszczególnych postaci. Jest to rodzaj groteski, o którą w swojej pracy upominał się Stefan Szuman:

Rycinami dziecko bawi się i cieszy tak samo, jak tekstem. W inteligentnym dziecku wcześniej budzi się samorodny dowcip. [...] Celem groteski jest zabawne przedstawienie czegoś przez podkreślenie i uwypuklenie cech, z natury rzeczy śmiesznych³⁸.

Znamienne, że Stefan Szuman jako jeden z wzorów graficznego ilustrowania dla dzieci przywoływał³⁹ prace Franciszki Themerson, a Maciej Wojtyśzko w jednym z wywiadów wymienia m.in. Stefana Themersona jako swojego mistrza w dziedzinie książki dla dzieci:

³⁷ M. Baranowska, *Nonsens i rzeczywistość*, „Literatura” 1975, nr 32, s. 10.

³⁸ S. Szuman, *Ilustracje...*, s. 61.

³⁹ Ibidem, s. 70.

Do napisania *Bromby* ośmielił mnie swoimi *Bajkami z królestwa Lilonii* Leszek Kołakowski, którego wykładów miałem szczęście słuchać na studiach. Drugą inspirację stanowiły książki Stefana Themersona, które pod koniec lat 60. pojawiły się w księgarniach. Literatura dziecięca była wtedy w większości bardzo infantylna. [...] przekonałem się, że z dziećmi można rozmawiać inaczej. Przecież one kochają surrealizm i absurd. To dorośli twierdzą, że nie można przejść przez ścianę. Dzieci mają bardziej elastyczną wyobraźnię [...]”⁴⁰.

Rysowanie Macieja Wojtyszki nie ośmiesza bohaterów, natomiast odbiorcę prowokuje do zabawy poprzez uważne przyjrzenie się różnym strategiom działania postaci. Rysunki eksponują opowieść o „Naszej Okolicy”, tekst daje rozwinięcie i dramaturgię zdarzeń.

Autorski tandem

Na innej zasadzie funkcjonują współpracujące ze sobą słynne duety: pisarz i ilustrator. Wizja świata przedstawionego powstaje wtedy na granicy ich wzajemnych porozumień. Spójność warstwy ikonicznej i językowej jest dziełem opartym na określonej idei twórczej, bliskiej obu artystom.

Tak prezentują się książki dla dzieci małżeństwa Themersonów⁴¹, gdzie kompozycja tekstu z grafiką to prawdziwe mistrzostwo. Joanna Olech pisze, że Themersonowie na wiele lat wyznaczyli standardy nowoczesnej sztuki edytorskiej⁴². Styl tych wydawnictw polegał na uproszeniu rysunku, geometryzacji postaci i sytuacji, pojawiły się elementy odzwierciedlające nowoczesną technikę (praca maszyn, pociągi, różne mechanizmy będące przedmiotem dziecięcej fascynacji). Żart słowny komponował się z dowcipnym, umownym rysunkiem. Nie było mowy w twórczości Themersonów o nachalnym dydaktyzmie⁴³.

Najsłynniejszą parą twórców – choć to przykład nieco innej kategorii – wydają się być w tym kontekście René Goscinny i Jean Jacques Sempé. Ich satyryczno-humorystyczna seria książek o Mikołajku ukazywała się we Francji w latach 1956–1964. Do dziś funkcjonuje wśród czytelników wyłącznie w tej wersji i tak właśnie jest ciągle powielana⁴⁴. Trudno nawet wyobrazić sobie jakąkolwiek zmianę w tym względzie. Charakterystyczny jest tu także sposób istnienia nazwisk obu artystów w odbiorze czytelnicznym, zdarza się bowiem, że nawet dorośli czytelnicy mają wątpliwość, który z autorów był rysownikiem. Historia o Mikołajku jest wspólną

⁴⁰ C. Polak, *Dyskretny urok wychuchola. Rozmowa z Maciejem Wojtyszką*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 12, s. 17.

⁴¹ Przykłady wydawnictw obecnych na rynku: S. Themerson, *Pędrak Wyrzutek*, il. F. Themerson, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2002; S. Themerson, *Pan Tom buduje dom*, il. F. Themerson, Omedia Sp. z o.o., Warszawa 2007. Można też na rynku księgarskim zetknąć się z innymi wydawnictwami, gdzie utwory autora połączono z – niestety – obcymi oryginalnymi stylowi ilustracjami. Tak stało się np. z utworem *Pan Tom buduje dom*.

⁴² Patrz: J. Olech, *Papierowe wykopaliska*, <http://czytelnia.onet.pl/0,1239638,1,artyku-ly.html>.

⁴³ J. Dunin, *Książeczki dla grzecznych...*, s. 144.

⁴⁴ W grę wchodzi oczywiście także kwestia praw autorskich, które chronią wersję oryginału, ale jednocześnie wstrzymują możliwość powstania innej wersji ilustracji.

własnością obu francuskich artystów, również poprzez sposób umieszczenia obu nazwisk na okładce jako równorzędnych.

W świadomości miłośników twórczości Woroszylskiego jego zbiór dokonań literackich dla dzieci funkcjonuje wraz z „obrazem” stworzonym dla tych utworów przez Bogdana Butenkę. Pierwsze wydania książek dla dzieci Woroszylskiego ukazywały się z ilustracjami właśnie tego rysownika i należą dziś do grupy prawdziwie kolekcjonerskich wydań⁴⁵. Ewentualne inne wydania, o czym była mowa na początku, nie liczą się dla miłośników tej twórczości, bo porozumienie twórcze Woroszylski – Butenko to wzór niedościgły. Istnieją np. trzy różne wydania znakomitej powieści dla dzieci autorstwa Wiktora Woroszylskiego: *Cyryl, gdzie jesteś?*, które mogą posłużyć jako ekspozycja kluczowego problemu, charakteryzującego sposób obecności ilustracji w książce dla dzieci. Odniosę się do dwóch z nich. Pierwsze, z 1966 roku z ilustracjami Butenki (od 1962 roku Nasza Księgarnia kilkakrotnie wznawiała tytuł), i wydanie Siedmiogrodu z roku 2002 ilustrowane przez Jacka Skrzydlewskiego, który zresztą przygotował dwie różne, choć jednolite stylistycznie wersje graficzne. Obie dostępne są w księgarniach niejako wymiennie.

Utwór Woroszylskiego został nazwany jedną z pierwszych w Polsce w pełni postmodernistycznych powieści dla młodego czytelnika⁴⁶. Łączą się w niej różne metody pisarskie, występują wypowiedzi metatekstowe. Pomieszanie konwencji jest przedmiotem zabawnej gry literackiej. Znacząco prezentuje się także zaplanowana przez autora dla tej wielopiętrowej opowieści technika edytorska. Każdy z opisywanych światów odzwierciedlono innym kształtem i kolorem czcionki drukarskiej, a dopowiedzenia i komentarze autora mają obraz pisma odręcznego. Młody czytelnik, jeśli tylko z przyjemnością podejmie literacką grę, musi wykazywać nieustającą gotowość intelektualną. Powieść wymaga bowiem aktywnego uczestnictwa w odkrywaniu tajemnic symultanicznie opisywanego świata przedstawionego. Jest przy tym ironiczna, dowcipna, pełna zagadek znaczeniowych, które w trakcie lektury trzeba rozwickłać. To przykład znakomitej powieści, którą z równym zainteresowaniem czytają zarówno wymagające, inteligentne dzieci, jak i ich rodzice.

Prostota i umowność Butenkowego rysowania (wydanie z 1966 roku) pobudza wyobraźnię odbiorcy, a przy tym współgra z humorem pisarza. Kreska sygnalizuje jedynie postać. Nadaje jej niepowtarzalny charakter, ale jednocześnie nie narzuca odbiorcy konkretnej wizji bohatera, raczej nakłania do intelektualnego wypełniania finezyjnego znaku postaci, który eksponuje jakąś cechę charakterystyczną. Artysta z maestrią operuje groteską. Postaci mają właśnie taki wymiar, ale poprzez groteskę zbudowana jest ich osobowość, indywidualność; rysunek daleki jest od pospolitej, złośliwej karykatury⁴⁷. To postaci, które budzą sympatię, współtworzą świat, do którego natychmiast chciałoby się wejść. Znamienny w rysowaniu Butenki jest

⁴⁵ Mowa tu przede wszystkim o następujących książkach dla dzieci Woroszylskiego z ilustracjami Butenki: *Cyryl, gdzie jesteś?*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1960; *I ty zostaniesz Indianinem*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1960; *Nastolatki nie lubią wierszy*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1967; *Mniejszy szuka Dużego*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1973.

⁴⁶ W. Wróblewska, *Postmodernizm we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005...*, s. 115.

⁴⁷ Przed zaczepną, złośliwą wobec dzieci groteską i karykaturą przestrzegają S. Szuman, *Ilustracje...*, s. 61–70.

własny, indywidualny i rozpoznawalny humor interpretacyjny, artysta ma wysoką świadomość odbiorczą, znakomite wyczucie tekstu, rozumie jego materię, dopowiada i rozwija, nie naruszając istoty rzeczy. Nie wykracza poza intencję autora, dopełnia ją i współtworzy bez zbędnej „agresji formalnej”, bez niepotrzebnej ingerencji. Takie podejście rysownika do tekstu literackiego potwierdza nie tylko artyzm mistrza ilustracji, ale także wnikliwą, twórczą lekturę powieści, jakiej dokonał przed przystąpieniem do opracowania plastycznego.

Paradoksalnie poprzez ów, opisany powyżej, stylistyczny umiar, Butenko dla wielu miłośników tej powieści stał się współautorem dzieła. Można zaobserwować to zjawisko, przyglądając się aukcjom internetowym, gdzie kupujący, poszukujący dziełka Woroszylskiego, dopisują często zastrzeżenie – „tylko z rysunkami Butenki”.

Drugie z wydań epatuje kiczowatym kolorem, postaci bohaterów, podprawione komiksową kreską, mają wielkie „pijackie nosy” i wystające zęby, sprawiają wrażenie bandy bezmyślnych dzikusów. W żaden sposób nie odnoszą się do subtelnie prowadzonej, ironicznej gry znaczeń, cechującej powieść autora. Poczynając od okładki, „wszystko jest jasne”, hałaśliwe i oczywiste oczywistością obcą idei powieści, nijak się ma do treści utworu.

Ilustracja na zamówienie wydawnictwa

Wśród książek ilustrowanych jest jeszcze grupa trzecia. Tekst istnieje wcześniej niezależnie od ilustracji, natomiast opracowanie graficzne powstaje jako wynik interpretacji dzieła literackiego dokonanej przez artystę plastyka na zamówienie wydawnictwa i funkcjonuje wśród innych wydań tego utworu, jako jeden z możliwych wariantów. Tak dzieje się bardzo często z szeroko rozumianą klasyką i dotyczy dzieł, których autorzy już nie żyją, nie mogą współuczestniczyć w wyborze ilustratora. Przy tej okazji widać, jak często klasyka literacka dla dzieci „pada” ofiarą kiczu preferowanego przez hurtowników, bo sami autorzy nie mają możliwości obrony. Zdarzają się jednakże i w tej grupie „prawdziwe perły”, kiedy artyzm ilustratora czyni wydanie wyjątkowym i elitarnym. Takie, najczęściej małonakładowe, produkcje znikają dość szybko z półek księgarskich, docenione przez koneserów, a samo zdarzenie pokazuje, że jednak istnieje zapotrzebowanie na wydawnictwa najwyższego kunsztu w dziedzinie.

W tej grupie warto zwrócić uwagę np. na *Baśnie z całego świata*⁴⁸, ilustrowane przez Józefa Wilkoń. Nie zostały one jednak wydane siłami jednego konkretnego wydawnictwa⁴⁹, a pojawienie się książki na rynku poprzedzono całym systemem specjalnych przygotowań asekuracyjnych.

Józef Wilkoń to malarz, jego ilustracje – dzieła o głębokiej, „poetyckiej” barwie – przenoszą oglądającego w świat fantazji i metafory⁵⁰. Często zajmują całe, osobne strony, jak integralne dziełka wewnątrz książki, ale często spoczywają tuż obok

⁴⁸ *Baśnie z całego świata*, wybrał G. Leszczyński, Nowa Era, Warszawa 2006.

⁴⁹ Książka objęta była patronatem honorowym Ministerstwa Kultury, pozyskano kilkunastu sponsorów, a w przedsięwzięciu uczestniczyło Porozumienie Wydawców, co świadczy oczywiście o znacznej postawie wymienionych, ale także potwierdza lęk wydawców przed ryzykiem i komplikacjami ekonomicznymi.

⁵⁰ Patrz również: G. Wagner, *Wilczek*, il. J. Wilkoń, Tatarak, Warszawa 2007.

druku, obok opisywanej akurat sytuacji czy postaci. Uważny czytelnik dostrzeże pietyzm ilustratora wobec tekstu, który wsłuchuje się w słowo, z niego wyprowadza swoje malarsko-poetyckie wizje świata przedstawionego. Nimb tajemnicy przeplata się tutaj z umownymi odniesieniami do epok, do miejsc, czasem pojedynczy znak symbolizuje stan uczuć bohatera, jego poszukiwanie, jego drogę.

Wilkoń interpretuje obrazem autorski tekst, jego prace robią wrażenie, pozostają w pamięci, ale jest to rzemiosło mistrza służebnej kompozycji. Podejście artysty do tekstu przypomina trochę pracę reżysera, który tworząc własne dzieło, stara się nie naruszyć idei dramaturga. W wypowiedziach Wilkonia pojawia się często temat wrażliwości i wyobraźni dziecięcej, nieskażonej ingerencją dorosłych. Do niej się odwołuje, w niej szuka inspiracji. Jest jednym z tych ilustratorów, którzy mają przemyślaną i jasną wizję porozumiewania się z dziećmi poprzez obraz. Wynika ona z głębokiej potrzeby dialogu z dzieckiem, jako odbiorcą sztuki malarskiej i literackiej, które w książce tworzyć mają jednolitą kompozycję.

W tej grupie – choć mowa o zupełnie innej indywidualności artystycznej – umieszczę również wyjątkowe pod każdym względem wydanie *Czerwonego Kapturka* oficyny Dwie Siostry. Wydawnictwo pozyskało współpracę czeskiej artystki światowej sławy – Květy Pacovskiej. Jej dziełko pozostaje całkowicie poza tradycją ilustracji realistycznej, przedstawiającej. Ilustratorka posłużyła się technikami rysunkowymi i malarskimi oraz kolażem. Z jednej strony, umowna kreska grafika, z drugiej – głęboki, nieobojętny, znaczący kolor. Książeczka ma swój rytm, ciąg ilustracji tworzy wobec tekstu własną opowieść. Aktywna postawa czytelnika musi zakładać poszukiwanie, odkrywanie, niepokój. Całościowa wizja zachwyca kompozycją wolnych kolorów, fantazją kształtów, odwagą prezentacji. Niezwykła i pełna energii jest czerwień obrazu, tak istotna w opowieści Grimmów.

Czerwień widziana w naszej wyobraźni jako kolor bez granic, zasadniczo ciepły, działa immanentnie, jak barwa pulsująca życiem, płomiennym i niespokojnym. [...] Przy całej swej energii i intensywności czerwień reprezentuje wielką, nieodpartą siłę, niemal świadomą swego celu – pisał Kandinsky⁵¹.

Energetyczne ilustracje Pacovskiej – wydobyta przez nią czerwień pochodzi jakby wprost z opisu mistrza Kandinskiego. Radość i dowcip, rodzaj zabawy techniką artystyczną, ożywiają powszechnie znany tekst, inspirują czytelniczą aktywność. *Kapturek* artystki pozostaje w tradycji jej mistrzów (Kandinskiego albo Paula Klee).

Książeczka pokazuje, jak bajkę dla dzieci przełożyć można na język sztuki abstrakcyjnej. Poszczególne postaci wyłaniają się z kształtu figury geometrycznej, mają własny wymiar, nie po drodze im do oswojonej rzeczywistości, bo też nie o nią tu chodzi. Oryginalność i nieoczywistość bohaterów ma charakter prowokacji artystycznej, wyrazistej kompozycyjnie i w najwyższym stopniu kreacyjnej. Znamienny jest fakt, że w książce wykorzystano oryginalny tekst Grimmów. To zderzenie – pozorne odpychanie, niedostosowanie – a w istocie rzeczy wzajemna korespondencja obu tekstów kultury, tworzą nową stylistycznie jakość wypowiedzi baśniowej. Nawiązując do kwestii wspólnoty czytelniczej dorosły – dziecko, która jest przedmiotem mojego

⁵¹ M. Rzepińska, *Historia koloru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 546.

szczególno zainteresowania, przy *Kapturku* Květy Pacovskiej widzę otwarte, szerokie pole do dialogu w czytelniczej wspólnotce.

Nie badałam, jak dzieci reagują na to wydanie *Czerwonego Kapturka*, na pewno ożywia ono jednak kolejny raz problem szeroko od wielu lat rozpatrywany przez dorosłych zajmujących się edukacją. Wielu z nich trwa w przekonaniu, że dziecko nie rozumie sztuki abstrakcyjnej, że trzeba dla niego rysować obrazki figuratywne odzwierciedlające rzeczywistość. Niektórzy pewnie widzieliby w książce dla dzieci wzory niemal fotograficzne. Można odnieść wrażenie, że ta grupa dorosłych przenosi swoje własne lęki wynikające z niezrozumienia dzieła na mylne wyobrażenie dziecięcego odbioru.

Dziecko jest na świecie kimś całkiem nowym, przygląda się z równą ciekawością całemu otoczeniu, można nawet zaryzykować stwierdzenie, że dzieło plastyczne ma dla niego w danym momencie taką samą wartość poznawczą, jak przed chwilą oglądany pierwszy raz przedmiot codziennego użytku. Dzieci cieszą się możliwością odkrywania znaczeń, nazywania przestrzeni, porównywania jej z tym, co już widziały. Pewien rodzaj zagadkowości zawarty w sztuce abstrakcyjnej inspiruje małego odbiorcę do własnych poszukiwań i do naśladowania. Dziecko nie dziwi się niczemu, raczej ulega fascynacji nietypowym kształtem, osobliwym połączeniem kolorów, próbuje odnaleźć podobieństwa do rzeczywistości, ale nie przeszkadza mu, że nie znajduje linii dosłownych i jednoznacznych. Sztuka abstrakcyjna może zatem służyć rozwojowi dziecięcych zdolności twórczych, kształcić umiejętność interpretacji, „otwierać” na różne, nierealistyczne tendencje w sztuce.

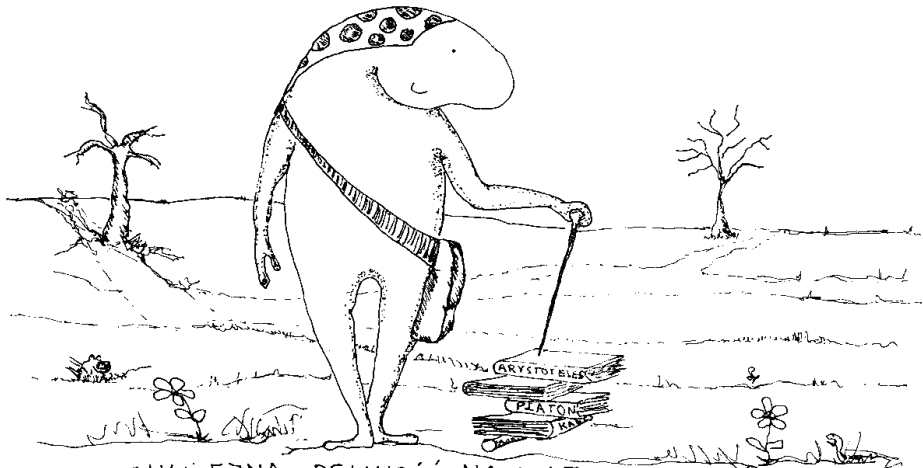
Prawo serii – reinterpretacje znanych baśni

Przyglądając się najnowszej ofercie wydawniczej, nie można pominąć serii Niebaśnie wydawnictwa Santorski. Autorzy (pisarze i ilustratorzy) zostali zaproszeni do realizacji cyklu. Zawiera on trawestacje powszechnie znanych utworów⁵². Pomysł od razu przychodzi na myśl dziełko Babette Cole, ilustratorki i pisarki w jednej osobie, czyli wydanego w 1987 roku *Książki Kopciucha*⁵³. Prace ilustratorów dla oficyny Santorski całkowicie wykroczyły poza standardowy model baśniowy. Podobnie jak zakomponowane z nimi teksty literackie, napisane przez zaproszonych do projektu pisarzy, odeszły od powszechnie znanych pierwowzorów. Niech jako przykład posłuży postmodernistyczny *Kopciuszek* w wersji Michała Rusinka.

Książeczkę „po brzegi” wypełnia obraz ilustratorki Małgorzaty Bieńkowskiej, to on – przynajmniej w pierwszym kontakcie z książką – dominuje i przemawia do odbiorcy. Odmalowano w nim hałaśliwą różowo-szarą „kulturę” supermarketu, popolitość tak zwanych „pism dla kobiet”, wielkich billboardów, na których „sprzedaje się” produkty „masowego rażenia”. Jest tu wszystko, co pospolite, co na co dzień „wyskakuje z telewizora”, powielone, jednakie, krzykliwe, stanowiące koktajl nieprzystających do siebie rzeczywistości. Karminowe, drapieżne usta bywalczyni sklepów z konfekcją, krawat Leppera, dyskotekowa kula z lusterek, buty, samochody i torby na zakupy. Wszystko jak uniform sztucznej rzeczywistości, którą „ktoś” lub „coś”

⁵² Ukazały się w tej serii: L.K. Talko, *Jaś i Małgosia*, il. A. Niemierko, Santorski, Warszawa 2005; J. Olech, *Czerwony Kapturek*, il. G. Lange, Santorski, Warszawa 2005; M. Rusinek, *Kopciuszek*, il. M. Bieńkowska, Santorski, Warszawa 2006.

⁵³ B. Cole, *Książkę Kopciuch*, Egmont, Warszawa 1987.



CHWIEJNA PEWNOŚĆ NA WĄTPLIWYCH
FUNDAMENTACH

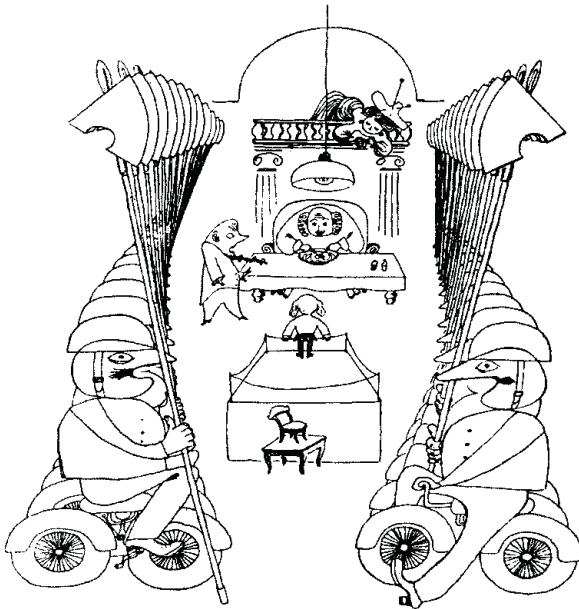
M. Wojtyzsko, *Bromba i filozofia*, il. M. Wojtyzsko, Jacek Santorski, Warszawa 2004



W. Woroszyński, *Cyryl, gdzie jesteś?*, il. B. Butenko, Nasza Księgarnia, Warszawa 1966



O rybaku i złotej rybce, [w:] Baśnie całego świata, il. J. Wilkoń, Nowa Era, Warszawa 2006



S. Themerson, Pędrek Wyrzutek, il. F. Themerson, Iskry, Warszawa 2002



Bracia Grimm, *Czerwony Kapturek*, il. K. Pacovska, Dwie Siostry, Warszawa 2008



Bracia Grimm, *Czerwony Kapturek*, il. K. Pacovska, Dwie Siostry, Warszawa 2008



M. Rusinek, *Kopciuszek*, il. M. Bieńkowska, Czarna Owca, Warszawa 2006

wpycha gawiedzi ku zaspokojeniu jej konsumpcyjnych pragnień. Odzwierciedla tę atmosferę „ciąg” jednakowych księżniczek z bucikiem w ręce, potencjalnych kandydatek do szczęścia, zajmujących trzy kolejne strony w kolejce do wielkiego świata.

Tekst Rusinka opowiada historię panny na wskroś nowoczesnej. Wie, jak „się urządź”, jak zostać księżniczką. Jest to nad wyraz proste. Trzeba skorzystać z wszystkich promocji i upustów (telewizor wydaje się tutaj podstawowym źródłem „rzetelnej” informacji), umiejętnie znaleźć tanią wypożyczalnię sukien, odpowiedniego kandydata na księcia (najlepiej biznesmena) i przystąpić do odważnej „akcji łożwieckiej”, jak przystało na właścicielkę wyzywających czerwonych ust. Ostatecznie Kupciuszek (Rusinek dokonuje znaczącej przeróbki imienia) ponosi klęskę, bo: „Jeśli ktoś chce być jak każdy, zwykle jest jak nikt po prostu”.

Tekst złożony jest wielką czcionką (hasłowe tytuły gazet albo reklamy), wdziara się do książeczki siłą, przesłania materię obrazu, przykrywa, narzuca i ogranicza pole widzenia – jak robią to reklamy. Świat tej wersji *Kopciuszka* to świat wewnętrznie rozbity, nieharmonijny, napędzany konfliktem i konkurencją, ale przede wszystkim świat aż do bólu sztuczny, skonfliktowany z naturą, obcy jej i odległy. Nie ma w nim miejsca na pejzaż, co najwyżej pojawia się przestrzeń tłocznej ulicy. Taki świat jest produktem masowej kultury ostatnich dziesięć lat, zdają się mówić oboje artyści za pomocą wspólnie stworzonej książki. Usytuowanie tekstu wobec obrazu to jeszcze jeden sposób na pokazanie wewnętrznej sprzeczności, ciągłej walki o prymat. Konkurencyjność jest istotą rzeczy – sztuczną prawdą o współczesnej rzeczywistości.

Pozostaje teraz pytanie o projektowanego odbiorcę. Nie sądzę, aby najistotniejsze było tutaj określenie grupy wiekowej gotowej do odbioru, co zwykle w takich sytuacjach jest przedmiotem dysertacji pedagogów. Z odpowiednim komentarzem, z możliwością stawiania pytań, wyrażania wątpliwości, we wspólnocie czytelniczej do lektury książki Rusinka przystąpić może każde dziecko wyrażające zainteresowanie. *Kopciuszka* Rusinka i Bieńkowskiej także umieszczam na swojej liście literatury wspólnej. Czytany na głos, „obserwowany” z różnych punktów widzenia, komentowany na bieżąco zyskuje, zaczyna żyć wewnątrz czytelniczej wspólnoty – pozwala wszystkim jej uczestnikom spojrzeć na świat z dystansem. Nie szkodzi, że dystans dziecka będzie miał zupełnie inny wymiar niż dystans dorosłego czytelnika. W końcu do lektury – zwłaszcza tak zabawnej – można wracać po wielekroć.

Warto w tym miejscu podkreślić, że istotna w lekturze jest znajomość tekstu podstawowego. Młody czytelnik odczyta wówczas wszelkie konteksty i odwołania opowiadania Michała Rusinka.

Podsumowanie

Środowisko ilustratorów książek nie jest jednolite. Artyści prezentują różne „szkoły edukacyjne”. Bywa, że nie da się ich pogodzić. Aleksandra Malinowska z portalu internetowego MUS w wywiadzie z Józefem Wilkoniem informuje, że seria Niebaśnie bardzo źle się sprzedaje. Warto przy tej okazji zacytować fragment wypowiedzi Józefa Wilkonia, choć istotne jest zwrócenie uwagi, że odnosi się przede wszystkim do nowej wersji *Jasia i Małgosi*: „Ta seria to kpiny z bajek. Jestem prze-

ciwko tej koncepcji, to błąd. Nie ma najmniejszego powodu, żeby wykpiwać bajki. Ale jak nie są sprzedawane, to w porządku. Widocznie nikt ich nie potrzebuje”⁵⁴.

Dla badaczy, znawców i miłośników książek liczy się chyba jednak najbardziej artystyczny efekt. Krótki przegląd, którego dokonałam na potrzeby tego szkicu, pokazuje, że najważniejsza jest kompozycja całości, współgranie i współkreacja tekstu i wizji plastycznej. Jeśli zachodzi między nimi związek znaczeń, jeśli tworzą wspólną przestrzeń artystycznej wypowiedzi, książka służy dziecku, bo otwiera jego wrażliwość na sztukę.

Reading and watching with a child. Selected problems concerning illustrations in contemporary children books

Abstract

The author of the article discusses the issue of illustrations in children books. She places the problems connected with the topic in a wider historical and social context by taking the relationship between the editorial solutions and the market demands, readership tastes as well as the psychological, social and artistic contexts into consideration. She emphasizes the issue of status, function and types of illustrations in books oriented at the reading experience shared by children and adults. The author suggests to use a term “shared literature” to refer to this type of writing as an analogous opposition to the notion of “individual literature” introduced by Jerzy Cieślowski. Due to the selection of this particular type of literature the author discusses different variants of the artistic statement through illustration including examples and artistic consequences of situations in which (1) the author is the writer and illustrator of his own text (Maciej Wojtyzsko), (2) the writer and the author work in a tandem and inspire each other, (3) the illustrator is given a commission from a particular publishing house. In the concluding part, the author underscores that harmony between a text and an artistic vision is crucial both from the artistic and educational point of view.

⁵⁴ http://www.mus.com.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=120&Itemid=205.