

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.6

Marta Kotkowska

Uniwersytet Jagielloński

To, co pomiędzy słowem a obrazem – znaki, symbole i metafory wizualne w autorskich książkach Iwony Chmielewskiej

Wstęp

Gatunek, czy raczej zjawisko, jakim jest picturebook, tak dobrze znane w Anglii, USA, krajach skandynawskich czy w Niemczech, w Polsce dopiero jest opracowywane¹. Jedyny w swoim rodzaju charakter picturebooka jako dzieła sztuki opiera się na połączeniu i kombinacji dwóch poziomów komunikacji: wizualnego i słownego (językowego, tekstowego). A zatem możemy powiedzieć, że książki te komunikują się za pomocą (co najmniej) dwóch systemów znaków: ikonicznych i konwencjonalnych.

Picturebook to książka, tekst i obrazy, obrazy i tekst, projekt kongenialny, dzieło sztuki, które opiera się na grze pomiędzy obrazem a tekstem, symultanicznym postrzeganiu dwóch sąsiadujących stron rozkładówki oraz oczekiwaniu i napięciu związanym z przewracaniem kartek. Jest dla odbiorcy przeżyciem jedynym w swoim rodzaju, w którym znaczenie jest generowane jednocześnie przez tekst, obrazy i cały projekt. Relacja pomiędzy słowem i obrazem ma charakter synergiczny, znaczenie budowane jest na podstawie kombinacji dwóch systemów znaków².

¹ Polskim badaczom i ich pracom oraz problemom metodologicznym i badawczym poświęciłam osobny artykuł: zob. M. Woszczak, *Picturebook w rękach edytora – próba definicji i charakterystyki, problemy badawcze i wstępne hipotezy*, [w:] *XIII warsztaty młodych edytorów Rabka-Zdrój 2015*, red. E. Czernatowicz, Przygotowalnia, Kraków 2016, s. 30–47. Próbę wstępnego opracowania zagadnienia w języku polskim stanowi najnowsza publikacja: *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017.

² Definicja Franka Serafiniego, *Understanding Visual Images in Picturebooks*, [w:] *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, red. J. Evans, Routledge, London–New York 2009, s. 10: „Picturebook is text and images, pictures and text, congenial design, work of art. It hinges on the interplay of illustration and written, the everlasting game between text and image, simultaneous perception of two facing pages on the spread and the drama of the turning page. It is an unique literary experience, where meaning is generated simultaneously from written text, visual images and the overall design. The relationship between word and image is synergistic” [przeł. M.K.]. Bardzo zbliżone definicje znajdziemy w artykułach: L. Sipe, *How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships*, „Children’s Literature in Education” 1998, vol. 29, nr 2, s. 97–99; tenże, *Revisiting the Relationships Between Text and Pictures*, „Children’s Literature in Education” 2012, vol. 43,

W swych rozważaniach nie dokonam „krytycznej analizy zjawiska obrazu, mającej prowadzić – dzięki zrozumieniu – ku częściowemu przynajmniej ujarzmieniu nieposkromionego zalewania naszej rzeczywistości wszelkiego rodzaju obrazami”³. Dominacja obrazów wydaje się nieuchronna i niekoniecznie szkodliwa, dlatego zamiast „ujarzmiać”, pragnę odnaleźć najbardziej właściwy język opisu i zrozumieć picturebooki. Ponieważ to właśnie książka obrazkowa jest wspaniale rozwijającym się „dzieckiem” zwrotu ikonicznego⁴, odważnie patrzącym w przyszłość, dlatego coraz więcej siły i uwagi powinno się poświęcać nauce czytania obrazów, czyli alfabetyzacji wizualnej, już od najmłodszych lat.

W badaniach nad picturebookiem, prowadzonych z perspektywy edytora, odwołuję się tak, jak sugeruje Maria Nikolajewa⁵, do elementów semiotyki, figury koła hermeneutycznego, teorii recepcji Wolfganga Isera, gramatyki wizualnej, teorii widzenia Rudolfa Arnheima, filozofa i teoretyka sztuki Gottfrieda Boehm’a i innych. To właśnie Boehm uważa, że „udane opisy obrazu to takie, które podejmują podwójne zadanie: mówią nie tylko, co jest na obrazie, ale też jak on działa – udany opis aktywizuje spojrzenie”⁶. Badacz ten twierdzi, że już sam obraz jest rodzajem metafory, zaś obrazy dzieli na słabe i mocne. Słabe, to te, które jedynie ilustrują rzeczywistość. Z kolei mocne, to takie, które otwierają na nią oczy – wskazują same na siebie, pokazując zarazem to, czego bez nich nigdy byśmy się nie dowiedzieli⁷. Teoretyk bazuje nie tylko na Gadamerowskiej „rozmowie”, ale też na „różnicy ontologicznej” Martina Heidegera:

Obraz jawi się jako pewna potencjalność, a jego symultaniczny charakter, jego każdorazowe na nowo „stawanie się” w oglądzie powoduje, że dopiero za sprawą czasowości obrazy stają się „złożonymi metaforami”⁸.

Ta każdorazowość, „stawanie się”, „różnica ikoniczna”, bycie w działaniu określa właśnie picturebook, który dla edytora, postrzegającego książkę w sposób holistyczny, stał się wymarzoną i jednocześnie „przeklętą” przedmiotem badań. Należałoby bowiem w ich przypadku zapomnieć o rozróżnieniach pomiędzy materialnym, książkowym artefaktem, a tekstem czy literaturą. O oddzielaniu obrazów i słów, o prymacie tekstu. Ponieważ, jak pisze Jean-Jacques Wunenburger, istotne

nr 1, s. 11–12; F. Serafini, *Reading the Visual: An Introduction to Teaching Multimodal Literacy*, Teachers College Press, New York 2013 (epub).

³ D. Kołacka, *Wprowadzenie*, [w:] *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. G. Boehm, przeł. M. Łukasik, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014, s. 15.

⁴ Zob. tamże, s. 8; G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.

⁵ Zob. M. Nikolajewa, *Interpretative Codes and Implied Readers of Children’s Picture-books*, [w:] *New Directions in Picturebook Research*, red. T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, C. Silva-Díaz, Routledge, New York-London 2012.

⁶ D. Kołacka, *Wprowadzenie...*, s. 19.

⁷ Zob. tamże, s. 20.

⁸ Tamże, s. 21.

są praktyki polegające na rozwijaniu myśli werbalnej przez wizualizację ikoniczną⁹. Wówczas ikona i pismo harmonijnie się ze sobą splatają, przypieczętowując głęboką więź między widzialnym i czytelnym. Tak właśnie dzieje się w książkach obrazkowych, tych o niesymetrycznej relacji między słowem a obrazem, w których nie można oddzielić od siebie wymienionych warstw, a owa relacja ma synergiczny charakter. To, co pomiędzy słowem a obrazem, to, co niezbadane, Wunenburgerowski „harmonijny spłot”, Boehmowska „różnica ikoniczna” czy w końcu proces generowania znaczenia, Lawrence Sipe nazwał pewną „pracą intelektualną, tym, co dzieje się w naszej głowie”¹⁰ podczas czytania czy dekodowania picturebooków. Dlatego, podążając m.in. za tym uczonym, aby nie rozwijać wszystkich wymienionych powyżej wątków, skupię się na badaniach semiotycznych. Z powodzeniem można wykorzystać je w analizie picturebooków, ponieważ są one, jak pisała Seweryna Wysłouch „z natury rzeczy interdyscyplinarne; pozwalają wyjść poza literaturę, poszerzyć konteksty interpretacyjne, na nowo odczytać dzieła”¹¹. W niniejszym artykule zaprezentuję, w jaki sposób „działanie książek obrazkowych” realizuje się w książce jako projekcie kongenialnym. Zaś termin „picturebook”, pisany nierozdzielnie, co ma oddawać nierozzerwalność warstwy ikonicznej i językowej¹², o czym wspominałam w innym opracowaniu¹³, będzie stosowany wymiennie z jego polskim odpowiednikiem – „książka obrazkowa”.

Przynależność

Autorskie książki Iwony Chmielewskiej, w których artystka tworzy nie tylko obrazy, ale i słowa, moim zdaniem są jednymi z niewielu rodzimych pozycji, które spełniają określone przeze mnie kryteria uznania danego tytułu za picturebook¹⁴. W ich przypadku mamy do czynienia z:

- niemożliwością rozłączenia obrazów i słów;
- niesymetryczną relacją pomiędzy słowem a obrazem;
- synergią owej relacji;
- aż wreszcie kongenialnością, którą zwykle w swoich analizach traktuję jako stan idealny, do którego większość artystów i projektantów zaledwie się zbliża.

W artykule zostaną wyznaczone dystynkcje dzieł Chmielewskiej oraz przeanalizowane środki artystycznego wyrazu, jakie autorka stosuje w tworzeniu swoich książek. Odwołując się do tej charakterystyki, zaprezentuję, w jaki sposób realizuje

⁹ Zob. J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 26.

¹⁰ L. Sipe, *How Picture Books Work...*, s. 97 i dalej.

¹¹ S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 10.

¹² Zob. M. Nikolajeva, *Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks*, [w:] *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-referentiality*, red. L. Sipe, S. Pantaleo, Routledge, New York–London 2012, s. 55.

¹³ Zob. M. Woszczak, *Picturebook w rękach edytora – próba definicji i charakterystyki, problemy badawcze i wstępne hipotezy...*, s. 34.

¹⁴ Zob. tamże, s. 43.

się w tych utworach owo „pomiędzy”, jak, niemalże na naszych oczach, generują się i przeobrażają znaczenia. W opracowaniu wykorzystane zostaną następujące książki Chmielewskiej: *Pamiętnik Blumki*, *Kłopot*, *O tych, którzy się rozwijali*, *Dwoje ludzi*, *Oczy*, *Królestwo dziewczynki*, *Kieszonka*, *Cztery zwykłe miski*, *abc.de*. W analizie uwzględniono jedynie autorskie książki, aby zawęzić pole badań do treści wizualnych i werbalnych, które tworzy jedna i ta sama osoba, i jednocześnie, aby możliwie ograniczyć interpretacyjną rolę obrazów. Świadomie pominięto książkę *Maum. Dom duszy*, ponieważ nie zawiera słów. Konwencjonalnie komunikuje się jedynie za pomocą tytułu na okładce. Obraz niepodważalnie dominuje nad tekstem, tym bardziej że sam tytuł to pięć liter w języku koreańskim, dopiero podtytuł wyjaśnia/nakreśla to, co nieprzetłumaczalne. Z kolei inna książka pisarki, *Cztery strony czasu*, nie spełniła przyjętych przeze mnie kryteriów uznania jej za książkę obrazkową.

Artykuł, oprócz odwołań do teorii picturebooków, pojęć kongenialności i architektury książki, oraz semiotyki, będzie się także opierał na elementach gramatyki wizualnej i języka projektowania graficznego.

Cechy dystynktywne

Wydaje się, że książki Chmielewskiej zostały zaprojektowane w charakterystyczny dla artystki sposób i łatwo można znaleźć w nich cechy wspólne. Niestety, chcąc przeprowadzić wnikliwą analizę dzieł pisarki, należy zastosować pewną kategoryzację zarówno w zakresie treści, jak i formy. Wówczas to, czego nie powinno się rozdzielać – obrazu i słowa, formy i treści – zostanie rozdzielone.

Picturebook, temat, tekst

Jak wspomniano powyżej, wszystkie wymienione książki, oprócz *Czterech stron czasu*, są picturebookami. W ich przypadku o rozdzieleniu warstwy obrazowej od tekstowej nie może być mowy, gdyż dezaktywuje to przekaz. Wszystkie poruszają ważne, często bardzo trudne tematy, nawet gdy wydaje się, że chodzi o prozaiczną naukę alfabetu (*abc.de*). Pośród nich można wyróżnić pozycje narracyjne oraz sentencyjno-kontemplacyjne, które przypominają wiersz wizualny, a także hasłowe abecadło. Tekst czasami pojawia się w nich jako element „dekoracji” czy „wystroju”, ma na celu uwiarygodnić przekaz. Zwykle są to szyldy, bilety, ulotki. Utwory zostały napisane raczej prostym, oszczędnym językiem, który tworzy atmosferę tajemniczości i zadumy. Chmielewska bazuje na dosłowności niektórych określeń oraz na kreowaniu znaczeń za pomocą subtelnych sugerowań czy nawet celowych niedomówień. We wszystkich analizowanych dziełach występuje dominacja obrazu nad słowem, co w wywiadach i podczas spotkań potwierdza sama artystka, a tekst, jak pisał Aron Kibédi-Varga¹⁵, stanowi wskazówkę do odczytywania obrazów, które bez niego mogłyby być odbierane na wiele różnych sposobów. Tymczasem to on

¹⁵ Zob. A. Kibédi-Varga, *Kryteria opisu relacji między słowem a obrazem*, [w:] *Słowo/obraz*, red. G. Godlewski i in., Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 15; S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 63–97.

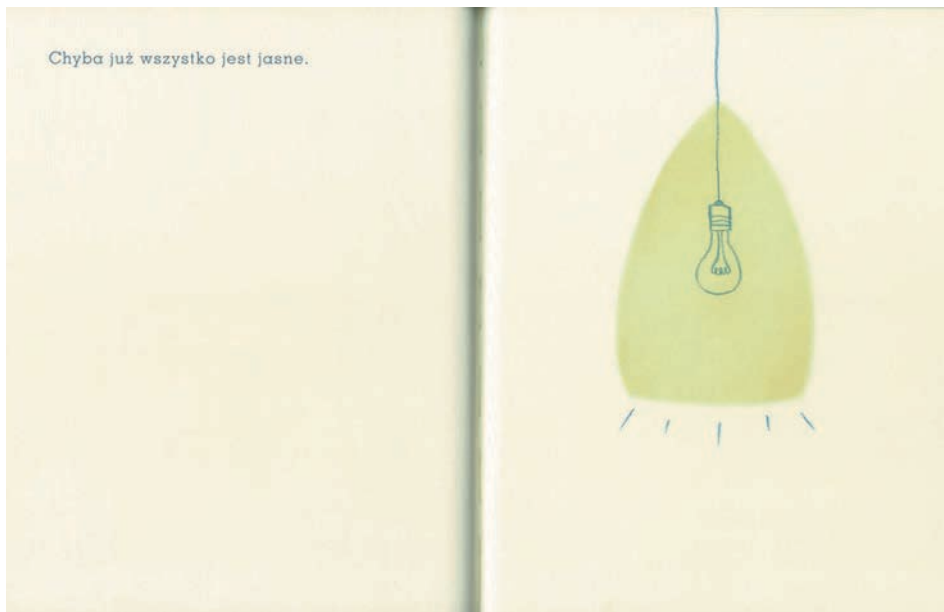
nakierowuje na to, co chciała przekazać autorka. W wielu utworach pojawiają się dodatkowe odesłania do sztuki i tradycji kultury europejskiej.

Obraz

Wydaje się, że obrazy (a także i same książki) pod względem kompozycji, przestrzeni, użytych środków artystycznego wyrazu oraz typów przedstawień, można podzielić na dwie grupy. Do pierwszej należą utwory *Kłopot*, *Oczy*, *W kieszonce*. Ich szata graficzna utrzymana jest w jasnych barwach. Tło zwykle pozostaje delikatne, gładkie, brak wyznaczania na nim płaszczyzn, wszystko jest jakby zawieszone w powietrzu. Na każdej rozkładówce (*Kłopot*, *Kieszonka*) lub stronie (*Oczy*) znajduje się jeden obraz, który najczęściej przedstawia jakiś pojedynczy przedmiot. Kompozycja jest statyczna, otwarta, brak perspektywy, przedmioty są płasko rzutowane na płaszczyznę kartki (il. 1a, 1b). Z kolei do drugiej grupy można zaliczyć tytuły *Pamiętnik Blumki*, *Dwoje ludzi*, *Cztery zwykłe miski*, *O tych, którzy się rozwijali*, *Królestwo dziewczynki*, *abc.de* (il. 2a, 2b), w nich kolorystyka jest bardziej nasycona, zaś barwy ciemniejsze. Jedynie *Królestwo dziewczynki* ze swoją pastelowością odbiega nieco pod tym względem. Tło w tej grupie może być różnorakie, często barwne, z fakturą lub deseniem. Pojawiają się wyznaczniki przestrzeni, linie horyzontu. Nakładające się na siebie elementy imitują trzeci wymiar, stwarzają złudzenie głębi, złudzenie warstwowości (perspektywy kulisowej) stworzone przez połączenie różnych materiałów i elementów. Gdzieś tam pojawia się perspektywa, choć przeważają płaskie ujęcia. Między innymi dzięki tym „przestrzennym zabiegom” każda rozkładówka (lub pojedyncza strona) jest zdecydowanie bardziej złożona, znajdują się na niej ludzie, zwierzęta i przedmioty, w różnych sytuacjach i zależnościach. Przez to można zaobserwować większy dynamizm, co potęgują bardzo często wykorzystywane w kolarzach różnego typu papiery (pakowy, milimetry, zeszytowy) i tkaniny (od grubych i ciężkich do lekkich) i inne materiały.

Może właśnie przez zastosowanie makulatury, starych zeszytów, gazet, skrawków, tapet niemal wszystkie książki posiadają dość stonowaną kolorystykę. Nie znajdziemy jaskrawych, fluorescencyjnych barw. Widoczna jest także gra w tworzenie warstw, traktowanie rozkładówek jak materiału, który ma prawą i lewą stronę. Dominuje otwarta kompozycja, obrazy zawierają zwykle zbliżenia postaci i przedmiotów. Tło jest istotne na tyle, na ile ma uwydatnić dany szczegół, dlatego odnosi się wrażenie, że czytelnik od razu wprowadzany jest *in medias res*, zaś każda opowieść/książka zawieszona jest wszędzie i nigdzie, przez co zyskuje uniwersalny charakter. Większość grafik została wykonana w technice kolażu, w której artystka łączy elementy realistyczne i symboliczne – werystyczny rysunek został zespolony z tkaninami, papierami, tapetami i przedmiotami codziennego użytku. Szczególnie tkaniny i wszystko co z nimi związane (nici, wełna, koronki) często występują w książkach Chmielewskiej. Obrazy opierają się na tożsamości kształtów i skojarzeń percepcyjnych oraz kreatywnym ich wykorzystaniu (*Kłopot*, *W kieszonce*, *Cztery zwykłe miski*, *Oczy*) oraz na znakach ikonicznych, symbolach i metaforach wizualnych (*O tych, którzy się rozwijali*, *Dwoje ludzi*, *Królestwo dziewczynki*, *Pamiętnik Blumki*, *abc.de*). Zanim dopiero co wymienione kategorie zostaną wykorzystane w analizie, należy

zatrzymać się na samym „projekcie”, który ze względu na charakter, funkcję i istotę „działania” picturebooków jest niezmiernie ważny.



Il. 1a. *Kłopot*, Wydawnictwo Wytwórnia, Warszawa 2012



Il. 1b. *Oczy*, Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2014

Projekt

Każdą książkę zaprojektowano w orientacji pionowej, w formacie przekraczającym B5, co umożliwia odpowiednie rozplanowanie przestrzeni stron widzących. Wyjątek od tej reguły stanowi *abc.de*, które jest kwadratem o wymiarach 210x210 mm. Wszystkie tytuły wydano w twardej oprawie. Projekt okładki zwykle opiera się na specjalnie przygotowanym kolażu z zupełnie nowymi obrazami (*Królestwo dziewczynki*, *Dwoje ludzi*, *W kieszonce*) lub częściowo zapożyczonymi ze środka publikacji (*Pamiętnik Blumki*, *O tych, którzy się rozwijali*). Kolaż wychodzi na spód, podczas gdy w przypadku *Kłopotu* i *Oczu*, mamy do czynienia z wyśrodkowanym i nieco zmodyfikowanym rysunkiem pojawiającym się w książce. Żadna z wymienionych pozycji nie ma obwoluty, jedynie *abc.de* ją posiada. Co więcej, alfabet jako jedyny wyposażono w inną okładkę – jednobarwną, bez ilustracji z wytłoczonym na ślepo tytułem, oraz nadrukiem delikatnego desenu i imienia i nazwiska autorki. To obwoluta w *abc.de* zbliża się swym wyglądem do pozostałych okładek, jednak jest dość niespotykana, bo dwustronna. Co więcej, pod zagięciem lewego skrzydełka znajduje się dodatkowa treść, informacja/dedykacja od autorki. Dopiero po odkryciu tego tekstu poznajemy cały kontekst powstania książki.

Po okładce uwagę zwracają wyklejki, które występują we wszystkich określonych przez Lawrence'a Sipe'a i Caroline McGuire¹⁶ wariantach – od „identycznych”, gładkich jednobarwnych, imitujących papier bądź w deseń, przez nietypową, przypominającą kartkę papieru „pojedynczą” wyklejkę, która bezpośrednio sąsiaduje także z naśladowcą, ale już inny rodzaj papieru, pierwszą stroną, oraz „niejednorodną”, różniące się wyklejki, które składają się jakby z dwóch stron imitujących szare płótno i dwóch „udających” materiał w deseń, kończąc na niejednakowych wyklejkach zawierających ilustrację. Tego ostatniego typu badacze nie uwzględnili, a jest on najbardziej interesujący i znajdziemy go w książkach pt. *O tych, którzy się rozwijali* i *Dwoje ludzi* (il. 3a, 3b). Warto też podkreślić, że ze względu na zastosowanie we wszystkich książkach wyklejek własnych (z jednej strony scalonych przy użyciu kleju z okładką, a z drugiej włączonych w blok książki) integracja artefaktu jest tym silniejsza, a przejście od okładki do środka staje się niezwykle płynne, granice się zacierają, a wyklejki odgrywają istotną rolę nośnika sensów i treści.

Zgodnie z definicją picturebooka, podstawową jednostką konstrukcyjną książki Chmielewskiej jest oczywiście rozkładówka oraz napięcie wywołane przewracaniem kartek. Tylko w *Oczach* i *abc.de*, rozwarcia zaprojektowano inaczej. Składają się jakby z dwóch części, stanowiących pojedyncze strony jako zamknięte całości, to, co łączy strony verso i recto, to motyw lub litera. Od niej rozpoczynają się słowa, zwizualizowane przez artystkę, która bawi się w skojarzenia, zagadki, niezwykle zestawienia. Na każdym dwóch sąsiadujących stronach występuje nie więcej niż kilka wersów tekstu, napisanych prozą poetycką. Typografia stara się zachować przezroczystość – ma nie zwracać zbytnio na siebie uwagi, istotny jest sam komunikat, znak, wskazówka. Tekst główny, zwykle złożony, jest egipcjanką lub innym krojem szeryfowym, tylko w *abc.de* obok kaligrafii zastosowano krój bezszeryfowy dla uzyskania

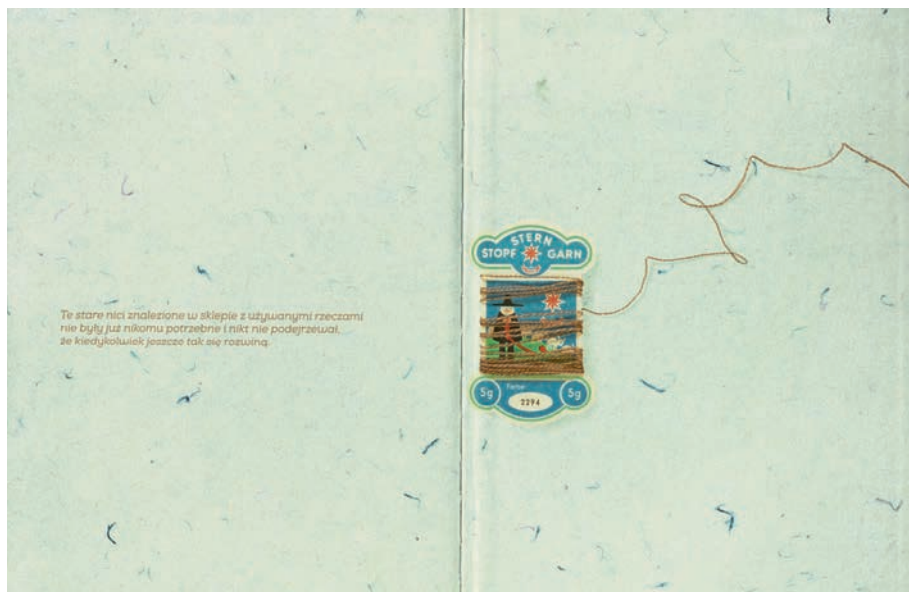
¹⁶ Zob. L. Sipe, C. McGuire, *Picturebook Endpapers. Resources for Literary and Aesthetic Interpretation*, [w:] *Talking Beyond the Page...*, s. 62–80.



Il. 2a. *Cztery zwykłe miski*, Wydawnictwo Format, Wrocław 2013



Il. 2b. *O tych, którzy się rozwijali*, Media Rodzina, Poznań 2013



Il. 3a, 3b. *O tych, którzy się rozwijali*, Media Rodzina, Poznań 2013

większej czytelności. Napisy umieszczone są zwykle z boku, często na stronie parzystej, w lewym górnym lub dolnym rogu. Tak, jakby treść miała nie zasłaniać obrazów, tylko kierować w ich stronę. Jedyne typografia okładek i stron tytułowych jest nieco bardziej wyszukana. Rzadko tekst ma czarny kolor, zwykle jego barwa jest dostosowana do danych ilustracji. Często staje się migotliwy czy zanikający, kolor

oddaje nastrój i emocje. W *Pamiętniku Blumki* granat liter imituje atrament i pismo dziewczynki. W pozycji pt. *Dwoje ludzi* w pewnym stopniu oddaje emocje.

Co prawdopodobnie najważniejsze dla projektu – siedem z ośmiu omawianych książek (oprócz *abc.de*) opiera się na jednym, głównym, powtarzalnym, motywie, kształcie, przedmiocie, kolorze, zjawisku, które w niezwykle, często stanowiący niespodziankę sposób, przewijają się przez całą książkę. W *Oczach* to migdałowy wycięty kształt oczu, który raz zasłania, a raz odsłania obrazy/znaczenia. W *Dwojgu ludziach* połowy, pasujące do siebie części, zaś w *Czterech zwykłych miskach* (il. 4a, 4b, 4c) połowa koła odsyłająca do miski oraz wielu innych rzeczy. W *Pamiętniku Blumki* pisanie, opowiadanie, książka w książce, pamięć i pamiętanie. W *Kłopocie* trójkątny ślad wypalony żelazkiem, a w *kieszonce* tytułowa kieszka i zagadkowe uszy/trójkątne kształty, które z niej się wychylają (il. 5a, 5b). Z kolei w *Królestwie dziewczynki* jest to kolor (czerwony/różowy) oraz motywy i rekwizyty zaczerpnięte z baśni, zaś w *O tych, którzy się rozwijali* nić/szpulka nici.



Il. 4a, 4b, 4c. *Cztery zwykłe miski*, Wydawnictwo Format, Wrocław 2013



Il. 5a, 5b. *W kieszonce*, Media Rodzina, Poznań 2015

Znaki, symbole, metafory

W związku z wymienionymi cechami, które uważam za dystynktywne dla twórczości Chmielewskiej, odwołując się do elementów semiotyki, chciałabym scharakteryzować najbardziej reprezentatywne znaki, symbole i metafory w książkach artystki. Dlaczego reprezentatywne? Ponieważ picturebooki Chmielewskiej można nazwać „działami otwartymi”, które zgodnie z tym, co twierdził Umberto Eco, opierają się właśnie na założeniu, że stosunek między dziełem i odbiorcą jest dynamiczny

i odbiorca ma swobodę interpretacji, sama zaś „otwartość” konstituuje się w odbiorze, wynika z aktów percepcji¹⁷. Dlatego wydaje się, że niemożliwym jest, nawet w obszernym opracowaniu uwzględnić wszystkich środków, zabiegów i znaczeń, które, mniej lub bardziej intencjonalnie wyłaniają się z książek obrazkowych autorki. Sama artystka podkreśliła kiedyś w prywatnej rozmowie, że o wielu nawiązaniach, znaczeniach nie miała pojęcia i nie umieściła ich intencjonalnie w swoich książkach. To dopiero odbiorcy je odnaleźli.

Znak ikoniczny

Co sprawia, że znaki ikoniczne są rozpoznawalne? Jak się to dzieje, że są podobne do oznaczanego przedmiotu? Na czym polega to podobieństwo? Według Eco znaki ikoniczne mają dwuwarstwową budowę. Między planem zawartości (planem treści) a planem ekspresji (planem wyrażania), mieści się „podobieństwo” lub inaczej motywacja znaku. Znak ikoniczny odtwarza tylko pewne składniki postrzeżenia, pewne, nie wszystkie. O tym, co i jak postrzegamy, decydują kody postrzeżeniowe, które pozwalają selekcjonować bodźce. Znak ikoniczny posiada więc cechy wspólne z modelem przedmiotu, a nie z przedmiotem oznaczanym, jest konstruowany i rozpoznawany za pomocą szeregu operacji myślowych: selekcjonowania danych, abstrahowania¹⁸. Blisko takiego podejścia był też Rudolf Arnheim, gdy pisał, że:

Odbiorca skłonny jest widzieć każdy wzór bodźcowy w taki sposób, by powstająca struktura była w zależności od warunków możliwie najprostsza. Kilka charakterystycznych cech wystarcza nie tylko do określenia, czym lub kim jest postrzegany przedmiot, wystarcza także, by przedmiot ten jawił się jako pełny, zintegrowany wzór¹⁹.

A zatem znak to wszystkie elementy podstawowe, generujące jednoznaczność, która może zostać wkomponowana w dany kontekst, w wyniku czego znak może ulec modyfikacjom, albo przekształcić się w symbol. Znaki zwykle dekodowane są w jeden sposób, ich percepcja i recepcja jest zaplanowana, kontekst decyduje o znaczeniu znaku ikonicznego.

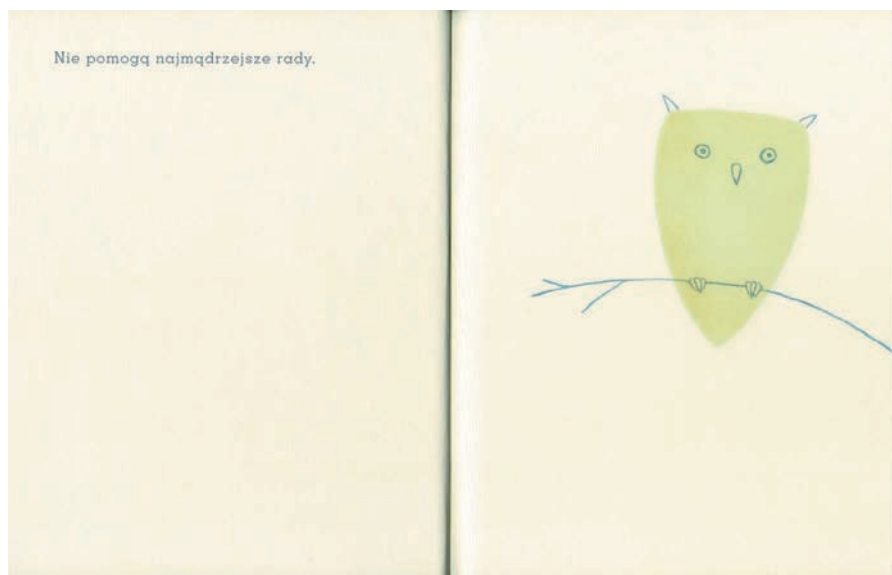
Chmielewska stosuje wyrafinowane w swej prostocie środki. Znaki, czyli przedmioty i kształty obecne w codziennym życiu, w jej książkach znajdują miejsce w dość nietypowych zestawieniach. W *Kłopocie* kształt wypalonego śladu od żelazka autorka „przekształca” w lampę, kwiat czy rybę. Tekst zmienia kontekst, a artystka za pomocą kilku pociągnięć kredki przebudowuje kluczowe cechy kształtu, który odsyła do nowych znaczeń (il. 6). W kolejnej książce tytułową kieszonkę możemy przyrównać do potencjału ludzkiej świadomości i percepcji. Właśnie to, co zakrywa, samo zakrywanie uruchamia myślenie (wzrokowe). Dzięki temu kształt, na pierwszy rzut oka niczego nieprzypominający, może stać się uszami królika, dziobem ptaka czy liśćmi rośliny. Z kolei w *Oczach* realizm i ścisły związek z rzeczywistością oraz podstawowy kształt i motyw oka/oczu, na którym bazuje opowieść, zostają uniezwykłe poprzez operowanie skojarzeniami percepcyjnymi (il. 7),

¹⁷ Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka...*, s. 38.

¹⁸ Zob. tamże, s. 39.

¹⁹ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Oficyna, Łódź 2013, s. 56.

wielokrotnie zaskakującymi odbiorcą. Jednak zabieg niespodzianki nie jest wielorazowy. Nawet gdy odbiorca zapomni o widzianych uprzednio obrazach, efekt zaskoczenia nigdy nie będzie miał takiej mocy jak przy pierwszym odczytaniu. Z kolei *Cztery zwykłe miski* to charakterystyczne połówki koła, które mogą zamienić się w różne rzeczy. W książce są zaledwie propozycjami, wolnymi myślami, rzucanymi przez Chmielewską jakby od niechcienia, by ostatecznie stać się miskami, kawałkami jedzenia, czymś, czym można się podzielić, by przejść transformację w symbol.



Il. 6. *Kłopot*, Wydawnictwo Wytwórnia, Warszawa 2012



Il. 7. *Oczy*, Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2014

W przejściu ze znaku w symbol nadawca wyodrębnia, selekcjonuje i dokonuje wyboru cech istotnych przedmiotu. Wybiera także odpowiednie konwencje graficzne. Może zatem pozbawić przedmiot cech jednostkowych, konkretnych, pozostawiając jedynie cechy „modelowe”. Skutkiem takich zabiegów znak ikoniczny będzie kierować uwagę nie na ten oto przedmiot, ale na cechy abstrakcyjne i zjawiska pozajednostkowe, zyska więc rangę symbolu²⁰. W ten sposób w picturebooku *Cztery zwykłe miski* ostatecznie mogą symbolizować dostatek, nadmiar, niedostatek, dzielenie się, chęć niesienia pomocy innym, niezdzielenie się, egoizm (il. 8). W *Pamiętniku Blumki*, tak niezwykłym, religijnym, magicznym znakiem/symbolem jest gwiazda Dawida²¹, symboliczny charakter posiada też kwiat niezapominajki (il. 9).



Il. 8. *Cztery zwykłe miski*, Wydawnictwo Format, Wrocław 2013

²⁰ Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka...*, s. 41.

²¹ „Gwiazda Dawida, Tarcza Dawida (hebr. Magen Dawid; jid. Mogen Dowid), zw. też Pieczęcią Salomona; Gwiazdą Syjonu – heksagram; sześcioramienna gwiazda utworzona z dwóch splecionych trójkątów równobocznych; obecnie najbardziej powszechny i uniwersalny symbol judaizmu i żydowskiej tożsamości. Jako symbol, heksagram był wykorzystywany od bardzo dawna, przede wszystkim jako obraz harmonii, na którą składają się przeciwstawne siły (czynnik męski i żeński; ogień i woda itp.). Używany był jako ornament lub znak magiczny, zarówno przez chrześcijan, muzułmanów, jak i Żydów. Pojawiał się także w różnego rodzaju zastosowaniach w naukach tajemnych (magii, alchemii itp.). Choć najwcześniejszy znany przykład użycia go w Palestynie pochodzi z VI w. p.n.e., to jednak początkowo stanowił raczej rodzaj ornamentu, rzadko wykorzystywanego np. w sztuce kultowej”. Cyt. za: Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, http://www.jhi.pl/psj/Gwiazda_Dawida [dostęp: 13.03.2017].



Il. 9. *Pamiętnik Blumki*, Media Rodzina, Poznań 2011

Symbol

Z kolei symbole to wszystkie znaki bardziej złożone, wyposażone niemalże w nieskończoną liczbę znaczeń. Posiadają rozszerzone, migotliwe czy opalizujące znaczenie, mogą być dekodowane, interpretowane na wiele różnych sposobów. Innymi słowy, znak ikoniczny może reprezentować szerszą całość, sugerować wieloznaczny i abstrakcyjny „plan treści”, a zatem może stać się „symbolem”, rozumianym jako specyficzna „interdyscyplinarna” figura, która nie jest jednostką leksykonu języka naturalnego, ale została wtórnie wymodelowana. Wysłouch pisze o czterech sposobach powstania symbolu:

1. wyizolowaniu przedmiotu (lub detalu);
2. szczególnej konfiguracji znaków ikonicznych (zmianie kontekstu);
3. deformacji znaku ikonicznego;
4. komunikacie językowym, który uchyla referencje i zmienia znaczenie znaku.

U Chmielewskiej symbole powstają przede wszystkim na bazie wyizolowania, konfiguracji i deformacji. *Królestwo dziewczynki* jest nasycone znaczącymi obrazami. Niemal na każdym kroku pojawiają się symbole z repertuaru baśniowego, europejskiego kręgu kulturowego oraz związane z dojrzewaniem i kobiecością. Wówczas symbolizację znaków możemy łączyć z konfiguracją, deformacją oraz z uchYLENIEM referencji i zmianą znaczenia znaku. Czerwona kredka wystająca z piórnik, pojawiająca się jeszcze raz pod koniec książki, może być wskaźnikiem, strugą krwi, mocą sprawczą, siłą kobiecości. Podobnie jak piórnik, ze specyficzną podszewką, która wyłania się przez rozpięty suwak, może odsyłać do miesiączki i przemian, które wówczas zachodzą w kobiecym organizmie (il. 10). Z kolei ze wspomnianą już



Il. 10. *Królestwo dziewczynki*, Wydawnictwo Entliczek, Warszawa 2014

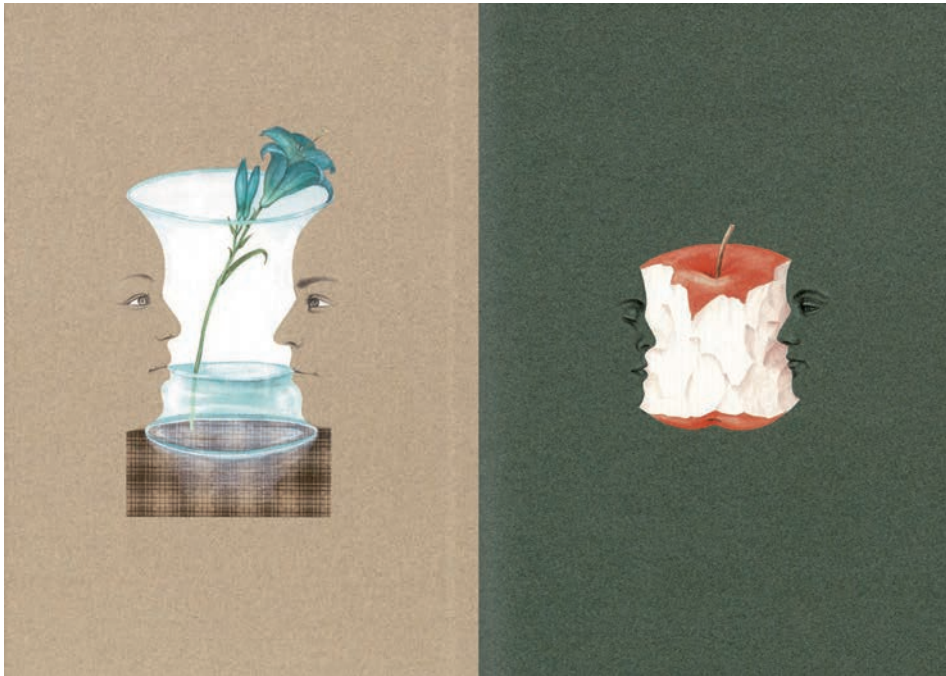
deformacją mamy do czynienia w utworze *Dwoje ludzi*. Artystka bowiem połączyła utarte znaki w nowe figury, z wykorzystaniem konturów odwracalnych, dwuznacznych rysunków, m.in. tzw. wazy Edgara Rubina²². W tym picturebooku Chmielewska nieustannie igra z postrzeganiem i widzeniem odbiorcy, jego skojarzeniami i horyzontem percepcyjnym. Łączenie i rozdzielanie dwóch części, połówek, pierwiastków żeńskiego i męskiego tworzy niezwykle głęboką, symboliczną opowieść (il. 11a, 11b).

Metafora wizualna

Odwołując się do adaptowania kategorii pochodzących z filozofii obrazów oraz semiotyki względem książek obrazkowych, warto przypomnieć, że zagadnienie metafory w malarstwie było jednym z najbardziej kontrowersyjnych w humanistyce polskiej. Istnienie wizualnej metafory negowali wybitni teoretycy literatury: Maria Renata Mayenowa i Jerzy Ziomek, a Mieczysław Porębski na pytanie, czy metaforę można zobaczyć, jasno i zdecydowanie odrzekł, że nie można. Tak radykalne stanowisko wynikało z przyjętego założenia, że znak ikoniczny ma charakter wyłącznie referencyjny, a ikoniczność wyklucza metaforyzację.

Jak pisze Wysłouch, Eco nie traktował metafory jako figury wyłącznie językowej, jej istnienie w sztukach niewerbalnych uważał za rzecz oczywistą – mówił o metaforach wizualnych, muzycznych, węchowych. Jeśli znak ikoniczny powstaje w wyniku operacji intelektualnych, to dlaczego mają być wykluczone operacje zestawiania, porównywania, wydobywania ukrytych analogii czy nawet utożsamiania

²² Zob. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa...*, s. 245–246.



Il. 11a. *Dwoje ludzi*, Media Rodzina, Poznań 2014



Il. 11b. *Dwoje ludzi*, Media Rodzina, Poznań 2014

przedmiotów? Jeżeli znak denotuje postrzeżenie (a nie przedmiot), a konwencja graficzna jest wynikiem arbitralnego wyboru, to postrzeżenie może być przekazane za pomocą środków maksymalnie uproszczonych i maksymalnie zdeformowanych. I wreszcie, jeśli o rozpoznawalności znaku decyduje konwencja, a nie naturalne podobieństwo, wieloznaczność konwencji graficznych może stać się źródłem metaforyzacji przedstawięń. Jeśli zakwestionujemy naturalne podobieństwo do przedmiotu i podkreślimy rolę konwencji graficznych, nie ma podstaw, by negować istnienie zmian znaczeniowych i możliwości konotacyjnych znaków ikonicznych. Bo jeśli można przedmiot maksymalnie uprościć, sprowadzić do paru linii i plam, to nic nie stoi na przeszkodzie, by te linie i plamy stały się wieloznaczne i oznaczały jednocześnie dwa różne przedmioty, które są i nie są sobą²³.

W jaki sposób zatem funkcjonują metafory wizualne w książkach Chmielewskiej? Sam namalowany przedmiot nie musi posiadać wartości metaforycznej, dopiero napis uchyla referencje i prowokuje odbiorcę do szukania w odległych zjawiskach cech wspólnych. Symbol i metafora powstają dzięki szczególnym operacjom semiotycznym, polegającym na deikonizacji znaku, osłabieniu referencji i uruchomieniu sfery konotacyjnej. Ale w sztuce ilustracji i plakatu obserwować można również procesy odwrotne: ikonizację komunikatów językowych. Wzmocnienie umowności i osłabienie referencji możliwe jest na dwa sposoby: 1. poprzez wykorzystanie różnych konwencji graficznych, różnych sposobów umownego „odwzorowania” przedmiotu, np. falistej linii secesji czy geometryzacji przedstawięń, które pozwalały na daleko idącą stylizację i utożsamienie przedmiotów. Ujawnione wówczas zostają niespodziewane analogie wizualne ludzi i rzeczy, „podobieństwo w niepodobieństwie”, które otwiera nowe, zaskakujące konotacje; 2. osłabienie referencji możliwe jest również przez taką konfigurację i deformację przedmiotów, która odbiera im dosłowność, „unieważnia” odniesienia mimetyczne. Autor odwołuje się tu do „kodów rozpoznawczych”, do wiedzy odbiorcy o przedmiocie i jego funkcjach po to, by je zakwestionować. Odbiorca przeżywa szok i jeśli chce zrozumieć nonsensowną z pozoru kompozycję, musi porzucić nastawienie referencyjne i potraktować przedstawione przedmioty jako znaki symboliczne, które zostały „zderzone” z innymi znakami, tj. poddane funkcji metaforycznej i ewokują nowe, zaskakujące sensy²⁴.

W *Pamiętniku Blumki* papier pamiętnika jest metaforą pisania. Cała książka nią jest, co potęguje wizualna konstrukcja szkatułkowa, gdyż autorka umieściła kartki pamiętnika na kartach swojej książki. Co więcej, elementy graficzne stworzyła z papieru/materii, z ciała pamiętnika, który je tworzy. Pamiętnik, pisanie go, jest metaforą pamiętania o Januszu Korczaku i o dzieciach z sierocińca, ich życiu, przypadkach, kłopotach. Papier, tak nietrwały, pożółkły jest ciałem wspomnień. Możemy zatem w tym wypadku mówić o pisaniu obrazami. Zaś samo pisanie atramentem i literami, to upamiętnianie Blumki i jej pisania w pamiętniku, to podpisywanie zdjęć i pamiętek po dzieciach i doktorze. Dlatego pamiętnik Blumki prezentowany na kartach

²³ Zob. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne...*, s. 68. O wieloznaczności rysunku, procesach semantyzacji i desemantyzacji, które mogą zachodzić w znaku ikonicznym pisał Mieczysław Wallis w książce pt. *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.

²⁴ Zob. tamże, s. 76–77.

picturebooka jest właściwie albumem ze zdjęciami, zaś prawdziwy pamiętnik, który upamiętnia wszystko, to właśnie książka Chmielewskiej pt. *Pamiętnik Blumki* (il. 12). I rzeczywiście, dzięki szkatułce, niejakiemu oddaleniu o krok od bohaterów i opisywanych zdarzeń, pisarka stawia odbiorcę nieco dalej, jakby ponad całą historią. Patrzymy i widzimy wszystko niemal z lotu ptaka, przez co szkatułka zdaje się tym bardziej widoczna.



Il. 12. *Pamiętnik Blumki*, Media Rodzina, Poznań 2011

Następna książka, *O tych, którzy się rozwijali*, to metafora rozwoju, osobistego, psychicznego człowieka. Utożsamia się w niej człowieczeństwo z czynieniem dobra oraz dobroczynnością. Nawet w wydawałoby się zwykłych, codziennych sprawach, które jednak sprawiają radość i przynoszą ukojenie innym, widać heroiczną czynienie dobra. Autorka zwraca uwagę na to, że często wiele zależy od naprawdy małych, niepozornych rzeczy. Że tak naprawdę niewiele trzeba, aby pomóc, ułatwić życie sobie i innym, sprawić, by dobra wokoło było więcej. I okazuje się, że zdobycie się na to, może okazać się wielkim krokiem naprzód. A wszystko to artystka pokazuje dzięki starym niciom nawiniętym na kartonik.

Prawdopodobnie w najbardziej symbolicznym i metaforycznym dziele artystki – *Królestwie dziewczynki* – dojrzewanie zostało przedstawione jako baśń. Utwór stanowi metaforę poszukiwania, pracy nad własną kobiecością i odnajdywania własnej kobiecości, ale i tożsamości. Książka-baśń o pojawiającej się miesięczce oraz wszystkich zmianach, które ze sobą niesie, w swej wymowie i opracowaniu baśniowych wątków bliska jest *Cudownemu i pożytecznemu* Brunona Bettelheima²⁵.

²⁵ Zob. rozdziały *Śpiąca królewna* i *Walka o własną dojrzałość*, [w:] B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.

Chmielewska w bardzo subtelny, zagadkowy, wręcz magiczny sposób ukazuje proces poszukiwania i znajdowania siebie. Od zaskoczenia, bólu i cierpienia, przez zamknięcie się w sobie, czy na „szklanej górze”, bycie osaczoną, po łagodne przejście i ostateczne pokonanie wszystkich przeciwności oraz „szczęśliwe panowanie w swoim królestwie”. A zatem baśniowość i cudowność przenika tę książkę na wskroś. Kolaże, które wykonała artystka do tej książki, zostały przygotowane ze specjalnie dobranych tkanin. Dlatego główna bohaterka ubrana jest nie w narysowane szyfony, koronki i tiule, ale właśnie w te tkaniny (il. 13). Tłem kompozycji na każdej rozkładówce jest jasna, opalizująca tapeta w motyw florystyczny i motyle. Dzięki temu zabiegowi autorka niejako uchyla drzwi do królewskich komnat. Co więcej zastosowany w produkcji papier (najprawdopodobniej Sora Mat Plus 150g) w dotyku przypomina tapetę – jest powlekany, śliski i gładki, a zarazem lekko porowaty. Baśniowość i cudowność przejawia się nawet w złoceniu bloku książki oraz nietypowej tkaninie na grzbiecie, która imituje jedwab lub atlas.



Il. 13. *Królestwo dziewczynki*, Wydawnictwo Entliczek, Warszawa 2014

Istota kongenialności – eksperyment

Wszystkie rozwiązania z *Królestwa dziewczynki* świadczą o tym, jak bardzo przemyślany jest to projekt. Powyższa analiza ukazała, że książki Chmielewskiej są zaprojektowane od początku do końca, w najmniejszym szczególe. Artystka nie używa w swojej pracy komputera i gdy tylko wydawca wyrazi na to zgodę, współpracuje z jednym i tym samym studium graficznym, które przenosi jej dzieła w przestrzeń cyfrową i projektuje całość zgodnie z wytycznymi autorki. Także dzięki tej udanej współpracy, artysty grafika, fotografa i operatora DTP picturebooki pisarki są wspaniałymi przykładami projektów kongenialnych: poczynając od formatu i rodzaju papieru, przez okładkę i wyklejkę, po kolory, typografię i warstwę graficzną.



Il. 14a, 14b. Eksperyment z modyfikacją wyklejek z książki *Dwoje ludzi*, Media Rodzina, Poznań 2014



Il. 15a, 15b. Eksperyment ze zmianą elementu w książce *Królestwo dziewczynki*, Wydawnictwo Entliczek, Warszawa 2014

Każda książka stanowi spójną i jedyną w swoim rodzaju całość, w której niemalże wszystkie elementy zostały starannie przemyślane lub wybrane zgodnie z intuicją artystki i nie mogą zostać zastąpione niczym innym. Łatwo można to udowodnić i zaprezentować, usuwając lub zamieniając jeden element z danej rozkładówki.

W książce *Dwoje ludzi* zabawa ze złudzeniami percepcyjnymi, słynną wazą Edgara Rubina, czyni z całej książki dzieło niezwykle. Gdyby nieco zmodyfikować przedmioty znajdujące się na wyklejkach, pozostawiając w dalszym ciągu ogryzek i wazon z kwiatem, całe nadbudowane znaczenie, ukryty sens symboliczny i/lub metaforyczny „wyparowałby jak kamfora” (il. 14a, 14b). Podobnie stałoby się wówczas, gdyby na jednej z rozkładówek *Królestwa dziewczynki* jabłko, którym grają młodzieńcy, zmienić w piłkę. Wówczas nie mamy już do czynienia z (i)graniem z jabłkiem, miłością/uczuciami głównej bohaterki, zakazanym owocem czy samą „dziewczyną” lub grą o nią i jej względy (il. 15a, 15b). Okładka *Kłopotu* ma wytłoczony kształt stopy żelazka, tak jakby na książce wypalono ślad, zaś wyklejka picturebooka *Oczy* odsyła do sześciopunktów alfabetu Braille’a. Takich przykładów spójności, kongenialności omawianych książek można by podać wiele. Wszystkie ukazałyby, że każdy element projektów Chmielewskiej jest intencjonalny. Choć oprócz zamierzonych przez autorkę znaczeń i celowo otwieranych przez nią kontekstów, picturebooki pozostawiają odbiorcy luki, które sam musi wypełnić, a których autorka nie zaplanowała²⁶.

Podsumowanie

Powyższy artykuł ukazał, że analiza i interpretacja książek Chmielewskiej właściwie może nigdy się nie kończyć, zaś kategorie znaku, symbolu czy metafory wizualnej często się ze sobą przenikają, mogą być interpretowane na wielu różnych poziomach i nie poddają się prostemu i arbitralnemu zaszufładowaniu. To, co pomiędzy słowem a obrazem, to patrzenie, widzenie i odczuwanie, to przeżycie, to przede wszystkim praca intelektualna odbiorcy. Każdy, bez względu na wiek, płeć czy doświadczenie i wykształcenie, znajdzie w książkach artystki coś innego. Ogrom treści zawarty w oszczędnych, acz wymownych tekstach i pieczołowicie skonstruowanych obrazach, zamknięty w przemyślanej w każdym szczególnie książce, tworzy dzieło kongenialne, którego lektura jest prawdziwym przeżyciem. I choć artystka pierwotne projekty tworzy w pełni analogowo, obrazy zawsze muszą zostać przeniesione w przestrzeń cyfrową. Mimo to ilustracje zwracają szczególną uwagę na technikę wykonania oraz wykorzystane materiały. „Przedmiotowe”, uszyte, wyklejone, czy narysowane książki Chmielewskiej, jak mówi sama autorka podczas licznych spotkań z czytelnikami i badaczami książki dziecięcej, mimo swej tradycyjnej, papierowej formy, odznaczają się także interaktywnością i otwartością na odbiorcę. Jednak określane są jako trudne czy „nie dla dzieci”. Ich nastrojowość, melancholijność i kontemplacyjność czasami może sprawić, że książki tej artystki stają się samotnymi wyspami na oceanie lektury. W istocie nieprzystępne, niepoznane czy wręcz niemożliwe do poznania, zaprzyjaźnienia się, pozostają na uboczu.

²⁶ Zgodnie z teorią recepcji i aktywną postawą czytelnika w teorii Wolfganga Isera. Zob. tenże, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1974; tenże, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, John Hopkins University Press, Baltimore 1980.

Between the Word and the Image – Signs, Symbols and Visual Metaphors in Iwona Chmielewska’s Picturebooks

Abstract

In this article, Marta Kotkowska appeals to the category of the iconic turn and appoints insignias of picturebooks of Iwona Chmielewska. The researcher also analyses meanings of the artistic expression which author uses in her books. Relying on this characterization, Marta Kotkowska presents how this “in between” words and images works, and how, almost in the real time, it generates and transform meanings. In the description of the almost indiscernible and elusive relation between the word and the image which constitutes picturebook, the semiotic categories, such as the sign, the symbol and the visual metaphor are used. The editorial deliberations concerning the congeniality of analyzing projects are summing the whole article. They emphasize that Chmielewska creates every book even in the smallest detail and with full consciousness and that both format, cover and paper, and words and images, are significant.

Key words: picturebook, iconic turn, pictorial turn, sign, symbol, visual metaphor, Iwona Chmielewska

Marta Kotkowska – redaktor, korektor, operator DTP, grafik, tłumacz, doktorantka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współpracuje z Ośrodkiem Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej. Prowadzi fanpage Ośrodka na portalu FB. Współzałożycielka i sekretarz redakcji czasopisma „Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty”. Propagatorka czytelnictwa i sztuki książki. Pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą współczesnej polskiej książce ilustrowanej i obrazkowej dla dzieci. Publikowała dotąd w „Wielogłosie”, „Nowej Dekadzie Krakowskiej” i „Wydawcy” oraz licznych monografiach tematycznych. Współpracuje z wydawnictwem Przygotowalnia.