

O ważności obrazków, czyli ilustracja w książce dziecięcej

Bogumila Kaniewska

Jedna z najśtywniejszych opowieści literatury dziecięcej rozpoczyna się od... nudy. Znużona bezruchem i spokojem letniego popołudnia Alicja szuka dla siebie jakiegoś zajęcia:

Nudziło ją to siedzenie z siostrą nad rzeką, bo nie miała tu nic, ale to zupełnie nic do roboty. Raz i drugi zerknęła do książki, którą czytała jej siostra, tylko że w środku nie było żadnych obrazków ani nawet dialogów. „Po co komu taka książka” – pomyślała Alicja – „w której nie ma ani obrazków, ani dialogów?”¹.

Siedmioletniej Alicji obecność obrazków w książce wydaje się nie tylko naturalna, ale i konieczna. Teoretyczny status ilustracji – nie tylko w książkach dla dzieci – nie jest jednak taki prosty i oczywisty, a badacz literatury odwróciłby pytanie dziewczynki. Zapytałby: po co komu obrazki w książce?

1. Ilustracja

Problem ilustracji wpisuje się w zagadnienie korespondencji sztuk, ideę pokrewieństwa wszelkiej artystycznej działalności, myśl, która [...] do tego stopnia zakorzeniła się w ludzkich umysłach od najdawniejszych czasów, że musi być w niej coś więcej i coś głębszego niż próżna

¹ L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów. Po drugiej stronie lustra*, przet. B. Kaniewska, Poznań 2010, s. 13.

spekulacja, coś, co z uporem wraca i nie daje się łatwo zignorować, jak wszystkie problemy dotyczące się źródła. Wydaje się, że badając owe tajemnicze więzi między różnymi sztukami, można dotrzeć do samych korzeni zjawiska zwanego natchnieniem artystycznym?

Mysł o pokrewieństwie sztuk znajduje potwierdzenie nie tylko w „struktu-rze głębokiej” dzieła artystycznego, w poszukiwaniu wspólnego źródła sztuki (natchnienia, geniuszu, talentu, ekspresji), w wielu elementach technicznych, takich do uchwylenia, w poetyce tekstu, kompozycji dzieła plastycznego, ale i w problemach o charakterze filozoficznym: jak zagadnienie *mimesis* i związa-na z nim kwestia przedstawialności, artykulacji, wyrazalności, reprezentacji. Relacja pokrewieństwa między słowem a obrazem wydaje się z jednej strony niezaprzeczalna, z drugiej jednak: im bardziej wnikliwie bada się naturę, istotę obu sztuk, tym mniej oczywiste stają się związki między nimi.

Przez całe wieki teoretycy sporo się nabiedzili, próbując rozwiązać problem pokrewieństwa sztuk – gdyby ich dzałania opisać w sposób szczegółowy, zajęłoby wiele tomów, a gdyby przedstawić w sposób syntetyczny, można by się postużyć obrazem dwóch magnesów, które – w zależności od sposobu ich ułożenia – odpychają się lub przyciągają wzajemnie.

Status ilustracji książkowej jest w obrębie tych zagadnień dość szczególny: prosty i wyjątkowo skomplikowany zarazem. Po pierwsze dlatego, że istnieje nie ilustracji uwarunkowane jest związkiem pomiędzy literaturą a sztukami plastycznymi, i to bez względu na jej genezę. Ta zaś, jak wiadomo, bywa różna. Najpowszechniejszym i najbardziej klasycznym sposobem tworzenia ilustracji jest ich kreowanie *ex post* – powstają wówczas „obrazowe wizje” dodawane przez artystę do gotowego już dzieła literackiego³, inspirowane słowem. Ilustracja, zwłaszcza autorska, może powstawać równoległe z tekstem, jako jego integralna część – jak obrazki zamieszczone w treści *Matego księcia* Antoine’a de Saint-Exupéry. Mogą wreszcie funkcję ilustracyjną pełnić obrazy, rysunki, przedstawienia, które powstały niezależnie od utworu, a zostały dołączone do książki mocą decyzji edytora.

Nieznacznie inaczej podział ten kształtuje się, gdy popatrzymy nań od strony tekstu. Zdaniem Seweryny Wystouch relacja między ilustracją a tekstem może kształtować się na trzy sposoby, pozwalające wyodrębnić trzy typy ilustracji:

² M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przekł. W. Jękiel, Warszawa, 1981, s. 5–6.
³ S. Wystouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 100.

Są to:

1. ilustracja jako konkretyzacja przedmiotów przedstawionych w dziele literackim,
2. ilustracja jako przekład intersemiotyczny, plastyczny ekwiwalent sensów konotowanych przez dzieło literackie,
3. dodatek edytora w funkcji ilustracji⁴.

W tak zarysowanej typologii sposobów istnienia ilustracji wyznaczony jest

rolą, jaką pełni ona wobec tekstu: jest zatem albo jego dopełnieniem, dopowie-
dzeniem (jednak zgodnym z duchem dzieła, jego intencją i sposobem artyku-
lacji – czyli, w ujęciu Seweryny Wystouch, zasadą *decorum*) albo jego reartyku-
lacji, prze-pisanie na inne znaki, ewokującym te same znaczenia, ale innymi
sposobami. Wreszcie przypadek ostatni należałoby zinterpretować jako ozda-
bianie, wzbogacanie tekstu, sugerujące poszerzenie możliwości odczytania. Kaz-
da odmiana tej relacji opiera się na założeniu albo o niesamodzielności ilustra-
cji, albo – w najłepszym przypadku – na przekonananiu o prymarności dzieła
literackiego wobec ilustracji. Nie mam tu na myśli twórczej „wrotności” obrazu
wobec wywołującego go słowa, a raczej komplementarności czy suplementacji
(w absurdalnym, jak wykazywał Derrida, znaczeniu dodatku do całości). Ilu-
stracja jest w pewien sposób – wtórny lub pierwotny – zaszczepiona na dziele
literackim...

Zależność ta podkreślana jest w licznych definicjach zjawiska od początku
jego istnienia. U progu XX wieku Henryk Piątkowski pisał:

Ilustratorstwo, nie będąc w zupełności pozabawione cech samodzielnych, jest z natury
rzeczy sztuką zależną, gdyż ma za zadanie uzmysłowienie utworów piśmienniczych
i z konieczności, tak w pomysłach, jako też ogólnym nastroju, łączyć się z nimi musi.
I kiedy malarz wypowiada myśli swe własne, ilustrator obiera w szaty plastyczne my-
śli obce⁵.

Do dziś w definicjach ilustracji powtarza się słowo „uzupełnienie” na okre-
ślenie relacji dzieła plastycznego wobec tekstu. Jego znaczenie w sposób naj-
pełniejszy wyjaśniła Irena Słońska, formułując przed laty istotę różnicy mię-
dzy „obrazkiem dla dzieci” a „ilustracją”: „Ten pierwszy stanowi „pod względem
treści i formy wyodrębnioną, zamkniętą całość”, a druga „to kompozycja tre-
ściowo i formalnie związana z tekstem, któremu towarzyszy”⁶, co przekłada
się na genezę ilustracji, zakładającą konieczność dopełnienia. To Irena Słon-

⁴ Tamże.

⁵ H. Piątkowski, *Ilustratorstwo i malarstwo*, w: tegoż, *Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notaty*, Petersburg 1895, s. 209.

⁶ I. Słońska, *Psychologiczne problemy ilustracji dla dzieci*, Warszawa 1969, s. 13.

Trudno zatem w przypadku ilustracji mówić o jej następcości czy pod-
 rzędności wobec tekstu literackiego – obydwa te terminy okazują się przydatne
 wtedy, gdy ustalamy genezę ilustracji, ale stają się bezużyteczne, gdy przecho-
 dzimy do mechanizmów odbioru, a więc budowania znaczenia, konstruowa-

[...] [groteska – dop. B.K.] wnika do książek kierowanych do młodego czytelnika w wie-
 ku XX, u źródła stulecia należy do ewenementów, zwłaszcza w polskiej literaturze
 dla dzieci i młodzieży. Nie miał tu Lesmian żadnych poprzedników, przeciwnie: sam
 przecierał szlaki, stając się pionierem i mistrzem jednocześnie. To w jego ślady poszli
 Korczak (*Król Maciuś...*), Kamińska (*W Nie-Parzyżu i gdzie indziej*), Woroszyński (*Cyryl,
 gdzie jesteś?*), Kulmowa (*Serce jak złoty gołęb*) i pisarze młodszej generacji (Wojtyśko,
 Terakowska). Poszukując odpowiedzi na pytanie o źródła inspiracji groteską, trafiamy
 nieodparcie na ilustracje Laforge'a⁸.

w polskich tekstach dla dzieci:
ca i jednej nocy zawdzięczamy prawdopodobnie pojawienie się nowego nurtu
 cji Luciena Laforge'a. Grafikom zdołującym francuskie wydanie *Baśni z tysią-
 klechd sezamowych* Bolesława Lesmiana, pojawiły się pod wpływem ilustra-
 Grzegorz Leszczyński, wskazując, ze elementy groteski, charakterystyczne dla
 zrodzona z pomysłu historyjki obrazkowej). Przykładem innej inspiracji opisuje
 ilustrator, jednak geneza *Klubu Pickinga* pozostata niezmienna – to książka
 go współpraca z pisarzem doprowadziła do samobójczej śmierci, zastąpił inny
 tylko ilustracje stały się drugorzędne wobec tekstu, ale i pomysłodawcę, które-
 obrazków powiązanych opisem. I choć los okazał się dla pomysłu okrutny: nie
 wydawnictwu rysownik, Robert Seymour, który chciał wydać zbiór zabawnych
 szych powieści literatury angielskiej, *Klub Pickinga* Karola Dickensa, poddał
 cji (pomijam przy tym złożony problem ektrazy). Pomysł jednej z najgłośniej-
 teksty, których powstanie było – do pewnego stopnia – wtórne wobec... ilustra-
 kich poziomach powstawania ilustracji. Wystarczy przywołać jako przykłady
 dek ważności – chodzi o niekonińczącą się interakcję, pojawiającą się na wszyst-
 nie chodzi tu ani o następstwo chronologiczne, ani semantyczne, ani o porzą-
 Zależność, o której mowa, jest bardziej złożona, niż mogłoby się wydawać –
 szą do jego przeżyć związanych z treścią utworu literackiego⁷.

do badania reakcji dziecka jedynie na graficzną szatę książki, lecz docierac mu-
 nie oczywistą, pisząc: „badania nad zagadnieniem ilustracji nie ograniczają się
 ska, badając ilustrację dziecięcą, zwróciła przed laty uwagę na kwestię wcale

nia sensu. Ilustracja nie staje się zatem integralnym składnikiem tekstu, ale współkonstruuje jego znaczenie, wpływa na proces odbioru – jako element książki, artefaktu, przedmiotu estetycznego. Integralność ta jest szczególnie ważna w przypadku książki dla dzieci, chętnie i często postępującej się ilustracjami, ze względu na projektowanego odbiorcę, którego naturę opisał przemiłkowie Lewis Carroll w cytowanym na początku fragmencie *Allicy*. Dziecko lubi książki z obrazkami, potrzebuje ich, by przedmiot (książka) stał się atrakcyjny, ciekawy, godny zainteresowania. Warto zwrócić uwagę na to, że w literaturze znawstwie anglosaskim często pisuje się o książce dla dzieci czy książce dziecięcej (w języku polskim chętniej używany jest termin literatura dla dzieci).

2. Ilustracja w książce dla dzieci

Jak pisał Peter Hunt, „[...] spotkanie z książką rozpoczyna się przed – i przebiega ponad – słowami czy obrazkami na stronicach. Doświadczana jest książka jako przedmiot w całości i doświadczenie ma charakter podstawowy i nie dotyczy wyłącznie konkretnego rozwiązania plastycznego”¹⁰.

W gruncie rzeczy zatem wyposażenie tekstu literackiego w ilustracje jest stworzeniem nowego tekstu, nawet nie nowej jego wersji, ale nowej, mówiącej całości. Wystarczy postulić się tu kategorią czasu: wydania stylizowane na dawne, wyposażone w oryginalne ilustracje czy ilustracje nawiązujące do folkloru nadają książce inny charakter niż dynamiczna, nowoczesna stylizacja, operowanie fotografią etc.

A zatem „całościowe”, totalne pojmowanie książki ilustrowanej jest szczególnie ważne w obrębie literatury dziecięcej. Piszę o tym wprost, przywoły-

⁹ Z opisanego przypadku Leszczyński (tamże, s. 78) wyciąga następujące, bardzo interesujące i słuszne, wnioski: „Pierwszy z nich obejmuje genezę utworów Lesmiana [...] Drugi z wniosków ma charakter znacznie szerszy: wskazuje mianowicie na rolę ikonografii w powstawaniu dzieła i nadawaniu mu przez pisarza ostatecznego kształtu. Do tej pory wskazywano na rolę ilustracji w procesie odbioru dzieła literackiego, w procesie jego interpretacji zarówno indywidualnej, jak i społecznej. Przedstawiona hipoteza daje podstawy do sformułowania poglądu, iż ikonografia wpływa w sposób istotny na kształt powstającego utworu literackiego, inspirowane przez autora, kierunkuje jego sposób myślenia o tworzonej książce lub projektowanym dziele”.

¹⁰ P. Hunt, *Introduction: the expanding world of Children's Literature Studies*, w zbiorze *Understanding Children's Literature*, ed. P. Hunt, London 2005, s. 8: „[...] the experience of a book starts before – and goes beyond – the words or the pictures on the page. The total considered design”.

wany już, Grzegorz Leszczyński: „Dla dziecka istnieje książka jako przedmiot materialny, nie zaś odseparowany od niego tekst”¹¹. Co często, jak sygnalizuje ten sam badacz, prowadzić może do upodźrędnienia tekstu wobec ilustracji, „macdonaldyzacji” książki (ten przypadek także należałoby poddać pogłębionej refleksji, dotyczy on szczególnie graficznej unifikacji książek wydawanych w tzw. konwencji disneyowskiej), z uproszczonym tekstem i atrakcyjnymi, acz konwencjonalnymi i powtarzalnymi ilustracjami¹²).

„Cafoscioowość” dziecięcego odbioru przekłada się także na pewną komplementarność funkcji, jakie powinny pełnić tekst (literatura dla dzieci) oraz ilustracja (w książce dla dzieci). Omawiając funkcje, jakie spełnia literatura dla dzieci w zmieniających się warunkach kulturowych, Gertruda Skotnicka wymienia przede wszystkim funkcję poznawczą (mocno zdezawouowaną przez łatwy dostęp do informacji w internecie), kształtującą, wychowawczą, ludyczną, estetyczną, kompensacyjną i terapeutyczną¹³. Co ciekawe, Skotnicka wspomina o ilustracji przy omawianiu funkcji estetycznej, postulując, by w książkach dla nastolatków ograniczyć obecność ilustracji do tekstów o charakterze popularnonaukowym, by nie przyczyniać się do rosnącej dewaluacji słowa... Nie zgodziłaby się z tymi postulatami Alicja Baluch, przypisująca samej ilustracji następujące funkcje: interpretacyjną, emocjonalną, estetyczną, poznawczą, edukacyjną¹⁴. Zaskakująca złożoność? Niezaskakująca – książka dziecięca stanowiąc całość nie może rozpadać się na słowo i obraz, musi tworzyć wspólny, polisensoryczny przekaz. Tej jedności przekazu słują zarówno książki obrazkowe, jak i tzw. pop-upy, książki ilustrowane dla młodszych i starszych (jak *Dynastia Miziołków* Joanny Olech) czy wreszcie wzorowane na praktykach literatury eksperymenety z przestrenią książki (*Lez* katarzyn Kotowski), typografia *Tabu Kingi* Dunin). Trudno oprzeć się wrażeniu, że pojawił się nie się ilustracji w książce dziecięcej służy przede wszystkim starej, poczytanej jakobsonowskiej funkcji estetycznej: zwróceniu uwagi na przekaz, na piękno książki, słowa, obrazu, opowieści. Książka powinna być piękna i mądrą zabawką – także i ta dla dorosłych... Jeśli ten warunek zostanie spełniony, to wszyst-

¹¹ G. Leszczyński, *Literatura i książka dziecięca*, dz. cyt., s. 71.

¹² W latach 90. XX wieku książeczki takie, wydawane przez Wydawnictwo Egmont, cieszyły się ogromnym powodzeniem.

¹³ Por. G. Skotnicka, *Funkcje książki dla dzieci i młodzieży w zmieniającej się rzeczywistości kulturalnej*, w: „*Stare*” i „*nowe*” w literaturze dla dzieci i młodzieży, red. B. Olszewska, E. Łucka-Zajac, Opole 2010.

¹⁴ Por. A. Baluch, *Ilustracja, która prowadzi*, w zbiorze *Książka dziecięca 1990–2003. Konteksty kultury popularnej i kultury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonk, M. Zajac, Warszawa 2006.

kie pozostałe funkcje (wychowawcze, poznawcze, edukacyjne, terapeutyczne, kompensacyjne) wypełnią się same, mimowolnie.

W książce – i dla dorosłych, i dla dzieci – ilustracja, bez względu na swą geometrię, może funkcjonować na dwa sposoby – jako konkretyzacja i jako interpretacja (zadnego z tych terminów nie używam kanonicznie) – jako pierwsza jest wyrazem nieuności wobec słowa, jego mimetycznych właściwości, jako druga: poszerzeniem jego znaczeń, swoistym otwarciem. Nie trudno zauważyć przy tym, że kształt graficzny może jedną z tych dwóch dróg sugerować, podpowiadać (choć wybór należy zawsze do czytelnika, do reprezentowanego przez niego stylu odbioru). Trzeba zatem mówić o oddziaływaniach wzajemnych, dwustronnych i na gruncie interakcji przysługującej także książce dla dzieci. Z idiosynkratycznym doświadczeniem czytelniczym doskonale poradzi sobie literaturoznawstwo przy pomocy takich – pozornie odległych od siebie – pojęć jak poetyka doświadczenia, literatura czy śmierć autora. Każde z nich akcentuje co innego, momentalność i incydentalność doświadczenia literackiego, obcowanie z książką jako przeszerzenie czy czytelniczą „wszechwładzę” – wszystkie jednak warto wykorzystywać do badań nad literaturą dziecięcą i książką dla dzieci. Pozwoli one spojrzeć inaczej i na ilustrację, która w tym porządku nie daje się potraktować jako element wtórny czy podrzędny – to obrządku nierządają się tekstem czytany i najpierw, one ukierunkowują lekturę.

Przyjrzyjmy się, jaki rodzaj interakcji może zachodzić pomiędzy tekstem a ilustracją.

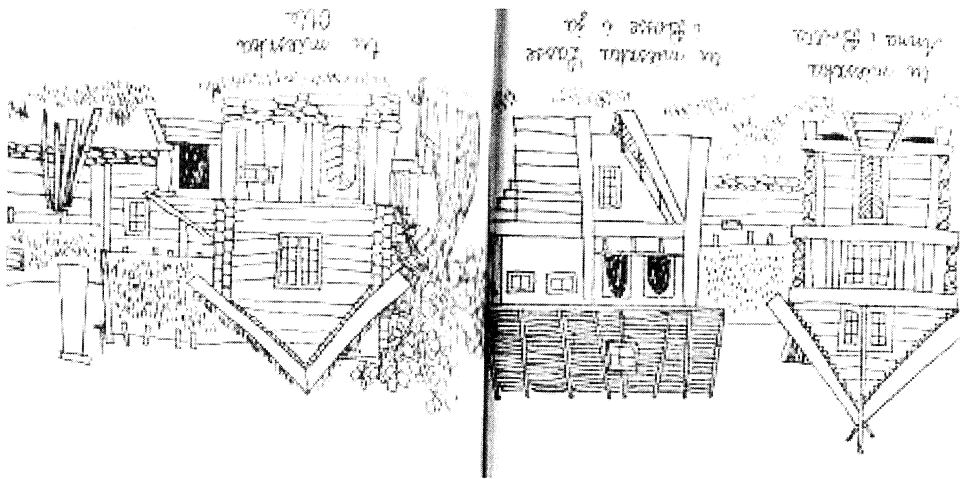
3. Dzieci z Bullerbyn w ilustracjach Hanny Czajkowskiej

Już na pierwszych stronach powieści Astrid Lindgren pojawiają się ilustracje – pierwsza z nich zostaje „wpuszczona” w tekst, czyli zapowiedziana i tematyzowana w opowieści Lisy, która przedstawia czytelnikowi Bullerbyn i jego mieszkańców:

Siostry nie mam. To wielka szkoda. Chłopcy są tacy nieznośni! Mieszkaamy w zagrodzie, która nazywa się Środkowa. Nazywa się tak dlatego, że leży pomiędzy dwoma innymi. Tamte nazywają się Północna i Południowa. Wszystkie trzy położone są obok siebie. Tak jak na rysunku.

To niezapewne tak wygląda w rzeczywistości, ale to dlatego, że nie umiem zbyt dobrze rysować.¹⁵

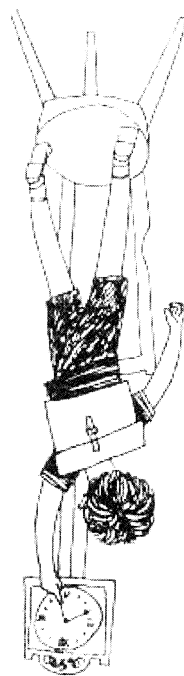
¹⁵ A. Lindgren, *Dzieci z Bullerbyn*, przekł. I. Wyszomirska, Warszawa 2004, s. 9.



Ilustracja Hanny Czajkowskiej w: A. Lindgren, *Dzieci z Bullerbyn*, przekł. I. Wyszomirska, Warszawa 2004, s. 9

Na tej samej stronie pojawiają się wizerunki trzech domków, jednobarwne, wykonane prostą, nieporadną, jakby dziecięcą kreską. Pod każdym widnieje podpis informujący o dziecięcych mieszkańcach poszczególnych domów.

I choć na rysunku pojawiają się elementy, których brak w bezpośrednim, trzyczęściowym opisie, robi on wrażenie szkicowanego z natury, nie pojawiają się też na nim żadne elementy, które nie służyłyby orientacji, nakreśleniu scenarii. Te punkty przestrzeni, których Lisa w prologu nie opisuje – jak wielkie lipowe drzewo stojące między Zagrodą a Potudniową – pojawiają się w dalszym ciągu jej narracji. Taką własność – zgodności obrazu z zapisem, pozwalającą w tym przypadku na skonkretyzowanie cech przestrzeni pojawiających się w elementach opisowych – można uznać za efekt **powtórzenia** tekstu: ta sama treść zostaje sformułowana ponownie, tym razem przy pomocy kodu wizualnego. Ta zasada rządzi wszystkimi ilustracjami do *Dzieci z Bullerbyn*. Wszystkie rysunki Hanny Czajkowskiej są wyraźnie osadzone



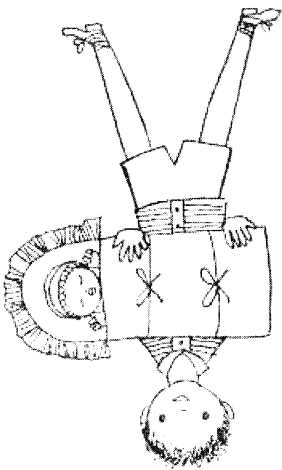
Ilustracja Hanny Czajkowskiej w: A. Lindgren, *Dzieci z Bullerbyn*, przekł. I. Wyszomirska, Warszawa 2004, s. 148

w fabule i nie wychodzą poza elementy w niej zawarte. W ten sposób przekaz plastyczny toczy się równoległe, wspomagając opowieść wyrażoną w języku. To jednak nie koniec korelacji.

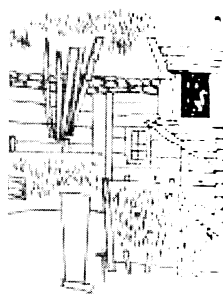
Ilustracje do powieści Lindgren są jednokolorowe, jakby zostały wykonane ołówkiem lub kredką, a ich podstawa jest kreska – momentami nieporadna. Ciekawie pozbawione są jakby wycinkami nie tylko treści, ale i opisywanej rzeczywistości, nie operują ani perspektywą, ani głębią – są jednomyślnie, wszystkie sprawy i wydarzenia naszkicowane w prostym, dziecięcym schemacie. Wizerniki bohaterów nie wychodzą poza proste schematy, a poza dłoń. Szczegółowe postacie różnią się strojem i fryzurą. Kiedy przyglądamy się jednej z nielicznych wieloelementowych, „bogactw” i dużych ilustracji, przedstawiającej taniec przy choince (aż chciałoby się nazwać ten rysunek niecodziennym, świątecznym...)¹⁶, zauważamy, że deski na podłodze naszkicowane są krzywo i nierówno, że stojak, w którym umocowane jest drzewko, rozlewa się w płaski, nieregularny kształt, z którego wyrasta pień, że ciemne spodnie chłopców i fartuszek dziewczynki został zaczerniony niedokładnie, jest po dzielicie i „niedociągnięty”, pełen przeswistów. Na innym rysunku Lasse wspina się na krzesło o trzech nogach¹⁷, bo czwarta gdzieś rysownikowi zniknęła... Warto też przyrzeć się postaci Ollego, prezentującego swoją małą siostrzyczkę¹⁸

w postaci paskiej, geometrycznej piaszeczki. Te ewidentne techniczne „błędy” mają sprawić, że rysunki wydawać się będą kresione dłońią dziecka, wtapiając się w narrację Lisy, przypominającą narrację diarystyczną – jakby dziewczynka pro-wadziła dziennik. Ale ten też jest niedoskonały, brak w nim dat, a zapisy rozciągają się w długie, powiescicowe epizody. Lisa snuje swą opowieść z perspektywy siedmioletki, prostym językiem, dzieląc się swoimi emocjami i spostrzeżeniami w sposób spontaniczny i bezrefleksyjny. Jednak w połączeniu z ilustracjami dopowiadającymi tekst, całość przekazuje w *Dzieciach z Bullerbyn*

Ilustracja Hanny Czajkowskiej w: A. Lindgren, *Dzieci z Bullerbyn*, przetł. I. Wyszomirska, Warszawa 2004, s. 185



¹⁶ A. Lindgren, *Dzieci z Bullerbyn...*, dz. cyt., s. 116-117.
¹⁷ Tamże, s. 148.
¹⁸ Tamże, s. 185.



Ilustracja Hanny Czajkowskiej w: A. Lindgren, *Dzieci z Bullerbyn*, przetł. I. Wyszomirska, Warszawa 2004, s. 148

...ch domów.
...w, jednobarwne,
...kardym widnieje
...elementy, któ-
...paniowym opisie,
...natury, nie poja-
...ty, które nie stu-
...enerii. Te punkty
...gu nie opisuje –
...między Zagrodą
...a się w dalszym
...osć – zgodności
...nym przypadku
...trzeni pojawiają-
... – można uznać
...ma treść zostaje
...zem przy pomo-
...ładzi wszystkimi
...n. Wszystkie ry-
...raznie osadzone

¹⁹ Tamże, s. 7. Ta wewnętrzna perspektywa ilustracji, czyli stylizacja na obrazki rysowane przez siedmioletnią dziewczynkę, odpowiada narracji prowadzonej z punktu widzenia dziecka, daje przewagę ilustracjom Czajkowskiej nad barwnymi, estetycznie wymakowanymi ilustracjami Iton Wikland. Ta ilustratorka z kolei operuje kolorem i łagodną, miłą kreską, podkreślając pogodną atmosferę opowieści.

²⁰ Istnieje co najmniej 11 polskich wersji językowych *Alicji*, znajdując się wśród nich dzieła tak wybitnych tłumaczy jak Maciej Słomczyński, Robert Stiller czy Jolanta Kozak, a także badaczy-literaturoznawców jak Elżbieta Tabakowska czy – przy zachowaniu proporcji – autorka tego tekstu. Wśród ilustratorów wymienić można nazwiska Johna Tenniela, Dušana Kállaya, Zdenko Basica, Tove Jansson, Gosi Mosz, Roberta Ingpena, Arthura Rackhama, Manueili Adreani.

Harmonijna – choć nieprosta – konwencja realistyczna *Dzieci z Bullerbyn* z ilustracjami Hanny Czajkowskiej stanowi rodzaj wzorca, do którego odnoszą się kolejne edycje powieści. A jednak kanoniczny kształt pierwszego polskiego wydania sprawia, że jest ono, w niezmiennych postaciach, wznawiane do dziś. Zupetnie inaczej wyglądają losy innej klasycznej powieści dziecięcej, *Alicji w krainie czarów* Lewisa Carrolla, tłumaczonej wciąż na nowo i wciąż na nowo ilustrowanej (na różnych, nazwijmy to, poziomach estetyki). Historia przekładów *Alicji* i katalog jej ilustratorów same w sobie stanowią materiał na odrębną książkę – tu utwor ten będzie funkcjonował jako przykład pewnej odmiany tekstowej relacji.

W strategiach ilustrowania (sformułowanie to nie jest, mam nadzieję, nadużyciem w przypadku tekstu, który przyjmuje tak wiele tekstowych realizacji²⁰) dzieła Lewisa Carrolla jednym z najczęstszych rozwiązań jest wykorzystanie klasycznych, oryginalnych ilustracji Johna Tenniela, które pojawiły się w pierwszym wydaniu książki w roku 1865. Ich autor podczas pracy kierował

4. Przygody Alicji w krainie ilustracji

wym, opowiadając *Dzieci z Bullerbyn*.

Doświadczanie i doświadczanie dzieciństwa – o tym, w planie podstawowym, skonczę osiem¹⁹.

stem dziewczynką, to chyba od razu widac z imienia. Mam siedem lat i wkrótce opowiada o sobie i swojej rodzinie innym dzieciom: „Nazywam się Lisa. Jest wydatnym elementem jest sytuacja komunikacyjna: mała dziewczynka jest plastycznym odpowiednikiem sytuacji narracyjnej, w której najbardziej liwowana na dziecięcą, nieco nieprawna, pozabawiona perspektyw kreska udato się uzyskać wyjątkowo sugestywne wrazenie dziecięcej opowieści, a stylizacja

– Wystarczy... Mam nadzieję, że więcej nie urosnę... Bo i tak już nie zmieszczę się w drzwiach... Nie powinnam była pić tak dużo!

– mówiąc sobie:
że musiała się zgarbić, żeby nie złamać sobie karku. Szybko odłożyła buteleczkę,
 cze nie wypła potowy buteleczki, a już poczuła, że jej głowa wciska się w sufit tak,
 I rzeczywiście jej zyczenie się spełniło i to dużo szybciej niż się spodziewała: jesz-

malenki!
 Mam nadzieję, że od niej urosnę, bo strasznie już jestem zmęczona byciem czymś tak
 tak się dzieje, gdy coś tu jem albo piję. Ciekawa jestem, co potrafi ta mała buteleczka.
 – Wiem, że COŚ się teraz dziwnego stanie – powiedziała do siebie – bo zawsze,
 ta butelkę i przyłożyła ją do ust.

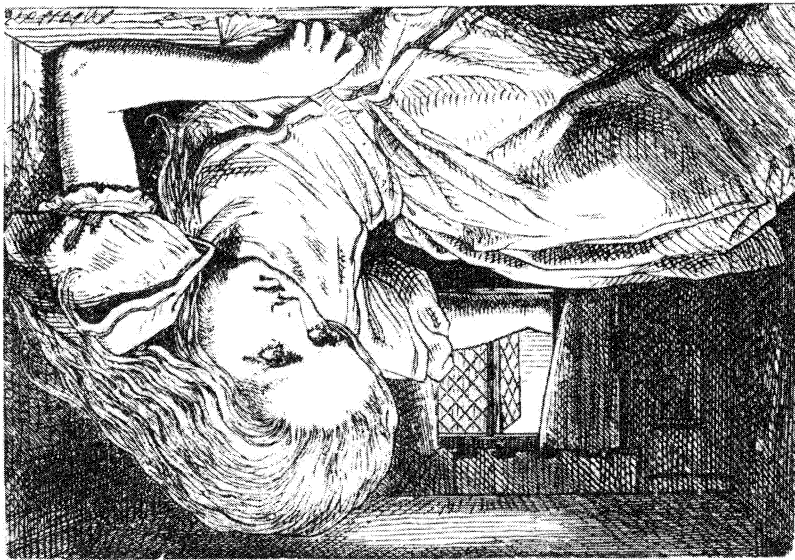
Tym razem nie było na niej etykietyki ze słowami „WYPIL MNIE”, jednak Alicja otworzy-
 miała wyjść z pokoju, kiedy wzrok jej padł na małą buteleczkę stojącą tuż przy łustrze.
 rękawiczek z białej skórki oraz wachlarz: wzięła wachlarz i parę rękawiczek i właśnie
 stół, na którym (a taką właśnie miała nadzieję) leżały dwie albo trzy pary malenkich
 Rozmysłając tak, dotarła do małego, czystutkiego pokoiku z oknem, pod którym stał

wiczki:

Przyjrzyjmy się scenie, w której Alicja, postusznna poleceniu Królika, tra-
 fia do małego domku i wchodzi do pokoiku, gdzie znajduje wachlarz i rękaw-
 wizałnym powtórzeniem.

mi) pisarza, ich zawartość jest zatem wierną rekonstrukcją treści tekstu, jego
 się dokładnymi wskazówkami (a jak należy się domyślać – także reklamacja-

Ilustracja J. Tenniela w: L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów. Po drugiej stro-*
nie lustra, przekł. B. Kaniewska, Poznań 2010, s. 53



O ważności obrzków, czyli ilustracja w książce dziecięcej

(?) opowieści, a sty-
 rpspektyw kreska
 (które) najbardziej
 nąta dziewczynka
 wam się Lisa. Je-
 edem lat i wkrótce
 planie podstawa-

z *Bullerbyn* z ilu-
 tego odnoszą się
 wszego polskiego
 nawiane do dziś.
 dziecięcej, *Alicji*
 i wciąż na nowo
 Historia przekła-
 ateriał na odręb-
 pewnej odmiany

m nadzieję, nad-
 stowych realiza-
 an jest wykorzy-
 ore pojawiły się
 s pracy kierował

na na obrzaki ryso-
 adzonej z punktu
 i: estetycznie wys-
 kolorem i łagodną,
 ją się wśród nich
 czy Jolanta Kozak,
 przy zachowaniu
 wiska Johna Ten-
 Ingpena, Arthura

Szkoda, że nie pomyślała o tym wcześniej! Nieestety: rosta i rosła bez przerwy i wkrótce musiata uklęknąć na podłodze, ale za chwilę okazało się, że i na to ma zbyt mało miejsca, spróbowała więc, czy uda jej się **położyć z jednym łokciem na podłodze** i ramieniem opłatającym głowę. Ale rosnąc nie przestawała, więc kiedy w końcu **wystawiła jedną rękę przez okno**, a jedną stopę do góry, przez komin, powiedziała sobie tak: – Teraz już nic nie zrobię, choćby nie wiem co. Tylko co ze mnie wyrosnie?²¹

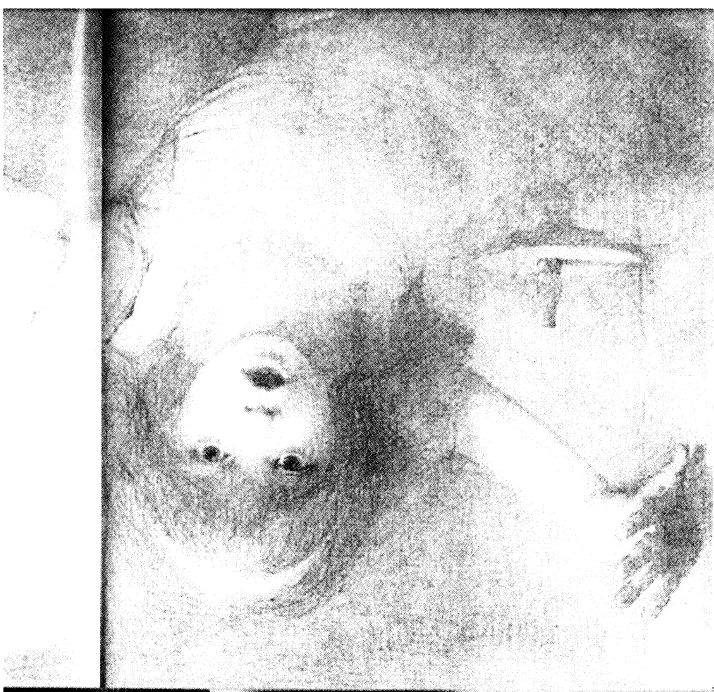
Ilustracja Tenniera przedstawia dziewczynkę z głową wcisniętą w sufit, łokciem opartym na podłodze i ręką wystawioną przez okno – czytelnik, spoglądając na twarz dziewczynki ma wrażenie, że jest ona strasznie udreżona ciasnotą wnętrza, może odrobinię zła? Obrazek ukazuje położenie Alicji, trudne do wyobrażenia, a w stosunku do sceny opisanej operuje mniejszą liczbą elementów niż przedstawione w opisie – ważny obserwator dostrzeże na podłodze upuszczony wachlarz i miniaturowe rękawiczki²². Rysunki Tenniera wykonane są czarną kreską, przedstawione scenki są starannie zakomponowane, bardzo często symetrycznie, części otoczone ramą, wyposazone w tło, w głębię obrazu – co jest wielkim osiągnięciem na tym etapie możliwości technicznych. Jednak jak na szalony, nieprzywidywalny świat, w którym znalazła się Alicja, ilustracje sprawiają wrażenie... porządkujących, wprowadzających elementy ładu, uprządkują podobiających zjawiska, które wyobrazic sobie trudno. Sir John Tenniel chętnie zdaje sobie z bohaterów *Alicji* odium niesamowitości, precyzyjnie przedstawiając np. zwierzęta, którym, gdy trzeba, dodaje ludzkie atrybuty – głównie stroje i przedmioty (np. karty). Mimetyczność przedstawień – nawet tam, gdzie ukażane są sytuacje nieprawdopodobne – sprawia, że opowieść o przygodach Alicji opowiedziana w ilustracjach zmięsza w stronę „urrealistycznienia” tej historii. Podobnie zakomponował tę scenę Robert Inghen²³ – jego Alicja kreslona ołówkiem na pastelowym, piaszkowym tle, także ledwo mieści się w pokoiu, którego ściany są na ilustracji słabo widoczne. Inghen zostawia na obrazku tylko małą butelczkę, sprawnie całego zamieszania, oraz okno, przez które dziewczynka wystawia rękę. Piaszkowa, zamglona tonacja, zamazujące się kontury postaci, zlewająca się z tłem sukienka dziewczynki lekko odrealnia jej wizerunek, ale nie czyni go nieprawdopodobnym. Raczej: oddalonym. Ilustracja zajmuje całe dwie strony, przytaczając – mimo swej lekkości – graficznie krótki fragment tekstu (obejmujący ostatni akapit cytowanego fragmentu oraz dwie, okalające go wypowiedzi Alicji – oczywiście w tłumaczeniu Krzysztofa

²¹ L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*..., przeł. B. Kaniewska, dz. cyt., s. 52–53, podkr. – B.K.

²² Tamże, s. 53.

²³ L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. K. Dworak, Warszawa 2010, s. 51.

Dworaka). Najważniejszym elementem tego przedstawienia jest twarz bohatera – o wyrazistych ciemnych oczach, rozchylonych ustach i minie świadczącej o lęku i zdziwieniu (choć idealne proporcje jej buzi, urok i wdzięk momentalnie przywodzą na myśl urodę Ialki). Na plan pierwszy wysuwa się zatem reakcja dziewczynki, jej niepewność, choć przecież powieściowa Alicja nieźle sobie w tej sytuacji radzi, czuje się wprawdzie nieznacznie i pozabawiona przyszłości, ale i przygląda się samej sobie z ciekawością, uznając swoje przygody za znakomity materiał na... książkę, a i dowcipnie komentuje własne położenie. Na kolejnej stronie²⁴ pojawia się jeszcze ciekawsza ilustracja tej sceny: bardzo dokadnie, z piętyzmem narysowane dtonie dziewczynki, utrzymane w tej samej, otówkowo-piaskowej stylizacji, wyłaniają się z góry obrazka naprzeciwko wyraźnie zależkionego królika w barwnym ubraniu, stojącego u jego dołu. To odwzorowanie jednego tylko niepozornego zdania z *Alicji* – gdy dziewczynka wystawia rękę za okno, by spróbować złapać „coś” w powietrzu. Różnica w wizerunku plastycznym dziecięcych dtoni – narysowanych z niezwykłą ekspresją, bardzo wyrazistych w gęście i znów przymglonych, momentami de-



Ilustracja R. Ingpena, w: L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przetł. K. Dworak, Warszawa 2010, s. 51

O ważności obrazków, czyli ilustracja w książce dziecięcej

bez przerwy i krótko to ma zbyt mało miejsca na podłozę i ramie- w końcu **wystawia** wiedziata sobie tak: nie wyrosnie?²¹

znisnęta w sufit, lok- zytelnik, spogląda- udreżona ciasnotą i- cji, trudne do wy- à liczbą elementów na podłozę upusz- wykomanie są czar- ane, bardzo często gtebię obrazu – co- nych, jednak jak na- cia, ilustracje spra- ncy, jadu, uprawd- on Tenniel chętnie nie przedstawiając: – głównie stroje wet tam, gdzie uka- o przygodach Alicji- menia” tej historii. ego Alicja kreślona ssi się w pokoiu, stawia na obrazku z okno, przez któ- zamazujące się lekko odrealnia jej- dalonym. Ilustra- kkości – graficznie go fragmentu oraz ezeniu Krzysztofa



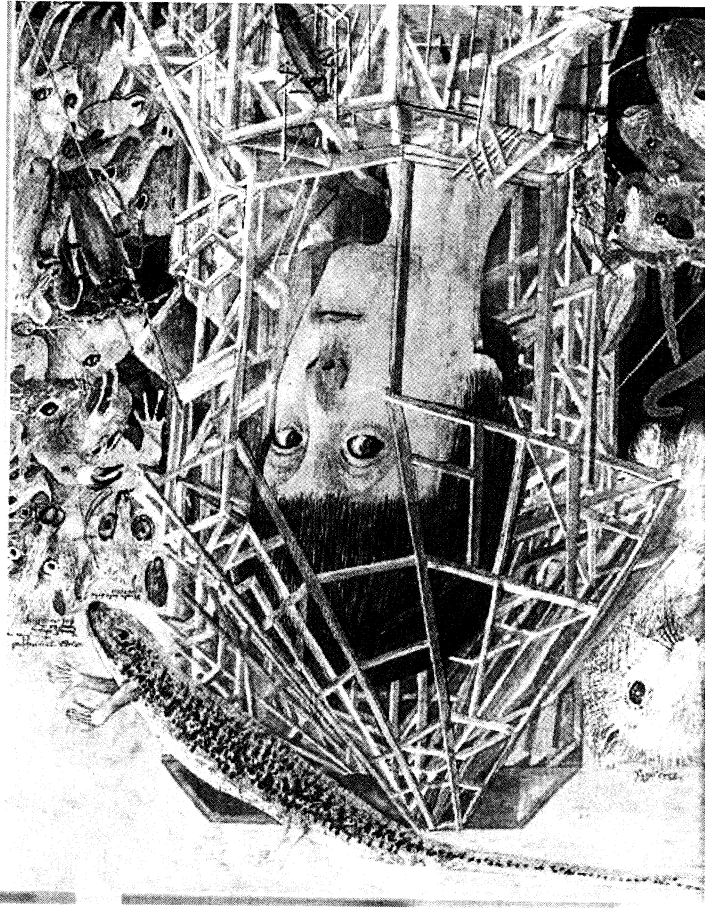
Ilustracja R. Ingpena, w: L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przekł. K. Dworak, Warszawa 2010, s. 52

Ilkrotnie zlewających się z tłem – oraz subtelnie upersonifikowanej postaci królika, dużo wyraźniej wyodrębniającego się z otoczenia, wielokolorowego (choć także w tonacji pastelowej), ubranego w surdut, koszulę, muchę, ze starannie odrysowanymi detalami (guziki, kratka, zgięcia materiału), z wyraźnie ludzkim wyrazem... pyszczka. Takie skonstruowanie każdej pamiątki o rozbieżności dwóch światów, o różnicy między Alicją – przybyszką, a rdzennymi mieszkańcami Krainy Czarów, różnicy, która pojawia się niezwykle często w narracji. Ta sama scena zilustrowana przez Dušana Kallaya²⁵ nie jest już powtórzeniem treści, lecz swoistą kontaminacją opisywanych elementów: jest tu jas-

²⁵ L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów i Po drugiej stronie lustra*, przekł. R. Stiller, Warszawa 1990, s. 37.

czurka (ogromna, szybująca w powietrzu) – nie ma jednak komina, z którego miałyby wylieć. Alicja nie leży w pokoiku, lecz stoi lub siedzi, jej sylwetka przedstawiona jest zaledwie do poziomu ramion i oprócz łokcia wysuniętego przez „okno” jej poza nie przypomina tej, którą opisuje narrator: Zaskakujący jest też tłum istot otaczających dziewczynkę – gryzoni, ptaków, robaków, koni, drapieżników, rogatych, uszaty, wielkookich. Gromadka została groteskowo przerysowana, sfoczona po obu stronach Alicji. Najdziwniejszy jest jednak obraz domu, w którym znalazła się dziewczynka – „sliczny, mały domek” zmienia się w azurową, zupełnie przezroczystą konstrukcję przypominającą wieżę lub pozbawioną okien szklarnię raczej niż budynek mieszkalny. „Okno”, przez które nasza bohaterka wystawia łokieć, jest niepotrzebne i absurdalne, wydaje się nielogicznym ustępstwem na rzecz wierności opisowi. Cała ta pa-

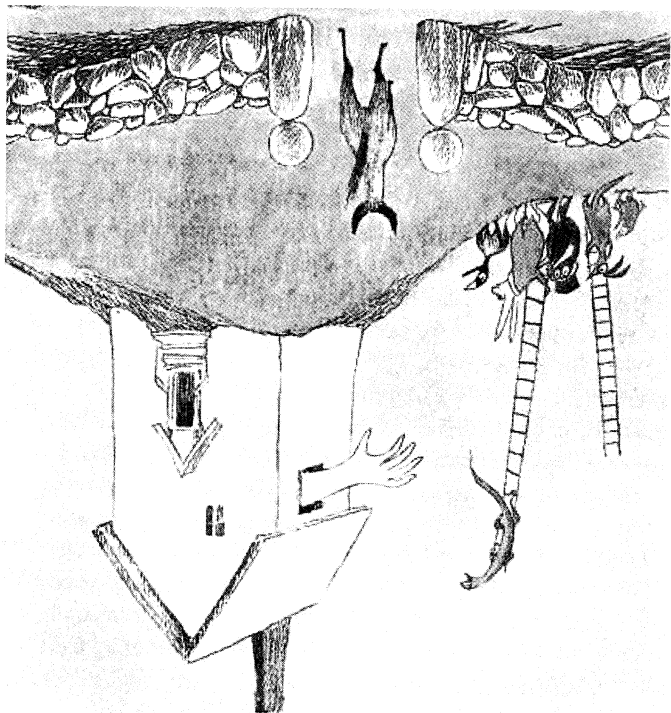
Ilustracja D. Kallaya w: L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów i Po drugiej stronie lustra*, przekł. R. Stiller, Warszawa 1990, s. 37



O ważności obrazków, czyli ilustracja w książce dziecięcej

przeł.
 (ane) postaci kro-
 chorowego (choć
 chę, ze starannie
 z wyraznie ludz-
 o rozbieżności
 nym i mieszkań-
 to w narracji.
 st już powtorze-
 ów: jest tu jasz-

przeł. R. Stiller, War-



Ilustracja T. Jansson w: L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. E. Tabakowska, Warszawa 2013, s. 35

tykowata konstrukcja nasadzona jest na głowę i ramiona ciemnowłosej, ciem-
nookiej dziewczynki – niczym klatka dla ptaków. Groteskowe zniekształcenie
podkreśla obcość świata, jego niesamowitość, a Alicja w klatce, otoczona tu-
mem fantastycznych, dość potwornych zwierzątek sprawia wrażenie osaco-
nej i uwiecznionej bezpowrotnie...

Ale dzieło Kallaya odnosi się plastycznie do jeszcze jednej płaszczyzny
utworu Carrolla i – środkami pozawerbalnymi – kieruje uwagę na jego gene-
zę, literacką legendę. Ciemnowłosa dziewczynka o krótkiej fryzurce z prostą
grzywką jest cytatem z biografii pisarza – przypomina Alice Liddell, która za-
inspirowała Carrolla do napisania powieści. Jej imię i nazwisko zostało ukryte
w akrostychu zamykającym utwor, jej też jest on dedykowany w ostatniej stro-
fie wiersza otwierającego tekst *Alicji*:

Takich możliwości nawiązywania do innych tekstów kultury na zasadzie
cytatu jest w ilustracjach znacznie więcej, jak pokazują ilustracje Tove Jans-
son, przenoszące atmosferę Doliny Muminów do Krainy Czarów²⁶, czy oparty

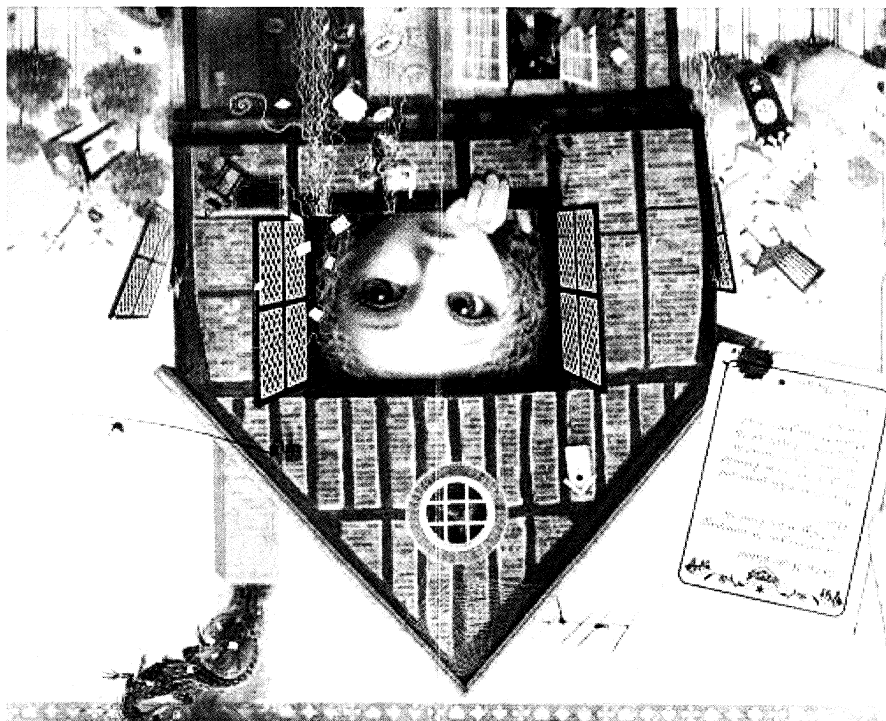
²⁶ L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. E. Tabakowska, Warszawa 2013.

Tekst i ilustracja pełnią równorzędną funkcję propagandową, estetyczną – to, co jest pierwsze: tekst czy ilustracja, zależy od kształtu książki dla dzieci, a że w konkretnych przypadkach bywa różnie, w definicji uznać trzeba, że tekst

5. Interpretacja i konkretyzacja

na tekście powieści pop-up z ilustracjami Zdenko Basica, gdzie postać Alicji stylizowana jest na popularne lalki kolekcjonerskie z nienaturalnie dużymi głowami i wielkimi oczyma, stanowiącymi najważniejszy punkt twarzy. Każdy z takich chwytów wnosi nowe elementy semantyczne do samego tekstu i buduje jego kolejną wersję – Basic konstruuje opowieść nieciągłą, złożoną z „przystanków” – zadań do wykonania. Powstaje w ten sposób rzeczywistość kolażowa, sięgająca po obrazek, fotografię oraz elementy o charakterze dekoracyjnym, służące kompozycji ilustracji²⁷.

Ilustracja Z. Basica w: L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przetł. B. Kaniewska, Warszawa 2011, s. 10–11



O ważności obrazków, czyli ilustracja w książce dziecięcej

nowotosej, cieni-
niekształcenie
ce, otoczona tłu-
wrażenie osaczo-
dnej) piaszczyzny
gę na jego gene-
tryznce z prostą
Liddell, która za-
co zostało ukryte
w ostatniej stro-

i ilustracja uzupełniają się wzajemnie, a ich relacja może przyjmować rozmaite postacie. Wspomniane wcześniej pojęcia konkretyzacji i interpretacji odnoszą się do tej właśnie relacji: o konkretyzacji chciałabym mówić wtedy, gdy ilustracja wpisuje się w konwencję tekstu, wzmacniając przekaz estetyczny, uwytkla-
jąc jego cechy (choć często kosztem innych, nieuwypuklonych wtaściwości), o interpretacji – wówczas, gdy ilustracja wchodzi w jawny dialog z tekstem, np. poprzez anachronizm, modernizację, zastosowanie obcej (tekstowi) kon-
wencji estetycznej.

Relację tekstu i ilustracji, wptywającą na sposób odbioru książki, trzeba – jak pokazały to powyższe przykłady – rozpatrywać na co najmniej dwóch po-
ziomach. Pierwszy to **poziom treść, opowieści niesionej przez słowo i ob-
raz**. Na tym poziomie relacja między tekstem a ilustracją może przebiegać na
dwa sposoby: po pierwsze, wierznie odworowrywać tekst, zachowując wszyst-
kie jego elementy – jak w przypadku ilustracji Czajkowskiej) – **powtarzając**
narrację przy pomocy kodu wizualnego. Po drugie, może opowiadać na nowo,
zmieniając układ elementów, czyli **przetwarzając** narrację w nowej wersji
(jak w omówionej ilustracji Kállaya).

Poziom drugi to poziom **artykułacji, dykcji**. Konwencja estetyczna ilustra-
cji może wzmacniać artystyczny kształt tekstu – tak dzieje się w baśniowych
ilustracjach Ingpena – **kodyfikując** go lub wchodząc z nim w dialog, jak w przy-
padku ilustracji Basica. Ostatni przypadek byłby zatem **modyfikacją** dykcji.
Operowanie tymi czterema kategoriami pozwala na doprecyzowanie po-
jęcia konkretyzacji oraz interpretacji w odniesieniu do ilustracji: otóż o **kon-
kretyzacji możemy mówić tylko wówczas, kiedy relacja między tekstem
a obrazem opiera się na powtórzeniu treści i kodyfikacji dykcji**. Pozostałe
prypadki: **przetworzenie w połączeniu z modyfikacją lub kodyfikacją lub
powtórzenie z modyfikacją sytuacji relację tę w obrębie interpretacji**.

Rozwój książki dziecięcej, książki ilustrowanej, estetycznej, przystosowa-
nej typograficznie do potrzeb i możliwości młodych czytelników, rozpoczyna
się u schyłku wieku XIX. Wcześniej, jak opowiada Paul Hazard, udaną próbę
upiększenia książki dziecięcej podjął londyński księgarz i wydawca, w roku
1744 wydając *A Little Pretty Pocket Book*, książkę uznawaną za pierwszą książ-
kę dla dzieci nie tyle z nazwy, ile ze względu na szczególnie staranne opraco-
wanie typograficzne. Jak pisze Hazard:

John Newbery zrozumiał, że z tych starych historii może stworzyć coś nowego. Przeto-
pił je, uprosił, oczyścił. Wziął do pomocy dostawców, pisarzy zdolnych samodzielnie

poprowadzić grę i nie tylko wykorzystywać dawny materiał, ale wymyślać własne opowieści. Przede wszystkim zaś upiększył książki, dał im ładny papier, zabawne obrazki, dobrą oprawę, złoczone brzegi²⁸.

Pomysł chwycił, piękne książki dziecięce sprzedawały się znakomicie, a księgarnia przy Saint Paul's Church 65 w Londynie prosperowała znakomicie aż do roku 1767, czyli śmierci jej założyciela (któremu posmiertnie przypadnie tytuł Ojca Literatury dla Dzieci, jego imieniem nazwano także jedno z dwóch prestiżowych wydawnictw, przyznawanych wydawcom książek dla dzieci w Stanach Zjednoczonych – ustanowione w roku 1922). Po odejściu Newbery'ego księgarnia nadal działała, ale pomysł pięknej książki zabawki upada. Przez kilkadziesiąt lat koncepcja książki dziecięcej będzie wyzwalala się z kokonu dydaktyzmu i najpierw wyzwoli się słowo, a dopiero później dołączy do niego ilustracja. Obecność obrazków do dziś pozostaje znakiem szczególnym książek dla dzieci – jeśli mają one konkurować z innymi środkami przekazu, to tylko jako całość sprawująca przyjemność zmysłom, a nie jedynie medium przekazujuce fabułę, narrację, słowo.

²⁸ P. Hazard, *Książki, dzieci i dorośli*, tłum. I. Słoińska, Warszawa 1963, s. 33.

Wymowa rozmaitą

etacji odnoszą się

edy, gdy ilustracja

tyczny, uwytkla-

nych własności),

dialog z tekstem,

(tekstowi) kon-

u książki, trzeba –

(imię) dwóch po-

przez słowo i ob-

oże przebiegać na

chowując wszyst-

(e) – **powtarzająć**

owiać na nowo,

ę w nowej wersji!

stetyczna ilustra-

się w baśniowych

dialog, jak w przy-

dyfikacja dykcji.

recyzowanie po-

racji: otóż **o kon-**

między tekstem

dykcji. Pozostałe

kodyfikacja lub

nterpretacji.

przystosowa-

ków, rozpozna

rd, udaną próbę

rydawca, w roku

a pierwszą książ-

staranne opraco-

os nowego. Przeto-

nych samodzielnie