

NOWE FORMY PRZEKAZU TREŚCI W PICTUREBOOKACH IWONY CHMIELEWSKIEJ W ŚWIELE POLSKICH BADAŃ

Wstęp

Iwona Chmielewska to polska ilustratorka i twórczyni autorskich picturebooków, urodzona 5 lutego 1960 r. w Pabianicach². Jest absolwentką Wydziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Po ukończeniu studiów (1984 r.) przez kilka lat prowadziła zajęcia z projektowania książki autorskiej na swojej uczelni macierzystej. Artystka „Kreuje ilustracje do książek od 1992 r., jednak zwykle jej prace nie znajdowały zainteresowania wśród polskich wydawców [...] Do rozkwitu jej talentu, niestety nie przyczyniły się oficyny rodzime, ale południowokoreańskie. Momentem przełomowym dla jej kariery było bowiem spotkanie z Jiwone Lee, w 2003 r. na targach książki dla dzieci w Bolonii (Bologna Ragazzi Award)” (Howorus-Czajka, 2014). To właśnie w trakcie targów w Bolonii artystka dowiedziała się, „że dzięki picturebookom można opowiadać równocześnie słowem i obrazem, i te dwie opowieści, choć w jednej książce mogą się różnić” (Frąckiewicz, Chmielewska, 2017, s. 332). Dzięki współpracy z Jiwone Lee, koreańscy wydawcy zaczęli publikować picturebooki zaprojektowane przez I. Chmielewską. Jeden z pierwszych wydanych tam tytułów to *Lan se gunzi / tu wen Qimileisika*³ *Niebieska laseczka/Niebie-*

¹ Dział Bibliotek Centrum Kultury „Zamek w Toszku”.

² Iwona Chmielewska strona domowa: <https://iwonachmielewska.pl/biografia-iwony-chmielewskiej/>.

³ W oryginale w języku koreańskim: 藍色棍子 / 圖文 齊米雷絲卡 = Iwona Chmielewska ; 翻譯 曹玉絢. | *Lan se gunzi / tu wen Qimileisika* = Iwona Chmielewska ; fanyi Cao Yuxuan. Opis według katalogu BN: https://katalogi.bn.org.pl/discovery/fulldisplay?docid=alma-991052957853005066&context=L&vid=48OMNIS_NLOP:48OMNIS_NLOP&lang=pl&search_scope=NLOP_IZ_NZ&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=LibraryCatalog&query=any,contains,niebieska%20laseczka&offset=0.

ska skrzyneczka (Chmielewska, 2004). Na dorobek ilustratorki składa się ponad 40 tytułów. Jak pisze Elżbieta Jamróz-Stolarska: „Cieszą się one popularnością nie tylko w Polsce i Korei, ale również w Chinach, Japonii, na Tajwanie, w Meksyku, Portugalii, Hiszpanii i Niemczech. Jest laureatką wielu krajowych i międzynarodowych nagród, w tym Bologna Ragazzi Award (2011, 2013 i 2020) oraz Złotego Jabłka na Biennale Ilustracji w Bratysławie (2007). Napisany i zilustrowany przez nią *Pamiętnik Blumki* znalazł się na prestiżowej liście Białych Kruków Internationale Jugendbibliothek w Monachium” (Jamróz-Stolarska, 2020, s. 463). Ikonoteksty I. Chmielewskiej odznaczają się kluczowymi cechami. Jak pisze Marta Kotkowska, „W ich przypadku mamy do czynienia z trzema właściwościami, są to:

- nierozzerwalność obrazów i słów;
- niesymetryczna relacja między słowem i obrazem;
- oraz synergia owej relacji;
- aż wreszcie kongenialnością, którą zwykle w swoich analizach traktują jako stan idealny, do którego większość artystów i projektantów zaledwie się zbliża” (Kotkowska, 2018, s. 114).

Niniejszy artykuł poświęcono rozważaniom nad środkami artystycznymi zastosowanymi w poszczególnych realizacjach ilustratorki. Celem autorki jest analiza i scharakteryzowanie tych środków. Stanowią one bowiem kluczowy komponent wpływający na wartość i estetyczną jakość picturebooków I. Chmielewskiej i decydujący o ich kongenialności. Przed przejściem do części analitycznej warto zwrócić uwagę na terminologię związaną z gatunkiem picturebook. W literaturze przedmiotu prezentowanych jest wiele definicji terminu „picturebook”. W *Encyklopedii książki* możemy przeczytać, że jest to „specyficzna forma książki, w której narracja słowna i wizualna odgrywają równorzędną rolę, tekst i ilustracje wzajemnie się uzupełniają, tworząc spójny komunikat. Autor i ilustrator (jeśli nie jest to ta sama osoba) ściśle ze sobą współpracują, dzięki czemu istnienie tekstu jest uwarunkowane obrazem i odwrotnie” (Wincencjusz-Patyna, 2017, s. 358). Precyzyjniejszą definicję podaje Frank Serafini. Pisze on, że „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 znaków” (cyt. za Kotkowska, 2018, s. 112)⁴. Badaczka, Marta Kotkowska, podkreśla, że w przypadku

⁴ Serafini, F. (2009). Understanding Visual Images in Picturebooks, In: J. Evans (ed.) *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, pp. 10-25. London: Routledge. Tłumaczenie Marta Kotkowska.

picturebooków należy „zapomnieć o rozróżnieniach pomiędzy materialnym, książkowym artefaktem, a tekstem czy literaturą. O oddzielaniu obrazów i słów, o prymacie tekstu” (Kotkowska, 2018, s. 114). Takie sprecyzowane znaczenia pojęcia „picturebook” przyjęto w niniejszym tekście.

Picturebooki zaliczamy do książek. Jest nią każdy picturebook, ale nie każda książka jest picturebookiem. W literaturze przedmiotu spotykamy się także z takimi terminami, jak np. literatura wizualna (Sikorska, Smyczyńska, 2019), ikonotekst (Baszewska, 2015), książka obrazowa (Baszewska, 2016a), książka obrazkowa (Cackowska, 2017). W artykule przyjęto, że w przypadku publikacji I. Chmielewskiej powinno się używać przede wszystkim określenia picturebook⁵. W łącznej pisowni obu członów tego terminu: *picture* i *book* podkreślona jest nierozzerwalność dwóch warstw – wizualnej i werbalnej. Dyskurs niniejszego tekstu obejmuje wyłącznie picturebooki, dlatego określono je także takimi terminami, jak: książka, realizacja, komunikat wizualno-werbalny, jak również pojęciami bardziej precyzyjnymi: literatura wizualna i książka obrazkowa, ikonotekst. Pod pojęciem „nowe formy przekazu treści” ujęto zbiór środków artystycznych wykorzystanych przez I. Chmielewską w jej realizacjach artystycznych.

Cel i zakres badań oraz ich odbiorcy

Temat wpisuje się w dziedzinę nauk o kulturze, a ściślej w obszar zainteresowań sztuki książki, zwłaszcza literatury wizualnej⁶. Celem artykułu jest wskazanie, analiza i interpretacja nowych rozwiązań formalnych zastosowanych w wybranych książkach obrazowych I. Chmielewskiej wydanych w latach 2004–2020. Obrany zakres czasowy uzasadniony jest tym, że wcześniejsze książki tej artystki nie są picturebookami, a tym samym nie wpisują się w obszar badawczy zgłębiany w ramach tego tekstu. Analizie poddano 17 publikacji⁷. W badaniach posłużono się metodą analizy i krytyki piśmiennictwa i metodą autopsji. Wszystkie książki ujęte w tym artykule były opisywane z oglądu. Większość z omówionych tu picturebooków

⁵ Termin anglojęzyczny przyjęty dość powszechnie na gruncie polskim. Istnieje wariant, w którym człony *picture* i *book* są pisane rozdzielnie. Większość polskich badaczy używa jednak pisowni łącznej.

⁶ Magdalena Sikorska i Katarzyna Smyczyńska tak wypowiadają się na temat terminu literatura wizualna. Ich zdaniem: „Po pierwsze spełnia on najistotniejsze funkcje definiujące przynależne terminom literackim. *Określa* (literatura wizualna to utwory, których niezbywalnym tworzywem są słowo i obraz, i w których materialność może odgrywać znaczącą rolę), *różnicuje* (ze zbioru »literatura« wyodrębnia osobny podzbiór), *wskazuje na istotne podobieństwa* (pozwala na dostrzeżenie pokrewieństwa pomiędzy utworami diskutowanymi zazwyczaj w odrębnych środowiskach badawczych i oddzielnych kategoriach). Po drugie jest świadomym wyrazem próby przełamania tęsknoty badawczej za mniejszym rozwarstwieniem w ramach poszczególnych dyscyplin na korzyść współdziałania w nauce” (Sikorska, Smyczyńska, 2019, s. 15-16).

⁷ Z których wszystkie są picturebookami.

autorka wypożyczyła z bogatego zasobu Biblioteki Śląskiej w Katowicach. Kilka z publikacji jest własnością autorki artykułu, te tytuły również zbadała z autopsji (*abc.de*, *Cztery strony czasu*, *Dwoje ludzi*, *Kłopot*). Wyjątek stanowią tytuły *Niebieska laseczka/Niebieska skrzyneczka* (Chmielewska, 2004) i *Kotysanka dla babci* (Chmielewska, 2019). Książki te nie ukazały się jeszcze w Polsce i dostęp do nich jest utrudniony⁸. Opis z autopsji nie jest jedyną podstawą charakterystyki użytych przez ilustratorkę środków artystycznych. Autorka artykułu posłużyła się również metodą analizy i krytyki piśmiennictwa poświęconego realizacjom artystki. Przydatne były informacje z opracowań monograficznych i artykułów specjalistycznych. Istotnym źródłem informacji były też artykuły i recenzje zawarte w zasobach internetowych. Najważniejsze są tu witryny wortalu o książkach dla dzieci Rymy i Culture.pl. Do wszystkich zasobów autorka podchodziła krytycznie i weryfikowała ich zgodność ze stanem faktycznym. Bardzo ważnym źródłem informacji była też strona domowa Iwony Chmielewskiej (Strona domowa Iwony Chmielewskiej: <https://iwonachmielewska.pl/>).

Aby zrealizować cel badawczy zestawiono opisywane środki artystyczne i przedstawiono ich egzemplifikacje. Spis sporządzono zgodnie z autorską koncepcją, która ulegnie aktualizacji wraz z ukazaniem się nowych publikacji artystki. Opisywane w tym artykule środki artystyczne podzielono na dwa zbiory. Pierwszy z nich stanowią te, kiedy artystka ukazuje przestrzeń w sposób płaski. Drugi zbiór zawiera środki obecne w publikacji, wówczas gdy artystka prezentuje przestrzeń w sposób trójwymiarowy (zob. Tabela 1). W pierwszym przypadku badania obejmują powierzchnię zadrukowanych kart i oprawy, a w drugim – przestrzeń trójwymiarową, czyli motorykę kart, wycięcia papieru oraz inne właściwości, których nie ma w obszarze pierwszym. Istnieją wyjątki od przyjętego kryterium. Przykładem może być książka *Taki teatr* (Chmielewska, Kowalski, 2020). Zastosowany w niej żart wizualny funkcjonuje zarówno w płaskim, jak i w trójwymiarowym ujęciu przestrzeni.

Przyjęty podział dotyczy tylko i wyłącznie zależności zaobserwowanych w picturebookach I. Chmielewskiej. Nie będzie on miał zastosowania w odniesieniu do dorobku innych twórców literatury wizualnej.

Rozważania zawarte w tym artykule obfitują w odniesienia do tekstów kilku polskich naukowców zajmujących się problematyką picturebooków, m.in. Magdaleny Howorus-Czajki (2014), Katarzyny Smoczyńskiej (2019), ale także Marty Baszewskiej (2016a, i 2016b), Anny Boguszewskiej (2018), Aliny Brzuski-Kępy (2018) i M. Kotkowskiej (2018). Dyskurs badawczy podąża w kierunku wyznaczanym przez M. Baszewską, której artykuł *Architektura picturebooka. Twórczość Iwony Chmielewskiej* (Baszewska, 2016a)

⁸ Korzystałam z fragmentów książek udostępnionych na stronie: http://mobile.picturebook-museum.com/artist_book.asp?b_code=21609.

Tabela 1. Środki artystyczne w picturebookach Iwony Chmielewskiej

Środki artystyczne	
przestrzeń ukazywana płasko	przestrzeń ukazywana trójwymiarowo
<ul style="list-style-type: none"> - metafora wizualna - interpiktorialna aluzja - interpiktorialny cytat - żart wizualny - zmiana kontekstu wizualnego - figura fragmentaryczności 	<ul style="list-style-type: none"> - motoryka kart książki - figura sylepsis - nadawanie znaczenia elementom strukturalnym książki

Źródło: Opracowanie własne

uznano za wzorowy przykład strukturalnego spojrzenia na zjawisko książki obrazowej. A. Boguszewska w artykule *Przyczynek do poszukiwania genezy polskiej książki obrazkowej* zwraca uwagę na umieszczenie tego rodzaju publikacji w kontekście historycznym. Niezwykle cenne są spostrzeżenia K. Smyczyńskiej. Trudno o badacza, który rozpatrywałby dzieła wymienianej tu artystki w tak szerokim kontekście. K. Smyczyńska odwołuje się m.in. do teorii literatury, filozofii i kulturoznawstwa. M. Kotkowska kładzie z kolei nacisk na zagadnienia związane z językoznawstwem i teorią komunikacji. Podkreśla kongenialny charakter picturebooków I. Chmielewskiej i analizuje cechy wydawnicze tych realizacji. Spojrzenie wywodzące się od definicji F. Serafiniego, które przyjęła ta badaczka, ma istotne znaczenie w tym artykule.

Opracowany podział środków ze względu na sposób ukazywania przestrzeni może stanowić punkt odniesienia dla osób zajmujących się badaniem dorobku artystki (w kontekście sztuki książki i pedagogiki bibliotecznej takie badania prowadzi m.in. A. Brzuska-Kępa (2018, s. 136-146)).

Przestrzeń ukazywana płasko

To przestrzeń zadrukowanych kart i oprawy rozpatrywana statycznie w obrębie płaszczyzny, w której czytelnik nie dokonuje zmian znaczenia, np. przez wprawienie kart lub innych elementów struktury w ruch. Przykładami zaaranżowania tej przestrzeni są takie tytuły, jak *Cztery zwykłe miski* (Chmielewska, 2013b) i *Dwoje ludzi* (Chmielewska, 2014a). Wymowa obrazów zamieszczonych w tych publikacjach pozostaje niezależna od ułożenia kart i oprawy. Utwory nie posiadają elementów ruchomych, wpływających na wymowę całości komunikatu.

W kompozycji przestrzeni ujmowanej płasko I. Chmielewska wykorzystowała takie środki artystyczne, jak: metafora wizualna, interpiktorialna aluzja, interpiktorialny cytat, żart wizualny, zmiana kontekstu wizualnego i figura fragmentaryczności (zob. Tabela 1).

Zagadnienie metafory w malarstwie należało do kontrowersyjnych zagadnień w polskiej humanistyce. Istnienie metafory wizualnej negowali wybitni badacze literatury, m.in. Jerzy Ziomek (1980) i Mieczysław Porębski (1986). Zakładali oni, że metafory nie można „zobaczyć” w sensie wizualnym. Takie stanowisko wynikało z założenia, że znak ikoniczny ma charakter wyłącznie referencyjny, a ikoniczność wyklucza metaforyzację. Z czasem podejście badaczy do metafory uległo zmianie, na co wpływ miało przede wszystkim to, że zaczęto rozpatrywać obrazy w kategorii tekstów wizualnych.

Opisując metaforę jako środek artystyczny, przyjęto podejście Jerzego Jarniewicza (2017) i K. Smyczyńskiej (2019). Dobrym przykładem zastosowania metafor wizualnych jest picturebook *Dwoje ludzi* (Chmielewska, 2014a). Jest to jedna z najlepiej znanych w Polsce realizacji I. Chmielewskiej, często kupowana z okazji ślubu czy jego rocznicy. Za pomocą prostych metafor artystka opisała zależności w związkach. Relacje dwojga ludzi ukazała dzięki zastosowaniu różnych obrazów: masztu i żagla, lodygi i kwiatu, dwóch kół roweru. Wszystkie wymienione motywy stały się więc nośnikami znaczeń.

Środkiem spokrewnionym z metaforą wizualną jest interpiktorialna aluzja, jednakże jego dostrzeżenie, odczytanie i zinterpretowanie wymaga znacznie wyższych kompetencji kulturowych. Interpiktorialna aluzja ma miejsce wtedy, gdy twórca w niebezpośredni sposób nawiązuje do uniwersum symboli i znaków zakorzenionych w kulturze. Określenie „niebezpośredni” ma tutaj znaczenie kluczowe, ponieważ wspomniane symbole zwykle nie są wyrażone wprost. Często występują w formie mocno przetworzonej przez artystę.

Dobłą ilustracją interpiktorialnej aluzji jest rozkładówka (s. 32-33) z *Pamiętnika Blumki* (Chmielewska, 2011). Po prawej stronie widać dwa trójkątne odłamki szkła. Na innej rozkładówce (s. 36-37) I. Chmielewska umieściła szybę z pęknięciami układającymi się w kształt gwiazdy Dawida. Szyba ukazana jest na moment przed rozbiciem. Tak więc trójkątne odłamki są zawoalowanym nawiązaniem do tradycji judaizmu, a tym samym do kultury żydowskiej, która była piętnowana i niszczone tak, jak cała społeczność żydowska w czasach drugiej wojny światowej. Rozproszone na wielu obrazach trójkątne kawałki szkła pełnią funkcję aluzyjną, ale ta szkatułkowa aluzja to nie ostatnia, jaką znajdziemy w tej rozkładówce. W prawym górnym rogu umieszczony został drapieżny ptak. A. Brzuska-Kępa odczytała ten element jako nawiązanie do hitlerowskiej gapy (Brzuska-Kępa, 2018a, s. 255).

Kolejnym istotnym środkiem artystycznym stosowanym przez ilustratorkę jest interpiktorialny cytat. Picturebook zawierający liczne przykłady

zastosowania tego środka to *Cztery strony czasu* (Chmielewska, 2013a). Mówimy o nim, gdy artysta zawarł w swojej pracy elementy zaczerpnięte z innego dzieła sztuki. Na stronach 24 i 25 możemy dostrzec trzy takie cytaty. Pies i lustro pochodzą z obrazu *Malżeństwo Arnolfinich* (1434) Jana van Eycka. W dolnej części strony jest wycinek ze szkicem anatomicznym Leonarda da Vinci. Na stronie 26 umieszczono z kolei trzy postacie. Dwie osoby, z których ta z twarzą dodaną przez I. Chmielewską, przeskakuje przez kompana zgiętego w pół – to elementy wyjęte z obrazu *Zabawy dziecięce* (1560) Petera Brueghela starszego. Figura z prawej strony pochodzi z obrazu *Wędrowiec* (1500) Hieronima Boscha. Ponad tymi sylwetkami znajduje się fragment sztychu Meriana z mapą Torunia z połowy XVII w., który jest jedną z wielu kopii rycin wykorzystanych przez artystkę w tej publikacji. Na stronie 48 jest reprodukcja obrazu *Lato* (1563) Giuseppe Arcimboldo. Autorka była świadoma większości z tych nawiązań, czego dowodem jest strona 80 przedstawiająca pracownię w „drugim mieszkaniu południowym”. W tej przestrzeni ilustratorka umieściła samą siebie, odwróconą plecami i zapatrzoną w tarczę zegara za oknem. Po jej lewej stronie jest komoda, na której stoją książki. Są wśród nich woluminy o tytułach „Vinci” i „Arcimboldo”. Na tej samej stronie znajdziemy jeszcze bardziej ukryte komunikaty. Nad komodą znajduje się przeszklona szafka, a w niej puzderko opatrzone etykietą z napisem „Forget me not”. W kontekście całej książki słowa te można odczytać jako wezwanie do pielęgnowania pamięci przodków.

Ilustratorka ma talent do łączenia dobrze znanych elementów z nowymi nieoczekiwanymi kontekstami. Zabieg ten stosuje wobec bohaterów swoich realizacji. Wydzźwięk takich operacji może być różny. K. Smyczyńska (2019, s. 38), opisując publikację *abc.de* (Chmielewska, 2015a), szczególną uwagę poświęca stronie [17]. I. Chmielewska ukazała tu braci Grimm z latarką, w ciemnym lesie. W tym wypadku wydzźwięk jest humorystyczny, tym bardziej, gdy pamiętamy o tym, że Wilhelm i Jakub Grimmowie sytuowali bohaterów swoich baśni w mrocznych sceneriach, takich jak ciemny las. Artystka zaś przewrotnie umieściła w lesie autorów baśni.

Żart wizualny może funkcjonować w przestrzeni ujętej płasko i trójwymiarowo. Przykładem może być picturebook *Taki teatr* (Chmielewska, Kowalski, 2020), gdzie humorystyczny efekt osiągnięto przez komiczne miny postaci. Ich twarze są podzielone w poprzek na trzy części, które odbiorca może zmieniać, przewracając poszczególne części kart książki.

Umieszczanie obiektów w nietypowym kontekście wizualnym to zabieg często stosowany przez I. Chmielewską. Jest tak we wspomnianej publikacji *abc.de* (Chmielewska, 2015a), zawierającej elementy komiczne. Picturebook, w którym zmiana kontekstu wizualnego jest kluczowym środkiem w kreacji artystycznej wypowiedzi, to *Dopóki niebo nie płacze* (Chmielewska, Czechowicz, Zybelberg, 2016). Utwór jest trudny w recepcji nie tylko ze

względu na poruszony w nim temat masowej zagłady, ale przede wszystkim dlatego, że wywołuje na odbiorcy ogromne wrażenie. Siła komunikatu jest zależna od kompetencji adresata. *Dopóki niebo nie płacze* to książka, której przekaz dosłownie poraża czytelnika, wywołuje efekt katharsis. Tylko osoba pozbawiona empatii i elementarnej wiedzy historycznej może przejść obojętnie obok tego picturebooka. Napięcia pomiędzy poszczególnymi poziomami wynikają z odpowiedniej aranżacji trzech komponentów składających się na strukturę tej realizacji. Są to: poezja Józefa Czechowicza, fotografie Abrama Zybelberga i oprawa wizualna I. Chmielewskiej. Zarówno poezja J. Czechowicza, jak i fotografie lubelskich Żydów, powstały przed wybuchem drugiej wojny światowej. Żadna z osób uwiecznionych na zdjęciach nie mogła przewidzieć swojej tragicznej śmierci. Każdy z tych komponentów odczytywany osobno nie wzbudza w odbiorcy tak silnego wrażenia, jak książka obrazowa, w której artystka scaliła je, używając warstwy wizualnej jako spoiwa. W trakcie wywiadu prowadzonego z ilustratorką Sebastian Frąckiewicz wychwytyuje bardzo istotne właściwości tego picturebooka:

Sebastian Frąckiewicz: Jak Pani zestawiała poezję z fotografiami? Wiersze dla dzieci Czechowicza w zderzeniu ze zdjęciami zmieniają nagle kontekst, stają się takim zwiastunem Zagłady i budzą grozę.

Iwona Chmielewska: To była najtrudniejsza część pracy, właściwie treść tego projektu. Mało kto odważył się mówić i pisać o *Dopóki niebo nie płacze* bo nie jest to książka wygodna, na przykład dla polonistów, którzy skupiają się na tekście. A w zestawieniu z obrazem to już nie są tylko wiersze dla dzieci.

S. F: Oczywiście, tak niewinny utwór jak *Cień* staje się nagle wierszem pełnym grozy. Jak przyszedł do pani ten pomysł, żeby posłużyć się Czechowiczem w taki sposób, i to jego utworami dla najmłodszych?

I. Ch: Chciałam, żeby był to picturebook, książka, która zostanie ożywiona w sercach odbiorców. Wiedziałam, że musi – albo przynajmniej powinien – pojawić się w niej tekst. Ale niczego dobrego nie mogłam znaleźć. W Bramie Grodzkiej podsuwano mi teksty o Żydach lubelskich, sama takich szukałam. Ale zaczynała się tworzyć jakaś tautologia. To nie mógł być tekst mówiący wprost, komentujący w oczywisty sposób te zdjęcia, bo wówczas fotografiom odebrałabym ich siłę. Poza tym te teksty mówiły o śmierci albo jej przeczuciu. A na zdjęciach byli jeszcze ludzie żywi. [...]

S. F: To właściwie są wiersze i zdjęcia sprzed Zagłady w kontekście Zagłady (Frąckiewicz, 2018, s. 357- 358).

Artystka często wykorzystuje w swoich realizacjach figurę fragmentaryczności. Szczególnie w tych picturebookach, w których dąży do wykorzystania niedopowiedzenia w komunikacie wizualnym. Ten zabieg został opisany przez M. Baszewską w artykule *Architektura picturebooka. Twórczość Iwony*

Chmielewskiej (Baszewska, 2016, s. 119), w którym jako przykład zastosowania figury fragmentaryczności badaczka podaje rozkładówki z *Pamiętnika Blumki* (Chmielewska, 2011). Figurę tę znajdziemy też w innych picturebookach artystki, np.: *Cztery strony czasu* (Chmielewska, 2013a), *Na wysokiej górze* (Chmielewska, Miłobędzka, 2014), *abc.de* (Chmielewska, 2015a) i *Dopóki niebo nie płacze* (Chmielewska, Czechowicz, Zybelberg, 2016a).

Przestrzeń ukazywana trójwymiarowo

Temu obszarowi przyporządkowano środki artystyczne wywodzące się z fizycznych właściwości książki. Istotną rolę odgrywa tu ruch, możliwość rozkładania kart książki, przewracania określonych części stron, manipulowania zaginanyymi do środka kartami. Przykładem może być publikacja *Jak ciężko być królem* (Chmielewska, Korczak, 2018). Jest to przestrzeń bardzo bogata w znaczenia. Wirtuozeria, z jaką I. Chmielewska aranżuje potencjał tej przestrzeni, ma decydujący wpływ na kongenialny charakter jej projektów. Artystka komunikuje się z czytelnikiem przez tak subtelne elementy, jak półprzezroczysty papier – *Niebieska laseczka/Niebieska skrzyneczka* (Chmielewska, 2004), kolor bloku książki i materiał okładki – *Królestwo dziewczynki* (Chmielewska, 2014), wewnętrzna strona obwoluty *abc.de* (Chmielewska, 2015a) czy wreszcie nić łącząca składki – *Obie* (Chmielewska, Bargielska, 2016).

Jednym z najważniejszych środków artystycznych wykorzystywanych przez I. Chmielewską w tym obszarze jest motoryka kart książki. Picturebook *Maum. Dom duszy* (Chmielewska, Kim, 2016) to doskonały przykład zastosowania tego środka artystycznego. Poruszając okładkami książki, możemy zdecydować, czy drzwi, które widzimy na rozkładówce, są otwarte, czy zamknięte (s. 10-11). Możemy też złapać lub wypuścić motyla (s. 44-45). Dzięki takiej formie kompozycji I. Chmielewska wchodzi w interakcję z odbiorcą. Innym przykładem zastosowania motoryki kart w komunikacji wizualnym jest książka *Taki teatr* (Chmielewska, Kowalski, 2020), wydana z okazji stulecia Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu. Ten niezwykły picturebook zawiera w sobie karty podzielone w poprzek na trzy równe części. Przewracając określoną część karty, odbiorca może zmieniać oczy, nos i usta postaci. Zastosowanie takiego podziału kart sprawia, że trudno jest jednoznacznie ustalić numerację mobilnych stron.

M. Baszewska opisuje zastosowanie innego zabiegu artystycznego w książce *Oczy* (Chmielewska, 2016d) (Baszewska, 2016, s. 119). Jest nim figura sylepsis. Realizacja, w której zastosowano ten środek artystyczny, może przybierać różne formy. W tym przypadku I. Chmielewska wychodzi od powtarzającego się w całej książce kształtu wyciętych oczu mających po przewróceniu karty zupełnie nowe znaczenie. Wykrojone otwory stają się uchwytyami kluczy (s. 12), a źrenice wizjerami w drzwiach (s. 13). Przy

pierwszym odczytaniu odbiorca nie wie, czym staną się oczy po przewróceniu strony. Jest to wspomniane wyżej „napięcie towarzyszące przewracaniu kart”. Na tę artystyczną wypowiedź składa się również gradacja, polegająca na odpowiednim dozowaniu napięcia. Tutaj najpierw ono rośnie (przy wymienianiu zalet widzenia), osiąga punkt kulminacyjny, potem opada (gdy autorka opisuje zalety związane z brakiem możliwości widzenia). Taka synergia środków artystycznych jest powszechna w realizacjach artystki i stanowi potwierdzenie jej wirtuozerii.

Inne książki, w których ilustratorka wykorzystała figurę sylepsis, to m.in.: *Czarownica* (Iłakowiczówna, Chmielewska, 2015) i *W kieszonce* (Chmielewska, 2015b). W ilustracjach do wiersza Kazimiery Iłakowiczówny artystka zastosowała wiele rozcięć, które są tak wkomponowane w karty, że, gdy na awersie jest wspomniane rozcięcie, to na rewersie z tego samego rozcięcia wychodzi jakiś motyw, np. wał, nóż albo róg jednorożca. Książka *W kieszonce* (Chmielewska, 2015b) zawiera ilustracje wykonane z kawałków materiału i nici. Na awersie karty jest kieszonka (z materiału), z której wystaje kształt wyszyty nicią. Na rewersie mamy obrys kieszonki i cały kształt ukrytego w niej przedmiotu. Zamyśl polega na tym, że ukryte przedmioty często są nieoczywiste. Odbiorca może być zaskoczony tym, co znajdzie w kieszonce. Kawałki materiału i wyszyte kształty poddano fotoedycji, tak aby umieścić je w kartach picturebooka.

Bardzo istotnym środkiem wyróżniającym picturebooki I. Chmielewskiej jest nadawanie znaczenia elementom strukturalnym książki. Ilustratorka wykreowała obrazy do książki *Obie* (Chmielewska, Bargielska, 2016). Projektując publikację, zadbała o to, by nić łącząca składki stała się nośnikiem znaczenia. Na jednej z rozkładówek I. Chmielewska ukazała dziewczynkę na chwilę przed przecięciem tej nici, która w tym wypadku jest metaforą więzi łączącej ją z matką. Na innej rozkładówce mama i córka stąpają po przerywanej linii. Każda z bohaterek jest po innej stronie nici. Wygląda to tak, jakby każda z nich poruszała się w osobnej, równoległej rzeczywistości. Zarówno matka, jak i córka są równocześnie blisko i daleko od siebie. Nić więzi współtworzy przestrzeń spotkania. Z innej rozkładówki wiemy, że córka może wyjąć nożyczki i przeciąć tę nić. Nie wiadomo jednak, czy to robi. Na obrazie widać dziewczynkę na chwilę przed przecięciem nici. Takie niedopowiedzenie pozwala odbiorcy współtworzyć historię w trakcie odczytania i jest kolejnym znakiem rozpoznawczym artystki.

Podsumowanie

W picturebookach I. Chmielewskiej można zauważyć różnorodne środki artystyczne. Każda realizacja stanowi osobną opowieść wizualno-werbalną, której przekaz jest zbudowany z licznych środków artystycznych. Opisano najistotniejsze spośród tych środków i podzielono je na zbiory rozpatry-

wane w dwóch przestrzeniach. Podział środków artystycznych ze względu na sposób ujmowania przestrzeni to zupełnie nowa koncepcja, otwierająca dodatkowe perspektywy badawcze.

Dotychczas na łamach przytoczonych w tekście artykułów opisano tylko kilka publikacji I. Chmielewskiej. W ramach analizy tych ostatnich wymieniano zastosowane środki artystyczne i omawiano je. Cytowane badaczki sytuowały swoje refleksje w kontekście różnych dyscyplin humanistyki: teorii literatury (K. Smoczyńska), teorii komunikacji (M. Kotkowska) czy pedagogiki bibliotecznej (A. Brzuska-Kępa 2018b). Wyjątek stanowi M. Baszewska, której artykuł *Architektura picturebooka. Twórczość Iwony Chmielewskiej* stanowi jedno z nielicznych całościowych ujęć dorobku tej artystki.

W tym artykule skupiono się na środkach wypowiedzi artystycznej stanowiących komponenty pojedynczych picturebooków. Nie tylko opisano poszczególne picturebooki, ale przeanalizowano i sklasyfikowano elementy decydujące o ich całościowej wymowie. Przyjęta perspektywa badawcza umożliwia uzyskanie swego rodzaju panoramy tej części dorobku. Picturebooki I. Chmielewskiej potraktowano jako zjawisko osobne. Poddano analizie środki artystyczne decydujące o oryginalności ich przekazu. Charakterystykę tych środków przygotowano, posługując się podziałem na przestrzeń płaską i trójwymiarową. Istotne jest, że w omawianym okresie (2004-2020) ukazało się kilka książek artystki, które nie są picturebookami. Tych książek nie opisywano. Byłoby to bezzasadne w odniesieniu do celu badań wyznaczonego w tym tekście.

Na fenomen grafiki książkowej I. Chmielewskiej składa się wiele czynników. Autorka tak konstruuje swoje publikacje, aby odbiorca mógł „sam się uruchomić” (Frąckiewicz, Chmielewska, 2017, s. 360). Ilustratorka zmusza obserwatora do samodzielnego myślenia i zastanowienia nad mnogością znaczeń zawartych w jej realizacjach. Dla artystki bardzo istotna jest ważność podejmowanego tematu. Często są to tematy trudne. Można tutaj wymienić *gender* (*Niebieska laseczka/Niebieska skrzyńeczka*, 2004), nierówności społeczne (*Cztery zwykłe miski*, 2013), niepełnosprawność (*Oczy*, 2014), przemijanie (*Na wysokiej górze*, 2016), okupacja (*Pamiętnik Blumki*, 2011 i *Mama zawsze wraca*, 2020), masowa zagłada Żydów w czasie drugiej wojny światowej (*Dopóki niebo nie płacze*, 2016). Sam dobór tematów świadczy o istotności realizacji artystki. Pełen wycucia i empatii sposób prowadzenia narracji stanowi o kunszcie ilustratorskim. O wirtuozerii I. Chmielewskiej decyduje również umiejętność zachowania doskonałej symetrii przy równoległym prowadzeniu wizualnej i werbalnej narracji, dzięki czemu obie warstwy funkcjonują w doskonałej symbiozie i dają efekt synergii. Takie formułowanie wypowiedzi artystycznej sprawia, że omawiane picturebooki mają charakter kongenialny. Jest to wynik konglomeratu wymienionych wyżej założeń i umiejętności artystki. Stanowi też podstawowy wyróżnik i jest jedną z największych zalet jej twórczości.

Bibliografia

- Baszewska, M. (2016a). Architektura picturebooka. Twórczość Iwony Chmielewskiej. *Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie*, 10(2), 115-123.
- Baszewska, M. (2016b). Picturebooki Iwony Chmielewskiej jako medium otwierające na Innego. *Toruńskie Studia Bibliologiczne*, 2(17). Pobrano 24 marca 2022, z: <http://www.home.umk.pl/~tsb/?q=pl/node/560>
- Boguszewska, A. (2018). Przyczynek do poszukiwania genezy polskiej książki obrazkowej. *Ars Educandi*, 15. Pobrano 24 marca 2022, z: <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/arseducandi/article/download/2035/2465/3810>
- Brzuska-Kępa, A. (2018a). Cała polska (nie tylko) czyta (nie tylko) dzieciom – czyli o książkach obrazkowych, które warto mieć w bibliotece. W: A. Wałkowski (red.), *Bibliotekarz, biblioteka, historia: materiały pokonferencyjne z okazji setnej rocznicy powstania Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich* (s. 249-256). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP.
- Brzuska-Kępa, A. (2018b). Pomysł i piękno: o wybranych książkach autorskich Iwony Chmielewskiej. *Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*, 6, 136-146.
- Cackowska, M., red. (2017). *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*. Poznań: Instytut Kultury Popularnej.
- Chmielewska, I. (2011). *Pamiętnik Blumki*. Poznań: Media Rodzina.
- Chmielewska, I. (2013). *Niebieska laseczka, niebieska skrzyneczka*. Taipei shi : Lianjing Chuban Shiye Gufen Youxian Gongsi.
- Chmielewska, I. (2013a). *Cztery strony czasu*. Poznań: Media Rodzina.
- Chmielewska, I. (2013b). *Cztery zwykłe miski*. Wrocław: Wydawnictwo Format.
- Chmielewska, I. (2014a). *Dwoje ludzi*. Poznań: Media Rodzina.
- Chmielewska, I. (2014b). *Królestwo dziewczynki*. Warszawa: Wydawnictwo Entliczek.
- Chmielewska, I. (2015a). *Abc.de*. Poznań: Wydawnictwo Warstwy.
- Chmielewska, I. (2015b). *W kieszonce*. Poznań: Media Rodzina.
- Chmielewska, I. (2017). Zakorzeń się w codzienności. [Rozm. przepr. S. Frąckiewicz]. *Ten łokieć źle się zgina. Rozmowy o ilustracji*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Chmielewska, I., Bargielska J. (2016). *Obie*. Lusowo: Wydawnictwo Wolno.

-
- Chmielewska, I., Czechowicz, J., Zylberberg, A., fot. (2016). *Dopóki niebo nie płacze*. Lublin: Brama Grodzka i Teatr NN.
- Chmielewska, I., Kim, H. (2011). *Maum. Dom duszy*. Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy: Wrocławski Dom Literatury.
- Chmielewska, I., Korczak, J. (2018). *Jak ciężko być królem*. Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich Polin.
- Chmielewska, I., Kowalewski, P. (2020). *Taki teatr*. Toruń: Teatr im. Wiliama Horzycy.
- Chmielewska, I., Miłobędzka K. (2017). *Na wysokiej górze*. Lusowo: Wydawnictwo Wolno.
- Howorus-Czajka, M. (2014). Wpływ czynników ekonomicznych na aktualny rozwój ilustracji książkowej. Analiza zjawiska na przykładzie twórczości Iwony Chmielewskiej. *Quart*, 2(32), 29-39.
- Iłakowiczówna, K., Chmielewska, I. (2015). *Czarownica*. Poznań: Wydawnictwo Miejskie Posnania.
- Jamróz-Stolarska, E. (2020). *Iwona Chmielewska* (biogram). W: A. Wincencjusz-Patyna (red.), *Admirałowie wyobraźni: 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci* (s. 463). Warszawa: Wydawnictwo Dwie Siostry.
- Jarniewicz, J. (2017). Czarownice słów i obrazów. O księgach przemian Iwony Chmielewskiej. W: A. Stanecka, J. Dybała (red.), *Wiedzmy i anioły – postrzeganie kobiet w dawnej i współczesnej kulturze* (s. 139-151). Piotrków Trybunalski: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego.
- Kotkowska, M. (2018). To, co pomiędzy słowem a obrazem – znaki, symbole i metafory wizualne w autorskich książkach Iwony Chmielewskiej. *Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*, 6, 112-135.
- Książka obrazkowa. (2017). W: A. Żbikowska-Migoń i M. Skalska-Zlat (red.), *Encyklopedia książki*. T. 2. (s. 358). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Porębski, M. (1986). *Sztuka a informacja*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sikorska, M., Smyczyńska, S. (2019). *Przestrzenie refleksji humanistycznej w literaturze wizualnej*. Toruń: Tako.
- Ziomek, J. (1980). *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Dominika Panek

***New forms of content communication in picturebooks by Iwona Chmielewska
in the light of Polish research***

Abstract

Using critical analysis of literature and autopsy method, the author describes the various artistic means used by Iwona Chmielewska in her original picturebooks. The author divides these means into two collections, according to the way in which space is depicted. The first set contains artistic means present when space is depicted flatly. The second set contains artistic means present when space is shown three-dimensionally. The paper organizes knowledge on the selected part of the publication output of Iwona Chmielewska. The author refers to the findings of native researchers of the phenomenon of Iwona Chmielewska's picturebooks. These include: Marta Baszewka, Anna Boguszewka, Alina Brzuska-Kępa, Małgorzata Howorus-Czajka, Marta Kotkowska, Magdalena Sikorska, Katarzyna Smyczyńska. Only picturebook publications published between 2004 and 2020 were included in the study.

Keywords: Iwona Chmielewska, picturebook, visual literature, book art

Dominika Panek

***Nowe formy przekazu treści w picturebookach Iwony Chmielewskiej w świetle
polskich badań***

Streszczenie

Autorka artykułu posłużyła się metodą analizy i krytyki piśmiennictwa oraz metodą autopsji, aby opisać różne środki artystyczne wykorzystywane przez Iwonę Chmielewską w jej autorskich picturebookach. Autorka dokonuje podziału tych środków na dwa zbiory, według sposobu ukazania przestrzeni. Pierwszy zbiór zawiera środki artystyczne zaobserwowane w przestrzeni ujmowanej płasko. Drugi zbiór zawiera środki artystyczne obecne, gdy przestrzeń jest ukazana w ujęciu trójwymiarowym. Tekst porządkuje wiedzę na temat wybranego fragmentu dorobku publikacyjnego tej artystki. Autorka odwołuje się do ustaleń rodzimych badaczy fenomenu picturebooków Iwony Chmielewskiej. Są wśród nich m.in.: Marta Baszewka, Anna Boguszewka, Alina Brzuska-Kępa, Małgorzata Howorus-Czajka, Marta Kotkowska, Magdalena Sikorska, Katarzyna Smyczyńska. Badaniom poddano tylko picturebooki opublikowane w latach 2004-2020.

Słowa kluczowe: Iwona Chmielewska, picturebook, literatura wizualna, sztuka książki