

MARTA PUSTUŁA

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

ORCID: 0000-0002-7919-2388

marta.pustula@gmail.com

Edytorska lektura komiksu na przykładzie zeszytów *Tytus, Romek i A'Tomek*

Streszczenie

Komiks składa się z szeregu charakterystycznych dla tego gatunku elementów narracyjnych i edytorskich, tworzących wyjątkową strukturę. Tekst i obraz stanowią tu nierozdzielalną całość. Same rysunki nie mogłyby istnieć bez tekstu i na odwrót. Skonwencjonalizowana forma komiksu znacznie odróżnia go od książki obrazkowej. Badacze w przypadku obu gatunków używają jednak tego samego terminu – ikonotekst. Ta ściśle określona forma tekstowo-wizualna, jaką jest komiks, bywa szufladkowana jako łatwa w odbiorze (z uwagi na niewielką ilość tekstu) i machinalnie wkładana między publikacje dla niedorosłych czytelników. Niemniej daje ona współczesnemu odbiorcy pole do angażującej lektury. By odczytać wszystkie znaczenia zakłete w komiksie, odbiorca odszyfrowuje szereg znaków tekstowych, ilustracyjnych i edytorskich. Niniejszy artykuł zawiera zestawienie charakterystycznych dla komiksu wyróżników edytorskich oraz analizę edytorską, która dekoduje znaczenia tych parametrów w treści analizowanego utworu.

Słowa kluczowe: edytorstwo, typografia, ikonotekst, komiks, książka obrazkowa

1. Edytorskie wyróżniki komiksu

W *Encyklopedii książki czytamy*, że: „Dalszym etapem rozwoju tej formy książki dla dzieci [książki obrazkowej – MP] stał się komiks”¹. Idea dzieła integralnego realizowała się obok książki obrazkowej i na tym polu, ale połączenie tekstu i obrazu funkcjonuje tu zgoła inaczej.

Komiks zalicza się zasadniczo do kultury popularnej, niskiej, zarzuca mu się kiczowatość, między innymi ze względu na łatwość odbioru, i dlatego włącza się go do dziecięcego pola zainteresowań literackich czy paraliterackich². Stwierdzenie to może budzić pewne kontrowersje, ponieważ sztuką komiksową interesują

¹ I. Socha, *Książka dla dzieci i młodzieży (dziecięca)* [w:] *Encyklopedia książki*, red. A. Żbikowska-Migoń, M. Skalska-Złat, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017, s. 113.

² Por. J. Szyłak, *Komiks* [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 265.

się, a nawet inspirują, uznani artyści – choćby Andy Warhol. Wątpliwe wydaje się tu jednak uznanie go za łatwy w odbiorze, bo przecież wymaga jednoczesnego dekodowania znaczeń przekazywanych werbalnie i obrazowo. Tę drugą wątpliwość zdaje się podzielać Bartosz Kurc:

Oczywiście komiks to synteza, symbioza zależności literacko-plastycznych. Jest jednocześnie czytany i oglądany. Z tego wynika pewna trudność dla osób nieczytających komiksów czy w ogóle przekazu współczesnej kultury audio-wizualnej (prasa ilustrowana, reklamy, telewizja, gry komputerowe i multimedia)³.

Jakub Jankowski zwraca uwagę na stereotypowość przekonania o łatwiejszym odbiorze komiksu. Jego zdaniem ma ono swe źródło w niewielkiej ilości tekstu w komiksie, przez co czyta się szybciej. Swoje wątpliwości podsumowuje pytaniem retorycznym: „Czy jeśli przyjrzymy się stosowanym przez autorów komiksów rozwiązaniom kompozycyjnym i sekwencyjnym nie okaże się, że w czytaniu komiksu diabeł tkwi w szczególe?”⁴.

Współczesne dzieci są głęboko zanurzone w kulturze medialnej charakteryzującej się łączeniem, przenikaniem się kanałów przekazywania i odbioru treści, toteż komiks nie tylko nie powinien stawiać barier percepcyjnych, a nawet może się okazać bardziej angażujący niż opowiadanie wyłącznie tekstowe. Zagadnienia te są istotne także z perspektywy edytorskiej, ponieważ sposób podania tego dwukodowego tekstu kultury dziecięcemu czytelnikowi najprawdopodobniej może mieć decydujące znaczenie dla odbioru – zniechęcenia lub zachęcenia do zagłębienia się w treść.

Geneza gatunku sięga XIX wieku, ale jego rozwój przypada na lata dwudzieste XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Początki komiksu wiążą się ponadto z prasą, ponieważ te obrazkowe historie były i są wydawane albo na łamach czasopism, albo jako osobne zeszyty czy też albumy ukazujące się cyklicznie jak czasopisma. Nazwa pochodzi od angielskiego *comic strip* ('komiczne pasmo' – tłum. MP) i odwołuje się do pierwszych komiksów, które w formie zestawionych w pasma sekwencji obrazów przekazywały w sposób satyryczny aktualne informacje⁵. „Dzisiaj nazwa ta w małym stopniu przystaje do zjawiska, które określa, gdyż ani komiksy nie zachowują charakteru humorystycznego, ani też obrazki, z których się składają, nie muszą tworzyć kształtu paska”⁶.

Wybrane współczesne słownikowe definicje komiksu brzmią: „Fabuła opowiedziana za pomocą sekwencji obrazów, zwykle uzupełnionych tekstami słownymi”⁷ lub „forma narracji za pośrednictwem serii rysunków wspomaganym krótkim

³ B. Kurc, *Komiks – opowiadanie obrazem. Od narracji do znaku*, Wydawnictwo Kurc, Koluszki 2016, s. 48.

⁴ J. Jankowski, *Tworzenie znaczenia w komiksie poprzez kadrowanie i kompozycję plansz* [w:] *Komiks. Wokół warstwy wizualnej*, red. J. Czaja, M. Traczyk, Instytut Kultury Popularnej, Biblioteka Uniwersytecka, Poznań 2016, s. 29.

⁵ B. Tylicka, *Komiks* [w:] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2003, s. 188.

⁶ J. Szyłak, *Komiks...*, s. 262.

⁷ Tamże.

tekstem⁸. Obie włączają komiks do sztuk fabularnych, ale wysuwają na pierwszy plan kod wizualny, który teksty jedynie uzupełniają czy wspomagają. Jerzy Szyłak zauważa, że połączenie charakteru narracyjnego gatunku z rysunkową formą przekazywania treści tworzy z komiksu „sztukę dwutorową”, a gatunek ten „ustanawia odrębne, właściwe tylko sobie relacje między słowem a obrazem”⁹. Na styku tych dwóch kodów sytuują się środki wyrazu charakterystyczne wyłącznie dla komiksu, dlatego też część teoretyczna oraz analiza gatunku skupiać się będą oprócz kwestii edytorskich właśnie na relacji tekst – obraz we współczesnym komiksie dla dzieci.

Warto odnotować, że komiks rozwijał się równocześnie z filmem i jako gatunek pozostaje pod jego dużym wpływem. Po pierwsze, mówi się o scenariuszu odcinka komiksu, po drugie, ciąg przekazujących treść rysunków bywa określany jako montaż kadrów¹⁰.

Jeśli chodzi o podział komiksów, to najmocniej utrwaliła się typologia wywodząca się z różnic edytorskich:

1) krótka forma komiksowa (ang. *cartoon*) – kilku-, kilkunastobrazkowy, jednowątkowy epizod z puentą o charakterze żartu sytuacyjnego lub słownego, tworzony z przeznaczeniem do druku w prasie; 2) serial (cykl) – historia o charakterze fabuły awanturycznej [...], publikowana w postaci broszur lub albumów połączonych ze sobą w jedną całość fabularną [...]; 3) opowieść graficzna (ang. *graphic novel*) – mająca wyraźnie zaznaczone kategorie początku i końca i uporządkowana w tak określonych ramach utworu jako kompozycyjna i logiczna całość, imitująca literacką powieść wraz z jej cechami charakterystycznymi¹¹.

Komiks składa się z szeregu charakterystycznych dla tego gatunku elementów narracyjnych i edytorskich tworzących wyjątkową tylko dla siebie strukturę. Opis teoretyczny w połączeniu z edytorską analizą wybranego komiksu pozwoli na wyodrębnienie poszczególnych komponentów oraz na całościowe spojrzenie na architekturę komiksu.

Komiks podobnie jak książka jest „środkiem przekazu, który wymaga materialnego nośnika, pozwalającego na utrwalenie obrazu prezentowanego odbiorcy”¹². Skoro bywał i bywa wydawany jako część gazety lub w osobnych zeszytach czy albumach, w zależności od formy wydania obejmuje lub nie: okładki, karty tytułowe i redakcyjne itd. Komiks właściwy, odróżniany od gazetowego, organizowany jest w całości kompozycyjne zwane planszami, które zastąpiły pierwotne paski¹³.

Jedna plansza zawiera z kolei kilka kadrów. Kadr to podstawowy składnik, najmniejsza częśćka znaczeniowa komiksu. To tzw. obrazek narracyjny, ponieważ w jego obrębie znajdują się skonwencjonalizowane znaki (werbalne i wizualne), które posuwają akcję komiksu do przodu.

⁸ B. Tylicka, *Komiks...*, s. 188.

⁹ J. Szyłak, *Komiks...*, s. 262.

¹⁰ Por. tamże.

¹¹ Tamże, s. 264–265.

¹² J. Szyłak, *To ptak! To samolot! To ikonotekst! Książka – komiks – picturebook (medium czy media?)*, [w:] *Komiks i jego konteksty*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2014, s. 18.

¹³ B. Kurec, *Komiks...*, s. 61.

Kadr zwykle umieszcza się w ramce, która wyznacza jego przestrzeń na kartce¹⁴. Kadry rozlokowywane są zaś w określonej kompozycji na abstrakcyjnym tle, niekoniecznie w kolorze papieru. Ponownie pojawia się tu odwołanie do kina oraz sceny teatralnej, Bartosz Kurc wyjaśnia: „Biel (lub jakkolwiek inny kolor) tła jest pustką, swoistym «ekranem kinowym» komiksu czy jego sceną teatralną”¹⁵. Układ kadrów może być symetryczny (wszystkie o identycznym rozmiarze), ale nie musi i często tak nie jest, bowiem wielkość kadrów również niesie ze sobą znaczenia – ich rozmiar wyznacza ważność ujęć w obrębie planszy¹⁶. Kadry mogą więc przyjmować różne rozmiary, orientację pionową lub poziomą, ale też odmienne rodzaje ramek. Sposób obramowania kadru to kolejny znaczący element komiksu, na przykład dla zaznaczenia retrospekcji autorzy stosują niekiedy zaokrąglone brzegi lub rozmyte kontury ramek¹⁷.

Rysunki zawarte w kadrach charakteryzują się na ogół spójnością formalną i stylistyczną – ta sama kreska, kolorystyka, rodzaj tła lub jego brak itd., ale ujęcie tematu jest karykaturalne bądź realistyczne. Przejmują funkcje tekstu, gdyż opowiadają treść oraz pełnią rolę opisową, pokazując czytelnikowi, gdzie przebywa bohater, jak wygląda czy jakie emocje mu towarzyszą.

Ponadto kadry mają charakter narracyjny, ponieważ treść jednego nakłania do zapoznania się z kolejnym. Dlatego też ułożone są w sekwencje następujących po sobie scen. Obrazek się nie kończy, gdyż ma swą kontynuację fabularną w następnym, jest w pewien sposób pozbawiony autonomiczności. Jerzy Szyłak zauważa:

Kiedy mamy do czynienia z następstwem i zestawieniem obrazów (kadrów), które są nośnikami jednej narracji, to wszystkie uprzednio wymienione czynniki, czyli: konwencjonalność przedstawienia, komunikatywność przekazu, czytelność pól i gestów, dodanie tekstów słownych w celu wsparcia komunikatu (lub w innym celu) – są rezultatem tego, że mamy do czynienia z przekazem opartym na następstwie i zestawieniu obrazów¹⁸.

Ta sekwencyjność zakłada linearną lekturę podobną do książkowej, czyli od lewej do prawej, z góry na dół, natomiast odstępy między kadrami budują napięcie podobne do towarzyszącego przewracaniu kart w książce obrazkowej. To, co mieści się pomiędzy rozkładówkami tam i kadrami tu, zawiera pewne niedopowiedzenie, które na poziomie edytorskim wyraża się w odstępie między ramkami dwóch kadrów. Czytelnik zagląda do świata przedstawionego przez okna¹⁹, które nie przekazują mu całej wiedzy o tej rzeczywistości.

Sąsiadujące ze sobą kadry zestawiane są w różnych relacjach: „chwila do chwili, wydarzenie do wydarzenia, podmiot do podmiotu, aspekt do aspektu i *non sequitur*”²⁰, czyli brak związku logicznego.

¹⁴ Tamże, s. 56.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 62.

¹⁷ Por. tamże, s. 58.

¹⁸ J. Szyłak, *Kadr komiksowy jako obrazek narracyjny* [w:] *Komiks. Wokół warstwy wizualnej...*, s. 17.

¹⁹ Metafora zaczerpnięta od J. Szyłak, *Kadr komiksowy jako obrazek narracyjny...*, s. 21.

²⁰ Tamże, s. 22.

Szyłak zwraca uwagę, że narracyjność kadru jest nadrzędna względem jego wartości estetycznej. To znaczy wyróżnia go niesiona treść w przeciwieństwie do autonomicznych dzieł malarskich podlegających ocenie w kategoriach estetycznych. Z tego powodu komiksy należą bardziej do świata literatury niż sztuk plastycznych. „To, że kadr komiksowy jest obrazkiem narracyjnym, oznacza, że nie jest on obrazem plastycznym [...] w takim sensie, w jakim jest nim obraz malarski, grafika czy rysunek”²¹.

Kolejnym charakterystycznym dla gatunku elementem stylistyczno-formalnym jest dymek z tekstem, nazywany także dymkiem dialogowym, chmurką, balonikiem, a nawet na wzór niemieckiego pęcherzem²². To wydzielona graficznie przestrzeń w ramach kadru przeznaczona na kwestie dialogowe bądź myśli bohaterów. Jak zauważa Filip Bąk, „dymek oraz jego podstawowy, najpopularniejszy kształt stały się wręcz symbolem komiksu”²³. A jednak nie istnieje jedna, obowiązująca definicja ani żaden zbiór zasad ustalających wygląd i funkcje dymków. Ich odczytanie jest intuicyjne, właściwe ich interpretowanie zależy w dużej mierze od sugestywności środków zastosowanych przez rysownika. Autorzy komiksów decydują się niekiedy nawet zrezygnować z tej formy graficznej i mówi się wówczas o dymku domyślnym²⁴. Zwykle w taki sposób wprowadza się onomatopeje lub na przykład znaki sugerujące konfuzję.

Formy chmurowe, jak nazywa Bąk całą grupę geometrycznych kształtów przeznaczonych w komiksie na teksty, pełnią dwie funkcje: okalają przytaczane dźwięki lub myśli oraz „sygnalizują upływ czasu w kadrze”²⁵. Kształt dymku wyposażony jest zazwyczaj w tzw. ogonek, który wskazuje źródło dźwięku (co istotne, nie zawsze mieszczące się w kadrze). Wypowiedzi narratorskie umieszcza się przeważnie w prostokątach w górnej części kadru, nie mają one ogonka, ale należą do treści dźwiękowych i również nazywa się je dymkami²⁶. Podobnie jak kadry dymki w obrębie jednego komiksu powinny mieć spójną budowę (kolor tła, kształt podstawowy, kształt dla wypowiedzi narratora itd.). Kontur dymku może nieść dodatkowe znaczenie, dla przykładu chmura zakończona ostrymi rogami zamiast zaokrąglonych sugeruje, że bohater krzyczy. W przypadku dłuższych wypowiedzi jednego bohatera może zaistnieć konieczność wkomponowania w kadr większej ilości dymków dla jednej postaci, są one wówczas łączone tzw. mostami²⁷.

Liternictwo również pełni w komiksie funkcję przekazywania treści akustycznych. Dobór fontu, wielkość liter oraz kolor współtworzą atmosferę utworu i wpływają na podniesienie lub obniżenie czytelności, a zatem mogą ułatwiać lub

²¹ Tamże, s. 14.

²² Por. F. Bąk, *O znaczeniowótórczych możliwościach dymków i chmurerek* [w:] *Komiks. Wokół warstwy wizualnej...*, s. 70–71.

²³ Tamże, s. 71.

²⁴ Tamże, s. 72.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 81.

²⁷ O wzajemnych relacjach dymków oraz sposobach ich łączenia zob. tamże, s. 83–92.

utrudniać odbiór. Często przypominają pismo odręczne. W komiksie stosuje się ponadto typograficzne chwytły, dzięki którym zostaje oddana mowa – małe litery oznaczają szept, wersaliki krzyk²⁸. Charakterystyczne dla komiksu jest stosowanie wyrażen onomatopeicznych, odróżnianych od pozostałych tekstów zwłaszcza wielkością, ale też doborom fontu czy kolorem. „Dźwięk charakteryzują cztery cechy: głośność, wysokość, barwa i czas trwania”²⁹. W komiksie przekłada się to między innymi na kształt dymków, kształt lub wielkość liter, ale też wyrazów onomatopeicznych. „Twórcy komiksów na przestrzeni lat starali się stworzyć czytelne mechanizmy sygnalizujące wyżej wymienione zjawiska [m.in. szept, krzyk, śpiew, miłość, strach, smutek – dopisek MP]”³⁰.

Opisana wyżej struktura komiksu niechybnie prowadzi do wniosku, że jest to gatunek, w którym tekst i obraz stanowią nierozzerwalną całość. Same rysunki nie mogłyby istnieć bez tekstu i na odwrót, a jednak skonwencjonalizowana forma komiksu znacznie odróżnia go od książki obrazkowej. Zauważają to rzecz jasna badacze, mimo że w przypadku obu gatunków używają terminu ikonotekst³¹.

2. Edytorska analiza *Tytusa, Romka i A'Tomka*

Tytus, Romek i A'Tomek Henryka Jerzego Chmielewskiego jest nie tylko pierwszym, ale i najdłuższym ukazującym się w pełni oryginalnym polskim komiksem³². Stanowi doskonały przykład do analizy realizacji gatunku z dwóch powodów. Po pierwsze, jego przynależność do komiksów pozostaje poza dyskusją³³, po drugie, to serial, który ukazuje się od 1957 roku, dlatego też analiza cech edytorskich, skupiona na wydaniach z lat dziewięćdziesiątych i późniejszych, ale jako kontekst włączająca też wcześniejsze, może wykazać różnice w zakresie poligraficznym. Na wstępie warto jeszcze zaznaczyć, że mimo spadku zainteresowania komiksami

²⁸ Por. też: B. Kurc, *Komiks...*, s. 53.

²⁹ F. Bąk, *O znaczeniowótórczych możliwościach...*, s. 76.

³⁰ Tamże.

³¹ Por. J. Szyłak, *To ptak! To samolot! To ikonotekst!...*, s. 11–22.

³² B. Tylicka, *Tytus* [w:] *Słownik literatury dziecięcej...*, s. 402.

³³ Barbara Tylicka w tym samym słowniku wprawdzie pisze, że seria przygód Koziółka Matołka autorstwa Kornela Makuszyńskiego z ilustracjami Mariana Walentynowicza „uznana została za pierwszy polski komiks dla dzieci” (B. Tylicka, *Koziółek Matołek* [w:] *Słownik literatury dziecięcej...*, s. 197), jednak przy haśle *Tytus* dodaje bardzo znaczące „w istocie”, co zdaje się potwierdzać pewną wątpliwość badaczy komiksów, czy aby na pewno księgi o przygodach Koziółka Matołka są prawdziwymi komiksami. Kwalifikacji takiej zaprzecza na przykład Krzysztof Skrzypczyk: „mimo zewnętrznego podobieństwa [...] przekazy te w swej strukturalno-formalnej istocie komiksami nie są. Bowiem dwie warstwy przekazu, tekstowa i obrazowa, nie tworzą tu synkretycznej wiązki [...], gdyż rysunki nie są tu samodzielnymi (lub chociaż równoprawnymi z tekstem) nośnikami znaczeń, stanowiąc jedynie (obfitą ilościowo) ilustrację do poszczególnych fragmentów tekstu – który zresztą mógłby zupełnie obyć się bez nich, nie tracąc nic na klarowności i sensie przekazu (opowieści)” – K. Skrzypczyk, *Komiks jako medium w kulturze współczesnej. Wstęp do charakterystyki zagadnienia. ABC komiksologii – część I*, „Giełda Komiksów” 2002, nr 8, s. 8; cyt. za: J. Szyłak, *To ptak! To samolot! To ikonotekst!...*, s. 12.

po 1989 roku³⁴, zeszyty z przygodami szympansa i jego opiekunów ukazywały się nieprzerwanie także w latach dziewięćdziesiątych.

Analizie zostaną zatem poddane następujące księgi: VIII (1988), X (1991), XXIII (1997), III (ponownie wydana w 2009 roku). Rozrzut dat został tak ustalony, by uwydatnić zmiany lub przeciwnie, zaznaczyć spójność mimo upływu lat i zmiany wydawców.

Humorystyczne historyjki o harcerzach pragnących uczłowieczyć szympansa początkowo były wydawane na łamach „Świata Młodych”, zaś od 1966 roku w osobnych zeszytach. Wymienione wydania pochodzą od dwóch wydawców (RSW „Prasa – Książka – Ruch” oraz Prószyński³⁵), a jednak zachowują wspólny format – 160 x 230 mm. Rozbieżności zachodzą z kolei w orientacji zeszytu: najstarszy, najnowszy i ten z początku lat dziewięćdziesiątych zaprojektowano w układzie poziomym, z czego wydanie z 1988 roku ma grzbiet u góry, zaś dwa pozostałe na krótszym boku; wydanie z 1997 roku cechuje układ pionowy, standardowo z grzbietem na dłuższym boku. Wszystkie księgi spięto na dwie zszywki, niezależnie od mocowania na krótszym czy dłuższym boku.

Okładki przypominają te z magazynów – nieco grubszy niż wewnątrz, błyszczący papier, folia błysk pojawia się dopiero w wydaniu z 2009 roku. Wewnętrzne okładki (druga i trzecia strona) zostały wykorzystane przez wydawcę do przekazania treści redakcyjnych (słowniczek, słowo wstępu wprowadzające w treść księgi itp.) w obu analizowanych wydaniach z lat dziewięćdziesiątych, zaś z przestrzeni tej nie skorzystano w wydaniu najnowszym, w którym owo redakcyjne wprowadzenie umieszczono na stronie 5, tuż przed rozpoczęciem treści właściwej księgi.

Mimo że komiksy ukazują się jako serial i porównywane bywają do czasopism, zawierają karty redakcyjne w układzie charakterystycznym raczej dla książek. Wydania z lat dziewięćdziesiątych mają tzw. dwójki tytułowe, natomiast księga z 2009 roku czwórki tytułową, z tym że na stronie przedtytułowej umieszczono tylko rysunek Tytusa w stroju astronauty wprowadzający w tematykę odcinka, a strona przytytułowa pozostała standardowo pusta.

Z powyżej opisanego rozkładu wynika, że pierwsze plansze komiksowe pojawiają się w wydaniach z lat 1991 i 1997 na stronie 3, zaś księga z 2009 roku, z powodu przeniesienia tekstu *Od wydawnictwa* z okładki oraz zastosowania czwórki redakcyjnej, na stronie 6. Dzięki temu najnowsze omawiane wydanie rozpoczyna się na pełnej rozkładówce, jak książki obrazkowe, a księgi wcześniejsze na stronie nieparzystej. W komiksach o przygodach Tytusa, Romka i A'Tomka nie ma to jednak większego znaczenia, ponieważ całości kompozycyjne (układ kadrów) rozplano- wane są na jedną stronę i wyraźnie oddzielone ramką – nie zachodzą tu interakcje

³⁴ J. Szylak, *Komiks...*, s. 265.

³⁵ Przedsiębiorstwo w omawianym okresie przekształciło się z Prószyński i S-ka w Prószyński Media Sp. z o.o. Warto odnotować, że w publikację nowych, przygotowanych „na podstawie oryginalnych wydań” jako partner zaangażowała się polska filia międzynarodowej korporacji Ringier Axel Springer, czyli właściciel portalu Onet.pl, reklamującego się na czwartej stronie okładki jako patron medialny.

pomiędzy stronami niezależnie od tego, czy strony sąsiadują, czy też należy odwrócić kartę. Taki układ znacznie odróżnia komiks od książki obrazkowej.



Ilustr. 1. H.J. Chmielewski, *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XXIII*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997, s. 27.

format (mm): 160 x 230

oprawa: miękka

font: pisanka

tekst główny (pkt): 8

interlinia (pkt): 0

wiek odbiorcy wynikający z cech edytorskich: 8–10

Napięcie podobne temu towarzyszącemu przewracaniu stron w książce obrazkowej pojawia się natomiast między kadrami – oknami, którymi czytelnik zagląda do świata bohaterów. Zgrupowane w plansze kadry zostają umieszczone w spójny sposób w wydaniach z lat 1988, 1991 i 1997, zaś w wydaniu z 2009 roku skorzystano z odmiennego rozwiązania. W pierwszym przypadku na czarnym tle zostają wpasowane kadry nierównej wielkości, zwykle pięć lub sześć w układzie poziomym i pionowym³⁶. W wydaniu najnowszym prezentuje się kadry ułożone na białym tle kartki.

³⁶ Przy układzie pionowym średnia liczba kadrów na stronie pozostaje taka sama, ale odstępstwa zdarzają się częściej niż przy wydaniu o układzie poziomym. Występuje tu też dużo większe różni-

Odmienny jest zatem i sposób obramowania kadrów. Skoro są one ułożone na czarnej apli, w większości przypadków tło obrazków jest białe lub kolorowe (prezentuje krajobraz miejsca, w którym toczy się akcja), to czarna ramka kadrów tworzy się niejako z wolnej przestrzeni między nimi³⁷. Gdy jednak ciągi kadrów zostają umieszczone na białym tle, konieczne wydawało się zastosowanie czarnej ramki³⁸.

Intuicyjny kierunek lektury (od lewej do prawej, z góry na dół) pozwala wnieść do komiksu nieco dynamizmu w zakresie układu kadrów – nie muszą być jednakowej wielkości, nie muszą być ułożone w pasy. Ich wielkość ma oznaczać ważność, ale nie zaburza kolejności odczytania. Użytkownik powinien rozpocząć zapoznawanie się z treścią danej strony od kadru umieszczonego w lewym górnym rogu, niezależnie od jego wielkości, i automatycznie podążać dalej. Układ kadrów powinien być więc tak zaprojektowany, by nie budzić wątpliwości co do kolejności odczytywania obrazków.

W wydaniach z lat dziewięćdziesiątych kadry mają nierówne krawędzie, obrazki sprawiają wrażenie, jakby były wycięte nożyczkami, niezbyt sprawną ręką, i wpasowane obok siebie na czarnym polu. W większości przypadków zbliżają się kształtem do kwadratu lub prostokąta, ale niekiedy zyskują bardziej nieregularną linię – prostokąt zostaje rozciągnięty czy przycięty, tak żeby pomieścić zaplanowaną dla niego treść. Sporadycznie zdarza się, że dymek wystaje poza obręb kadru. W *Księdze III*, wydanej w 2009 roku, skorzystano z odmiennego sposobu ułożenia kadrów. Mają one cienką czarną ramkę, idealnie prostą – okienka kadrów wydają się przez to bardziej uporządkowane. Luka znajdująca się między nimi pozostaje tej samej szerokości przy obrazkach sąsiadujących po bokach, jak i u góry czy u dołu. Poza wyjątkami, kiedy kadr zostaje rozplanowany w orientacji pionowej i zajmuje wysokość dwóch kadrów, kolejne obrazki narracyjne są poukładane na równej wysokości i na każdej stronie tworzą dwa wersy. Przez całą księgę biegnie niejako idealnie na środku strony pozioma oś, na której zostają umieszczone kolejne sceny, co sprawia wrażenie, jakby zostały ułożone na taśmie filmowej. Kadry mają więc taką samą wysokość (wyłączając te pionowe, dwa razy wyższe), ale różnią się szerokością.

We wszystkich omawianych księgach zasadniczo zostaje zachowana spójność formalna i stylistyczna rysunków. Z łatwością, już na pierwszy rzut oka, dają się dostrzec charakterystyczne dla tego komiksu kreska i kolorystyka. Kontury mają nie tylko kadry i dymki, ale także wszelkie elementy zawarte na rysunkach – posta-

cowanie układów. Przy wydaniach poziomych niemal zawsze w dwóch pasach umieszczono po dwa lub trzy kadry, natomiast przy wydaniu pionowym zdarzają się wcale nierzadko dwa wąskie kadry na wysokość jednego sąsiedniego kadru (nie ma więc niejako trzech linijek kadrów, a pojawia się, posługując się terminologią z zakresu poetyki, dwuwiersz na wysokość jednego wersu – zob. ilustr. 1).

³⁷ Wyjątek stanowią kadry, których tło lub jego część jest czarna, wówczas wewnątrz kadru zlewa się z czarną aplą planszy, jednak jest to dość rzadkie i nie zagraża właściwemu odczytaniu.

³⁸ I tu zdarzają się wyjątki – środkowy kadr niekiedy nie ma ramki, jednak umieszczenie go pomiędzy dwoma zamkniętymi czarnym obramowaniem kadrami nie zagraża zlanemu się tych semantycznych okien, a naddaje całej kompozycji nieco lekkości.

cie, meble, budynki itd. A jednak zachodzą pewne różnice w wyglądzie bohaterów. Dla przykładu w księgach, które ukazały się w latach dziewięćdziesiątych, A'Tomek ma na głowie brązową czuprynę, która w wydaniu z 2009 roku rozrzedza się do kilku sterzących czarnych włosków. Nie oznacza to jednak, że chłopiec w miarę upływu lat zaczyna łyseć – wręcz przeciwnie, czas niejako się cofa. Najnowsze omawiane wydanie to reedycja z 1968 roku. Rysunki w nim zawarte charakteryzują się wyraźnym uproszczeniem względem późniejszych wydań, stąd ilustracje zawarte w tym wydaniu bliższe są tym z przytaczanej już dla porównania *Księgi VIII* z 1988 roku.



51

Ilustr. 2. H.J. Chmielewski, *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga III*, Prószyński Media, Warszawa 2009, s. 51.

format (mm): 230 x 162

oprawa: miękka

font: pisanka

tekst główny (pkt): 6

interlinia (pkt): 0

wiek odbiorcy wynikający z cech edytorskich: 8–10

Powrót do korzeni po 2000 roku uwidacznia się także w kolorystyce rysunków. Wydania z lat dziewięćdziesiątych są w całości kolorowe, natomiast zarówno w *Księdze III* z 2009 roku, jak i w *Księdze VIII* z 1988 roku kolorowe rozkładówki przeplatają się z czarno-białymi. Nie jest to zabieg, który ma na celu wprowadzenie retrospekcji czy jakiegolwiek inne zasygnalizowanie zmiany perspektywy,

a przyjęta dla całej książki zasada. Można podejrzewać, że w wydaniach z lat dziewięćdziesiątych zrezygnowano z tego zabiegu z powodu ogólnej stylistyki druków tamtego okresu – zamiłowania do jaskrawych kolorów i niechęci do wszystkiego, co szare, bezbarwne. Po 2000 roku wydawcom nie towarzyszył już ten kompleks, powrócili więc do oryginalnego zamysłu³⁹, choć niewykluczone, że w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych również spowodowanego czynnikami zewnętrznymi – kosztami kolorowego druku.

Analizowane książki pozostają spójne w zakresie tła wewnątrz kadrów. Można jednak wyróżnić aż trzy ich rodzaje. Po pierwsze, w pełni zaaranżowane tło pełniące rolę opisową, bo informujące czytelnika o miejscu akcji, czyli gdzie znajdują się bohaterowie – w domu, w mieście, w dżungli czy przestrzeni kosmicznej. Na drugim biegunie sytuuje się tło zupełnie białe, na którym zostają umieszczone postaci, dymki i ewentualnie linie obrazujące ruch. Wreszcie trzecie – stanowiące syntezę powyższych – na którym na białym tle pojawiają się rekwizyty czy elementy scenografii pozwalające określić miejsce rozgrywania się akcji (chmura, fragment skały, drzewo itd.).

Kształty i kolory dymków we wszystkich omawianych księgach wykazują cechy wspólne. Przeważają dymki dialogowe z białym tłem, przypominające kształtem chmurkę. Są wyposażone w ogonek wskazujący źródło dźwięku. Zdarzają się jednak również (w każdej wymienionej księdze), choć dużo rzadziej, dymki z żółtym tłem, sporadycznie niebieskim, czerwonym, zielonym czy innym lub dodatkową linią wewnątrz dymku. Dla oznaczenia wstawek narratorskich stosuje się w tym serialu prostokątne dymki umieszczane przeważnie w prawym górnym rogu kadru, o konturze znacznie mocniej pofalowanym niż dymki dialogowe. Zdarza się, że te wypowiedzi odnarratorskie zostają umieszczone w innym miejscu kadru, mają dorysowaną strzałkę wyjaśniającą, do czego odnosi się treść dymku; bywają też wkomponowane w rysunek bez żadnej ramki (tzw. dymek domyślny). Dymki narratorskie z żółtym tłem wprowadzają zmianę perspektywy czasowej („Minęło pół obrotu ziemi dookoła własnej osi”⁴⁰), zmianę lokacji rozgrywania akcji („Tymczasem w instytucie”⁴¹) lub całkowitą zmianę perspektywy akcji („Wróćmy do rzeczywistości”⁴²).

Ponadto występują odmiany dymków pełniące określone funkcje intonacyjne czy pozwalające na pominięcie didaskaliów w standardowym scenariuszu. Myśli bohatera oznaczane są dymkiem gęściej pofalowanym, często z ogonkiem w postaci malutkich, osobnych chmurków. Gdy postać krzyczy, kontur dymku przybiera kanciasty kształt, a gdy śpiewa, wewnątrz niego widnieją czarne nutki. Pojawiają się również dymki okazjonalne, o kształcie mającym zastosowanie dla danej sceny. W *Księdze XXIII* Tytus zażywa narkotyki, pod wpływem których zaczyna mu się kręcić w głowie, a wówczas kontur dymku z jego wypowiedzią zmienia

³⁹ Na karcie redakcyjnej dodano zapis: „Przygotowano do druku na podstawie oryginalnych wydań”.

⁴⁰ H.J. Chmielewski, *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga III*, Prószyński Media, Warszawa 2009, s. 29.

⁴¹ Tenże, *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga X*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1991, s. 54.

⁴² Tenże, *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XXIII*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997, s. 12.

linię na pętelki. W *Księdze X* bohaterowie przemieszczają się młynkolotem, ich wypowiedzi z wnętrza tej maszyny latającej obwiedzione są przerywaną linią, ale niekonsekwentnie, tylko w jednym miejscu. Na tej samej rozkładówce w identycznej sytuacji w stronę statku latającego jest skierowany ogonek dymku i to wystarcza za zaznaczenie, że dane słowa wypowiada bohater z pokładu.

Chmielewski wykorzystuje ponadto mosty – łączenia dymków, gdy w ramach jednego kadru dany bohater wypowiada się dwa razy. Natomiast kiedy w kadrze zostaje umieszczona wypowiedź postaci nieujętej w tym oknie, ogonek dymku wskazuje przestrzeń poza kadrem. W dymkach bywają umieszczone wyrażenia onomatopieczne lub znaki zapytania czy wykrzykniki wyrażające stany emocjonalne (zdziwienie, konsternację itd.), ale niekiedy są one wkomponowane również w rysunek kadru bez obramowania.

Jeśli chodzi o różnice w budowie dymków na przestrzeni już kilkudziesięciu lat ukazywania się serialu, to da się dostrzec właściwie jedną nieznaczną anomalię, mianowicie w księgach z lat dziewięćdziesiątych dymki są gęściej pofalowane, zaś w wydaniu *Księgi III* z 2009 roku można zauważyć dymki jakby prostsze w budowie, częściej niż w starszych księgach o obłym kształcie, niemającym żadnych zagięć.

W liternictwie również widoczna jest spójność w całym omawianym zbiorze, już w *Księdze VIII* z 1988 roku. Odręcznie kreślone pismo wersalikowe pozostaje tej samej wielkości (6 punktów), jednak fakt, że jest wpisywane w dymki właśnie odręcznie, sprawia, że nie da się wyznaczyć jednej wysokości wydłużeń dolnych czy górnych, gdyż każda litera siłą rzeczy ma nieco inny kształt. Ponadto zrezygnowano z wydłużania poniżej linii bazową glifu litery „J”. Niemniej jednak da się z łatwością stwierdzić, iż napisy wewnątrz dymków zostały zapisane tą samą ręką, ponieważ jest to po prostu ten sam charakter pisma.

Przeważnie kwestie dialogowe zapisywane są na równej horyzontalnej linii bazowej pisma, ale litery bywają też ułożone pochyło lub na nierównej linii podstawowej – w zależności od miejsca w kadrze lub treści wypowiedzi (układ liter może tu nieść dodatkowe znaczenie, podobnie jak kontur dymku). W księdze najnowszej poza wyrażeniami onomatopiecznymi i innymi wyróżnionymi wielkością czy kolorem nie pojawiają się przekrzywienia linii bazowej pisma, co w wydaniach z lat dziewięćdziesiątych zdarza się wcale nierzadko.

Pismo główne w wersji pochylej jest używane we wstawkach narratorskich w dymkach na żółtym tle we wszystkich księgach. Kursywą zaznacza się ponadto wyrazy pochodzące z obcych języków⁴³. Okazjonalnie w cytatach i opisach rysunków Chmielewski posługuje się innym charakterem pisma – nie są to tzw. drukowane litery, lecz takie, jakie zobaczylibyśmy w uczniowskim zeszycie (łączenie liter, rozróżnienie na majuskułę i minuskułę).

Poza tym w komiksach o Tytusie i jego przyjaciółach jest tak wiele odmian i wersji literniczych, że nie sposób je wyliczyć. Jednak, jak wyjaśniono we wstę-

⁴³ Jeśli jednak cała wypowiedź danego bohatera jest w obcym języku, to nie zaznacza się jej kursywą. Por. np. *Księga XXIII*, s. 12.

pie, w tym gatunku każdy najdrobniejszy element niesie jakieś naddane znaczenie. Dla przykładu, gdy bohater śpiewa, niekiedy słowa lub wyrazy onomatopieczne falują, gdy uderzenie w głowę Tytusa wprawia go w drżenie, onomatopeja „ŁUP!” umieszczona tuż nad jego głową także drży – kontur dużego, wypełnionego czerwonym kolorem wyrazu jest mocno pofalowany, a kiedy Niemiec krzyczy z wnętrza kanciastego dymku, to czytelnik zostaje zmuszony do odczytania pisma gotyckiego⁴⁴.

Chmielewski wykorzystuje liczne rodzaje wyróżnień – większe litery, zmiany charakteru pisma, kolory, znaczące kontury liter itd. – w celu oddania nastroju sceny, uczuć bohaterów, stanów, w jakich się znajdują, intonacji, z jaką wypowiadają słowa. Autor wpisujący litery odręcznie w pole kadru ma tu nieograniczone możliwości. Dotyczy to także wyrażen onomatopiecznych, znaków zapytania i wykrzykników umieszczanych nad głowami postaci.

Wewnątrz kadru pojawiają się ponadto niewerbalne sygnały ruchu, jego kierunku czy tempa, w postaci ciągłych linii, chmurek za uciekającymi bohaterami – zaiste po raz kolejny potwierdza się, że w komiksie znaczenie niosą najdrobniejsze szczegóły.

Tytus, Romek i A'Tomek jako serial ukazujący się już kilkadziesiąt lat stanowi ponadto świetny przykład edytorstwa serii wydawniczych. Pomimo różnic w układach poszczególnych ksiąg (poziom czy pion), umiejscowienia grzbietu, zmian wydawców, jakie dokonały się w tym czasie, da się z łatwością wyróżnić elementy pozwalające na określenie przynależności danego wydawnictwa do cyklu. Są to, po pierwsze, niezmienny format zeszytów, a ponadto cechy charakterystyczne dla okładek. W tytule zawsze wyróżnione jest imię Tytusa, natomiast imiona jego ludzkich opiekunów funkcjonują na zasadzie dopisków wkomponowanych w okładkowy rysunek. Podobnie umieszczana jest informacja o numerze księgi, jednak we wszystkich analizowanych zeszytach oznaczenie to, pozwalające określić chronologię ukazywania się poszczególnych części, zapisane jest dość cienką kreską, pisanką, zawsze z numerem wyrażonym rzymską liczbą. Oprócz tego zeszytom nadane są dodatkowe numery: w wydaniach z lat dziewięćdziesiątych skonstruowane na wzór tych prasowych (3'91 – numer trzeci z roku 1991; 1'97 – numer pierwszy z roku 1997), zaś zeszyt z 2009 roku zawiera tylko oznaczenie numeru zeszytu (NR 3)⁴⁵. Na okładkach umieszczono ponadto informację o cenie zeszytu, a na wydaniach z lat dziewięćdziesiątych dodatkowo numer indeksu. Powyższe informacje, podobnie jak nazwisko autora, nie mają w projekcie okładki stałych miejsc.

Druga i trzecia strona okładki zostały wykorzystane w kontekście budowania świadomości cykliczności wydawnictwa u odbiorców w dwóch z czterech anali-

⁴⁴ Pozwala to odbiorcy tym bardziej wczuć się w położenie bohaterów. Tytus próbuje się porozumieć z niemieckim żołnierzem, podczas gdy młody czytelnik rozszyfrowuje kształty prawdopodobnie nieznanego mu dotąd pisma.

⁴⁵ Zeszyt z 1988 roku nie zawiera na okładce ani karcie tytułowej oznaczeń charakterystycznych dla wydawnictw cyklicznych, poza numerem księgi.

zowanych zeszytów. W *Księdze X*, wydanej w 1991 roku, na rzeczonych stronach zaprezentowano wykaz ksiąg opublikowanych od 1966 do 1987 roku, a było ich łącznie 28. W zeszycie z 2009 roku na trzeciej stronie okładki umieszczono informację promocyjną o prenumeracji całej kolekcji⁴⁶.

3. Komiks – czy na pewno łatwy w odbiorze?

Na koniec warto się zastanowić nad kwestionowaną już tezą, jakoby komiksy miały być kierowane szczególnie do dzieci, a to ze względu na łatwość odbioru i niewielką ilość tekstu. Powyższa analiza elementów edytorskich składających się na synkretyczny gatunek komiksu, dokonana co prawda na przykładzie jednego serialu, pozwala wysnuć przypuszczenie, że lektura tak złożonego tekstu kultury dla niesprawnego i nie tak świadomego odbiorcy jak dorosły, może rodzić pewne trudności. Zanurzenie w transmedialnej płaszczyźnie odbioru informacji, z jaką mamy do czynienia, sprawia, że współczesne dzieci znudzone są płaską, linearną lekturą. W omawianym komiksie od owej linearności się nie ucieka, ale już przekaz z pogranicza literatury i filmu może wpłynąć na zwiększenie zaangażowania odbiorcy. A po wtóre, dziecko zderza się tu z niewielkimi, kreślonymi ręcznie napisami, do tego niebywale zróżnicowanymi, co zaburza czytelność i dla początkujących może się okazać zniechęcające. Czy małoletni odbiorca rzeczywiście zauważy, umie prawidłowo dekodować znaczenie konturów dymków, zmiennych kształtów liter – tego mogłyby dotyczyć osobne badania. Tutaj jednak należy zaznaczyć, że pełne, zgodne z zamierzeniem autora rozczytanie wyrażonych wizualnie znaków semantycznych wymyka się sformułowaniom o łatwości odbioru.

Bibliografia

- Bąk F., *O znaczeniowótórczych możliwościach dymków i chmurek* [w:] *Komiks. Wokół warstwy wizualnej*, red. J. Czaja, M. Traczyk, Instytut Kultury Popularnej, Biblioteka Uniwersytecka, Poznań 2016, s. 69–92.
- Chmielewski H.J., *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga III*, Prószyński Media, Warszawa 2009.
- Chmielewski H.J., *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga VIII*, RSW „Prasa – Książka – Ruch”, Warszawa 1988.
- Chmielewski H.J., *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga X*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1991.
- Chmielewski H.J., *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XXIII*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.
- Jankowski J., *Tworzenie znaczenia w komiksie poprzez kadrowanie i kompozycję plansz* [w:] *Komiks. Wokół warstwy wizualnej*, red. J. Czaja, M. Traczyk, Instytut Kultury Popularnej, Biblioteka Uniwersytecka, Poznań 2016, s. 29–68.
- Kurc B., *Komiks – opowiadanie obrazem. Od narracji do znaku*, Wydawnictwo Kurc, Koluszki 2016.

⁴⁶ Co charakterystyczne dla działań promocyjnych książki po 2000 roku, znajduje się tu także informacja o możliwości otrzymania gadżetu z wizerunkami bohaterów komiksu. Działania te kierują ponadto uwagę w stronę innego rozdziału niniejszej rozprawy, dotyczącego produktu totalnego.

- Socha I., *Książka dla dzieci i młodzieży (dziecięca)* [w:] *Encyklopedia książki*, red. A. Żbikowska-Migoń, M. Skalska-Zlat, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017, s. 112–118.
- Szyłak J., *Kadr komiksowy jako obrazek narracyjny* [w:] *Komiks. Wokół warstwy wizualnej*, red. J. Czaja, M. Traczyk, Instytut Kultury Popularnej, Biblioteka Uniwersytecka, Poznań 2016, s. 9–28.
- Szyłak J., *Komiks* [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 262–266.
- Szyłak J., *To ptak! To samolot! To ikonotekst! Książka – komiks – picturebook (medium czy media?)* [w:] *Komiks i jego konteksty*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2014, s. 11–22.
- Tylicka B., *Komiks* [w:] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2003, s. 188–189.

Editorial reading of a comic book. A case study of *Tytus, Romek and A'Tomek*

Abstract

A comic book consists of a number of narrative and editorial elements characteristic of this genre, which create a unique structure. Text and image form an inseparable whole here. The drawings themselves could not exist without the text, and vice versa. Yet the conventionalised form of the comic book significantly distinguishes it from a picture book.

This is obviously noticed by researchers, even though they use the term iconotext for both genres. This conventionalised text-visual form, which the comic book is, is sometimes classified as easy to read (due to the small amount of text) and automatically inserted between children's books. Meanwhile, it gives contemporary readers space for engaging reading. In order to read all the meanings enchanted in the comic, the reader decodes a series of text, illustrations and editorial characters. This paper provides a list of editorial distinctions characteristic of a comic and an editorial analysis that decodes the meanings of these distinctions in the content of the analysed work.

Keywords: editing, typography, iconotext, comic book, picture book

Marta Pustuła, doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo. Autorka artykułów i rozdziałów w monografiach. Interesuje się literaturą dziecięcą, edytorstwem i typografią. W swoich badaniach łączy akademickie przygotowanie teoretyczne z praktyczną wiedzą wydawniczą – na co dzień pracuje w jako redaktor w Wydawnictwach SQN oraz Illuminatio.