

Zawarta w tytule prowokacja ma z jednej strony na celu doprecyzowanie funkcjonujących powszechnie sformułowań, a z drugiej – zaakcentować konieczność zintensyfikowania badań nad aktualnymi tendencjami rozwoju polskiej ilustracji. Kulturowy fenomen książki obrazkowej ma już wypróbowane grono badaczy<sup>1</sup> i fascynatów. Wciąż jednak leży na peryferiach zainteresowań historyków sztuki. Dlatego też, chcąc zwrócić uwagę na tę rozwijającą się, acz wciąż niedowartościowaną teoretyczną refleksją przestrzeń badawczą, ofiarowuję niniejsze rozważania Profesorowi Jerzemu Malinowskiemu, który niejednokrotnie odważnie i z należytą uwagą podejmował tematy z tzw. obrzeży.

W niniejszym artykule zostanie omówiona komiksowość jako tendencja ilustratorska w zawężeniu do polskiego rynku wydawniczego. Kryterium komiksowości rodzi zasadnicze pytanie o formę. Kluczem do odpowiedzi jest sięgnięcie do teorii komiksu, by tam szukać wykładni tego terminu.

Tematyka ilustracji książkowej jest niewątpliwie zagadnieniem szerokim i wielowątkowym i stąd wynika potrzeba zawężenia obszaru badawczego. W niniejszych rozważaniach skoncentruję się na analizie wypracowanej przez ilustrację komiksową formule, a następnie wskażę przykładowe wykorzystanie jej w ilustracji książkowej. Nie jest moim zamiarem przeprowadzenie prezentacji obszernego spektrum badań na temat historii Polskiej Szkoły Ilustracji<sup>2</sup>. Również nie posunę

się do formułowania nowych teorii dotyczących gatunku komiksu<sup>3</sup>. Celem zaprezentowanych tu badań jest przegląd powiązany z analizą i próbą klasyfikacji plastycznych elementów zaczerpniętych z formuły komiksu w książkach będących w ostatnich latach w obiegu księgarskim. Jest to zatem tematyka będąca na styku badań nad komiksem, ilustracją i czytelnictwem w Polsce.

W związku z szerokim funkcjonowaniem komiksu w kulturze popularnej wytworzyło się powszechne przeświadczenie, że każdy wie, czym jest komiks. Tymczasem komiks jest sztuką i tak jak ona umyka próbom definicji<sup>4</sup>. Istnieją jednak stałe cechy, które budują kanon teorii na temat komiksu i na tej

1950; J. Guze, *Ilustracja dla dzieci*, „Świat” 1961, nr 6, s. 15; I. Witz, *Grafika w książkach*, „Naszej Księgarni”, Warszawa 1964). Powstały także opracowania o charakterze przekrojowym, m.in. *Polska ilustracja książkowa*, Warszawa 1964; E. Skierkowska, *Współczesna ilustracja książki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969; *Kolorowy świat – ilustracje w książkach „Naszej Księgarni” 1921–1971*, red. Z. Rychlicki, Nasza Księgarnia, Warszawa 1972; *Polska ilustracja dla dzieci. Wystawa z okazji 40-lecia Polski Ludowej*, red. O. Siemaszko, E. Murawska, Z. Rychlicki, J. Stanny, J. Wilkoń, b.m.w., 1985; A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja Ilustracja. O polskiej ilustracji książkowej w latach 1950–1980*, ASP im. Eugeniusza Gepperta, Wrocław 2008; *Artyści polskiej książki. 50 lat konkursu Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek*, red. K. Iwanicka, PTWK, Warszawa 2009.

<sup>3</sup> Na temat teorii komiksu wypowiedziały się takie autorytety, jak: W. Eisner, *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*, Poorhouse Press 1985; idem, *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, Poorhouse Press 1996; idem, *Expressive Anatomy for Comics and Narrative: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*, W. W. Norton, 2008; K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Czytelnik, Warszawa 1985; J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 1999; idem, *Komiks*, Znak, Kraków 2000; idem, *Poetyka komiksu: warstwa ikoniczna i językowa*, t. 1–2, Wydawnictwo UG, Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 1997–2000; T. Groensteen, *The System of Comics*, University Press of Mississippi, Jackson 2007; idem, *Komiks: świat przerysowany*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2009; idem, *Druga strona komiksu*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej, Elbląg 2011; B. Beaty, *Komiks kontra sztuka*, Drukarnia Sowa, Warszawa 2013.

<sup>4</sup> Trudności związane ze sformułowaniem precyzyjnej definicji wykazuje Wojciech Birek, *Główne problemy teorii komiksu*, pdf/mps dysertacji doktorskiej [dostęp: 2013, s. 36–97]. Autor analizuje 16 kluczowych dla teorii komiksu definicji.

<sup>1</sup> Autorka jest członkinią założonej w 2015 r. na Uniwersytecie Gdańskim międzywydziałowej Pracowni Interdyscyplinarnych Badań Książki Obrazkowej, której celem jest skonsolidowana naukowa analiza książki obrazkowej z uwzględnieniem licznych perspektyw: kulturoznawczej, antropologicznej, pedagogicznej, psychologicznej, teoretycznoliterackiej, artystycznej i bibliologicznej. Również poza tym ośrodkiem funkcjonuje wiele innych komórek badawczych rozsianych na mapie kraju. W większości są one związane z literaturoznawstwem, pedagogiką lub katedrami/zakładami grafiki użytkowej przy Akademiach Sztuk Pięknych.

<sup>2</sup> Na temat dorobku i znaczenia Polskiej Szkoły Ilustracji istnieje w literaturze wiele opracowań. Pisali o niej znani historycy sztuki (np. A. Banach, *O ilustracji*, Kraków

podstawie można zbadać kryterium komiksowości i odnieść je do polskiej ilustracji książkowej<sup>5</sup>.

Komiks jako gatunek wypowiedzi artystycznej wyklarował się stosunkowo niedawno. Nie oznacza to jednak, że historia zwizualizowanych narracji narodziła się wraz z nim. Historycy sztuki wiedzą dobrze, że jest ona niezwykle długa, bogata i różnorodna, a za poglądowe przykłady przywołam: reliefy ze świątyni Nike Apteros ateńskiego Akropolu (ok. 421 p.n.e. – południowy i zachodni opowiadały o walkach z Persami), styl kontynuacyjnej narracji z kolumny Trajana (113 r.), czy liczne przedstawienia opowiadające żywoty świętych, często doposażone w banderole zawierające tekst. Zatem wykazywanie trwałości związku fabuły i jej wizualizacji uznaję za oczywistość i poza głównym tematem badawczym niniejszego tekstu.

Powracając jednak do kluczowego tu zagadnienia „komiksowości”, podkreślam, że na formę ilustracji w komiksie miała wpływ jego geneza. Wywodzi się on bowiem z krótkich obrazkowych historyjek umieszczanych na łamach gazet. Rzutowało to zarówno na jego treść, jak i formę, gdyż czytelnicy prasy oczekiwali jasnego i zwięzłego przekazu o szybko rozwijającej się akcji. Oczekiwania dotyczące treści rzutowały na formę komiksu, na którą dodatkowo wpływały ograniczenia i preferencje drukarskie. Oczywiście, w dobie obecnego postępu technologicznego komiks przełamał dawne problemy techniczne, lecz wpłynęły one na jego genezę i wczesny okres kształtowania się tej formy wypowiedzi artystycznej. Uznam zatem tę wczesną jego formę za klasyczną, czy raczej kanoniczną<sup>6</sup>. W związku z rozwojem komiksu w popkulturze i w konsekwencji z wyewoluowaniem licznych podgatunków i formuł (np. manga, anime) moje badania odwołam do owej „klasycznej” i pierwotnej grupy typologicznej i to ona stanie się podstawą do dalszej analizy kryterium komiksowości.

Wśród polskich autorów Krzysztof Teodor Toeplitz był jednym z pierwszych badaczy, który napisał monograficzną publikację poświęconą komiksowi. Z przeprowadzonej przez niego próby definicji klaruje się zespół cech charakteryzujących to zjawisko artystyczne:

<sup>5</sup> Ulotność kryterium komiksowości oraz kłopoty terminologiczne z tym związane przedstawił obszernie W. Birek, *ibidem*, s. 79–92.)

<sup>6</sup> Forma komiksu jako zbiór cech jest zagadnieniem wciąż dyskusyjnym. W tę skomplikowaną problematykę wprowadzają teksty J. Szyłaka, np. „warunek wyparcia się komiksowości przez komiks uzasadnia uznanie go za sztukę”, J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej...*, s. 76.

Komiks jest to ukształtowana na przełomie XIX i XX wieku, głównie w związku z rozwojem prasy, zwłaszcza amerykańskiej, szczególna forma graficznego powiązania rysunku i tekstu literackiego (jedności ikono-lingwistycznej), służąca rozwijaniu narracji lub obrazowaniu znaczeń, których czytelność jest możliwa w ramach tego powiązania, bez dodatkowych źródeł informacji; komiks występuje przeważnie pod postacią serii obrazków, powiązanych ciągłością czasową, przedstawiających działania powtarzających się postaci komiksu, rysowanych ręcznie, przez jednego lub kilku autorów, na papierze, a ich powielanie związane jest z technikami drukarskimi właściwymi prasie lub wydawnictwom ilustrowanym<sup>7</sup>.

Według Toeplitza komiks to „wyspecjalizowany język symboliczny posiadający zarówno swoje reguły składniowe, jak i swój szczególny przedmiot”<sup>8</sup>. Za główne cechy formy komiksu uważa autor powiązanie rysunku i tekstu literackiego w jedność ikono-lingwistyczną<sup>9</sup>, co ma swój wyraz w powstawaniu serii obrazków powiązanych ciągłością czasową, akcją, czy bohaterami. Inny badacz – Pierre Couperie – formułuje kryterium sekwencyjności, czyli następstwa obrazków i zrozumiałości jako jedno z głównych cech konstytuujących komiks<sup>10</sup>. Formułowanie się jedności ikono-lingwistycznej skutkuje także operowaniem ideogramami, co potwierdza jedną z głównych tendencji komiksu, jaką jest „ideogramatyzacja”<sup>11</sup>. Można zatem zauważyć, że w komiksie następuje rozwijanie narracji i obrazowanie znaczeń<sup>12</sup>. Wagę i jakość wzajemnych związków ilustracji i tekstu podkreśla Toeplitz, cytując Wolfganga Fausta: „Komiks to nie słowo ani obraz, lecz

<sup>7</sup> K. T. Toeplitz, *op. cit.*, s. 40.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>9</sup> Toeplitz opiera się na słowach Bernarda Toussaint: „To, co można by nazywać, wychodząc z założeń prostych, żeby nie powiedzieć symplistycznych, «rysunkiem», w odróżnieniu od «tekstu», jest w komiksie jednością ikono-lingwistyczną, opartą na wzajemnej komplementarności: pismo – rysunek. Jest to więc system „zależności wewnętrznych”, opartych na nieustannym oddziaływaniu rysunku na tekst i tekstu na rysunek”, B. Toussaint, *Idéographie et bande dessinée*, „Communications”, 1976, nr 24, s. 82, cyt. za K. T. Toeplitz, *op. cit.*, s. 21.

<sup>10</sup> R. K. Przybylski, *Świat komiksu*, „Sztuka”, 1978, nr 2 za J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej...*, s. 53.

<sup>11</sup> Toeplitz (K. T. Toeplitz, *op. cit.*, s. 22) za B. Toussaint, *Idéographie et bande dessinée*, „Communications” 1976, nr 24, s. 83.

<sup>12</sup> „Komiks rozumieć należy zdecydowanie, jako wizualną formę sztuki narracyjnej” (K. T. Toeplitz, *op. cit.*, s. 20.)

szczególna zależność obu tych elementów”<sup>13</sup>. Polski badacz podkreśla również znaczenie techniki drukarskiej właściwej prasie i wydawnictwom ilustrowanym i jej wpływ na formę artystyczną komiksu<sup>14</sup>.

Wojciech Birek w swojej dysertacji doktorskiej szerzej omawia te zagadnienia, dlatego w krótkiej formule artykułu posłużyć się tylko niewielkim cytatem z jego rozważań ilustrującym zawziętość problematyki:

Poza propozycjami, powstałymi pod wpływem stereotypowej wizji „komiksowości”, istnieją jednak także takie, które powstały w ramach poważnych propozycji teoretycznych, podejmujących próby samodzielnego określenia istoty komiksu i wskazania cech, decydujących o „komiksowości”. Należą do nich: użyte w pracy Krzysztofa Teodora Toeplitza pojęcia jedności ikono-lingwistycznej i „ideogramatyzacji”, zaproponowane przez Jerzego Szyłaka w książce pt. *Komiks – świat przerysowany*, pojęcie „przerysowania”, a także trzy propozycje badaczy frankobelgijskich: „nieredukowalność obrazów” Benoit Peetersa, „współzależność ikoniczna” Thierry’ego Groensteena oraz dopełniająca się para pojęć, konstytuujących istotę „literatur rysunkowych” wedle Harry’ego Morgana: obecność „podłoża formalnego” (*dispositif*...) oraz sekwencyjność obrazów (...). Każde z tych pojęć wymaga szczegółowej eksplikacji, każde odnosi się do ważnego aspektu specyfiki tworzywa komiksowego, ale żadnemu chyba nie można przyznać prawa wyłączności do pełnienia funkcji wyznacznika „komiksowości”<sup>15</sup>.

Rozważane powyżej cechy mają swoje bezpośrednie przełożenie na formalne środki stosowane w komiksie<sup>16</sup>. Odbiorca ulega ich wpływowi – jak to zwykle bywa – na wprost świadomie, gdy biorąc do ręki komiks (np. w formie książki) wstępnie odczytuje zapowiedź zawartych w niej rodzajów treści. Informacja ta jest zakodowana już w samej kompozycji okładki oraz na każdej kolejnej stronie. Dochodzimy zatem do ważkiej problematyki dla sposobu oddziaływania

komiksu, czyli do znaczenia kompozycji<sup>17</sup>, która występuje jednocześnie na dwóch obszarach – w ramach całej strony i pojedynczej kwatery. Podczas nawet pobieżnego oglądu strony czytelnik otrzymuje pierwsze informacje o emocjonalnym ładunku rzutującym na tematykę (np. łagodny przy opisach, agresywny przy horrorach). Kompozycja stronicy służy także podkreśleniu dramatyczności i tempa akcji, np. poprzez wyłamanie z szeregu lub powiększenie danej kwatery, czy przechodzenie elementu z jednej klatki do drugiej i w ten sposób nadaje kluczowym dla akcji kwatom odmiennego kształtu. Jest to jednocześnie zabieg akcentujący kluczowe z różnych powodów dla fabuły wydarzenie. Pojedyncza kwatera także podlega prawom kompozycji. Obraz musi pozostać w logicznej jedności z tekstem, który wprowadza zaburzenia zasad kompozycji tradycyjnie wykorzystywanych w sztukach plastycznych. Ma to swoje wielorakie konsekwencje służące emancypowaniu się formy komiksu względem tradycyjnych dziedzin plastyki, tj. malarstwo, grafika. W poszukiwaniu odpowiedniej formuły komiks korzysta z „kadrowania” wywodzącego się z filmu. Owoce tego mariażu widoczne są np. w:

(...) wyrafinowanych kompozycjach plastyczno-montażowych, opartych na wyszukany następstwie i zestawieniu kadrów na stronie, wykorzystujących albo efekty równoczesności zdarzeń rozgrywających się w różnych miejscach, albo efekt rozciągnięcia w czasie danej sceny<sup>18</sup>.

Zapożyczenie ze sztuki filmowej i twórcze przetworzenie stosowanych tam zabiegów artystycznych można również dostrzec w użyciu skrótów perspektywicznych dynamizujących formę, jak również w zbliżeniach, czy wręcz przeciwnie – w poglądowych ujęciach panoramicznych. W ten sposób dotykamy zagadnień perspektywy w komiksie<sup>19</sup>. Jest ona kolejnym wyrazem wypracowania samodzielnego rozwiązania względem tradycji innych dziedzin sztuki. W komiksie jest często wykorzystywana „perspektywa abstrakcyjna”, która charakteryzuje się brakiem wierności dla realnej odległości. Istnieje zmienna skala wielkości pomiędzy postaciami i przedmiotami. Ponadto dominuje zasada, że głównym planem jest plan pierwszy. Wielkość przedmiotów i ich proporcje są

<sup>13</sup> K. T. Toeplitz, op. cit., s. 24, cyt. za: W. Faust, *Über das „Lesen“ von Comics*, [w:] *Comic Strip*, katalog wystawy w Oberhausen 1970, s. 28.

<sup>14</sup> K. T. Toeplitz, op. cit., s. 21.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 80.

<sup>16</sup> Autorka ma świadomość złożoności problemu i zaznacza, że poniższy przegląd środków formalnych stosowanych w komiksie ma na celu jedynie zasygnalizowanie problematyki i przybliżenie cech kryterium komiksowości, niezbędne do dalszej analizy.

<sup>17</sup> K. T. Toeplitz, op. cit., s. 86–92.

<sup>18</sup> J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej...*, s. 84.

<sup>19</sup> K. T. Toeplitz, op. cit., s. 92–98.

zależne od ich znaczenia dla dramaturgii, a nie od praw fizyki. Perspektywa linearna jest stosowana nader rzadko.

W procesie przekierowywania uwagi czytelnika na poszczególne wydarzenia ważną rolę odgrywa rysunek. Warto zauważyć, że jedną z jego cech jest zaakcentowanie detali technicznych (często niemających swoich realnych odpowiedników, np. należących do domeny science-fiction) przedstawianych przedmiotów, co można określić jako realistyczny konkret szczegółów. Ta precyzja technologiczna, jak zauważa Toeplitz, ma na celu uwiarygodnienie niewiarygodnego<sup>20</sup>.

Plastyczne środki artystycznego wyrazu, do jakich zalicza się rytm, zostają również zaprzęgnięte w budowanie formy komiksu. Rytm opowiadania może np. sygnalizować upływ czasu.

Poczynione powyżej teoretyczno-typologiczne ustalenia dotyczące kryterium komiksowości dają podstawę do analizy zgromadzonego materiału ikonograficznego<sup>21</sup>. Analiza poniższa stawia sobie za cel znalezienie odpowiedzi na pytanie, czy jest zasadne funkcjonowanie takiego kryterium poprzez ustalenie jego cech i konfrontację z polską ilustracją książkową dedykowaną małoletniemu czytelnikowi, wprowadzoną na rynek wydawniczy w latach 2009–2013. Zakres wiekowy odbiorcy został ustalony z dwóch powodów. Pierwszy to świadomość ogromu materiału badawczego, który na wymogi niniejszego artykułu wymaga zawężenia. Drugi powód opiera się na przeświadczeniu, że dzieci uczęszczające do szkoły podstawowej są szczególnie zainteresowane komiksowymi publikacjami, gdyż mając już umiejętność czytania, wciąż chętnie posilają się ilustracją jako nośnikiem treści. Także tematyka poruszanych w zebranych zbiorze porównawczym publikacji jest przewidziana dla tej grupy wiekowej odbiorcy, choć autorka – choćby po swoim przykładzie – nie zaprzecza, że i dorośli czerpie przyjemność z obcowania z tego rodzaju literaturą.

Publikacją, która spełnia wyżej postawione wymagania komiksowości jest książka Anety Załazińskiej i Michała Rusinka z ilustracjami Joanny Rusinek<sup>22</sup> pt. *Co ty mówisz?!*

<sup>20</sup> K. T. Toeplitz, op. cit., s. 44.

<sup>21</sup> Z przyczyn praktycznych na potrzeby niniejszego artykułu materiał badawczy został wydzielony do publikacji ilustrowanych przez polskich artystów i skierowanych do dzieci uczęszczających do szkoły na rodzimym rynku wydawniczym po 2010 roku.

<sup>22</sup> Joanna Rusinek – m.in. autorka ilustracji do: W. Widłak, *Samotny Jędrus*, wyd. Czerwony Konik, Kraków 2011; M. Rusinek, *Mały Chopin*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2009.

*Magia słów, czyli retoryka dla dzieci*<sup>23</sup> (il. 1). Ilustracje książki stanowią idealną wręcz realizację tego, co możemy oczekiwać od terminu komiksowości. Po otwarciu książki stykamy się z ustaloną kompozycją szaty graficznej. Czytelnik prócz tekstu zwartego ma także do czynienia z ilustracją zorganizowaną w charakterystyczne dla komiksu w kwatery (kadry). Ilustratorka posługuje się prostą (klarowną w wyrazie) kreską nawiązującą do znanych szerokiej publiczności gazetowych „humorków” – ilustrowanych krótkich historyjek o dowcipnej puencie. Wykorzystuje także najbardziej charakterystyczny element komiksu, jakim są tzw. dymki, czyli tekstowych wypowiedzi umieszczonych w określonych polach narysowanych postaci. Jak w wielu komiksach emocjonalna treść tekstu jest niekiedy podkreślona również kształtem owego dymka, czasami dodatkowo zaakcentowanego kolorowym wypełnieniem. Kolejną cechą zaczerpniętą z komiksu jest kompozycja strony – szata graficzna dopuszcza pojawianie się rysunku w miejscach niezwykłych np. na marginesie, co jednak znajduje swoje uzasadnienie, gdyż odgrywa rolę swoistego akcentu, ilustratorskiego „wykrzyknika”, zwracającego uwagę czytelnika na poruszany w treści aspekt. Warto także zauważyć, że ilustratorka stosuje zabieg wyrażania emocji za pomocą odpowiedniego kadrowania (komponowania) wewnątrz kwatery. Ten związek kompozycji plastycznej ilustracji komiksowej z kompozycją obrazów w filmie jest także ważną cechą wypracowaną przez stylistykę komiksu.

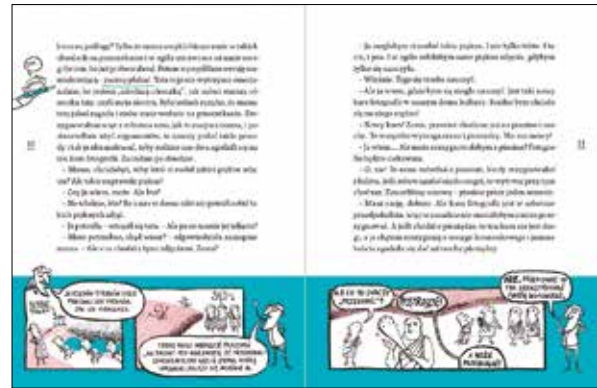
W książce pt. *Tato, a dlaczego? 50 prostych odpowiedzi na piekielnie trudne pytania* Wojciecha Mikołuszki<sup>24</sup> (il. 2) następuje rozluźnienie relacji pomiędzy komiksową stylistyką a ilustracją. Tekst ciągły, podobnie jak w poprzednio omówionej publikacji, ma zarezerwowane stałe miejsce – lewa strona. Dla ilustracji została przeznaczona cała prawa stronica oraz prawo do anektowania fragmentu strony lewej. Z przyczyn dydaktycznych ilustracja ta łączy w sobie narrację przyczynowo-skutkową, nawiązującą do schematów, czy wykresów. Szczęśliwie dla nieletniego odbiorcy te relacje naukowe zostały zatuszowane i nie odstraszą, lecz zachęcą dziecko do samodzielnej analizy podjętej problematyki. Schemat ilustracji jest podobny niezależnie od poruszanego zagadnienia. Zatem na pytanie – skąd się bierze kurz?, odpowiedź została graficznie wytłumaczona przez podanie przyczyny jego powstawania

<sup>23</sup> A. Załazińska, M. Rusinek, *Co ty mówisz?! Magia słów, czyli retoryka dla dzieci*, il. J. Rusinek, wydawnictwo Literatura, Łódź 2013.

<sup>24</sup> W. Mikołuszko, *Tato, a dlaczego? 50 prostych odpowiedzi na piekielnie trudne pytania*, il. T. Samojlik, Multico Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2010.

– para dzieci przygląda się bliżej nieokreślonego kształtowi (kołtunowi) narysowanemu luźną kreską. Od niego wychodzą promieniście przerywane linie, które doprowadzają czytelnika do kolejnych przyczyn: drobinek gleby, złuszczonego naskórka, roztoczy itp. Wszystko zostało opisane w dwójce formy: rysunkowej i pisemnej. Z komiksowości zostaje tu związek ilustracji z tekstem, choć zanikają dymki. Ztracona zostaje również fabularność obrazu. Kadr z komiksu rozrósł się na całą stronę, co jeszcze raz podkreśla umniejszenie znaczenia narracyjności. Pozostaje jednak czytelny rysunek powstały przy użyciu prostej kreski i płaskiej plamy barwnej oraz techniki, która jest mało wymagająca dla druku. Inne trudne pytanie stawiane rodzicom, a przywołane przez autora – dlaczego bekamy?, ma także odpowiedź w formie pisemnej i rysunkowo-pisemnej. Nastąpiło tu podzielenie zagadnienia na trzy uzupełniające się ilustracje, choć bez fabularnej kontynuacji. Pierwsza scenka, którą możemy potraktować jako substytut kadru, pokazuje ojca siedzącego przy stole w towarzystwie bekających dzieci. „To się nazywa Aerofagia!, ale przeprosić i tak trzeba...” – zwraca się do swych pociech dumny tatuś. To przykład opatrzenia postaci wypowiedzią charakterystyczną dla komiksu, choć bez dymka. Ponadto akcentujemy słowo „aerofagia” formą zapisu (wytluszczenie i wykrzyknik), co jest także nawiązaniem do stylistyki budowania wypowiedzi w komiksie. Druga część ilustracji jest rodzajem schematu ukazującego czytelnikom fizjologiczny mechanizm powstawania tego nieprzyjemnego zjawiska. Ostatnia ilustracja to właściwie trzy kolejne odsłony przyczyn – trzykrotnie pokazany ten sam chłopiec w graficzny sposób demonstruje trzy główne przyczyny aerofagii. Przyciągający uwagę poprzez swoją zabawność rysunek jest dookreślony podpisami. Stylistyczna formuła ilustracji prezentowanej w niniejszej publikacji jest podyktowana względami nie tylko plastycznymi, lecz również dydaktycznymi. Zbyt bogata technika mogłaby odciągać uwagę czytelnika od edukacyjnej funkcji niniejszej książki, a nawet utrudnić prawidłowe interpretowanie zilustrowanych informacji.

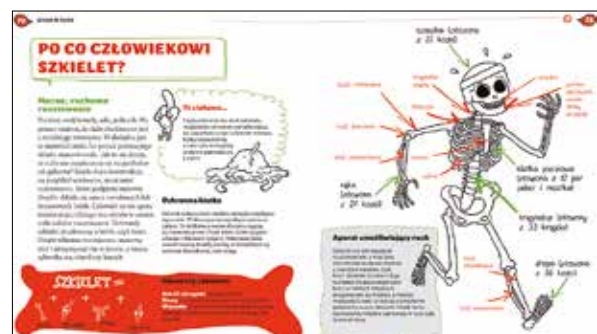
Ten sam ilustrator podjął się podobnego zadania w książce pt. *Ciało. Jak to działa*<sup>25</sup> (il. 3). Rysunek został tu pozbawiony kolorowego wypełnienia, lecz nie popada w schematyczność. Wciąż charakteryzuje się dużą ilością szczegółów. Następuje symbioza prostoty i dydaktycznego



Il. 1. Aneta Załazińska i Michał Rusinek, il. Joanna Rusinek, *Co ty mówisz?! Magia słów, czyli retoryka dla dzieci*, Wydawnictwo Literatura, Łódź 2013

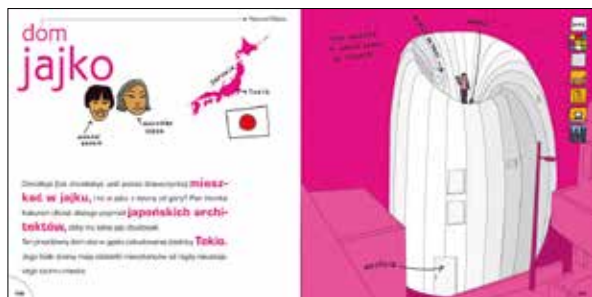


Il. 2. W. Mikołuszko, *Tato, a dlaczego? 50 prostych odpowiedzi na piekielnie trudne pytania*, il. T. Samojlik, Multico Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2010



Il. 3. Marta Maruszczak, *Ciało. Jak to działa?*, il. T. Samojlik, Multico Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2012

<sup>25</sup> M. Maruszczak, *Ciało. Jak to działa*, il. T. Samojlik, Multico Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2012.



Il. 4. Aleksandra Machowiak, Daniel Mizieliński, *D.O.M.E.K. Doskonałe Okazy Małych i Efektownych Konstrukcji*, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2009



Il. 5. Katarzyna Świeżak, *M.O.D.A. Metki Obcasy Dzinsy Adidasy*, il. Katarzyna Bogucka, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2011

wyrazu zgodnie z założeniami edukacyjnymi książki. W porównaniu z poprzednią omówioną publikacją tego ilustratora ulega zmianie kompozycja strony. Dominuje szpaltowy tekst, a rysunki są rodzajem graficznego uzupełnienia i przerywnika. Kryterium komiksowości zachowało się w szczątkowej formie, które widać we wciąż silnym związku tekstu i ilustracji oraz w kompozycji graficznej stron książki.

Książkami skierowanymi do młodego czytelnika o silnym dydaktycznym charakterze jest niewątpliwie seria Wydawnictwa Dwie Siostry, poświęcona zagadnieniom artystycznym. Mam tu na myśli publikacje pt. *D.O.M.E.K.*<sup>26</sup> (il. 4), *D.E.S.I.G.N.*<sup>27</sup>, *S.Z.T.U.K.A.*<sup>28</sup> i *M.O.D.A.*<sup>29</sup> (il. 5). We wszystkich wymienionych tu tytułach można dopatrzeć się wspólnych im cech komiksowości. Pierwszą z nich jest kompozycja stron,

na których tekst i rysunek wzajemnie się przenika. W przeciwieństwie do stylistyki komiksu tekst nie jest zamknięty w dymki, za to istnieją strzałki kierujące fragmenty tekstu do odpowiednich rysunków. Ponadto fragmenty tekstu podlegają specjalnemu graficznemu wyróżnieniu. W książkach ilustrowanych przez Aleksandrę i Daniela Mizielińskich ilustracja jest oparta głównie na wyrazistej kresce, która jest wypełniona płaską plamą barwną. Wykreowany przez tych artystów styl balansuje pomiędzy stylistyką komiksu a kreskówką (np. Danny Antonucci, *Ed, Edd i Eddy* [ang. *Ed, Edd and Eddy*], 1999–2009, Cartoon Network). Wyraża się ona w syntezie formy przy jednoczesnym nagromadzeniu szczegółów przekazywanych niekiedy z igraszką werystycznym zacięciem, co prowadzi często do efektów z pogranicza karykatury (por. Matt Groening, *Simpsonowie* [ang. *The Simpsons*], po 1989). Wypracowany przez tych grafików styl jest często ubarwiany dowcipem, który współgra i wycisza wspomnianą tu karykaturalność postaci. Warto zauważyć, że nagromadzenie szczegółów w rysunku polskich twórców jest dla młodego widza często równoznaczne z dużą porcją przekazanej mu informacji, co Mizielińscy wykorzystali np. przy projektowaniu atlasu dla dzieci<sup>30</sup>.

Inną formę ilustracji zaproponowała w książce *M.O.D.A. Metki Obcasy Dzinsy Adidasy* Katarzyna Bogucka<sup>31</sup>. Ta uzdolniona graficzka umiejętnie „wpięła” się w stylistykę lat 60. Przemycane zabawne komentarze dodają wdzięku jej pracom, który jest potrzebny, gdyż temat książki dotyczy mody. Tekst ma stałe miejsce w książce. Ilustracja jednak powierzchniowo dominuje. Z komiksem łączy ją niewiele – niekiedy wypowiedzi postaci ujęte są w komiksowe dymki (il. 5).

Odmienne charakterem związku ilustracji z komiksem można dostrzec w publikacji pt. *Dokąd iść? Mapy mówią o nas*<sup>32</sup>. Ilustracja dominuje tu nad tekstem pod względem powierzchniowym. Krótki dwuzdaniowy podpis pod czterema kwadratami ilustracji dopowiada historię powstania mapy

<sup>26</sup> A. Machowiak, D. Mizieliński, *D.O.M.E.K. Doskonałe Okazy Małych i Efektownych Konstrukcji*, Dwie Siostry, Warszawa 2009.

<sup>27</sup> E. Solarz, *D.E.S.I.G.N. Domowy Elementarz Sprzętów i Gratów Niecodziennych*, il. A. i D. Mizielińscy, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2010.

<sup>28</sup> S. Cichocki, *S.Z.T.U.K.A. Szalenie Zajmujące Twory Utalentowanych i Krnąbrnych Artystów*, il. A. i D. Mizielińscy, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2011.

<sup>29</sup> K. Świeżak, *M.O.D.A. Metki Obcasy Dzinsy Adidasy*, il. K. Bogucka, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2011.

<sup>30</sup> A. i D. Mizielińscy, *Mapy. Obrazkowa podróż po lądach, morzach i kulturach świata*, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2012.

<sup>31</sup> Katarzyna Bogucka ponadto zilustrowała: J. Tuwim, *O Panu Tralalińskim*, Wydawnictwo Miła, Warszawa 2006; *Nie śmieję się dziadku*, Wydawnictwo Pan tu nie stał, Łódź 2009; *Siała baba mak*, Wydawnictwo Pan tu nie stał, Łódź 2009; *Dziadek z babką*, Wydawnictwo Pan tu nie stał, Łódź 2009; P. Wechterowicz, *Komplementy*, Wydawnictwo Alegoria, Warszawa 2011; K. Bogucka, *Maryna Gotuj pierogi*, Wydawnictwo Tatarak, Warszawa 2011; K. Bogucka, *Lala lolka*, Wydawnictwo Ładne Halo, Łódź 2013.

<sup>32</sup> Kim Heekyoung, *Dokąd iść? Mapy mówią do nas*, il. K. Lipka-Sztaubałło, Wydawnictwo Entliczek, Warszawa 2012.

ludów Oceanii. W kwaterach tych zostały pokazane etapy budowania łodzi przez tubylców. Właśnie w tego rodzaju cyklach ilustracji występuje ciągłość fabuły przedstawiona środkami plastycznymi. Oczywiście nie jest to typ narracyjności charakterystyczny dla komiksu, lecz jedynie pewne do niego podobieństwo. Ilustratorka – Krystyna Lipka-Sztańbałło<sup>33</sup> zadbała o dopasowanie jej formy do opisywanego okresu dziejów historii ludzkości.

Z przeprowadzonej powyżej analizy wynika, że kategoria komiksowości w ilustracji książkowej w pełnej formie występuje z rzadka. Można za to mówić o pojawianiu się jej pewnych elementów. Czy mamy zatem uprawnienia do mówienia

---

<sup>33</sup> Krystyna Lipka Sztańbałło zilustrowała ponad 20 książek, m.in.: B. Ostrowicka, *Ale ja tak chcę*, Wydawnictwo Literatura, Łódź 2006; D. Swanson, *The Ballon Sailors*, Annick Press Ltd. Kanada, 2003; A. Onichimowska, *Eine Gelbe Geschichte (Żółta zasypianka)*, tłum. na niem. N. Weber, *Petit conte jaune (Żółta zasypianka)*, tłum. na franc. Margot Carlier, *Europäische Kinder- und Jugendbuchmesse* 2004; A. Onichimowska, *Wo ist mein Traum? (Sen, który odszedł)*, tłum. N. Weber, *Europäische Kinder- und Jugendbuchmesse* 2005, wyd. polskie, *Sen, który odszedł*, Ezop, Warszawa 2011; L. Bardijewska, *Moje – nie moje*, Ezop, Warszawa 2004.

poza komiksem o komiksowości jako takiej? – a taka analiza możliwości tego pojęcia była jednym z celów niniejszego artykułu. W wypowiedziach ustnych utytułowanych autorów w dziedzinie ilustracji możemy przecież ten termin usłyszeć. Mimo to wydaje się jednak, że nie ma uprawnień do wprowadzania tego terminu jako wiodącej kategorii naukowej, ale jedynie luźnego wskazania podobieństwa pewnych wybiórczych cech ilustracji książkowej. Nie można bowiem zaprzeczyć, że ilustracja książkowa i komiks pozostają ze sobą w różnorodnych relacjach, przenikają się i wzajemnie na siebie wpływają. Rozwój możliwości technicznych druku umożliwił wprowadzenie do komiksu ilustracji będących wynikiem skomplikowanych technik artystycznych, rozszerzając tym samym formułę. W ilustracji zaś, co mam nadzieję, wykażę w tym artykule, artyści często sięgają po repertuar form wywodzący się lub zawierający się w stylistyce komiksu. Ograniczenie relacji pomiędzy komiksem a ilustracją książkową buduje obecnie jedynie wyobraźnia twórców, a to oznacza, że my – czytelnicy nieraz jeszcze będziemy zaskoczeni i oszołomieni.