



Magdalena Kuczaba-Flisak

orcid.org/0000-0002-8495-5052  
e-mail: mj.kuczaba-flisak@uj.edu.pl  
Uniwersytet Jagielloński

## Czy książki beztekstowe są demokratyczne?

### Are Wordless Books Democratic?

#### KEYWORDS ABSTRACT

wordless picture books, silent books, books without words, readers's responses to wordless picturebooks, children's literature

This article aims to examine the wordless picturebooks in the light of changes in culturally conditioned communication methods (especially according to children with adult reading companions), as well as changes in the perception of implied readers. The author starts by discussing the 'Silent Books: from the World to Lampedusa and Back' project, initiated ten years ago by IBBY, and analyzing the project's assumptions, which deal with a democratic narrative transmitted by the images. In the next section, the author considers the status of the recipient of a wordless picture book, the significance of adult reading companions, and the phenomena that allow us to wonder whether the book's message is essentially democratic or hierarchical. The article also examines selected, representative examples of wordless picture books, illustrating the wide range between various creators' strategies. These examples show many different levels of meaning encoding in visual narratives, including literal representations of reality, abstraction, and encoding of meaning on many different levels. The conclusions highlight that local ways of seeing always impose a particular view of the world, making democratic access to the content of wordless books an unrealistic goal. However, when we consider their reception as a multimodal interpretation based on language, democratic dialogue is possible, but only allowing multiple perspectives to exist simultaneously.

---

**SŁOWA KLUCZE**      **ABSTRAKT**


---

bezttekstowa książka  
obrazkowa, ciche/  
nieme książki  
obrazkowe,  
recepcja książek  
bezttekstowych,  
książki bez słów,  
literatura dziecięca

Artykuł podejmuje problematykę bezttekstowych książek obrazkowych, analizując ją na tle przemian w postrzeganiu wirtualnego odbiorcy oraz uwarunkowanych kulturowo sposobów komunikacji, ze szczególnym odniesieniem do sytuacji czytelniczych, podczas których kontakt z książką mają małe dzieci wraz z towarzyszącymi im dorosłymi pośrednikami lektury. Wywód otwiera przywołanie zainicjowanego dziesięć lat temu przez IBBY projektu *Silent Books: from the world to Lampedusa and back* i krytyczne przyjrzenie się założeniom projektu zakładającym demokratyczność narracji, która przekazywana jest poprzez same obrazy. Następnie refleksji poddano status odbiorcy bezttekstowej książki obrazkowej, znaczenie obecności pośrednika lektury dziecięcej oraz zjawiska, które pozwalają zastanawiać się, czy przekaz książki jest w swojej istocie demokratyczny czy hierarchiczny. Osobną część artykułu zajmuje analiza wyselekcjonowanych, reprezentatywnych przykładów bezttekstowych książek obrazkowych, które pokazują skalę rozpiętości pomiędzy podejmowanymi przez różnych twórców strategiami, od pokazywania w narracji wizualnej dosłownego i literalnego przedstawiania rzeczywistości po posługiwanie się abstrakcją i kodowaniem znaczenia na wielu poziomach. We wnioskach końcowych wypuklono, że pomimo operowania wyłącznie obrazami, lokalne sposoby patrzenia są zawsze narzucaniem określonego obrazu świata, stąd demokratyczny dostęp do treści książek bezttekstowych jest projektem utopijnym – a przestaje nim być tylko w przypadku, gdy proces ich odbioru potraktujemy jako wielomodalną interpretację dokonywaną w materii języka, która uprawnia równoczesne zaistnienie wielu różnych punktów widzenia.

## Wprowadzenie

Dekadę temu IBBY zainicjowało projekt *Silent Books: from the world to Lampedusa and back* (zob. McGillicuddy, 2018), poświęcony bezttekstowym książkom obrazkowym, „które mogłyby być rozumiane i wykorzystywane przez dzieci niezależnie od języka” (Soria i Bertelli, b.d.). Uniwersalne przesłanie projektu promowało koncepcję równościowego dostępu do książek, dzięki któremu możliwe będzie dzielenie doświadczenia polegającego na obcowaniu z opowieściami prowadzącymi czytelnika poprzez obrazy, które nie zawłaszcza do jednej wybranej kultury, osadzonej w języku. Demokratyczny, czyli inaczej równościowy sposób funkcjonowania książek bezttekstowych zakładał w domyśle, że pokonanie bariery języka pomoże również w pokonaniu innych barier, stanowiąc swoisty powrót do „powszechnej rzeczpospolitej dziecięcej” (Hazard, 1963), czyli realizację romantycznego marzenia o czytaniu, które nie uwzględnia istotnych różnic kulturowych, zasad współżycia społecznego, procesów

globalizacji i glokalizacji (O’Sullivan, 2022) oraz indywidualnej wrażliwości estetycznej, które znajdują odbicie również w pozbawianych słów narracjach wizualnych.

Autorki wskazówek do pracy z „cichymi książkami” podkreślały prymarny cel spotkania tego typu książek i ich odbiorców<sup>1</sup>, służący budowaniu mostu porozumienia pomiędzy czytelnikami mówiącymi w różnych językach i pochodzącymi z różnych kultur – między innymi poprzez cielesne zaangażowanie w proces czytania (Soria i Bertelli, b.d.). Miało ono polegać na wspólnym kontemplowaniu ilustracji, odczuciu obecności pozostałych osób w kręgu, spontanicznym reagowaniu oraz zaangażowaniu wyrażanym poprzez komunikację niewerbalną, w tym poprzez sam dźwięk (np. rytmiczne klaskanie). Istnieją badania empiryczne, które potwierdzają, że autentyczna interakcja pomiędzy uczestnikami takiego spotkania i zaangażowanie w próby interpretacji ilustracji w książkach obrazkowych sprzyja budowaniu pomostów komunikacyjnych (zob. Mourão i Bland, 2016, s. vi; Mourão, 2021) – analizy te są szczególnie interesujące ze względu na materiał badawczy i uczestników; natomiast sama tradycja tego typu podejścia sięga do prac Lwa Wygotskiego (2002) i nadal jest wykorzystywana we współczesnych działaniach edukacyjnych bazujących na współpracy i kontakcie z drugą osobą (zob. np. Skibska, 2014, s. 309). Książki beztekstowe traktowane są tu jako narzędzie wspomagające proces komunikacji, w tym sensie postulat Sorii i Bertelli wpisuje się w funkcję utylitarną, wątpliwości budzi jednak twierdzenie o zrozumieniu innej kultury poprzez same obrazy.

## Kim jest odbiorca książek beztekstowych?

Przede wszystkim należy odróżnić książki beztekstowe i prawie beztekstowe (zob. Richey i Puckett, 1992) od wczesnokonceptowych (zob. Kümmerling-Meibauer i Meibauer, 2017, s. 58), które przez badaczy literatury dziecięcej często omawiane są w ramach jednej kategorii pojęciowej (zob. np. Rybak i in., 2022, s. 366–367), zawężając rozumienie tych pierwszych, ponieważ ze względu na docelową grupę wiekową są tylko jednym z typów książek, natomiast same w sobie odnoszą się do zjawiska o wiele szerszego. W niniejszym artykule ja również skupię się przede wszystkim na książkach beztekstowych kierowanych do dzieci, ale trzeba pamiętać, tak jak zaznacza Bettina Kümmerling-Meibauer (2018, s. 6), że adresem czytelnicznym książek pozbawionych

---

1 W początkowej fazie projektu książki beztekstowe wykorzystywane były z określonego powodu – inicjatorzy szukali formy pracy z dziećmi dotkniętymi traumą uchodźstwa, która umożliwi zbudowanie pomostu komunikacyjnego pomiędzy odbiorcami z różnych kręgów kulturowych (McGillicuddy, 2018, s. 108). Później projekt ewoluował; do roku 2021 kolekcja książek bez słów liczyła już 383 pozycje (IBBY, b.d.a), w 2023 przybyły kolejne 73 książki, w tym najwięcej z Hiszpanii i Korei Południowej (IBBY, b.d.b).

słów mogą być wszystkie grupy wiekowe<sup>2</sup>. Dzięki temu tworzy to bardzo pojemną kategorię, obejmującą wiele typów, różnorodne formy narracyjne i zakres tematyczny o dużej rozpiętości, stąd również nieuprawnione jest nazywanie książek beztekstowych gatunkiem (Bosch, 2018, s. 192). Dodatkowo, jeśli chodzi o książki wczesnokoceptowe, Bettina Kümmerling-Meibauer i Jörg Meibauer dowodzą, że nawet one organizują układ materiału<sup>3</sup> według klas pojęciowych (Kümmerling-Meibauer i Meibauer, 2017, s. 74 i n.), polemizując tym samym z wykluczeniem ich z kategorii przedliteratury, co proponuje Marilyn Apseloff (1987). Towarzyszący obrazom „koncept opowiadania” (Szyłak, 2017, s. 134), który grupuje je w ramach obiektu materialnego, jakim jest książka, powoduje, że nawet przedmioty codziennego użytku (lub ich grupowanie według przyjętych klas pojęciowych) mogą być pokazywane zgodnie z obowiązującym dyskursem w lokalnej społeczności – jest to zagadnienie związane z badaniami nad ideologią książek obrazkowych (zob. Rybak i in., 2022, s. 370–372), stąd trudno jest zaakceptować uogólnienie, że książki beztekstowe kierowane do najmłodszych mogą być uznane, jak przekonuje np. Dorota Kowalik, za „uniwersalne i egalitarne” (Rybak i in., 2022, s. 367) z powodu konstrukcji, która opiera się na prostych ilustracjach pozbawionych (lub niemal pozbawionych) warstwy tekstowej. Refleksja nad tym problemem dotyczy przede wszystkim tego, w jaki sposób zilustrowane są elementarne pojęcia, od których dziecko zaczyna kontakt z książkami wprowadzającymi je w świat kultury poprzez pierwsze obrazy. Częściowo znajduje to potwierdzenie w niedawnych badaniach przeprowadzonych przez Rekę C. Barton i Verónicę González (2023) nad książkami kierowanymi dla grupy wiekowej 0–3, które co prawda nie dotyczą tylko i wyłącznie książek beztekstowych, ale dużą rolę odgrywała w nich analiza warstwy wizualnej. Powołują się w niej m.in. na koncepcję Franka Serafini, która mówi, że „nadawanie sensu światu rozpoczyna się od nadawania sensu informacji wizualnej” (Barton

2 Przykładem książek beztekstowych kierowanych jednocześnie do różnych grup wiekowych może być cykl o Anubisie Joanny Karpowicz: *Anubis* (2017) i *Anubis – Thin Places* (2021), w których autorka opowiada samym obrazem o towarzyszącym życiu cieniu śmierci, przedstawianym pod symboliczną postacią mitologicznego boga Anubisa; a do odbiorców dorosłych – pierwsza z czterech części *Koszmarów* Michelego Penca (2020), czyli *Autoportret* (część tę można uznać za prawie beztekstową), która pokazuje silne reakcje emocjonalne, takie jak strach i zaburzenia poczucia rzeczywistości. Beztekstowe książki obrazkowe plasują się na jednym z dwóch końców rozpiętości pomiędzy słowem a obrazem, ale nawet wtedy można, jak dowodzi Maria Nikolajewa, podzielić je na narracyjne i nienarracyjne (zob. Nikolajewa i Scott, 2006, s. 8). Szczegółowa klasyfikacja książek beztekstowych w ramach nowszych badań została opracowana przez Emmę Bosch, która wyróżnia dwie główne kategorie – książki oparte na opowiadaniu historii oraz skupiające się na „narracyjnym przedstawieniu sytuacji z życia codziennego, krajobrazów i pejzaży miejskich oraz wyjaśnianiu pojęć” (Bosch, 2018, s. 193 i n.).

3 Na rynku istnieją książki kierowane nawet do niemowląt (tzw. *baby books*), które prowokują do zadania pytania o ich narracyjność, takie jak np. *Flora and the Ostrich* (2017) Molly Idle oraz wiele innych, w których bohaterowie prezentujący kolejne koncepty wchodzi z sobą w interakcje, opowiadając określoną historię. Historie opowiedane małym dzieciom mają však zupełnie inną dynamikę.

i González, 2023, s. 418 za: Serafini, 2014, s. 25). Informacja wizualna, podobnie jak tekstowa, nawet jeśli bazuje na elementarnych conceptach, nadal może zawierać wiele stereotypów opartych na rasie, religii, płci oraz innych cechach. W mojej analizie zadaję przede wszystkim pytanie, czy zakładana przez twórców książek beztekstowych idea bądź też proponowana opowieść faktycznie może być uznana za demokratyczną, a jeśli tak – to na jakich zasadach.

Narracja wizualna w książkach beztekstowych, o ile rezygnuje z dosłowności przedstawieniowej, w mniejszym lub większym stopniu niweluje także granicę rozdzielającą wirtualnego odbiorcę, ponieważ umożliwia wielokrotne kodowanie przekazu. Z drugiej strony doświadczenie rzeczywistego czytelnika obcującego z daną książką nie jest w myśl ustaleń *age studies* zależne od wieku, tylko od posiadanego zasobu doświadczenia i kompetencji interpretacyjnych – badania empiryczne dotyczące kulturowego spojrzenia na wiek potwierdzają relacyjność i płynność kategorii uznawanych dotychczas jako opozycje pomiędzy „niewinnością” a „mądrością” przypisywaną do określonego etapu życia (zob. Duthoy, 2022). Z tego powodu w trakcie analizy skupiam się bardziej na wybranych, symptomatycznych dla analizowanego zjawiska przykładach i nie ograniczam się wyłącznie do kategorii sugerowanej przynależności do grupy wiekowej odbiorców, co oznacza, że jednocześnie nie wyłączam żadnej z grup ze względu na jej jednoznaczne (sugerowane przez wydawcę) przypisanie do kategorii „dla dzieci” lub „dla dorosłych”, ponieważ wiele książek beztekstowych (choć nie wszystkie, ze względu na oczywiste ograniczenia związane z możliwościami rozwojowymi oraz kulturowym tabu) dostępnych jest percepcji dziecięcego czytelnika.

## Znaczenie obecności dorosłego pośrednika lektury dziecięcej

Wysunięcie na pierwszy plan warstwy wizualnej<sup>4</sup> w książkach beztekstowych i prawie beztekstowych staje się ważnym czynnikiem podczas procesu selekcji, której dokonują dorośli – tłumacze, nauczyciele, wydawcy i pozostali czytelnicy poszukujący w obcym środowisku kulturowym tego, co możliwe jest do przetransponowania w obręb kultury rodzimej. Selekcja ta z konieczności skupia się na szukaniu miejsc wspólnych i uzasadnieniu ekonomicznym (analizie rynku prognozującej, czy dany produkt się sprzeda). Pociąga to za sobą określone konsekwencje, jak pisze Anna Nasiłowska: „demokratyzacja dla estetyki oznacza również standaryzację” (2022, s. 9) i dodaje, że dawny modernistyczny spór ustanawiający linię napięcia pomiędzy tym,

<sup>4</sup> Iwona Chmielewska w jednym z wywiadów wspomina o procesie selekcjonowania książek podczas Bologna Ragazzi Award: „Jury tak naprawdę nie czyta tekstów, tylko konspekty. Przede wszystkim ocenia koncepcję wizualną – nie ma się co czarować” (Chmielewska, 2017, s. 365).

co pochodzi z wyobraźni, i tym, co podlega prawom społecznym, dziś regulowany jest przede wszystkim przez ekonomię (Nasiłowska, 2022, s. 9). Jednakże przyjęcie wyłącznie ekonomicznej perspektywy wykluczałoby z materiału badawczego te książki, które funkcjonują w obiegu czytelnicy wbrew panującej polityce i prawom rynku (zob. Czabanowska-Wróbel, 2016, s. 10).

Odmienne stanowiska badaczy sugerują, że współcześnie bardziej zasadne jest zatem mówić o pewnej skali rozpiętości pomiędzy książkami wprost lub niejawnie prezentującymi określony przekaz a książkami, których istnienie jest celem samym w sobie (i których znaczenie może być odczytywane na różnych poziomach). W niniejszym artykule chciałam zasygnalizować rozpiętość tej skali, od przykładów obrazujących pragnienia i lęki społeczeństwa, w których żyje dany twórca, aż po strategie przyjmowane przez autorów książek beztekstowych, by poprzez narrację wizualną przekazać pozajęzykowe doświadczenie obcowania ze sztuką.

## Demokratyczne czy hierarchiczne?

W beztekstowych i prawie beztekstowych książkach obrazkowych znaczenie ilustracji, piktogramu lub symbolu zazwyczaj objaśnia towarzyszący dziecku dorosły pośrednik. Kontekst ten zakłada odniesienie do niewidocznych osób dorosłych (Nodelman, 2008) odpowiadających za tworzenie, dystrybuowanie, objaśnianie i towarzyszenie w procesie lektury. Twórcy książek beztekstowych, którzy są świadomi tego, że na sposób odbioru dziecka (czyli zmysłowy, cielesny kontakt ze znakami<sup>5</sup>) dorośli pośrednicy rzutują własne życiowe i społeczne doświadczenia oraz uruchamiają w trakcie „czytania obrazów” żywy teatr wyobraźni (Cieślowski, 1967; Ungeheuer-Gołąb, 2009; Reid-Walsh, 2017), mogą świadomie ukierunkowywać zarówno dziecko, jak i pośrednika na jasno określony sposób interpretacji opisywanego otoczenia społeczno-kulturowego poprzez przyjmowanie strategii kodowania znaczeń (np. poprzez zamieszczanie na poziomie metatekstu przekazu dotyczącego wartości proklamowanych w danej kulturze – zob. Joosen, 2018, s. 1–4). Uwzględnienie mechanizmów rządzących polem literackim (zob. Ogonowska, 2020) w zupełnie nowym świetle stawia wspomniane już klasyczne badania Wygotskiego<sup>6</sup>, zgodnie z którymi

5 Odwołuję się tu do somatopoetyki Anny Łebkowskiej (2011) oraz badań własnych nad sensualnością literatury dziecięcej (Kuczaba-Flisak, 2022).

6 Wygotski pisze: „U dziecka w okresie wczesnego dzieciństwa istnieje tak ścisłe powiązanie między słowem i rzeczą, znaczeniem i tym, co jest widziane, że rozdzielenie pola wizualnego od pola sensu staje się niemożliwe. [...] W zabawie w wieku przedszkolnym obserwujemy po raz pierwszy rozchodzenie się pola wizualnego i pola sensu. [...] Szczególna cecha ludzkiego spostrzegania, powstająca w okresie wczesnego dzieciństwa, polega na tzw. »rzeczywistym spostrzeganiu« [...] widzimy świat nie tylko w postaci kolorów czy kształtów, ale również świat, który ma znaczenie i sens” (Wygotski, 2002, s. 152–153).

nie jest możliwe oddzielenie pola sensu od pola wizualnego (2002, s. 152) oraz pozwala na to, by w nowym świetle spojrzeć na sposób, w jaki małe dziecko interpretuje książkę pozbawioną słów, zwłaszcza jeśli będziemy pamiętać o ukrytym pośredniku, który towarzyszy mu podczas lektury.

Pytanie o demokratyczność przekazu łączy się tu z refleksją nad długą tradycją myślenia o aspektach edukacyjnych i estetycznych książek kierowanych do dzieci. Gdy ograniczymy spojrzenie wyłącznie do książek obrazkowych – a z nich wydzielimy te, w których narracja prowadzona jest bezsłownie, trzeba uwzględnić nowe zjawiska, które do tej pory były marginalizowane lub w ogóle nie były brane pod uwagę – chodzi tu o wielowymiarowość refleksji zarówno nad ucieleśnionym czytelnikiem (Silva, 2022; Nikolajeva, 2016), jak i aspektami kulturowymi (Czabanowska-Wróbel, 2013) oraz pedagogicznymi (Serafini, 2014). Te ostatnie trzeba dodatkowo przemyśleć pod kątem uwzględniania prawidłowości zachodzących podczas procesu uczenia się człowieka, a nie tylko w ramach refleksji nad kształtowaniem się wartości w wychowaniu poprzez obcowanie z książką. Dodatkowo trzeba wziąć pod uwagę subiektywne nadawanie znaczenia i ważności konkretnej książce, dyktowane pośrednio przez procesy globalizacji, mając na uwadze kategorie estetyczne, które w danym czasie zostają uznane za obowiązujące, warte propagowania, wspierania i transmitowania na różne sfery edukacji i życia młodego pokolenia. Zauważał to już na początku XXI wieku Jack Zipes, analizując fenomen Harry’ego Pottera (2001, s. 172 i n.): znaczenie książki i przyjemność z jej czytania zależą od przyjętej konwencji w następstwie procesów globalizacyjnych i globalizacyjnych, o czym szczegółowo mówiła O’Sullivan (2022). Niektóre beztekstowe książki mogą spotkać się z odrzuceniem ze względu na przyjęte kryterium estetyczne, preferencje i gusta – interesuje mnie spojrzenie na to zjawisko całościowo i przyjrzenie się samym propozycjom twórców, którzy realizują swoje opowieści, będąc naturalnie uwikłani w kulturę, w której egzystują, i wartości, do których najbliższe im środowisko przykłada dużą wagę. Zadaję tu pytanie: Czy bez zrozumienia kontekstu kulturowego te książki nadal pozostają demokratyczne czy są raczej hierarchiczne?

## Dosłowność przekazu kontra kodowanie idei abstrakcyjnych

Ważnym obszarem wymagającym namysłu są posiadane kompetencje do czytania obrazu zarówno przez odbiorców dorosłych, jak i dziecięcych. Bezsłowna narracja może być łatwa do interpretacji, jeśli odwołuje się uniwersalnych kodów z rzeczywistego otoczenia, ale w momencie, gdy rysownik zamierza włączyć w nurt opowiadanej historii elementy fantastyczne, staje się wyzwaniem wymagającym umiejętności odnajdywania nawiązań intertekstualnych.

Wielu współczesnych twórców książek beztekstowych podejmuje niezmiernie trudny temat zobrazowania pojęć abstrakcyjnych – idei, muzyki, przemieszczania się (ruchu), sfery emocji i uczuć wyższych. Abstrakcyjne pojęcia, trudne do przedstawienia wyłącznie poprzez obrazy, to także motywy nawiązujące do filozofii, religii i mitologii, a nawet tematów uznawanych za najtrudniejsze, dotyczących samego sedna ludzkiej egzystencji, które są licznie obecne w książkach kierowanych do dzieci, chociaż sposób ich przedstawiania zmieniał się w czasie (nie będąc zjawiskiem symptomatycznym wyłącznie dla wieku XXI, ale zmiennym w zależności od kulturowego przyzwolenia na bardziej lub mniej literalne mówienie o nich wprost do dzieci). Narracja wizualna pozwala na bardziej naturalne (niż w przypadku słowno-obrazowej) obcowanie ze sztuką, ponieważ sensory, które powinny być ukryte dla odbiorców bez odpowiedniego doświadczenia, takimi pozostają, jednocześnie odsłaniając się tym czytelnikom, którzy posiadają odpowiednią wiedzę i są na to gotowi.

Jednym z przykładów obrazujących to zjawisko są prace niderlandzkiego artysty, Daana Remmerts de Vriesa, który w 2017 roku stworzył razem z Ingrid i Dieterem Schubertami *Konijnentango* [*Tango królików*], wpisane rok później na listę Białych Kruków. Remmerts de Vries podjął temat miłości wyrażanej poprzez taniec na kartach książki zaprojektowanej jako dopełniająca się odbicie w tafli jeziora. Podobną koncepcję przyjęła w stosunku do motywu przyjaźni Molly Idle w serii prawie beztekstowych książek o Florze, wydawanych w latach 2013, 2014 i 2016, ale to, co w przypadku *Tanga królików* jest od razu rozpoznawalne, u Idle staje się zrozumiałe dopiero po prześledzeniu perytekstów – wyraźne tropy interpretacyjne można odnaleźć na obwolutach książek, a także śledząc wypowiedzi Idle, w których udziela szczegółowych informacji o swoim warsztacie, inspiracjach i pomysłach. W wywiadach, których udzieliła po otrzymaniu Medalu Randolpha Caldecotta za pierwszą książkę z serii, *Flora and the Flamingo*, zdradza, że rysowanie postaci połączonych tańcem jest metaforą przyjaźni (Koliopoulos i Wright, 2015; Khiani, 2016; Lopex, 2017) – uchwycenie kluczowych elementów ruchu na rysunku miało prowadzić nie tylko do opisanie przestrzeni, ale także zakodowania emocji. Tym samym strategię przyjęte przez autora ułatwiają bądź znacznie utrudniają odkodowanie wizualnej reprezentacji jednego z uczuć wyższych.

Z kolei francuski artysta wizualny Blexbolex w *Naszyc wakacjach* (pol. wyd. 2018) zajął się tematem zazdrości. Przedstawia historię pewnej dziewczynki, która spędza wakacje na wsi, ale jej spokojny pobyt zostaje zakłócony – w domu pojawia się niezapowiedziany gość, z którym nagle musi zacząć dzielić przestrzeń i zabawy. Blexbolex umiejętnie operuje obrazem, by pokazać bolesne poczucie odrzucenia i zawodu dziewczynki, które odczuwa nie tylko na jawie, ale również podczas dręczących ją nocą koszmarów, w których okazywany za dnia gniew przemienia się wtedy w niepewność. Interesujące jest to, że metaforyczny obiekt w warstwie wizualnej w książkach beztekstowych może być przedstawiony w dowolny sposób, u autora *Naszyc*



*wakacji* przyjmuje postać słońątka w marynarskim kapeluszu, bohatera wzbudzającego sympatię czytelnika, chociaż rozłożone umiejętnie przez autora akcenty pokazują, że postrzeganie go jako miłego i sympatycznego jest tylko pozorne. Rozpoznanie sytuacji typowych dla kłótni pomiędzy rodzeństwem lub kuzynami nie jest już takie oczywiste w kulturach, w których preferowanym modelem rodziny są rodzice tylko z jednym potomkiem.

Świat samotności dziecka pozbawionego towarzysza zabaw przedstawia chińska autorka Guojing w *Jedynaczkę* (pol. wyd. 2022), w której mała dziewczynka musi przez długi czas mierzyć się z samotnym oczekiwaniem na pracujących rodziców. Ilustratorka opowiedziała obrazem nie tylko o radosnym usposobieniu dziewczynki, ale i trudnych emocjach, które wykraczają poza jej dziecięce rozumienie świata (tak jak na jednym z kadrów, na którym dziewczynka po obudzeniu musi pożegnać się z mamą wychodzącą z domu). W pewnym momencie, gdy bez pozwolenia opuszcza dom i gubi drogę, pomaga jej tajemniczy zwierzęcy przyjaciel – uniwersalne odczytanie pozwala na podjęcie interpretacji prowadzącej do usytuowania tej historii w świecie fantazji i marzeń na jawie, które samotne dzieci zapełniają niewidzialnymi przyjaciółmi, ale w kulturze chińskiej zwierzę to ma inne znaczenie niż w Europie – jest symbolem szczęścia i dobrobytu, długowieczności, a także – co istotne w przypadku historii Guojing – oddania rodzicom, traktowanego w krajach azjatyckich jako cnota (Chinasage, b.d.). Nieprzypadkowo to właśnie jeleni został tajemniczym duchem opiekuńczym dziewczynki, ale warto przyjrzeć się mu dokładniej – to byk w trzecim roku życia, z porożem w formie szóstaka, czyli stosunkowo młody okaz, dlatego staje się idealnym towarzyszem zabaw, ponieważ dziewczynka i jeleni mogą być w podobnym wieku.

Odbiór tej książki w kulturze anglosaskiej przywołuje natomiast automatycznie jeszcze inne skojarzenia – z niemym komiksem *Snowman* z 1978 roku zmarłego niedawno Raymonda Briggsa. Bałwan ulepiony z pierwszego śniegu staje się towarzyszem zabaw chłopca, który z charakterystycznym dla amerykańskiej kultury poczuciem humoru próbuje używać różnych sprzętów domowych, a po nocy pełnej cudownych zdarzeń wyrusza z chłopcem w podniebny lot ponad domami.

Motyw lotu i tym razem utraconego towarzysza zabaw pojawia się też w *Czarostatkach-parodziejach* polskiego ilustratora Pawła Pawlaka (2012). W książce tej mała, chora dziewczynka zostaje pozostawiona na krótko sama w domu, ale czas marzeń na jawie jest niewspółmierny i nielinearny, stąd statki widziane przez okno przekształcają się w ożywione maszyny latające z ludzkimi rysami, które prowadzą dziewczynkę podniebnym lotem przez różne krainy, gdzie razem poszukują zagubionej maskotki dziewczynki – ulubionego partnera samotnych zabaw dziecka. Pawlak dodatkowo zostawia w książce wiele tropów, które można wyczytać „pomiędzy obrazami” – np. kraje, które odwiedza dziewczynka z czarostatkami opisują nie tylko świat pełen cudów, ale i globalnych katastrof.

Decydująca jest tu intencja twórcy – podróż po świecie może być po prostu magiczną wycieczką, która stanowi inspirację dla następnych podróżników, tak jak u Ingrid i Dietera Schubertów, którzy na dwunastu planszach książki *The Umbrella* (2011) pokazują małego psa z czerwonym parasolem, przemierzającego egzotyczne krainy. Podobną strategię przyjął Peter van der Ende w książce *Wędrowiec* (pol. wyd. 2022) – u niego podróż małym papierowym stateczkiem przemierzającym fantastyczne morskie krainy kończy się w momencie dopłynięcia do rodzimego portu. Czeka ją tam niedookreślona biała postać jest wizją na tyle abstrakcyjną, że obcowanie z nią poprzez uniwersalny język sztuki umożliwia demokratyczną interpretację tekstu w wielu kulturach.

Pozostawienie pustej przestrzeni na wielość interpretacji i odczuć na kartach książki bez słów stwarza więcej szans na to, że idea zostanie przyjęta w zbliżony sposób przez większą część odbiorców, a jednocześnie pozostawia otwartą drogę na nowe odczytania. Tak jest w przypadku *Periferia* Andrésa Sandovala (2018), brazylijskiego artysty wpisanego na listę Białych Kruków za książkę *Dobras* (2017). Jego historia opowiada w formacie leporello o mieście São Paulo, budując narrację z powtórzeń 23 ręcznie tłoczonych stempli, które układają się w serie i ciągi<sup>7</sup>. Artysta interpretuje rytm miasta poprzez zestaw powtórzeń, na który składają się w różnych konfiguracjach ludzie, budynki, samochody, drogi, palmy, piasek i inne elementy, których nagromadzenie w jednym miejscu staje się topograficzną wędrówką poprzez zatłoczone ulice.

Im jednak przekaz jest bardziej dosłowny, tym więcej kompetencji wymaga do odcyfrowywania różnych niuansów związanych z kulturowym pojmowaniem zjawisk społecznych. W ostatnich latach jednym z tematów znajdujących globalne odzwierciedlenie w książkach beztekstowych jest zagrożenie klimatyczne oraz relacja człowiek–natura, jednakże twórcy przyjmują różne strategie, by zobrazować relacje ludzi z przyrodą ożywioną. Amerykański *Wolf in the Snow* Cordella (2017) pokazuje relacje pomiędzy człowiekiem a światem zwierząt jako zbliżenia i oddalenia, badanie granic, które mogą zostać przekroczone i tych, które muszą zostać zachowane. Nawiązywanie więzi pomiędzy dziewczynką a dzikimi zwierzętami jest pokazane w sposób realistyczny – pomimo skupienia się na fantastycznej historii o uratowaniu wilczątka zagubionego w śnieżycy przez ludzką dziewczynkę (chwilę później następuje odwrócenie ról). Emocje zwierząt i ludzi nie są wyidealizowane ani naiwne – dziewczynka zdaje sobie sprawę, że kontakt z dzikimi zwierzętami może być śmiertelnie niebezpieczny, ale pomimo tego zwycięża przekonanie, że najważniejsza jest wzajemna troska o siebie.

<sup>7</sup> Podobnego zabiegu używa w warstwie ilustracyjnej *Emigracji* (2013) José Manuel Mateo, który przekazuje historię ludzi zmuszonych do opuszczenia własnych domów na bazie powtórzeń podobnych elementów, także w formie leporello, jednakże wykonanym w innej technice – na tradycyjnym roślinnym papierze amate. Są to książki, w których równie ważna dla nadania sensu jest zarówno warstwa przedstawieniowa ilustracji, jak i technika, w której zostały wykonane.

Inną strategię przyjmuje włoski ilustrator Roger Olmos, który w beztekstowej książce *Senza parole* z 2014 r., nawiązując do słynnego hasła „nigdy więcej!”, pokazuje na kolejnych kartach bezduszną człowieka w trakcie przemysłowej hodowli zwierząt. Tutaj przekaz jest jednoznaczny i nie pozostawia przestrzeni na żadne inne odczytania.

## Podsumowanie

Książki beztekstowe również opierają się na narracji (Gressnic i Meibauer, 2010, s. 201), nawet jeśli składają się z samych obrazów. Pomimo tego nawet jeśli obrazy te wydają się możliwe do zbliżonego odczytania w różnych kulturach, to podczas odbioru przez dzieci, którym towarzyszą ich dorośli pośrednicy, wydobywają wiele niejednoznacznych treści. Jak pisze Maria Nikolajewa: „wątki fabularne w beztekstowych książkach obrazkowych nie są jasne i pozwalają na wiele interpretacji, nawet jeśli obrazy są stosunkowo proste” (2010, s. 32). Analizowane przykłady pokazują, że książki pozbawione słów nabywają słownych odniesień dopiero w procesie interpretacji, a samo obrazowanie określonej idei, tematu, motywu rzadko niesie uniwersalne znaczenie, opracowywane i odbierane w ten sam sposób. Nawet podczas nabywania zdolności językowych (w przypadku małych dzieci lub osób niezaznajomionych z obcym językiem i kulturą) zwykle pojawia się pośrednik, który to znaczenie proponuje – nie musi on (choć może) być osobą fizyczną, pośrednik może dopowiadać elementy znaczenia i wartościować elementy zjawisk kulturowych w pretekstach, w reakcjach podczas wspólnego czytania, wreszcie w metatekście, czy precyzyjniej byłoby powiedzieć – w metaobrazie. Demokratyczność książek beztekstowych odnosi się zatem nie do samej treści książek, ale do sytuacji, która stwarza pozorną możliwość łatwiejszego wejścia w inną kulturę bez znajomości jej języka i zwyczajów. W ostateczności może się to jednak okazać, paradoksalnie, zadaniem trudniejszym, ponieważ czytanie obrazów w świecie pozbawionym zrozumiałego dla odbiorcy tekstu może zacząć pełnić odwrotną rolę – stanie się podróżą po krainie jeszcze bardziej egzotycznej niż ta, w której istnieją słowne drogowskazy, niczym w *Przybyszu* Shauna Tana. W tym sensie demokratyczność książek beztekstowych jest projektem niemożliwym, ponieważ lokalne sposoby patrzenia są zawsze narzucaniem określonego obrazu świata. Istnieje jednak inny aspekt demokratyczności, który spełnia założone warunki równościowego dostępu do książek – to dopuszczenie do głosu wielu równorzędnych sposobów odbioru oraz możliwości opracowania oglądanych obrazów językowo – w języku, którym posługują się odbiorcy, nawet jeśli tworzy to wieżę Babel. Najważniejsze zadanie pośredników lektury dziecięcej polega zatem na tym, by znaleźć odpowiednie słowa i nabyć odpowiednie kompetencje do opisu obrazów, którymi książki pozbawione słów opowiadają swoje historie.

## Bibliografia

- Apseloff, M. (1987). Books for babies: Learning toys or pre-literature? *Children's Literature Association Quarterly*, 12(2), 63–66. <https://doi.org/10.1353/chq.0.0382>
- Barton, R.C. i González, V. (2023). Los babies are bilingüe: Intersections of race Ethnicity, language, and age in baby books. *Children Literature in Education*, 54, 413–429. <https://doi.org/10.1007/s10583-023-09547-7>
- Blexbolex. (2018). *Nasze wakacje*. Wytwórnia. [Wyd. oryg. 2017]
- Bosch, E. (2018). Wordless picturebooks. W: B. Kümmerling-Meibauer (red.), *The Routledge companion to picturebooks* (s. 191–200). Routledge.
- Briggs, R. (2018). *Snowman*. Penguin Books. [Wyd. oryg. 1978]
- Chinasage. (b.d.). *Deer*. <https://www.chinasage.info/symbols/animals.htm#XLXLSymDeer>
- Chmielewska, I. (2017). Zakorzenie się w codzienności. W: S. Frąckiewicz, *Ten łokieć źle się zgina. Rozmowy o ilustracji* (s. 322–367). Wydawnictwo Czarne.
- Cieślowski, J. (1967). *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci*. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.
- Cordell, M. (2017). *Wolf in the snow*. Feiwel & Friends.
- Czabanowska-Wróbel, A. (2013). „Ta dziwna” instytucja zwana literaturą dla dzieci: historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej. *Teksty Drugie*, 5(143), 13–24.
- Czabanowska-Wróbel, A. (2016). Literatura dziecięca – pomiędzy literaturą światową i globalną. *Wielogłos*, 1(27), 1–15. <https://doi.org/10.4467/2084395XWI.16.001.5355>
- Duthoy, L. (2022). ‘I became much wiser over time’: Readers’ use of innocence and wisdom as age norms in responses to children’s literature. *International Research in Children's Literature*, 15(3), 279–293. <https://doi.org/10.3366/ircl.2022.0467>
- Ende van der, P. (2022) *Wędrowiec*. Mandioca. [Wyd. oryg. 2020]
- Gressnic, E. i Meibauer, J. (2010). First-person narratives in picturebooks: An inquiry into the acquisition of picturebook competence. W: T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer i C. Silva-Díaz (red.), *New directions in picturebook research* (s. 191–204). Routledge.
- Guojing. (2022). *Jedynaczka*. Mandioca. [Wyd. oryg. 1978]
- Hazard, P. (1963). *Książki, dzieci i dorośli* (I. Słońska, tłum.). Nasza Księgarnia.
- IBBY. (b.d.a). *Silent books*. <https://www.ibby.org/awards-activities/activities/silent-books>
- IBBY. (b.d.b). *Silent books collection 2023*. <https://www.ibby.org/awards-activities/activities/silent-books/silent-books-collection-2023>
- Idle, M. (2013). *Flora and the flamingo*. Chronicle Books.
- Idle, M. (2014). *Flora and the penguin*. Chronicle Books.
- Idle, M. (2016). *Flora and the peacocks*. Chronicle Books.
- Idle, M. (2017). *Flora and the ostrich*. Chronicle Books.
- Joosen, V. (2018). *Adulthood in children's literature*. Bloomsbury Academic.
- Karpowicz, J. (2017). *Anubis*. Centrala.
- Karpowicz, J. (2021). *Anubis – thin places*. Timof Comics.
- Khiani, D. (2016, 2 maja). *Interview with Molly Idle*. <https://darshanakhiani.com/blog/interview-with-molly-idle>

- Koliopoulos, L. i Wright, J. (2015, 19 czerwca). *An interview with Molly Idle*. Art of the Picture Book. <https://www.artofthepicturebook.com/-check-in-with/2015/6/15/molly-idle>
- Kuczaba-Flisak, M. (2022). Literatura dziecięca jako forma myślenia. Dotyk. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*, 10, 304–321. DOI: <https://doi.org/10.24917/23534583.10.20>
- Kümmerling-Meibauer, B. (2018). Introduction. Picturebook research as an international and interdisciplinary field. W: B. Kümmerling-Meibauer (red.), *The Routledge companion to picturebooks* (s. 1–8). Routledge.
- Kümmerling-Meibauer, B. i Meibauer, J. (2017). Pierwsze ilustracje, pierwsze koncepty: książki wczesnokonceptowe (H. Dymel-Trzebiatowska, tłum.). W: M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska i J. Szyłak (red.), *Książka obrazkowa. Wprowadzenie* (s. 57–78). Instytut Kultury Popularnej.
- Lopez, C. (2017, 20 października). *Interview with Molly Idle*. Pine Reads Review. <https://www.pinereadsreview.com/blog/interview-with-molly-idle/>
- Łebkowska, A. (2011). Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki. *Teksty Drugie*, 4, 11–27.
- Mateo, J.M. (2012). *Emigracja*. Widnokrąg. [Wyd. oryg. 2011]
- McGillcuddy, Á. (2018). Breaking down barriers with wordless picturebooks: „The Silent Books Exhibition, from the world to Lampedusa and back”. *Studies in Arts and Humanities*, 4(2), 108–122. <https://doi.org/10.18193/sah.v4i2.145>.
- Mourão, S. (2021). Interpreting and mediating a wordless picturebook in pre-primary early English language learning. W: M. Ommundsen, G. Haaland i B. Kümmerling-Meibauer (red.), *Exploring challenging picturebooks in education: International perspectives on language and literature learning*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003013952-6>
- Mourão, S. i Bland, J. (2016). Editorial: The Journey. *Children’s Literature in English Language Education*, 4(2), ii–xi. [https://www.researchgate.net/publication/312593748\\_Editorial\\_Vol\\_4\\_Issue\\_2\\_The\\_Journey](https://www.researchgate.net/publication/312593748_Editorial_Vol_4_Issue_2_The_Journey)
- Nasiłowska, A. (2022). Nowa logowizualność. *Teksty Drugie*, 1, 7–11. <https://doi.org/10.18318/td.2022.1.1>
- Nikolajeva, M. (2010). Interpretative codes and implied readers of children’s picturebooks. W: T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, C. Silva-Díaz (eds.), *New directions in picturebook research* (s. 27–40). Routledge.
- Nikolajeva, M. (2016). Recent trends in children’s literature research: Return to the body. *International Research in Children’s Literature*, 9(2), 132–145. <https://doi.org/10.3366/ircl.2016.0198>
- Nikolajeva, M. i Scott, C. (2006). *How picturebooks work*. Routledge.
- Nodelman, P. (2008). *The hidden adult: Defining children’s literature*. Johns Hopkins University Press.
- O’Sullivan, E. (2022). Komparatystyka literatury dziecięcej (M. Kuczaba-Flisak, tłum.). W: T. Bilczewski, A. Hejmej i E. Rajewska (red.), *Literatura światowa i przekład*.

- Historie i teorie nowoczesnej komparatystyki od szkoły amerykańskiej do biohumanistyki* (s. 753–766). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ogonowska, A. (2020). Współczesne strategie badania literatury i pola literackiego w nowych obiegach medialnych. Produkcja – recepcja – krytyka. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*, 12(3), 79–93. <https://doi.org/10.24917/20837275.12.3.7>
- Olmos, R. (2014). *Senza parole*. Logos.
- Pawlak, P. (2012). *Czarostatki-parodzieje*. Tatarak.
- Penco, M. (2020). *Koszmary* (P. Kwaśniewska-Urban, tłum.). Mandioca. [Wyd. oryg. 2009]
- Reid-Walsh, J. (2017). *Interactive books: Playful media before pop-ups*. Routledge.
- Remmerts de Vries, D. (2017). *Konijnentango*. Hoogland en Van Klaveren.
- Richey, V.H. i Puckett, K.E. (1992). *Wordless/almost wordless picture books: A guide*. Libraries Unlimited.
- Rybak, K., Suchańska, A., Wdzięczkowska, M., Leszczyńska, A., Niemczynowicz-Szkopek, G. i Kowalik, D. (2022). Dziecięca książka informacyjna w Polsce. Wybrane problemy, *Filoteknos*, 12, 363–383. <https://doi.org/10.23817/filotek.12-23>
- Sandoval, A. (2017). *Dobras*. Companhia Das Letrinhas.
- Sandoval, A. (2018). *Periferia*. Tower Block Books.
- Serafini, F. (2014). Exploring wordless picture books. *The Reading Teacher*, 68(1), 24–26. <https://doi.org/10.1002/trtr.1294>
- Schubert, I. i Schubert, D. (2011). *The umbrella*. Lemniscaat USA.
- Silva, E.-L. (2022). Cognitive narratology and the ‘4Es’: ‘Memorial fabulation’ in David Almond’s “My Name Is Mina”. *Age, Culture, Humanities: An Interdisciplinary Journal*, 6, 1–29. <https://doi.org/10.7146/ageculturehumanities.v6i.131854>
- Skibska, J. (2014). Myśl Lwa S. Wygotskiego we współczesnej edukacji małego dziecka. W: A. Kamińska, K. Denek i P. Oleśniewicz (red.), *Edukacja jutra. Od tradycji do nowoczesności. Aksjologia w edukacji jutra* (s. 307–316). Wyższa Szkoła Humanitas.
- Soria, D. i Bertelli, M. (b.d.). *10 tips for reading silent books in a community that does not speak a common language*. IBBY. [https://www.ibby.org/fileadmin/user\\_upload/Tips\\_for\\_SB.jpg](https://www.ibby.org/fileadmin/user_upload/Tips_for_SB.jpg)
- Szyłak, J. (2017). Komiksy i książki obrazkowe. Miejsca wspólne. W: M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska i J. Szyłak (red.), *Książka obrazkowa. Wprowadzenie* (s. 117–172). Instytut Kultury Popularnej.
- Tan, S. (2009). *Przybysz*. Kultura Gniewu. [Wyd. oryg. 2006]
- Ungeheuer-Gołąb, A. (2009). *Wzorce ruchowe utworów dla dzieci*. Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Wygotski, L.S. (2002). Zabawa i jej rola w rozwoju psychicznym dziecka (A. Brzezińska i T. Czub, tłum.). W: A. Brzezińska i M. Marchow (red.), *Wybrane prace psychologiczne II. Dzieciństwo i dorastanie* (s. 67–88). Zysk i S-ka.
- Zipes, J. (2001). *Sticks and stones: The troublesome success of children’s literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. Routledge.