 ORCID: 0000-0002-0330-0573

Kamil Wrzeszcz

Uniwersytet Śląski w Katowicach

(Szkoła Doktorska w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach)

## LIBERACKOŚĆ KSIĄŻEK DLA DZIECI

### Liberariness of Literature for Children

**Abstract:** The article suggests to consider children’s literature as an example of *liberature*. The author refers to the use of this term as popularized by Zenon Fajfer and further developed by Krystyna Zabawa, who compared works of *liberature* to *author’s books* and *picturebooks*. The article explains the phenomenon of *liberature* and examines selected literary works while pointing to their *liberature* features – Katsumi Komagata’s *First Look: Beginning for Babies*, a volume designed by Emilia Dziubak in the series “Rok w,” and *One* written by Sarah Crossan. Using terms such as multiliterate, intersemioticity, or polysemioticity, the author proves that many children’s texts can be described as examples of *liberature* – even when it is not explicit.

**Keywords:** liberature, liberariness, literature, literariness, books for children and youth

### Wstęp

W 1999 roku Zenon Fajfer opublikował manifest artystyczny, w którym postulował, aby odrzucić rodzaje literackie, a w ich miejsce wpisać tylko liberaturę<sup>1</sup> lub by uznać ją za odrębny gatunek. Dzieło totalne<sup>2</sup> zakłada, że przekaz utworu dokonuje się nie tylko w języku, lecz także w fizyczności, materialności książki, którą współtworzy, na równi z tekstem, autor. Powiązanie pomiędzy liberaturą a literaturą dla dzieci zostało już wtedy dostrzeżone. Fajfer nie rozwinął wprawdzie tego tematu; jedynie zasygnalizował, że niektóre pozycje skierowane do młodszych odbiorców mogą wejść w zakres liberatury. Umieścił więc kilka tytułów na „terytorium

<sup>1</sup> Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, K. Bazarnik (red.), Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 26–27, 43–49.

<sup>2</sup> Inaczej literatura totalna lub liberatura.

ilustrowanej liberatury dziecięcej<sup>3</sup>, co dokładniej omówię w dalszej części artykułu. Krystyna Zabawa, badaczka literatury dla najmłodszych czytelników, w swej książce pod tytułem *Rozpoczęta opowieść...* dotyczącej obrazu tego sektora twórczości po 1989 roku, przedstawia propozycję rozpatrywania książek dla dzieci pod kątem cech liberackich, ale zestawia je głównie z książkami autorskimi. Zjawisko to jest jednak zdecydowanie bardziej rozbudowane i jego postrzeganie się zmieniało. W niniejszym artykule zastanowię się więc nad zasadnością umieszczenia utworów dla dzieci w obrębie wspomnianego fenomenu, uwzględniając także „nasylenie liberackością”.

Szczegółowo przyjrzymy się konkretnym przykładom książek dla najmłodszych, przy czym uwagę zwrócimy na cechy formalne tych utworów (na ich liberacką stronę). Wybrałem pozycje odpowiadające niektórym zaproponowanym przez badaczy kategoriom. Zajmując się tym zagadnieniem, zauważyłem, że należy mówić nie tylko o liberackości danego dzieła, czyli o tym, jak wiele aspektów i założeń Fajfera dany utwór spełnia. Najistotniejsze jest bowiem pobudzenie nieszablonowego myślenia i kreatywności autorów, skierowanie ich uwagi nie tylko na tekst, ale i na pozajęzykowe środki wyrazu, które mogą wzbogacić twórczość pisarzy.

## Liberackie ślady w literaturze

Dzięki manifestowi Fajfera oraz jego pierwszym książkom – takim jak: *(O)patrzenie*<sup>4</sup>, *Spoglądając przez ozonową dziurę*<sup>5</sup> czy *dwadzieścia jeden liter*<sup>6</sup> – liberatura stała się obiektem zainteresowania zarówno teoretyków literatury, jak i samych artystów/pisarzy. W późniejszym czasie zjawisko zostało uporządkowane, między innymi dzięki pracom Katarzyny Bazarnik<sup>7</sup>. Warto nadmienić, że badaczka wpisała pojawienie się tego fenomenu w moment masowego przenoszenia tekstów na nośniki elektroniczne – remediacji. Liberatura miałaby więc być odpowiedzią na tę tendencję. Literaturoznawczyń towarzyszyła troska o podniesienie rangi materialnej formy książki i uczynienie z niej potencjalnie znaczącego elementu dzieła literackiego<sup>8</sup>. Pierwsza definicja liberatury pojawiła się na łamach czasopisma „Zagadnienia Rodzajów Literackich” w 2007 roku, a skonstruowała ją Agnieszka Przybyszewska. Badaczka szczególną uwagę zwróciła na trojaką etymologię tego terminu, którą podkreśla nie tylko sam jego twórca, ale także inni teoretycy. Po wydzieleniu członu „liber” powstają trzy możliwości rozumienia tego pojęcia:

<sup>3</sup> Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna...*, op. cit., s. 62.

<sup>4</sup> K. Bazarnik, Z. Fajfer, *(O)patrzenie*, Korporacja Ha!art, Kraków 2009.

<sup>5</sup> Z. Fajfer, *Spoglądając przez ozonową dziurę*, Korporacja Ha!art, Kraków 2004.

<sup>6</sup> Z. Fajfer, *dwadzieścia jeden liter*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.

<sup>7</sup> Zob. K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)* [w:] Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna...*, op. cit., s. 151–163 czy K. Bazarnik, *Dlaczego od Joyce’a do liberatury (zamiast wstępu)* [w:] K. Bazarnik (red.), *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, Universitas, Kraków 2002, s. 5–15.

<sup>8</sup> K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków...*, op. cit., s. 156.

1. *Liber, libera, liberum* – w tak rozumianej „wolności” chodzi o autonomię myśli artystycznej pisarza. Ma on bowiem realny wpływ na kształt całej książki, nie tylko samego tekstu. Liberatura w tym kontekście miałaby za zadanie uwolnić książkę od jej tradycyjnej formy.
2. *Liber, libri* – czyli „książka”, która jest materialnym obiektem. Nową rolę, jaką musi przyjąć autor tekstu, jest funkcja projektanta. Książka może przybrać niemal każdą postać, dlatego ważne jest umiejętne użycie pozajęzykowych środków wyrazu, wykorzystanie przestrzenności obiektu i jego budowy. Chodzi między innymi o kolor tekstu, fakturę papieru lub umiejscowienie tekstu na stronie.
3. *Liber, libri* – z łacińskiego *waga* – Bazarnik opisuje ten punkt jako „pisanie-ważenie liter”<sup>9</sup>. W moim odczuciu zwrot ten jest dość niejasny i wymaga rozwinięcia. Jestem przekonany, że chodzi o równowagę między wszystkimi częściami składowymi dzieła literackiego. Umiejętne użycie elementów graficznych, czcionek/fontów czy tekstur jest niezbędne, by stworzyć dzieło totalne. Pisarz/artysta musi uzyskać idealną harmonię między wszystkimi komponentami, by jeden składnik nie przysłonił pozostałych.

Przytoczone trzy etymologie dopełniają się, ukazując charakterystyczne cechy badanego fenomenu, w ramach którego słowo nie stanowi najistotniejszego tworzywa książki. W omawianym zjawisku spotykamy się z równowagą panującą między wszystkimi elementami, takimi jak: krój pisma, format czy kolor stron lub liter. W liberaturze wszystkie detale są niezwykle istotne, a ich ważność zrównuje się z wagą treści. Artysta/pisarz tworzący dzieła liberackie nie powinien odczuwać żadnych ograniczeń. Całkowita wolność jest konieczna, by otworzyć umysł autora na nowe rozwiązania.

Fajfer w swoim manifestie wskazywał na dużą rolę elementu, który nazwał „przestrzenią dzieła literackiego”, rozumianą jako obszar widoczny jeszcze przed zagłębieniem się w lekturę, czyli po prostu książkę<sup>10</sup>. Artysta zaznaczył także, że „pisarz powinien za każdym razem od nowa budować przestrzeń swego dzieła, a każde z jego dzieł powinno mieć swą własną, odrębną strukturę. Niech będzie to nawet tradycyjny wolumen, byle tylko stanowił z treścią książki integralną całość”<sup>11</sup>. Wielokrotnie podkreślał, że książka nie jest wyłącznie „pojemnikiem” na treść. Kolejnym czynnikiem istotnym dla liberatury z punktu widzenia artysty jest materialność książki, dzięki której można dopełnić przekaz utworu. Kartka oraz okładka dają jeszcze wiele niewykorzystanych możliwości. „Tego rodzaju twórczość nazywana jest też «literaturą totalną», a więc taką, której wszystkie elementy (także i te, na które zwykle nie zwracamy uwagi) trzeba dostrzegać i traktować jako nierozdzielalną całość”<sup>12</sup>. Wprowadzone przez Fajfera pojęcia zmuszają literaturoznawców do ponownego

<sup>9</sup> K. Bazarnik, *Dlaczego od Joyce'a do liberatury...*, op. cit., s. 5.

<sup>10</sup> Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna...*, op. cit., s. 26.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 26–27.

<sup>12</sup> A. Przybyszewska, *Liberatura*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2007, t. 50, z. 1–2, s. 256–257.

przyjrzenia się takim terminom, jak „książka” oraz „dzieło literackie”. Treść zostaje nierozzerwalnie połączona z materialnym kształtem publikacji. Przykładowo *Spoglądając przez ozonową dziurę*<sup>13</sup> Fajfera zawiera list w butelce, od którego należy rozpocząć interpretację. Drugim przykładem może być *Oka-leczenie*<sup>14</sup> – trójksiąg autorstwa Bazarnik i Fajfera uznany za jedną z pierwszych książek liberackich. Dzieło wygląda, jakby połączono ze sobą trzy publikacje – części są ze sobą integralnie scalone okładkami. Między słowami wpleciono ilustracje będące uzupełnieniem opowieści. Utworów wykorzystujących innowacyjne rozwiązania jest o wiele więcej<sup>15</sup>.

W odniesieniu do przywołanego fenomenu należy także wspomnieć o literaturze wizualnej, ponieważ, jak twierdzi autorka *Liberackości dzieła literackiego*, konotacje między tymi zjawiskami to „wyłącznie przysłowiowy wierzchołek góry lodowej”<sup>16</sup>. Termin ten rzeczywiście jest dość pojemny i obejmuje olbrzymią liczbę dzieł. Jak pisze Aneta Pawłowska, zajmująca się literaturą wizualną: „To typ wypowiedzi literackiej, w której poeta/pisarz zwiększa rolę wizualnej formy tekstu docelowego: elementów ikonograficznych, typograficznych kolaży, spacjowania, pogrubienia, zagęszczenia druku, krojów pisma, wersalików i kursywy”<sup>17</sup>. Analizując najistotniejsze nurty literackie – o walorach wizualnych – badaczka zauważa, że tendencja do tworzenia takich dzieł się nasila. Dowodem tego jest między innymi powstanie liberatury, którą można umieścić wśród zjawisk związanych z literaturą wizualną – obok kolaży, poezji konkretnej czy twórczości futurystów. Powiązanie kategorii „liberackości” z innymi typami eksperymentów literackich jest istotne, by – jak twierdzi Przybyszewska – uzmysłowić odbiorcom „że dzisiejszy kształt książek (i literatury) podważa nie tylko ustalony tradycją związek słowa i obrazu, lecz i wiele innych porządków”<sup>18</sup> – choć oczywiście każdy fenomen łączy do tego w nieco inny sposób<sup>19</sup>.

## W stronę formy

Ciekawy wydaje się aspekt, w którym to warstwa graficzna (kolor stron, zastosowana czerń, kształt książki oraz inne zabiegi) skupia na sobie uwagę czytelnika. Twórca

<sup>13</sup> Z. Fajfer, *Spoglądając...*, op. cit.

<sup>14</sup> K. Bazarnik, Z. Fajfer, *Oka-leczenie*, Korporacja Ha!art, Kraków 2009.

<sup>15</sup> Zob. także: S. Czycz, *ARW*, Korporacja Ha!art, Kraków 2007; B.S. Johnson, *Nieszczęśni*, przeł. K. Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2008; R. Queneau, *Sto tysięcy miliardów wierszy*, przeł. J. Gondowicz, Korporacja Ha!art, Kraków 2008.

<sup>16</sup> A. Przybyszewska, *Liberackość dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 77.

<sup>17</sup> A. Pawłowska, *Literatura wizualna, wizualność literatury – przegląd współczesnych zjawisk i tendencji*, „TECHNE. Seria Nowa” 2019, nr 3, s. 154.

<sup>18</sup> A. Przybyszewska, *Liberatura...*, op. cit., s. 78.

<sup>19</sup> Bardziej szczegółowo intencje i celowość innych nurtów literatury wizualnej w kontekście liberatury omawia Przybyszewska w rozdziale *Liberackości dzieła literackiego* pod tytułem *Liberatura a literatura wizualna*, gdzie przybliża konotacje omawianego zjawiska z poezją wizualną oraz poezją konkretną.

pojęcia liberatury wymienia w swym manifestie klasyczne dzieła literatury dziecięcej, takie jak: *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla<sup>20</sup>, *Muminki* Tove Jansson czy *Mały Książę* Antoine'a de Saint-Exupéry<sup>21</sup>. Z łatwością można zauważyć, że podając te przykłady, autor słusznie uznał za nierozzerwalne połączenie pomiędzy tekstem a ilustracjami. Dwie ostatnie publikacje można rozpatrywać – w kontekście liberatury – pod jeszcze jednym kątem. Wpisują się one bowiem w fenomen tzw. książki autorskiej, w której narrację werbalną i wizualną tworzy ten sam artysta<sup>22</sup>. To z kolei działanie jest wręcz modelowym przykładem spełnienia postulatów z manifestu Fajfera.

Kwestię formalnych rozwiązań w literaturze dla dzieci zanalizowała Zabawa:

Tendencja do całościowego czytania książki wpisuje się w jeden ze zwrotów, opisanych przez badaczy współczesnej kultury, a mianowicie zwrot „od werbalizmu ku obrazowości” czy inaczej w „przezwrot wizualny” (*visual turn, pictorial turn*). Od lat 90. piszą o tym zjawisku m.in. W.J.T. Mitchell czy M. Jay. Dostrzeżenie tej tendencji mogło leć także u podstaw koncepcji liberatury. Jako utwory liberackie można czytać niektóre książki obrazkowe [...]. Wydaje się jednak, że w stronę liberatury kierują się przede wszystkim książki autorskie, w których wolność jednego twórcy, jego zmysł nie są ograniczone koniecznością negocjacji ze współautorem<sup>23</sup>.

Badaczka zauważa podobieństwo między literaturą dziecięcą oraz liberaturą (o czym wspominał również Fajfer). Książka obrazkowa, według Małgorzaty Cackowskiej, badaczki tego zagadnienia, to forma, „która jest złożona z dwu sposobów przedstawienia, dwu reprezentacji – obrazów i słów – stanowiących jeden kulturowy tekst”<sup>24</sup>. Wobec tego różni się od liberatury głównie tym, że wykorzystuje jedynie dwa tworzywa. Omawiane zjawisko nie ogranicza się bowiem wyłącznie do treści i ilustracji, a wychodzi dalej – obejmuje font, kształt fizyczny publikacji czy kolor stron. Wyraźne są także podobieństwa. W obu przypadkach twórcy zależy na tym, by wyjść poza granicę sztuki słowa i zaangażować czytelnika w proces wizualnego odczytywania dzieła. Książka autorska wypełnia natomiast założenie liberatów o całościowym wpływie autora na ostateczny kształt utworu.

Książka obrazkowa często zakłada więcej niż jednego autora, stanowi bowiem efekt współpracy pisarza i rysownika. Pozycje takie jak *Którędy do Yellowstone?*

<sup>20</sup> Pisząc o baśni Carrolla, nie można pominąć nazwiska ilustratora Johna Tenniela. Jego rysunki do pierwszego wydania książki są kanoniczne i tak mocno wpisały się w treść, że oba te elementy stanowią niemal nierozzerwalną całość.

<sup>21</sup> Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna...*, op. cit., s. 62.

<sup>22</sup> Sformułowania „książka autorska” używa między innymi badaczka analizująca utwory Tove Jansson. Zob. A. Wincencjusz-Patyna, *Nie tylko Muminki, czyli to i owo o skandynawskiej ilustracji dla dzieci*, „Quart” 2011, nr 2 (20), s. 62–85.

<sup>23</sup> K. Zabawa, *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Wydawnictwo Ignatianum, Kraków 2013, s. 83.

<sup>24</sup> M. Cackowska, *Czym jest książka obrazkowa? O pojmowaniu książki obrazkowej w Polsce*, cz. 2, „Ryms” 2009, nr 6, s. 14.

*Dzika podróż po parkach narodowych*<sup>25</sup> czy *Mapy. Obrazkowa podróż po łądach, morzach i kulturach świata*<sup>26</sup> mogą być omawiane w kontekście rozważań liberackich, gdyż słowo, obraz oraz materialny kształt książki są ze sobą zintegrowane. Stworzone zostały przez Aleksandrę i Daniela Mizielińskich – pracujące wspólnie małżeństwo grafików. Natomiast pozycja *O panu Tralalińskim* Juliana Tuwima, wydana przez Wytwórnię w 2010 roku z ilustracjami Katarzyny Boguckiej, jest przykładem książki obrazkowej, ale jej przynależność do liberatury budzi więcej wątpliwości, gdyż rysunki powstały bez konsultacji z autorem. Utwory, które Fajfer wymienił w swoim manifestie, istotnie są w całości (słowo oraz obraz) dziełami jednego twórcy, niemniej to, że książka ma kilku autorów, nie przekreśla przynależności dzieła do liberatury. Liczy się zarówno efekt, jak i sposób jego powstawania, co wielokrotnie podkreśla badacz. Ważna jest zatem więź między osobami zaangażowanymi w proces powstawania dzieła, by świadomie i jednomyślnie podejmowano decyzje o ostatecznym kształcie utworu.

Oczywiste jest to, że w literaturze dla dzieci i młodzieży także następują zmiany w zakresie konwencji narracyjnych i stylistycznych czy formalnych. Ten rodzaj literatury cały czas się zmienia i ewoluuje, dlatego niemożliwe jest jego zdefiniowanie, a teorie na jego temat potrzebują ciągłego uaktualniania. Trwająca era obrazów, mająca wpływ na kształt dzieł, zmusiła badaczy literatury dziecięcej do pochylenia się nad pojawiającymi się fenomenami. Beata Mazepa-Domagala oraz Teresa Wilk w artykule poświęconym właśnie tym przeobrażeniom zauważają, że „kształtuje się nowy kod kulturowy, którego wyznacznikami są obraz, komputer i Internet”<sup>27</sup>. Badaczki wykazują rosnącą kompetencję najmłodszych odbiorców do uczestnictwa w kulturze popularnej za pośrednictwem nowych mediów. Ta perspektywa jest ważna, jednak liberatura stoi w opozycji do owego założenia. Pragnienie podniesienia rangi i prestiżu materialnego wymiaru książki jest siłą napędową liberatów.

Wynika z tego także „wielowarstwowość ikonotekstu”<sup>28</sup>, co zaznacza Zabawa, omawiając książki autorskie w perspektywie liberatury:

<sup>25</sup> A. Mizielińska, D. Mizieliński, *Którędy do Yellowstone. Dzika podróż po parkach narodowych*, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2020.

<sup>26</sup> A. Mizielińska, D. Mizieliński, *Mapy. Obrazkowa podróż po łądach, morzach i kulturach świata*, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2015.

<sup>27</sup> B. Mazepa-Domagala, T. Wilk, *Edukacja w zakresie sztuk wizualnych, czyli o przygotowaniu dzieci w młodszym wieku szkolnym do odbioru i kreowania otaczającej je ikonosfery*, „Chowanna” 2015, t. 2 (45), s. 89.

<sup>28</sup> Zob. K. Hallberg, *Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen*, „Tidskrift för litteraturvetenskap” 1982, nr 3–4, s. 163–168. Ikonotekst według Hallberg to wzajemne oddziaływanie słów i obrazów w książce obrazkowej. Badaczka zwraca także uwagę na nierozzerwalność obu tych elementów. Według Anity Wincencjus-Patyny „ikonotekst wydaje mi się też na swój sposób bardziej precyzyjny niż niezwykle pojemne – jak się okazuje – pojęcie «książka obrazkowa». Sami badacze, analizując w swych opracowaniach przykłady książek uznanych za obrazkowe, dość swobodnie żonglują publikacjami, wśród których pojawia się niemało książek jednak po prostu ilustrowanych”, A. Wincencjus-Patyna, *Jak książkę obrazkową postrzega historyczka sztuki? Oczywistości i wątpliwości*, „Ars Educandi”

Autor, biorąc odpowiedzialność za całość, stara się w obu warstwach – słownej i obrazowej – przekazać coś istotnego, swoją osobowość, swój sposób widzenia świata, problemy, które są dla niego ważne, a nie tylko te, które uważa za ważne dla dzieci lub akurat jest na nie zapotrzebowanie<sup>29</sup>.

Do tych warstw dodać należy trzecią, „materialną”, zwłaszcza gdy mowa o literaturze.

## Książki-zabawki, książki do działania

Autorka *Rozpoczętej opowieści* mówi, że „książki dla dzieci do trzeciego roku życia są przez małego odbiorcę traktowane jak zabawki. Nie od dziś zauważają to wydawcy, starając się coraz bardziej rozbudować i wzbogacić ofertę tzw. książek-zabawek”<sup>30</sup>. Granica wieku nie została ustalona bezpodstawnie, o czym badaczka również wspomina: „Oczywiście także dzieci 4-letnie chętnie bawią się książką, ale dla nich coraz ważniejszy staje się już także przekaz literacki”<sup>31</sup>. Autorzy chcą pobudzić do działania jak najwięcej zmysłów czytelnika – polisemiotyczność „pozostaje ważna w następnych okresach rozwoju czytelniczego”<sup>32</sup>. Kamila Rogowicz w artykule poświęconym różnym formom interaktywnych dzieł dla najmłodszych podkreśla, że w takich publikacjach autorzy najczęściej rezygnują z tekstu lub redukują go do minimum i zastępują go obrazem. Jest to związane z zachęceniem czytelników do aktywności – „kluczowe są tu więc format i ciężar książki, rodzaj papieru, forma druku oraz inne elementy designu książki, prowokujące do bezpośredniego kontaktu (głównie dotykowego, choć nie tylko)”<sup>33</sup>.

Przykładem omówionego zjawiska będzie utwór Katsumiego Komagaty *Little Eyes. Pierwsza książka* opublikowany w Japonii w 1990 roku. Jego nowatorska koncepcja została stworzona z myślą o budowaniu emocjonalnej i twórczej relacji dorosłego z dzieckiem. Na okładce możemy przeczytać, że jest ona przeznaczona dla noworodków i niemowląt do piątego miesiąca życia. Książeczka składa się z zestawu dwunastu ruchomych, trójdzielnych kart (rys. 1–2). Na każdej z nich znajdują się czarne, geometryczne figury na białym tle (rys. 2). Podczas aktu „czytania” (możemy również mówić o akcie oglądania) opiekun pokazuje je dziecku, otwierając karty, przekładając i zamykając poszczególne ich części. Autor na specjalnie przygotowanej wkładce pisze:

---

2018, nr 15, s. 83. Zob. też W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> K. Rogowicz, *Sztuka przewracania kartek. Różne formy interaktywności w książkach dla dzieci i młodzieży* [w:] B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek (red.), *Zmysły i literatura dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020, s. 30.

Dziecko po urodzeniu obserwuje świat wokół siebie i chłonie doświadczenia. Gdy moja nowo narodzona córka zaczęła świadomie na mnie patrzeć, chciała mi coś przekazać. Wtedy narysowałem pierwsze ilustracje, by móc się z nią porozumieć. W tym okresie, jeszcze nie odróżniając kolorów, reagowała na mocny kontrast i proste kształty. Pierwsza karta w tym zestawie przedstawia kształt kobiecej piersi, widzianej oczami dziecka. Dla dziecka to znak, symbol zaufania między nim a matką, to przesłanie [zob. rys. 2 – K.W.]<sup>34</sup>.



Rys. 1. K. Komagata, *Little Eyes. Pierwsza książka*, Wydawnictwo Wytwórnia, Warszawa 2016.



Rys. 2. K. Komagata, *Little Eyes. Pierwsza książka*, Wydawnictwo Wytwórnia, Warszawa 2016.

Dzieło Komagaty ma na celu pobudzić wyobraźnię dziecka i zainicjować ciekawość świata. Jego autor chciał wykształcić w czytelniku nawyk obcowania z książką od najmłodszych lat. W przypadku *Little Eyes* obserwacja kart jest kluczowa. Ma dostarczać ona bodźców wzrokowych i słuchowych. Z tak małym odbiorcą należy rozmawiać, nawet gdy pokazujemy mu utwór pozbawiony słów. Samo pokazywanie nie wystarczy, opiekun powinien współpracować z autorem, by dać najmłodszemu czytelnikowi kolejny, tym razem dźwiękowy, bodziec. Budowanie emocjonalnej więzi skupia się w dużej mierze na mówieniu do dziecka podczas procesu czytelniczego.

<sup>34</sup> K. Komagata, *Little Eyes. Pierwsza książka*, Wydawnictwo Wytwórnia, Warszawa 2016.



Edytorstwo (plansze) oraz ilustracje (geometryczne figury) są jedynymi elementami wchodzącymi w skład tego dzieła. Oba są tak samo istotne i stają się całością. Nie mogą egzystować osobno, gdyż straciłyby wtedy znaczenie. Niemożliwe jest przeniesienie ruchomych kart na jedną stronę kodeksu. Istniałoby uzasadnione ryzyko, że całość utworu byłaby nieczytelna i przestałaby spełniać swoją funkcję.

Z liberackiego punktu widzenia jest to dzieło totalne. Autorowi przyświecała jasna idea, stworzył ilustracje oraz skład książki, którego nie można zmieniać. Komagata zaprojektował utwór innowacyjny ze względu na niecodzienną formę, którą postanowił wykorzystać do komunikowania się z niemowlęciem. Dzieła tworzone dla tej grupy wiekowej (zazwyczaj książki kontrastowe) mają jednak na ogół formy kodeksowe, niewyróżniające się na tle innych na półkach księgarń i bibliotek. Największą innowacyjnością *Little Eyes* są więc ruchome karty, dające możliwość „czytania” niechronologicznego oraz większą mobilność poszczególnych fragmentów – dzięki temu rozkładowi plansze mogą być kilkuczęściowe (rys. 1).

## Książki obrazkowe

Mazepa-Domagała używa zwrotu „cywilizacja obrazkowa”, wskazującego, że „język obrazu staje się podstawowym kodem komunikacji pomiędzy ludźmi”<sup>35</sup>. Wiąże się to z ogromnym popytem na książki obrazkowe, które są ściśle powiązane z wszechobecną kulturą wizualną. Wraz ze zwrotem wizualnym należy zauważyć także mnogość realizacji plastycznych, stylów oraz konwencji artystycznych. Wybór stale się powiększa, a artyści stosują rozmaite narzędzia, by uzyskać zamierzone efekty. Użycie tradycyjnych technik lub nowych technologii, inspiracja kubizmem albo ekspresjonizmem czy wykonanie dzieł w technice akwareli bądź rysunku kredkami to jedne z wielu możliwości zrealizowania fabuły.

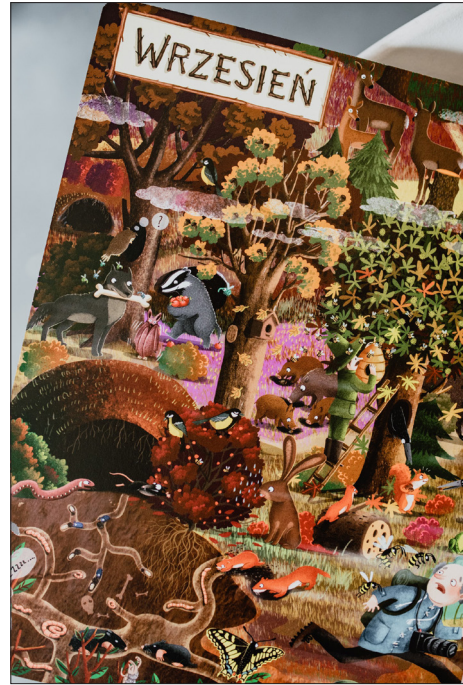
O tym, jak ważne są ilustracje w książkach dla dzieci, pisze wielu badaczy, między innymi Alicja Baluch, na którą powołuje się Krystyna Zabawa. Baluch opiera się na koncepcji sformowanej przez jednego z najwybitniejszych badaczy tego zjawiska, Jerzego Cieślakowskiego. Autorka zwięźle przedstawia podstawowe zadania rysunków w publikacjach dla najmłodszych czytelników. Dzieło w stosunku do tekstu „musi na każdym poziomie edukacyjnym ułatwić jego zrozumienie, wzbogacić przeżycia związane z lekturą, a także wprowadzić dziecko w świat sztuki malarskiej”<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> B. Mazepa-Domagała, *Upodobania obrazowe dzieci w wieku przedczytelniczym w zakresie ilustracji książkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 23.

<sup>36</sup> A. Baluch, *Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003, s. 22.



Rys. 3. E. Dziubak, *Rok w lesie*, Wydawnictwo Nasza Księgarnia, Warszawa 2015.



Rys. 4. E. Dziubak, *Rok w lesie*, Wydawnictwo Nasza Księgarnia, Warszawa 2015.

W tym miejscu głębiej przeanalizuję i zinterpretuję jeden z tomów serii „Rok w...” wydawanej przez Naszą Księgarnię. Ideą jest pokazanie jakiegoś miejsca/krajinę w różnych miesiącach roku. Wszystkie części to osobne publikacje obrazujące inne światy i opowiadające inne historie. Książki nie są ułożone chronologicznie i każdą z nich można czytać oddzielnie. Mimo to wszystkie tomy łączy podobna koncepcja. Na „Rok w...” składa się obecnie dziewięć części<sup>37</sup>. Każda z nich została przygotowana przez innego ilustratora, zmieniają się również bohaterowie.

Tom stworzony przez Emilię Dziubak nosi tytuł *Rok w lesie*. Książka zawiera dwanaście rozkładówek i, tak jak w pozostałych częściach, czytelnik widzi na nich szczegółowy kadr z rozrysowanymi postaciami (rys. 3). Na każdej ilustracji

<sup>37</sup> Lista książek w serii: Katarzyna Bogucka, *Rok w mieście* (2015), Emilia Dziubak, *Rok w lesie* (2015), Przemysław Liput, *Rok w przedszkolu* (2016), Magdalena Kozieł-Nowak, *Rok na wsi* (2017), Maciej Szymanowicz, *Rok w Krainie Czarów* (2017), Jola Richter-Magnuszewska, *Rok na targu* (2018), Artur Nowicki, *Rok na placu budowy* (2020), Małgorzata Piątkowska, *Rok w górach* (2020), Nikola Kucharska, *Rok na zamku* (2021).

mieszkańcy lasu pokazani są w innych sytuacjach, w innych warunkach pogodowych i w innej porze dnia lub nocy (rys. 3–4). Dziubak skonstruowała książkę tak, by czytelnik mógł na początku zapoznać się z postaciami mieszkającymi w lesie (kilkuzdaniowe opisy bohaterów), a następnie wybrać jednego z nich, by śledzić jego losy na kolejnych kartach. Czytelnik musi najpierw znaleźć wybraną przez siebie postać, a później sam, najczęściej pod okiem opiekuna – gdyż książka jest przeznaczona zarówno dla dzieci, które już umieją czytać, jak i tych, które potrzebują jeszcze pomocy – zbudować narrację. Krótkie streszczenie utworu, umieszczone na czwartej stronie okładki, informuje potencjalnego czytelnika:

*Rok w lesie* można oglądać godzinami. Ta niezwykła książka pobudza wyobraźnię, rozwija postrzegawczość, zdolność logicznego myślenia, szukania związków przyczynowo-skutkowych, umiejętność opowiadania, a przede wszystkim gwarantuje świetną zabawę<sup>38</sup>.

W *Roku w lesie* dziecko jest zapraszane do opowiedzenia własnej i niepowtarzalnej historii z udziałem jednego, dwóch lub wszystkich bohaterów. Oglądanie nie kończy się na ułożeniu jednej historii, lecz może trwać wiele godzin, ponieważ to od odbiorcy zależy, jak skończy się dana opowieść. Historia mimo wszystko jest linearna. Należy oglądać karty po kolei, ale na tym kończą się zasady, które narzuca autorka.

Przytoczone wcześniej słowa Baluch dotyczą ilustracji towarzyszącej tekstowi. Jednak w tym przypadku mamy do czynienia z grafikami, które nie są opatrzone tekstem objaśniającym ich znaczenie. Ich zadaniem jest uruchomienie wyobraźni dziecka, by mogło stworzyć własne opowiadanie. Świat zaprojektowany w serii „Rok w...” zaprasza do zabawy i kreowania własnej rzeczywistości, w której to czytelnik staje się niejako pisarzem/narratorem wybranej przez siebie opowieści. Jak zaznacza Zabawa:

Ilustracja książkowa powinna od najmłodszych lat wspomagać dziecko w procesie dekodowania znaczeń oraz ukazywać mu naturalne związki między słowem i obrazem, tak aby wkrótce młody odbiorca był zdolny do w miarę pełnej analizy całościowej interpretacji różnych części kultury<sup>39</sup>.

Dziecko opowiada o ilustracji, próbuje odczytywać emocje i sytuacje, w których znaleźli się wybrani mieszkańcy lasu, a co więcej – stara się je opisywać i na tym polega więź słowa z obrazem. Gra, do której zapraszany jest czytelnik, to eksperymentalne rozwiązanie, uczące przekazywania historii i łączenia ich w związki przyczynowo-skutkowe. Powstające w ten sposób logiczne całości są częścią odczytu. Gdyby nie narracja nadana przez czytelnika, książka ta stałaby się serią pięknych obrazów pozbawionych znaczenia i kontekstu. Tworzywo słowne spotyka się tutaj z dziełem sztuki, a połączone tworzą opowieść inną niż wszystkie – jedyną i niepowtarzalną. Stąd można wysnuć wniosek, że cała seria „Rok w...” wykorzystuje więcej niż jedno tworzywo – ilustrację, tekst we wstępie i aktywne działanie odbiorcy.

<sup>38</sup> Zob. <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/263897/rok-w-lesie> (dostęp: 21.06.2020).

<sup>39</sup> K. Zabawa, *Rozpoczęta opowieść...*, op. cit., s. 51.

W *Roku w lesie* mamy do czynienia nie ze zwykłym papierem, lecz z tekturą. Fajfer uważał, że tworzywem, które może ulec zmianie, jest też kartka papieru. Ten zabieg bywa dość powszechny w utworach skierowanych do najmłodszych czytelników, lecz jest on przeważnie pragmatyczny. Dziecko niechcący mogłoby podrzeć delikatną kartkę lub samo się zranić. Powodem nie są pobudki artystyczne – materiał jednak zostaje zmieniony. Czy więc można to uznać za dowód na liberackość tego typu książek? Po części tak, ponieważ jest to świadoma decyzja i ukłon w stronę rodziców. Pokazanie, że pisarze, ilustratorzy i wydawcy rozumieją potrzeby swych czytelników. Skutkiem jest zmiana materiału.

Ponadto w kompozycji *Roku w lesie* nie należy niczego zmieniać, ponieważ może to zaburzyć odczyt książki. Mimo że dużą część twórczej pracy wykonuje odbiorca, to przedstawienie bohaterów i ilustracje nie mogą zostać zmienione. Każdy z mieszkańców ma przypisane cechy charakteru, które mogą tłumaczyć jego zachowanie na kolejnych kartach utworu. Wszystkie elementy tej książki są ze sobą ściśle połączone, a dodanie jakiegokolwiek tekstu tłumaczącego to, co wydarza się na ilustracji, odebrałoby sens całemu dziełu.

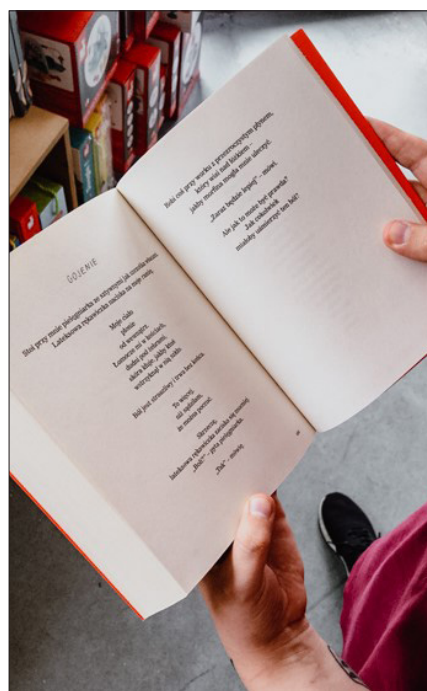
## Książki eksperymentalne

W tej grupie pojawić się mogą książki, które formą wyróżniają się najmocniej na tle pozostałych. Są to pozycje charakteryzujące się nowatorskimi rozwiązaniami. Łączą różne pomysły, tworząc kształt dopasowany do treści, a co więcej – najczęściej bywają to rozwiązania jednorazowe. Dzisiejsza rzeczywistość i różnorodność wydawanej literatury doprowadziły do tego, że wydawcy rywalizacją o uwagę czytelnika. Autorzy zdają sobie z tego sprawę i prześcigają się w pomysłach, które zainteresują odbiorców. Kolejnym istotnym aspektem, z powodu którego powstają takie książki, jest poczucie, że wszystkie możliwości form czy innowacyjnych rozwiązań już się pojawiły: w pisarzach i ilustratorach rodzi się chęć udowodnienia, że to wyłącznie mrzonki. Są to oczywiście czynniki, na które nakładają się też reklama, rozpoznawalność artysty/pisarza czy treść po części wymuszająca formę.

Do eksperymentalnych dzieł można zaliczyć opublikowaną przez wydawnictwo Dwie Siostry publikację zatytułowaną *Tippi i ja* napisaną przez Sarah Crossan. Owa pozycja przeznaczona jest dla starszych czytelników. Na stronie internetowej wydawnictwa została oznaczona jako książka dla dzieci i młodzieży od dwunastego roku życia. Autorka w niecodzienny sposób poruszyła bardzo trudny temat inności. Główna bohaterka i jej siostra – syjamskie bliźniaczki – są ze sobą związane na dobre i na złe. Grace oraz tytułowa Tippi mają szesnaście lat i idą do nowej szkoły, gdzie spotykają się z brakiem akceptacji. Ich tata traci pracę i zaczyna pić. Mama zapracowuje się, ale i ona zostaje po pewnym czasie zwolniona. Pogarszający się stan zdrowia Grace zmusza rodzinę do podjęcia trudnej decyzji – trzeba operacyjnie rozdzielić siostry. Na dodatek młodsza z bliźniaczek choruje na anoreksję.



Rys. 5. S. Crossan, *Tippi i ja*, przeł. M. Glasenapp, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2019.



Rys. 6. S. Crossan, *Tippi i ja*, przeł. M. Glasenapp, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2019.

Widzicie,  
 Tippi i ja nie jesteśmy, jak można by powiedzieć, normalne,  
 takie, jakie spotyka się na co dzień,  
 jakie spotyka się  
 w ogóle.

Dobrze wychowani ludzie  
 mówią o nas bliźniaczki syjamskie,  
 chociaż słyszałyśmy też inne określenia:  
 dziwactwo, okropność,  
 potwory, mutanty,  
 a któregoś razu nawet  
 długowłosa demon,  
 przez co płakałam tak bardzo,  
 że przez tydzień miałam spuchnięte oczy.

Jesteśmy inne.

Jesteśmy zrośnięte

na wysokości bioder –  
połączone kośćmi i krwią<sup>40</sup>.

*Tippi i ja* napisana jest białym wierszem, ale umiejscowienie tekstu po lewej stronie (rys. 5) ma jeszcze jeden powód. Grace to „ta po prawej”, na dodatek jest praworęczna. Książka przywodzi na myśl formę pamiętnika/dziennika, który prowadzi Grace, a treść znajdująca się po jednej ze stron ma uwiarygadniać i podkreślać formę wypowiedzi głównej bohaterki, bowiem Grace, spisując swe myśli, musiała zakryć lewą ręką ich treść, by siostra nie mogła tego zobaczyć (rys. 5). Rozdziały podzielone są według mijających miesięcy, a każdy z nich zawiera kilkanaście mniejszych tekstów zatytułowanych niczym wiersze: *Z naszej strony*<sup>41</sup>, *Nie zaszkodzi*<sup>42</sup> czy *Nie ma*<sup>43</sup>.

Celem potwierdzenia powyższej tezy o roli i funkcji umiejscowienia tekstu na stronie chciałbym przywołać jeszcze jeden cytat z książki Crossan:

Jej serce

Chcę mieć ją w sobie.  
Nie chcę, żeby je wyrzucili.  
Chcę ją mieć.  
Żeby mnie uratowało.  
Żeby je uratować.  
Żeby uratować ją.

„Serce Tippi nie było wystarczająco zdrowe,  
żeby je przeszczepić –  
doktor Derrick mówi cicho. –  
Poza tym jest za późno”.

Wiem, że ma rację.  
Ale to taka strata.  
Tippi zawsze miała  
bardzo silne  
serce<sup>44</sup>.

Ta część pamiętnika została napisana już po przeprowadzeniu operacji. Tippi nie przeżyła zabiegu, a Grace czekała na przeszczep serca. Tekst znajduje się tym razem na środku (rys. 6), ponieważ siostry zostały rozłączone i odtąd bohaterka nie musiała myśleć o tym, że ktokolwiek będzie zaglądał jej przez ramię.

<sup>40</sup> S. Crossan, *Tippi i ja*, przeł. M. Glasenapp, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2019, s. 10.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 172.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 189.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 274.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 425.

Z pozoru smutna historia przepełniona jest jednak miłością, szacunkiem i codziennymi problemami dorastającego dziecka. To „opowieść, jak to jest być Dwie-ma. Jak to jest być Jedną. Opowieść o Nas. I epitafium. Epitafium miłości”<sup>45</sup> – podsumowuje bohaterka.

Forma kodeksowa jest jak najbardziej zamierzona, autorka skupiła się na architekturze tekstu. Jego układ jest nierozzerwalny z treścią, dopełnia ją i stanowi równie ważny element całości. To sprawia, że dzieło jest wielotworzywowe, a koncepcja autorska. Fajfer w manifeście apelował do pisarzy o to, aby tworzywem literackim stały się między innymi czcionka i układ tekstu. W tym przypadku Crossan wykorzystuje w sposób świadomy narzędzia, którymi jako pisarka dysponuje. Wielotworzywość *Tippi i ja* sprawia również, że tekst staje się atrakcyjny nie tylko dla grupy wiekowej, do której był adresowany. Książka ta przyciąga czytelników w każdym wieku, choć przeznaczona jest dla młodszych odbiorców.

Mamy więc do czynienia z dziełem o znamionach liberackich. Autorka podjęła się napisania na temat nie tylko trudny, ale również rzadko podejmowany. W *Tippi i ja* znajdziemy opis wady rozwojowej, a nawet temat śmierci. Crossan posłużyła się niespotykanym rozwiązaniem – układ tekstu jest całkowicie połączony z treścią. Poprzez umiejscowienie tekstu pisarka oddała doskonale to, w jakiej sytuacji znalazły się bohaterki.

## Liberackość literatury dla dzieci

Jak można zauważyć na podstawie wyżej omówionych przykładów, w literaturze dla dzieci i młodzieży z łatwością można doszukiwać się oznak liberackości. Pisarze, wydawnictwa i ilustratorzy szukają najlepszych pomysłów, by zainteresować potencjalnego odbiorcę. Często podczas tych poszukiwań odkrywają coś innowacyjnego i nietuzinkowego – książki bez tekstu (seria „Rok w...”), takie, które zamiast stron mają luźne karty (*Little Eyes. Pierwsza książka*), oraz pomysłowe użycie architektury słowa (*Tippi i ja*).

Omówione książki (ale i wiele innych, noszących znamiona liberackości) wykorzystać można do komunikacji z dzieckiem, rozwoju świadomości artystycznej czy pobudzenia kreatywności. Wynika to z zaplanowanego projektu autora. Pisarz/ artysta ma być świadomy, że jego dzieło będzie obejmowało wiele tworzyw, nawet jeżeli sam nie będzie ich twórcą. Przykładem może być książka *Rok w lesie*, w tym bowiem wypadku koncepcją serii zajęło się wydawnictwo, a Emilia Dziubak jest autorką jednego konkretnego tomu, który musiała podporządkować zasadom obejmującym wszystkie części. W niniejszym artykule zależało mi na zwróceniu uwagi na materialną część książek dla dzieci. Uzupełnienie stanowiska Zabawy – która skoncentrowała się głównie na warstwie graficznej (ilustracjach) i tekstowej, co w ode-rwaniu od faktycznego kształtu dzieła przypomina bardziej książki obrazkowe niż

<sup>45</sup> Ibidem, s. 443–444.

liberaturę – było niezbędne. Postanowiłem wybrać konkretne przykłady i dogłębnie je omówić, by udowodnić, że każde dzieło noszące znamiona liberackości należy badać osobno, pojedynczo, ponieważ są one od siebie zupełnie różne.

Samo zestawienie liberatury oraz literatury dla dzieci, czyli dwóch (mogłoby się wydawać) zupełnie innych zjawisk, jest warte uwagi. Z biegiem lat publikacje dla najmłodszych ulegały przeobrażeniom – i wciąż się zmieniają wedle współczesnych trendów wydawniczych bądź edytorskich. Formą czy kształtem nierzadko różnią się od literatury dla bardziej zaawansowanego czytelnika. Rozwiązania stosowane przez pisarzy i artystów są coraz częściej awangardowe i unikatowe, czego przykładami mogą być książki przywołane w tym artykule. Powodami są między innymi wymagający czytelnicy i natłok ukazującej się literatury dla dzieci, przez co każdy pisarz chce wyróżnić się na tle konkurencji. Jednym z najistotniejszych czynników jest rozwijająca się technologia poszerzająca możliwości artystów/pisarzy. Nie mniej ważne okazują się stale uaktualniana wiedza na temat psychologii rozwojowej i świadomość wpływu różnorodnych bodźców na rozwój dzieci. Efektem jest wzrost znaczenia książki dla najmłodszych i wzmocnienie pozycji autora piszącego dla tej grupy czytelników. Stymuluje i usprawnia to zarówno pracę twórców, jak i wydawców. Książki pobudzają kreatywność, umożliwiają budowę więzi emocjonalnej, a pozycje takie jak *Tippi i ja* pomagają poznać perspektywę innego człowieka znajdującego się w bardzo nietypowej sytuacji.

W dziełach liberackich liczy się innowacyjność i podejście do tematu, ale przede wszystkim równe traktowanie tworzyw składających się na dzieło literackie, takich jak: kształt, format książki, font wraz z jego umiejscowieniem na stronie, kolor i faktura materiału. Autor zobowiązany jest do użycia czegoś więcej niż tylko słowa. Dodatkowo musi podjąć próbę pogodzenia różnych materiałów w taki sposób, by wszystkie były tak samo istotne.

Zasadnicza różnica między dziełem totalnym Fajfera a literaturą dla dzieci polega na tym, że w przypadku pierwszego z nich to pisarz/artysta zarówno projektuje, jak i wykonuje całość książki. Literatura dla dzieci zawsze – jak przypomina jej badaczka, Zofia Adamczykowa – zakładała intersemiotyczny przekaz, czyli tekst, czcionkę, ilustrację jako wynik współpracy autora, edytora i ilustratora<sup>46</sup>. Dlatego też powinno się mówić o nasyceniu liberackością, a nie o liberaturze w czystej postaci, gdyż zdecydowana większość książek dla dzieci nie jest tworzona z myślą o koncepcji Fajfera, a jedynie się w nią wpasowuje.

<sup>46</sup> Z. Adamczykowa, *Literatura „czwarta” – w kręgu zagadnień teoretycznych* [w:] K. Heska-Kwaśniewicz (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 20.



## Bibliografia

- Adamczykowa Z., *Literatura „czwarta” – w kręgu zagadnień teoretycznych* [w:] K. Heska-Kwaśniewicz (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 13–43.
- Baluch A., *Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003.
- Bazarnik K., *Dlaczego od Joyce’a do liberatury (zamiast wstępu)* [w:] K. Bazarnik (red.), *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, Universitas, Kraków 2002, s. 5–15.
- Bazarnik K., Fajfer Z., *Oka-leczenie*, Korporacja Ha!art, Kraków 2009.
- Bazarnik K., Fajfer Z., *(O)patrzenie*, Korporacja Ha!art, Kraków 2009.
- Cackowska M., *Czym jest książka obrazkowa? O pojmowaniu książki obrazkowej w Polsce*, cz. 2, „Ryms” 2009, nr 6, s. 14–16.
- Crossan S., *Tippi i ja*, przeł. M. Glasenapp, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2019.
- Czyż S., *ARW*, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.
- Dziubak E., *Rok w lesie*, Wydawnictwo Nasza Księgarnia, Warszawa 2015.
- Fajfer Z., *dwadzieścia jeden liter*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
- Fajfer Z., *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, K. Bazarnik (red.), Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
- Fajfer Z., *Spoglądając przez ozonową dziurę*, Korporacja Ha!art, Kraków 2004.
- Hallberg K., *Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen*, „Tidskrift för litteraturvetenskap” 1982, nr 3–4, s. 163–168.
- <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/263897/rok-w-lesie> (dostęp: 21.06.2020).
- Johnson B.S., *Nieszczęśni*, przeł. K. Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2008.
- Komagata K., *Little Eyes. Pierwsza książka*, Wydawnictwo Wytwórnia, Warszawa 2016.
- Mazepa-Domagała B., *Upodobania obrazowe dzieci w wieku przedczytelniczym w zakresie ilustracji książkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.
- Mazepa-Domagała B., Wilk T., *Edukacja w zakresie sztuk wizualnych, czyli o przygotowaniu dzieci w młodszy wiek szkolny do odbioru i kreowania otaczającej je ikonosfery*, „Chowanna” 2015, t. 2 (45), s. 89–104.
- Mitchell W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986.
- Mizielińska A., Mizieliński D., *Którędy do Yellowstone. Dzika podróż po parkach narodowych*, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2020.
- Mizielińska A., Mizieliński D., *Mapy. Obrazkowa podróż po ładach, morzach i kulturach świata*, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2015.
- Pawłowska A., *Literatura wizualna, wizualność literatury – przegląd współczesnych zjawisk i tendencji*, „TECHNE. Seria Nowa” 2019, nr 3, s. 153–170.
- Przybyszewska A., *Liberackość dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Przybyszewska A., *Liberatura*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2007, t. 50, z. 1–2, s. 256–257.
- Queneau R., *Sto tysięcy miliardów wierszy*, przeł. J. Gondowicz, Korporacja Ha!art, Kraków 2008.

- Rogowicz K., *Sztuka przewracania kartek. Różne formy interaktywności w książkach dla dzieci i młodzieży* [w:] B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek (red.), *Zmysły i literatura dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020, s. 27–38.
- Wincencjusz-Patyna A., *Jak książkę obrazkową postrzega historyczka sztuki? Oczywistości i wątpliwości*, „Ars Educandi” 2018, nr 15, s. 81–87.
- Wincencjusz-Patyna A., *nie tylko Muminki, czyli to i owo o skandynawskiej ilustracji dla dzieci*, „Quart” 2011, nr 2 (20), s. 62–85.
- Zabawa K., *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Wydawnictwo Ignatianum, Kraków 2013.