

Jerzy Szylak

ORCID: 0000-0003-1934-8413

Uniwersytet Gdański

Postmodernizm naprawdę dla dzieci. O metafikcji w książkach obrazkowych

Słowa kluczowe: książka obrazkowa, postmodernizm, metafikcja

Keywords: picture book, post-modernism, metafiction

Przedmiotem mojego zainteresowania są książki obrazkowe dla dzieci. Interesują mnie także książki obrazkowe dla dorosłych (często nazywane komiksami lub powieściami graficznymi) i to właśnie nimi zainteresowałem się w pierwszej kolejności, po pewnym czasie przenosząc swoją uwagę na utwory dla dzieci. Zaznaczam to, żeby podkreślić, że nie jestem pedagogiem i w małym stopniu skupiam się na tym, jak w książkach obrazkowych dla dzieci spełniane są cele dydaktyczne. Zarazem jednak muszę zaznaczyć, że owe cele są w nich realizowane i często uważa się to za nadrzędną funkcję tych publikacji.

I

Na początku chciałbym zauważyć dwie rzeczy, raczej oczywiste, ale czasem zapomniane. Po pierwsze, książka dla dzieci ma dwoje odbiorców. Pierwszym jest dorosły, który decyduje, jaka książka będzie dla dziecka odpowiednia, który ją kupuje i czyta. W gruncie rzeczy dany tytuł musi trafić właśnie do niego i jego przekonać do swojej wartości. Na gust czy też na decyzje dorosłego wpływają najrozmaitsze grupy nacisku: krytycy, pedagodzy, wydawcy i księgarze, a także przyjaciele jego dziecka (rówieśnicy), którzy dzielą się swoimi wrażeniami z obcowania z daną książką (lekturą tego nie zawsze można nazwać), oraz przyjaciele i znajomi owego dorosłego, informujący go o swoich doświadczeniach z książka-

mi. Podobnie jak w innych dziedzinach życia intelektualnego tak tutaj mamy do czynienia z nieciągłym dyskursem — raz podważane są wyobrażenia o tym, co jest odpowiednie dla dzieci, innym razem znów pod uwagę brana jest opinia pedagogów, na przekór którym dzieci czytają rzeczy uważane przez nich za okropne i nieodpowiednie i mimo to wyrastają na ludzi.

Po drugie, dziecko odbiera książkę inaczej niż dorosły. Pięknie o tym pisał Bruno Munari:

Bywa, że już trzylatek zainteresuje się obrazkami w książce dla małych dzieci. Z czasem zaciekawi go też opowiadana historyjka, a jeszcze później przeczyta ją sobie i wreszcie znacznie rozumieć złożone kwestie. Oczywiście istnieją fakty i zdarzenia, których dziecko nie pojmuje tylko dlatego, że nigdy nie miało z nimi do czynienia. Nie zrozumie więc, co to znaczy, że książkę (czyli postać, która już dziś nie istnieje) zakochuje się w księżniczce (kolejnej nieistniejącej postaci). W takiej sytuacji albo będzie udawało, że wie, o co w tym wszystkim chodzi, albo też jego uwagę zwróci kolor szat na ilustracji lub zapach zadrukowanej strony. Tak czy owak nie będzie szczególnie zainteresowane samą historią¹.

W ciągu stuleci wyobrażenie o tym, jak powinna wyglądać książka obrazkowa dla dzieci, kilkakrotnie się zmieniało. Uważana za pierwszą publikację tego typu praca Jana Amosa Komeńskiego *Orbis Sensualium Pictus* (1658) była podręcznikiem: służyła do uczenia słów, nazw, pojęć, relacji i wszystkiego, czego jeszcze można było młodego odbiorcę nauczyć. Jeszcze w XVII wieku (aczkolwiek u jego schyłku) John Locke w *Myślach o wychowaniu* (1693), podkreślał, że dziecko jest samodzielnie myślącą i mającą własną wolę istotą, której nie należy zmuszać do nauki, ale do niej zachęcać, i kładł nacisk na zabawę jako podstawę nauki czytania. Pisał:

Zawsze drogą była mi myśl, że naukę można by uczynić dla dzieci zabawą i rozrywką, i że można je doprowadzić do tego, by pragnęły, aby je uczono, gdyby im to przedstawiono jako rzecz zaszczytną, jako wyróżnienie, przyjemność i rozrywkę lub nagrodę za wykonanie czegoś innego i gdyby ich nigdy nie łajano i nie karcono za zaniedbanie w tym względzie².

Rozmaici badacze uważają, że myśl Locke'a wpłynęła na to, że w 1744 roku John Newbery opublikował *A Little Pretty Pocket-Book*, uznawaną za pierwszą książkę stworzoną dla dziecięcej rozrywki. Składała się ona z wierszyków, obrazków i rozmaitych dodatków i była zbiorem nie do końca uporządkowanym i dalekim od realizacji jakiejś konkretnej koncepcji edukowania przez zabawę. Po części jest to książka „o dziecięcych rozrywkach”, a nie „dla dziecięcej rozrywki”, po części zaś — zbiór wyrażonych *explicite* nakazów i zakazów. Związek z myślą Locke'a widać w niej jedynie w skierowanej do dorosłych nabywców książki przedmowie, w której Newbery sam o nim mówi, a i tu przywołuje nazwisko twór-

¹ B. Munari, *Książki dla dzieci*, [w:] *idem, Dizajn i sztuka*, przeł. M. Salwa, Kraków 2014, s. 91.

² J. Locke, *Z myśli o wychowaniu*, przeł. B.J. Gawiecki, [w:] *Źródła do dziejów wychowania i myśli pedagogicznej*, t. 1. *Od wychowania pierwotnego do końca XVIII stulecia*, wyb. i oprac. S. Wołoszyn, Kielce 1995, s. 390.

cy *Myśli o wychowaniu* w nieco innym kontekście. Faktem jest jednak, że Newbery odniósł komercyjny sukces, który zainspirował inne wydawnictwa do tworzenia podobnych książek dla dzieci.

Kolejną istotną zmianę przyniósł rok 1845, kiedy to ukazał się *Struwwelpeter* Heinricha Hoffmana, w Polsce znany jako *Złota różdżka* lub *Stas Straszdydło*. Janusz Dunin uważa rok premiery tej książki za punkt zwrotny w dziejach literatury dziecięcej. Oto bowiem w miejsce książek dla grzecznych dzieci, mówiących o tym, jak być grzecznym dzieckiem, wkraczają publikacje dla dzieci niegrzecznych, mówiące o psotach, figlach i złym zachowaniu oraz o karach, jakie dzieci za krnąbrność spotykają. Zadaniem tych książek było straszenie groźnymi skutkami złego zachowania — Friedrich, który znęcał się nad zwierzętami, został pogryziony przez psa, Paulinchen, która bawiła się ogniem, spaliła się żywcem, a do Konrada, który ssał kciuki, przyszedł krawiec z wielkimi nożycami i obciął mu palce. Co może wydać się zaskakujące, w wydanej ostatnio polskiej wersji tej książki (a właściwie jej parafrazy czy też trawestacji) opowieść o Filipie, który bujał się na krześle przy stole aż ściągnął obrus, kończy się karą cielesną, wymierzaną przy cichej aprobacie matki. U Hoffmana tymczasem utwór kończy się stwierdzeniem, że teraz rodzina nie ma co zjeść.

Zwracam nieco więcej uwagi na ten utwór i jego polską wersję, ponieważ wydanie tej ostatniej jej twórcy (przede wszystkim Michał Rusinek) tłumaczyli humorystycznym i satyrycznym potencjałem tkwiącym w tekście. W ich (czy też jego) przekonaniu książka Hoffmana jest zabawna poprzez to, że posługuje się przerysowaną, wyobrażoną przemocą, która funkcjonuje jako kpina z przemocy. Można się spierać o to, czy tak jest. Jednocześnie jednak zabawy ową książką nie można nie brać pod uwagę. W krajach niemieckojęzycznych jest ona istotną częścią dziedzictwa kulturowego — jest czytana, wznawiana, trawestowana i traktowana jako przedmiot zabawy. Podobnie jest z inną straszną książką z tego okresu, czyli z *Maksem i Morycem* (1865) Wilhelma Buscha.

Zjawisko to można skomentować i objaśnić za pomocą spostrzeżeń Georgesa Didi-Hubermana, który pisząc o *Kriegsfibel (Elementarzu wojennym)* Bertolda Brechta, zauważył, że każda książka, która poprzez zabawę pragnie nakłonić odbiorcę do odnalezienia radości w nauce, może spowodować odwrotny skutek i doprowadzić do odnalezienia zabawy tam, gdzie wymagana jest dyscyplina uczenia się³. W tym ostatnim wypadku, zamiast zdobywać wiedzę o panującym w świecie porządku, użytkownik książki odkrywa, jak ów porządek zdemontować. Przykładem podawanym tutaj przez francuskiego badacza są poczynania dadaistów, którzy nawet swoją nazwę wzięli z książeczki dla dzieci. Mówi on przy tym o długim trwaniu tradycji, która uległa awangardowej rozsypce właśnie w wyniku sięgnięcia po repertuar „dziecięcych” zabiegów na tej tradycji dokonywanej (zaliczam

³ G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Warszawa-Kraków 2011, s. 222.

do nich domalowanie wąsów Monie Lizie, tworzenie wierszy poprzez wyciąganie fragmentów pociętego tekstu z kapelusza i upieranie się, że pisuar powieszony na ścianie do góry nogami i nazwany „Fontanna” jest dziełem sztuki, ale też późniejsze gesty w rodzaju pakowania ekskrementów do puszek przypominających te z przetworami spożywczymi albo napisanie wiersza o flupach z pizdy⁴).

Przykładów książek, które rozbijają porządek dyskursu wpisany w utwory dla dzieci, jest całkiem sporo. Większość z nich to jednak utwory przeznaczone dla dorosłych, a nawet dla sfrustrowanych dorosłych, jak urocza książeczka Adama Mansbacha *Śpij już, kurwa, śpij* (2011; polskie wydanie w tym samym roku). Jest to typowy antyutwór, oparty na odwróceniu znaków wartości utworu parodiowanego i jako taki nisko oceniany przez badaczy literatury. Oprócz parodii jako gatunku (czego przykładem jest ten właśnie utwór) możemy też mieć do czynienia z parodią jako stylizacją i jako kategorią estetyczną oraz z pastiszem. I to właśnie owe odmiany utworów rozbijających dyskurs — o czym przypominał Ryszard Nycz w *Tekstowym świecie* — mogą stać się miejscem, w którym powstają nowe jakości (literackie, genologiczne, estetyczne⁵).

Najbardziej brawurowym przykładem takiej anarchii, której rezultatem jest wzniesienie się na inny poziom komunikacji artystycznej jest twórczość Edwarda Goreya (1925–2000), o którym Michał Rusinek (który dokonał wyboru utworów Goreya i ich przekładu, dzięki czemu ukazały się po polsku w wydawnictwie Znak, w tomach opublikowanych w latach 2011 i 2012) napisał we wstępie do książki *Osobliwy gość i inne utwory*:

Edward Gorey musi być zmorem księgarzy, bibliotekarzy i czytelników mających potrzebę utrzymania porządku we własnych księgozbiorach. Jak zaklasyfikować tego artystę i jego dzieło? Zwykło się go traktować przede wszystkim jako znakomitego ilustratora, ale przecież był także świetnym pisarzem i twórcą mini-książek (często eksperymentalnych: książek podłużnych, książek-teatrzyków, książek bez słów, książek wielkości pudełka od zapalek, książek zrobionych z osobnych kart, książek zawierających wyłącznie przedmioty nieożywione itp.) oscylujących między surrealizmem, purnonsensem i makabrą. Porównuje się go czasem z Lewisem Carrollem, Edwardem Learem czy Rolandem Toporem. Pokrewieństwo z Learem może być jednak mylące. Książki Goreya tylko na pozór są atrakcyjne dla dzieci: złudnie przypominają niewinne historyjki obrazkowe. Młodzi ludzie nieszczególnie wszak go interesowali, a w jego książkach są głównie ofiarami wyrafinowanych morderstw (zob. *Cmentarzyk*)⁶.

Tu warto zauważyć, że utwory autora *Osobliwego gościa* po raz pierwszy opublikowano w Polsce w roku 1997 w numerze „Literatury na Świecie” poświęconej postmodernizmowi, w dokonywanym przez niego przekraczaniu granic i naruszaniu reguł dostrzegając znanie nowej epoki.

⁴ Wszystkie przykłady są autentyczne.

⁵ R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] *idem, Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa. 1993, s. 151–188.

⁶ M. Rusinek, *Wstęp*, [w:] E. Gorey, *Osobliwy gość i inne utwory*, przeł. M. Rusinek, Kraków 2011, s. 6.

Kolejną zmianą, po zwrocie ku opowieściom o niegrzecznych dzieciach (i dla nich), było zwrócenie się w stronę dziecięcego myślenia. Tu trudniej wskazać jedną, przełomową pozycję. Znacząca jednak wydaje się twórczość Ruth Krauss (1901–1993), a w jej ramach pozycja *Dolek jest do kopania* (1952), czyli zbiór definicji stworzonych przez dzieci. Chociaż książka różniła się pod każdym względem od pozycji dla dzieci, jakie wówczas publikowano, spotkała się z nader życzliwym przyjęciem, szybko stała się bestsellerem i spowodowała wiele naśladownictw. Samą Krauss zachęciła do dalszego eksplorowania tego obszaru i stworzenia kolejnych książek opartych na pokazaniu, jak dzieci myślą, w tym *A Very Special House*, za który otrzymała wyróżnienie Caldecott Honor.

Maurice Sendak (1928–2012), który robił ilustracje do *Dolek jest do kopania*, sam także dokonał znaczącego przewrotu w dziecięcej literaturze obrazkowej, kiedy w 1963 roku opublikował książkę *Tam, gdzie żyją dzikie stwory*. Małgorzata Cackowska napisała o niej:

Utwór ten skierował uwagę akademików na książkę obrazkową jako znaczące medium zarówno w kulturze, jak i społeczeństwach zachodnich (łącznie na świecie sprzedano ją w około 19 milionach egzemplarzy), doczekał się mnóstwa interpretacji, głównie ze względu na swoją oryginalność i rolę, jaką odegrał w ewolucji tematu i formy książki obrazkowej dla dzieci. Można także śmiało powiedzieć, że dzieło Sendaka zapoczątkowało nową erę dla książek obrazkowych, również dlatego, że książka stała się niejako medium politycznym w czasie trwania rewolucji obyczajowej lat 60. XX wieku, a od czasu jej wydania nastąpiło coraz to poszerzające się zainteresowanie książką obrazkową i próby uchwycenia jej współczesnego fenomenu, odrębności, istoty i kulturotwórczej roli⁷.

Najistotniejsze w utworze Sendaka jest przyznanie dziecku prawa do wyrażania negatywnych emocji i przedstawienie świata dziecięcej wyobraźni. Bohater, za karę odesłany do łóżka bez kolacji, wyrusza w podróż do krainy dzikich stworów, zostaje ich królem i wyprawia dzikie harce, aż zatęskni za domem i posiłkiem (dwadzieścia dwie linijki tekstu, precyzyjne operowanie obrazem, którego granice rozrastają się ze strony na stronę).

Następny etap związany jest z pojawieniem się tak zwanej postmodernistycznej książki obrazkowej. Małgorzata Cackowska napisała, że jest to taki typ książek obrazkowych, w których „zarówno słowa, jak i obrazy dostarczają odmiennych bądź przeciwstawnych informacji”. Dalej pisze ona o tym, że styl postmodernistyczny egzemplifikuje się w postaci

gry, parodii, pastyszu czy ironii, zacierania dystynkcji pomiędzy porządkami kultury tzw. wysokiej i niskiej, subwersji, intertekstualności (czy raczej interwizualności), autoreferencyjności (do różnych tekstów kultury, do własnego stylu, czy poprzednich prac artysty itp.), tym samym operowania metafikcją, zwielokrotnieniami znaczeń, ambiwalencją⁸.

⁷ M. Cackowska, *Współczesna książka obrazkowa — pojęcie, typologia, badania, teorie, konteksty, dyskursy*, [w:] *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017, s. 15–16.

⁸ *Ibidem*, s. 30.

Cytowana autorka przywołała też zbiór tekstów *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality* pod redakcją Lawrence'a Sipe'a i Sylvii Pantaleo, stwierdzając, iż autorzy zgromadzonych tam artykułów zwracają uwagę, że te atrybuty wielu znakomitych książek obrazkowych w dużej mierze przyczyniły się do rozszerzenia pola adresatów, dając wiele możliwości interpretacyjnych zarówno dzieciom, jak i dorosłym, odbiorcom w różnej fazie inicjacji literackiej bez względu na wiek, łamiąc wiele utartych schematów dotyczących zarówno gatunku książki obrazkowej, jak i jego recepcji.

Sylvia Pantaleo i Lawrence R. Sipe we wstępie do wspomnianej publikacji wymienili sześć dystynktywnych cech postmodernistycznych książek obrazkowych. Pierwszą z nich było zatarcie rozróżnień między kulturą popularną a „wysoką”, kategoriami tradycyjnych gatunków literackich, a także granic między autorem, narratorem i czytelnikiem. Za następne cechy uznali obalenie literackich tradycji i konwencji oraz osłabienie tradycyjnego rozróżnienia między historią i zewnętrznym, „realnym” światem, a także — obecną we wszystkich tekstach — intertekstualność, która często przybiera formę pastiszu lub ironicznego nakładania na siebie i mieszania tekstów z różnych źródeł, ma charakter eksplicytny i odznacza się różnorodnością. Po nich następują multiplikacja znaczeń, umożliwiająca rozmaite odczytania opowieści, wysoki stopień ich wieloznaczności i łącząca się z brakiem fabularnych rozstrzygnięć lub otwartością zakończeń opowieści, oraz zabawowość, polegająca na tym, że czytelnik zostaje zaproszony do semiotycznej gry z tekstem. Ostatnią cechą książek postmodernistycznych jest ich autoreferencyjność, polegająca na oferowaniu czytelnikom metafikcyjnych odniesień: zwrócenie uwagi na tekst jako tekst, a nie świat przedstawiony i skłanianie ich w ten sposób do odrzucenia lektury przez pryzmat życiowych doświadczeń⁹.

Z pojęciem książki postmodernistycznej zmierzył się też (nieco wcześniej) David Lewis w *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*. W jego ujęciu kluczowymi dla postmodernizmu pojęciami są nieokreśloność, fragmentaryzacja, dekanonizacja, ironia, hybrydyzacja oraz zmiana relacji między dziełem i jego odbiorcą, którą opisuje za pomocą pary pojęć: performans i partycypacja. W utworach literackich (czy też szerzej — artystycznych) wiążą się one z wieloznacznością przekazu, zakłóceniem lub rozbiciem ich konstrukcji oraz rozmyciem przynależności gatunkowej, a także z metafikcyjnością przekazu i taką jego konstrukcją, która wymaga od odbiorcy aktywnego zaangażowania, niejako współtworzenia opowieści¹⁰. W książkach obrazkowych Lewis zwraca uwagę przede wszystkim na przekraczanie granic między światem przedstawionym a rzeczywistym, które następuje, gdy bohaterowie wiedzą, że są narysowani, komunikują się z autorem lub zwracają

⁹ *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*, red. L.R. Sipe, S. Pantaleo, London-New York 2008, s. 3.

¹⁰ D. Lewis, *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*, London-New York 2001, s. 88–91.

do odbiorcy. W drugiej kolejności mówi o nadmiarze lub wybryku (*excess*), który wiąże z naruszeniem czy też lekceważeniem literackich norm.

Interesujące jest to, że książki obrazkowe często mają „wyśrubowaną” jakość. Regularnie mamy w nich do czynienia z rozciąganiem i testowaniem reguł — językowych, literackich, społecznych, pojęciowych i etycznych, w równej mierze jak narracyjnych. Takie książki tak dalece naruszają granice tego, co normalne i akceptowalne, jakby chciały zapytać „jak daleko można się posunąć?”¹¹.

Pisząc o nieokreśloności w książkach obrazkowych, Lewis stwierdza, że o ile w literaturze zawsze mamy do czynienia z miejscami niedookreślenia, o tyle w postmodernistycznych książkach obrazkowych są one celowo podkreślane i uwypuklane, a ostateczny efekt pracy autora pozostaje wieloznaczny i otwarty na różnorodne interpretacje. Z kolei w wypadku parodii twórcy książek obrazkowych nie zajmują się ośmieszaniem autora czy stylu, ale raczej robią żarty z konwencji, sposobów postępowania lub gatunkowych założeń. Ostatnią z cech postmodernistycznych książek obrazkowych, jaką Lewis wymienia, jest ich performatywność, którą wiąże z rozkładankami (*pop-up*) i z publikacjami, w których mamy do czynienia z przesuwanymi częściami, otworami w stronach, celowo przyciętymi krawędziami itp., nie ze wszystkimi jednak, ale z tymi, w których za pomocą owych zabiegów uwaga zostaje przeniesiona z opowieści na książkę jako obiekt. Lewis pisze, iż mamy w tym wypadku do czynienia z hybrydą — książką, którą można się bawić, i zabawką, którą można przeczytać¹².

Dla Lewisa przykładem twórczości postmodernistycznej są książki Chrisa van Allsburga. Snując rozważania o *Tajemnicach Harrisa Budricka* (1984), napisał on, że

Dla małych dzieci książki są [...] bardzo niezwykle przedmiotami. Nie urodziliśmy się, wiedząc, co z nimi robić, a badania rodziców używających książek obrazkowych w kontaktach z dziećmi w wieku przedszkolnym pokazują nader wyraźnie, że dzieci stopniowo się uczą, po co są książki i czym jest czytanie, w trakcie używania ich i rozmawiania na ten temat z rodzicami i opiekunami. [...] *The Mysteries of Harris Budrick* zdecydowanie nie są przeznaczone dla najmłodszych, najmniej doświadczonych czytelników. One łamią reguły i naruszają oczekiwania, ale trudno byłoby uznać, że robią to w zgodzie z duchem zabawy [przeznaczonej dla — J.S.] przedszkolnego dziecka. [...] Jest w nich rozrywkowość, która zdaje się wyrastać wprost z rozkoszowania się możliwościami książki obrazkowej, jej zdolności do nieskończonych wariacji, wśród których znajduje się i ta, mówiąca o tajnym porozumieniu między twórcą książki obrazkowej i dzieckiem, ale są i inne wykładnie¹³.

Książka, którą Lewis przywołuje, składa się z opowieści ramowej opowiadającej o twórcy, który przedstawił wydawcy próbki swoich prac i nie pojawił się nigdy więcej, oraz z prezentacji owych „pozostawionych” próbek. Każda z nich

¹¹ *Ibidem*, s. 95.

¹² *Ibidem*, s. 94–98.

¹³ *Ibidem*, s. 77–86.

składa się z tytułu utworu, jednozdaniowego wyimku z jego tekstu oraz towarzyszącej tekstowi ilustracji. Rysunki są czarno-białe, wykonane ołówkiem, operujące półtonami i stosujące światłocien z taką precyzją, że przypominają fotografie, a zarazem — za sprawą operowania światłem i lekkim zamgleniem obrazów — sprawiają wrażenie odrealnionych. Część z nich pokazuje rzeczy niezwykle, jak roślina wyrastająca z kart książki, obserwowana przez dwóch księży zakonnic siedząca na krześle unoszącym się wysoko w powietrzu czy tajemniczy kształt przesuwany się pod dywanem. Niektóre nawiązują do konwencji opowieści przygodowych. Na jednym z nich widzimy brodatego mężczyznę dającego latarnią znaki statkowi na rzece. Inne natomiast zdają się zwykłymi scenkami rodzajowymi, jak obrazek pokazujący dwoje dzieci bawiących się nad wodą w puszczanie kaczek lub portret dziewczynki stojącej z opuszczoną głową, wpatrzonej w dwa obłe kształty na swojej dłoni. Tytuły utworów są dość enigmatyczne (*Archie Smith, cudowny chłopiec, Siedem krzesel* czy *Kapitan Tory* albo *Nieproszony gość*), natomiast zdania z nich wyjęte zostały dobrane tak, by zaskakiwać swą zwyczajnością, gdy na obrazie widzimy coś niezwykle, lub informować o czymś niezwykle i tym samym zmieniać sens ilustracji, która zdawała się banalną scenką. I tak do obrazu lewitującej na krześle zakonnicy przyporządkowany został tytuł *Siedem krzesel* i zdanie „Piąte ostatecznie trafiło do Francji”. Z kolei tekst towarzyszący wizerunkowi wpatrzonej w swoją dłoń dziewczynki informuje nas o tym, że wiedziała ona, iż pora odesłać je z powrotem, a gąsienice, wijąc się na jej dłoni, przeliterowały słowo „żegnaj”¹⁴.

The Mysteries of Harris Budrick nie mają wszystkich cech książki postmodernistycznej, niewątpliwie jednak jest to utwór wysoce metafikcyjny — stanowi zbiór ilustracji do nieistniejących książek, prowokujących do domyślenia się, o czym też mogłyby te książki być. Obrazy oferują tutaj odbiorcom nie tyle wgląd w świat przedstawiony, rządzący się zasadami, których możemy się jedynie domyślać, ile spojrzenie na składnik dzieła, prowokujący do zgadywania, o czym ono mogłoby opowiadać. Oczywiście to, o czym owo dzieło mogłoby opowiadać, również jest ważne, w trakcie odbioru ważniejsze nawet, bo fakt, że mamy do czynienia z ilustracją do fikcyjnego dzieła, wpisanego w ramę innej fikcji, łatwo nam umyka, gdy patrzymy na owe ilustracje, o których Philip Nel napisał, że cechuje je „łagodny surrealizm”, cytując zresztą to określenie z wypowiedzi samego Van Allsburga. Twórca przyznał bowiem, że czuje silne związki z surrealizmem, choć nigdy nie potrafiłby zrobić czegoś tak ekstremalnego jak stopione zegarki Salvadore’a Dalego¹⁵.

¹⁴ Ch.V. Allsburg, *The Mysteries of Harris Budrick*, Boston 1984. Wszystkie cytaty podaję we własnym przekładzie.

¹⁵ P. Nel, *The Avant-Garde and American Postmodernity. Small Incisive Shocks*, Mississippi 2002, s. 119.

II

W rozmaitych opracowaniach za moment pojawienia się postmodernistycznej książki obrazkowej uważany jest przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy to Jon Scieszka opublikował książki *Prawdziwa historia trzech małych świnek* (1989) oraz *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Stories* (1992). Michał Zając w leksykonie *Książka obrazkowa* napisał, że

Prawdziwa historia o 3 małych świnkach wpisuje się niezwykle mocno w często dyskutowany w pracach badawczych (w szczególności pod koniec pierwszej dekady XXI wieku) nurt postmodernistycznej książki obrazkowej. Michelle Anstey w swoim klasycznym tekście dotyczącym tego zjawiska wymienia następujące cechy, które wyznaczają edycje mieszczące się w tym trendzie:

1. nietradycyjna struktura akcji,
2. wykorzystywanie obrazu/tekstu dla umożliwienia czytelnikowi przyjęcia różnych interpretacji dzieła (np. przyjęcia perspektywy bohatera książki),
3. włączanie czytelnika do konstruowania znaczeń tekstu,
4. nawiązania intertekstualne, które dla właściwego zrozumienia treści wymagają od czytelnika umiejętności odwoływania się do treści innych książek lub tekstów kultury¹⁶,
5. zróżnicowany układ graficzny i zróżnicowane style ilustracji.

Prawdziwa historia... może służyć za wzorcowy przykład spełniający warunki podane powyżej zwłaszcza te odnoszące się do zaproponowania nowych interpretacji jak również oferowanych powiązań intertekstualnych¹⁷.

W przypisie cytowany autor dodaje jeszcze, że

Oprócz zasadniczego wątku intertekstualnego (powiązania z klasyczną bajką) można w *Prawdziwej historii...* dostrzec ukryte nawiązania do bajki o Czerwonym Kapturku: na jednej z pierwszych ilustracji wiszący na ścianie portret babci bohatera kojarzy się w oczywisty sposób z typowymi przedstawieniami wilka przebranego za babcię i oczekującego w łóżku na przybycie bohaterki z koszyczkiem z wiktuałami. Na stronie ze „Świnnika Codziennego” poniżej artykułu odnoszącego się do „dmuchania i chuchania” uważny czytelnik dostrzeże tekst zatytułowany „Czerwony Kapturek szuka sprawiedliwości poza sądem”¹⁸.

Opisywana przez Zająca historia jest opowieścią zrelacjonowaną przez Wilka (Aleksandra T. Wilka). Opowiada on o tym, jak poszedł pożyczyć cukier potrzebny do ciasta dla babci, został potraktowany nieuprzejmie, „przypadkiem” zdmuchnął domki dwóch świnek, a odkrywszy, że biedaczki nie żyją, zjadł ich ciała, bo przecież szkoda by było, żeby dobra wieprzowina się marnowała. Z kolei *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Stories* (także opisywana przez Zająca), to zbiór prześmiewczych wersji klasycznych opowieści baśniowych. W jednej z nich brzydkie kaczątko wyrasta na naprawdę brzydkiego kaczora. W kolejnej opowieść o Jacku i Olbrzymie jest drukowana na stronie literami,

¹⁶ M. Anstey, „It’s not all black and white”: *Postmodern picturebooks and new literacies*, „Journal of Adolescent & Adult Literacy” 2002, nr 6 (45).

¹⁷ M. Zając, *Jon Scieszka, Lane Smith, The True Story of Three Little Pigs*, [w:] *Książka obrazkowa. Leksykon*, t. 1, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2018, s. 546.

¹⁸ *Ibidem*.

które stopniowo się zmniejszają i w końcu tekst zanika, zanim historia na dobre się rozwinie.

Wspomniany Van Allsburg pojawił się jednak wcześniej. Jako o twórcy postmodernistycznym pisze o nim nie tylko Lewis, lecz także Philip Nel, który w książce *The Avant-Garde and American Postmodernity. Small Inclusive Shocks* umieszcza jego utwory w sąsiedztwie multimedialnych performance'ów Laurie Anderson, powieści Dona DeLillo i opowiadań Donalda Barthelme'a oraz piosenek Leonarda Cohena. Nel mówi o związkach różnych amerykańskich twórców z surrealizmem, analizuje je i widzi w nich klucz do opisu podważania statusu rzeczywistości w analizowanych utworach. U Van Allsburga dostrzega związki z Magritte'em: hiperrealizm przedstawienia w połączeniu z oczywistym Niemożliwym. Jego związki z surrealizmem podkreśla też Sandra Beckett, która w *Crossover Picturebook* zanotowała, że choć Van Allsburg nie zamieszcza w swoich książkach aluzji do konkretnych dzieł sztuki, to jednak szczegółowe, surrealistyczne obrazy z jego książek, oparte na napięciu między zwyczajnym i niezwykłym, budzą silne skojarzenia z twórczością René Magritte'a¹⁹.

Jeszcze wcześniejsze są prace brytyjskiego twórcy Raymonda Briggsa (ur. 1934). Bettina Kümmerling-Meibauer napisała, że jest on dziś wskazywany jako prekursor przez autorów, którzy korzystają z połączenia formatów książki obrazkowej²⁰. Przyglądając się jego pracom, możemy zauważyć jednak, że jest prekursorem nie tylko na tym polu. Na początku swojej dojrzałej twórczości stworzył on opowieści oparte na odwróceniu tradycyjnych wyobrażeń. W *Jim and Beanstalk* (1971) opracował dalszy ciąg klasycznej baśni angielskiej o Jacku i łodydze fasoli. Bohater odwiedza w niej olbrzyma, którego kiedyś oszukał i ograbił, odkrywa, że jest on stary i bezradny, i pomaga mu zdobyć okulary i sztuczną szczękę (odpowiednie do jego rozmiarów). W 1973 roku wydał zaś opowieść rysunkową *Father Christmas*. Ukazał tam Świętego Mikołaja jako kogoś, kto nie cierpi zimy, narzeka na pogodę i wykonuje ciężką i niewdzięczną pracę. W jednej ze scen zestawiał go z mleczarzem, który też musi wyruszać przed świtem, żeby dostarczyć ludziom to, czego potrzebują. Przed końcem dekady opublikował jeszcze historyjkę *Fungus the Bogeyman* (1977), w której z kolei przedstawił ogra jako typowego przedstawiciela klasy robotniczej. W tej ostatniej książce wprowadził przypisy i komentarze, w których — często bawiąc się słowami i skojarzeniami — opisywał osobliwości świata przedstawionego i zasady w nim rządzące.

W 2001 roku opublikował komiks *Ug: Boy Genius of the Stone Age*, szczególnie interesujący ze względu na jego metafikcyjny charakter. Książka jest oparta na zanegowaniu morału, który lekturom dziecięcym zazwyczaj towarzyszy — oto mamy chłopca, który żyje w epoce kamiennej (gra w piłkę z kamienia, śpi pod

¹⁹ S.L. Beckett, *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*, New York-London 2013, s. 151.

²⁰ B. Kümmerling-Meibauer, *Manga/comics hybrids in picturebooks*, [w:] *Manga's Cultural Crossroads*, red. J. Brandt, B. Kümmerling-Meibauer, New York-London 2013, s. 105.

kamienną kołdrą i nosi kamienne spodenki), wpada na genialny pomysł racjonalizatorski: upiera się, żeby mu zrobić spodnie ze skóry. Normalnie — to jest w typowej powiastce dla dzieci — skończyłoby się to sukcesem małego geniusza. U Briggsa jednak okazuje się, że nie da się połączyć kawałków skóry tak, żeby nie spadały. Ug zostaje pouczony, że ma się nie wychylać, i na powrót wkłada kamienne spodenki. Zanim to się stanie, zlekceważone lub porzucone zostają także inne pomysły i wynalazki Uga, takie jak koło lub propozycja, by hodować zwierzęta w zagrodach.

Niezwykle istotną rolę w historyjce o chłopcu z epoki kamiennej odgrywiają przypisy, w których Briggs wskazuje pojawiające się w opowieści anachronizmy. Najpierw zauważa, że ludzie z tej epoki nie znali pisma (co uznaje za przyczynę okropnych błędów ortograficznych, które w komentowanej scenie popełnia ojciec bohatera), później pisze o tym, że ludzie z epoki kamiennej nie mieli pojęcia, że żyją w epoce kamiennej, i raczej nazywali ją epoką nowoczesną (jak my naszą), zdradza też, że nie mogli oni wspominać o syzyfowej pracy, na końcu zaś wskazuje, że malujący obrazki na ścianie jaskini Ug korzysta z farby w puszcze. Wszystkie te uwagi wprowadzają dystans do samej opowieści, rozbijają jej spójność i czynią przedmiotem zabawy samą ikonotekstową narrację. W efekcie smutny los Uga przestaje być istotny wobec faktu, że został tak „źle” opowiedziany.

Dobrym przykładem współczesnego twórcy postmodernistycznych książek obrazkowych jest z kolei David Wiesner, który do tej pory za swoje prace trzykrotnie otrzymał Medal Caldecotta, od 1938 roku przyznawany twórcom najlepszych książek obrazkowych. W 1992 roku otrzymał go za *Tuesday*, w 2001 roku za *The Three Pigs*, a w 2007 — za *Flotsam*. Trzykrotnie otrzymał też wyróżnienia (Caldecott Honor) za książki *Free Fall* (1988) i *Sector 7* (1999) oraz *Mr Wuffles!* (2013). Wypada odnotować, że trzy Medale Caldecotta w całej historii tej nagrody udało się zdobyć jedynie dwóm osobom — oprócz Wiesnera otrzymała je Marcia Brown (ur. 1918), która dwa z nich dostała, zanim autor *Flotsam* się urodził. Twórca ten w książkach *Free Fall* (1988), *Hurricane* (1990) i *The Three Pigs* (2001) na różne sposoby opowiada o spotkaniu światów, z których jeden jest rzeczywistością fikcyjną, zrodzoną na kartach książek, ale w książce z 2001 roku po raz pierwszy dokonuje dekonstrukcji owej rzeczywistości, odsłaniając jej budulec i przypominając, że tworzą je słowa i obrazy, z którymi twórca może zrobić dosłownie wszystko. Tym samym czyni je widzialnymi dla odbiorców.

Na początku jest to klasyczna historia o trzech świnkach: jedna buduje dom ze słomy, druga z patyków, a trzecia z cegły. Zjawia się Zły Wilk, który dmucha, rozbija w ten sposób domek i... Komentarz mówi nam, że wilk zjada świnkę, na obrazku widzimy jednak, że wcale tego nie robi, gdyż świnka (na wcześniejszym rysunku) w wyniku potężnego dmuchnięcia została dosłownie zdmuchnięta poza obrazek. Potem pierwsza świnka idzie do drugiej, którą namawia, by też opuściła swój obrazek. Razem idą do świnki trzeciej i wespół z nią z obrazka, na którym wilk podchodzi pod dom z drewna, robią samolocik i odlatują w siną dal. Dokładnie rzecz biorąc, odlatują w beczas i bezprzestrzeń białej kartki, ale po

drugiej stronie bieli odnajdują inne historyjki: rymowanekę o kocie, który grał na skrzypcach, i baśń o smoku, którego zabił królewski syn. Wchodząc w przestrzeń owych opowieści, świnki zmieniają swój wygląd: w rymowance są naiwnie różowe i okrągłe, w opowieści o smoku czarno-białe i rysowane tylko konturem. Z kolei kot i smok, opuszczając przestrzeń opowieści, w ramach której egzystowali, także zmieniają wygląd. Autor tej historii w mistrzowski sposób pokazuje nam (czy też im — czytelnikom tej książeczki, która nie jest adresowana do nas, ale do małych dzieci), że są różne konwencje i różne opowieści. Pokazuje też, że słowo nie rządzi obrazem, a obraz nie ma wpływu na słowo, że gdzieś tam, w zupełnie innym wymiarze, bohaterowie bajek poruszają się między światami zupełnie jak Neo i Morfeusz w *Matrixie*. Ta historia ma swoje zakończenie, w którym słowa ulegają rozsypce, a litery, z których się składały, są zbierane przez bohaterów do koszyka i układane w zdanie: „I żyli długo i szczę...”.

W wydany na początku 2018 roku *The Routledge Companion to Picturebooks* Maria Cecilia Silva-Diaz, pisząc o postmodernistycznej książce obrazkowej, kładzie nacisk na ich metafikcyjny charakter i uważa go za najważniejszą cechę tej odmiany publikacji. Zwraca też uwagę, iż w utworach dla dzieci gry z konwencjami opowiadania nie mogą być tak radykalne jak w prozie postmodernistycznej, ale niemniej bywają one dość radykalne i wprowadzają nową jakość do książek obrazkowych dla dzieci. W jej opisie na plan pierwszy wysuwają się książki *Black and White* Davida Macaulaya (1990) i *Voices in the Park* Anthony'ego Browne'a (1998). Pierwsza zawiera cztery równoległe (również w fizycznej przestrzeni książki) rozwijające się historie, które mogą, ale nie muszą się z sobą łączyć. Druga oddaje głos czterem narratorom opowiadającym o swojej wizycie w parku. Jest to ten sam park, do którego trafiają również inni bohaterowie. W rezultacie mamy opowieść przedstawioną z czterech różnych punktów widzenia. Książki te pokazują szczególny relatywizm i na swój sposób uczą dystansu wobec opowieści, bo zmuszają do szukania wśród oferowanych możliwości właściwego odczytania²¹.

W tego rodzaju książkach mamy też do czynienia z bezpośrednim ujawnianiem fikcjonalności, sprowadzaniem akcji bezpośrednio na płaszczyznę kartki papieru, z aluzjami, cytatami i odwołaniami, które każą szukać odczytania w innych książkach i które opierają się na założeniu, że odbiorca je zna. W sumie jednak w postmodernistycznych książkach dla dzieci w niewielkim stopniu możemy mieć do czynienia z dialogiem z tradycją (który jest istotną cechą postmodernistycznych publikacji dla dorosłych), bo odbiorca tradycji nie zna lub zna ją słabo. Oczywiście, czego przykładem może być książka Wiesnera, możliwe są odwołania do literatury dla dzieci i postaci z dziecięcej wyobraźni (jak w wypadku Świętego Mikołaja w książce Briggsa). Tradycję, której dziecko nie zna, zna

²¹ Por. M.C. Silva-Diaz, *Picturebooks and metafiction*, [w:] *The Routledge Companion to Picturebooks*, red. B. Kümmerling-Meibauer, London-New York 2018, s. 69–80.

natomiast dorosły, który kupuje książkę, i to on może się zachwycić nawiązaniem do malarstwa renesansowego, obecnymi w książkach Paula O. Zelinskiego *Rumpelstiltskin* (1986) i *Rapunzel* (1997) lub w *Wielkiej księdze portretów zwierząt* (2007, wyd. pol. 2013) Svjetlana Junakovića. Może też wykorzystać je do rozmowy z dzieckiem o sztuce.

Ogólnie rzecz biorąc, zabiegi obecne w postmodernistycznych książkach dla dzieci możemy podzielić na dwie grupy. W pierwszej znalazłoby się przekraczanie granic genologicznych i operowanie aluzjami, cytatami i odwołaniami, czyli to, co wymaga pewnej kompetencji i może pozostać dla dziecka niezauważalne lub zostanie przez nie zauważone dzięki pomocy dorosłego. Drugą grupę tworzą zabiegi, których podstawą jest dialog z wyobrażeniem o tym, czym jest książka, z ujawnianiem tkwiących w niej możliwości, ale też z odsłanianiem fikcyjnego charakteru napisanej (i zilustrowanej) opowieści. Tu dziecięcy odbiorca musi sam odkryć reguły rządzące przekazem, zauważyć umowność świata przedstawionego, bawić się tym, co autor wyczynia z jego konstrukcją. Ale to oznacza, że dziecko musi zrozumieć, iż autor się bawi, i mieć ochotę, by bawić się z nim. Efektem jest w tym wypadku ukonstytuowanie nowej umowy z czytelnikiem — w ostatecznym rozrachunku oznacza to pożegnanie się z lubianą przez wielu kategorią czytelnika naiwnego.

W książce Mirosława Przylipiaka *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później* (Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2016), będącej nową wersją książki z 1994 roku, pojawił się rozdział, którego wcześniej nie było. Książka w całości jest poświęcona omówieniu sposobów i środków umożliwiających przezroczystość przekazu filmowego, czyli oglądanie utworów ekranowych bez zauważania ich formy. W nowym rozdziale, zawierającym analizę filmu *Deadpool* (2016), mowa jest o tym, że współczesny odbiorca kultury masowej (popularnej) nie jest już odbiorcą naiwnym, że ma świadomość formy i używanych w dziele środków, a owa świadomość jest jednym z ważniejszych źródeł rozrywki²². Filmoznawcy chcieliby w tym fakcie widzieć efekt obcowania z przekazami filmowymi od najmłodszych lat i będącą jego rezultatem dużą kompetencję audiowizualną. W moim odczuciu owa nowa postawa odbiorcy współczesnej kultury popularnej wobec dzieł, z którymi obcuje, jest wypadkową kilku czynników. Jednym z nich jest właśnie pojawienie się postmodernistycznych książek dla dzieci, operujących odwołaniami do świadomości, że „to tylko książka”, i odesłaniami do innych książek (lub cytatami z nich). Ich pojawienie się i spopularyzowanie to z kolei skutek tego, że we współczesnym świecie — jak twierdzi francuski antropolog Marc Augé — doszliśmy do „fikcjonalizacji wszystkiego”²³.

Referując i komentując poglądy Augégo, Wojciech Burszta napisał:

²² M. Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Sopot 2016, s. 277–296.

²³ M. Augé, *The War of Dreams. Exercises in Ethno-Fiction*, przeł. z franc. na ang. L. Heron, London-Sterling 1999, s. 103.

Wszystkie zbiorowe imaginaria, wszystkie onegdaj żywe stany kultury symbolicznej mają dzisiaj status fikcji. Jeśli jest tak właśnie, to trzeba powiedzieć rzecz następującą: skoro pole zbiorowej wyobraźni jest puste, opuszczone przez mit, religię i nowoczesne metanarracje, to w konsekwencji znika także utrwalona obustronna relacja między indywidualną wyobraźnią a wyobraźnią zbiorową. [...] Żyjemy w świecie pozbawionym wiary w prawdziwość wielkich opowieści religijnych i naukowych, więcej nawet — w świecie, w którym metanarracja jest z założenia czymś podejrzanym. [...] Popkultura XXI wieku jest domeną symultaniczności. Dzisiejsze pojęcie fikcji oraz fikcjonalizacja kolejnych sfer kultury [...] wiążą się z dominującym reżimem wyobraźni, która może swobodnie wybierać dowolne elementy z rezerwuaru zbiorowych, do niedawna funkcjonalnych, a dzisiaj cytowanych jedynie i także poddanych fikcjonalizacji zbiorów form symbolicznych²⁴.

Postmodernistyczne książki obrazkowe dla dzieci nie biorą udziału w procesie fikcjonalizowania wszystkiego, ale uczą nowe pokolenie poruszania się w świecie, w którym już do tego doszło. Czas pokaże, czy ukształtują takich odbiorców kultury, którzy będą potrafili uporządkować istniejący bałagan. Jest nadzieja.

Bibliografia

Teksty

Allsburg Ch.V., *The Mysteries of Harris Budrick*, Houghton Mifflin Company, Boston 1984.

Opracowania

- Anstey M., „*It's not all black and white*”: *Postmodern picturebooks and new literacies*, „*Journal of Adolescent & Adult Literacy*” 2002, nr 6, s. 444–457.
- Augé M., *The War of Dreams. Exercises in Ethno-Fiction*, przeł. z franc. na ang. L. Heron, Pluto Press, London-Sterling 1999.
- Beckett S.L., *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York-London 2013.
- Burszta W.J., *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008.
- Cackowska M., *Współczesna książka obrazkowa — pojęcie, typologia, badania, teorie, konteksty, dyskursy*, [w:] *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłaka, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017, s. 11–48.
- Didi-Huberman G., *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Nowy Teatr-Korporacja Ha!Art, Warszawa-Kraków 2011.
- Kümmerling-Meibauer B., *Manga/comics hybrids in picturebooks*, [w:] *Manga's Cultural Crossroads*, red. J. Brandt, B. Kümmerling-Meibauer, Routledge Taylor & Francis Group, New York-London 2013, s. 98–118.
- Lewis D., *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*, Routledge, London-New York 2001.

²⁴ W.J. Burszta, *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, Warszawa 2008, s. 151–152.

- Locke J., *Z myśli o wychowaniu*, przeł. B.J. Gawiecki, [w:] *Źródła do dziejów wychowania i myśli pedagogicznej*, t. 1. *Od wychowania pierwotnego do końca XVIII stulecia*, wyb. i opr. S. Wołoszyn, Strzelec, Kielce 1995, s. 381–397.
- Munari B., *Książki dla dzieci*, [w:] *Dizajn i sztuka*, przeł. M. Salwa. Wydawnictwo d2d.pl, Kraków 2014, s. 91–102.
- Nel P., *The Avant-Garde and American Postmodernity. Small Inclusive Shocks*, University Press of Mississippi, Jackson, MS 2002.
- Nycz R., *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] *idem, Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1993, s. 151–188.
- Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*, red. L.R. Sipe, S. Pantaleo, Routledge, London-New York 2008.
- Przyłipiak M., *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2016.
- Rusinek M., *Wstęp*, [w:] E. Gorey, *Osobliwy gość i inne utwory*, przeł. M. Rusinek, Znak, Kraków 2011, s. 5–10.
- Silva-Diaz M.C., *Picturebooks and metafiction*, [w:] *The Routledge Companion to Picturebooks*, red. B. Kümmerling-Meibauer, Routledge, Taylor & Francis Group, London-New York 2018, s. 69–80.
- Zając M., *Jon Scieszka, Lane Smith, The True Story of Three Little Pigs*, [w:] *Książka obrazkowa. Leksykon*, t. 1, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2018, s. 543–548.

Post-modernism really for children. About metafiction in picturebooks

Summary

The text is an attempt to present what a postmodern picture book for children is. The main thesis indicates the tendency to break the traditional discourse, inscribed in children's books. Earlier it was used mainly in parodies of this type of literature. Authors such as Edward Gorey, Ruth Krauss, and Maurice Sendak, may be considered precursors of post-modern picture books. Contemporary artists using similar poetics are Raymond Briggs, Chris Van Allsburg, David Wiesner, and Jon Scieszka. Their characteristic features of narration are references to other works, the strategy of unmasking the fictionality of the message and the idea of revealing the materiality of the book. The issue of metafiction came to the fore in theoretical considerations about post-modern picture books from 2018. This kind of academic research can be considered as a manifestation of a broader tendency to constitute a new relationship between the recipient and the text of culture, excluding the naive reception of the reader.