

Warszawa, 20 listopada 2019 r.

prof. dr hab. Grzegorz Leszczyński
Uniwersytet Warszawski

Recenzja rozprawy doktorskiej p. mgr Marty Pustuły *Edytorstwo książki dziecięcej w Polsce po 1989 roku*, przygotowanej pod kierunkiem p. dr hab. Marii Ostasz, prof. UP

Edytorstwo jako dziedzina wiedzy jest terenem badań wielokrotnie omawianym, analizowanym, poddawanych rozpoznaniu zarówno z perspektywy refleksji nad dawną i współczesną praktyką wydawniczą, jak i analiz teoretycznych (od rozpraw Birkenmajera, Golińskiego i Górskiego poczynając poprzez prace Trzynadłowskiego, Trzaski i Starnawskiego aż po współczesne studia Dunina, Bieńkowskiej, Lotha i zwłaszcza Tomaszewskiego). Edytorstwo książki dziecięcej, wyjąwszy wstępne analizy Janusza Dunina oraz poświęcone szczegółowym zagadnieniom prace Janiny Wiercińskiej, rozwijane przez Małgorzatę Cackowską i Anitę Wincencjusz-Patynę, jest białą plamą na mapie polskiej humanistyki. Plamą nie tylko badawczą, związaną z brakiem analizy bardzo ważnego i rozwijającego się z wielkim dynamizmem obszaru kultury, ale również – można powiedzieć – plamą na honorze humanistyki: w czasach kryzysu czytelnictwa badanie nie tylko literatury, ale również jej nośnika – książki, jest zadaniem pierwszoplanowym, którego realizacja może wpływać stymulująco na kształt edytorski książki zorientowanej na niedoroślach adresatów, w konsekwencji modelować społeczne postawy proczytelnicze i zainteresowanie młodego pokolenia książką, literaturą i sztuką współczesną.

Z tego powodu przedsięwzięcie, którego podjęła się p. mgr Marta Pustuła, ocenić należy bardzo wysoko. Współczesny humanista, wzorem swoich największych poprzedników, ma obowiązek wpływania na kształt życia społecznego i kondycję kultury. Zadanie to Doktorantka podjęła ze świadomością zarówno jego „misyjnej” wagi, jak i naukowych komplikacji, związanych ze wskazanym wyżej zaledwie szcążkowym rozpoznaniem przedmiotu. Było to zadanie ambitne i trudne. Autorka oparła się na badaniach księgoznawczych zarówno polskich, jak i zagranicznych, w sposób rzetelny przeprowadziła rozpoznanie stanu badań (bardzo obszerna, dobrze zestawiona i starannie wykorzystana bibliografia przedmiotowa), jednak analiza dynamiki przemian edytorstwa współczesnej polskiej książki zorientowanej na dziecięcego odbiorcę, jak i pryncypiów sztuki

wydawniczej książki dziecięcej jest jej pionierskim przedsięwzięciem. Trudno być pionierem i mistrzem jednocześnie, zwykle ci, którzy są pionierami, przecierają szlaki następcom, umożliwiając im kształtowanie hipotez i supozycji rozwoju dyscypliny na wyższym już poziomie. W przypadku pracy doktorskiej p. mgr Marty Pustuły mamy do czynienia z sytuacją wyjątkową: przecierając szlaki edytorstwu książki dziecięcej jako dziedzinie badań sformułowała Autorka zasadnicze, fundamentalne tezy praktyczne, i uczyniła to w sposób mistrzowski. Nie waham się stwierdzić, że jej rozprawa, o ile zostanie opublikowana w formie książkowej, co gorąco rekomenduję, będzie pierwszym przewodnikiem po praktycznych i teoretycznych podstawach edytorstwa książki dziecięcej.

Rozprawa doktorska p. mgr Marty Pustuły składa się ze wstępu, dziewięciu rozdziałów problemowych i zakończenia. Rozdziały problemowe omawiają kolejno: kierunki przeobrażeń polskiego rynku wydawniczego po 1989 r., cechy dystynktywne edytorstwa książki dziecięcej, wpływ kultury awangardowej na przemiany edytorskie książki dziecięcej, cechy dystynktywne książki obrazkowej, komiksu i liberatury (paraliberatury), wreszcie kategorii produktu totalnego. Tak więc praca przynosi syntetyczny obraz różnorodnych problemów badawczych oraz praktyk rynkowych, wydawniczych, społecznych i kulturowych związanych z edytorstwem książki dziecięcej.

W części wstępnej Autorka wskazuje na nieostrość zasadniczych dla rozprawy terminów. W tej i kolejnych partiach wywodu precyzuje definicje takich dziesiątki lat diskutowanych i zmieniających się wskutek ewolucji kultury pojęć jak książka, przestrzeń książki, książka obrazkowa, edytorstwo, architektura książki itd. Widać więc doskonale, że część wprowadzająca pracy ma duże walory merytoryczne, dowodzi, że narzędzia interpretacyjne i siatka pojęciowa, a także konteksty interpretacyjne zostały starannie przemyślane i poddane krytycznej weryfikacji. Założony cel tej części rozprawy, a była nim była charakterystyka narzędzi badawczych i kontekstu kulturowego przemian rynku książki dziecięcej i samej książki w omawianym okresie, został w osiągnięty.

Z recenzenckiego obowiązku pozwolę sobie jedynie uściślić informację podaną na str. 29. Autorka wskazuje, iż przytoczone w rozprawie dane dotyczące liczby wydawanych w poszczególnych latach tytułów „nie są do końca wiarygodne, a to z powodu niewywiązywania się wielu wydawców z nakazu nadsyłania do Biblioteki Narodowej egzemplarzy obowiązkowych” (str. 29). Obowiązujące od 1997 r. prawo (ustawa z dnia 7 listopada 1996 r. oraz rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 6 marca 1997) rzeczywiście nakłada obowiązek "dostarczania" egzemplarza obowiązkowego, sugeruje więc jednoznacznie, iż koszty pocztowe obciążają wydawców. W okresie wcześniejszym, który obejmuje analiza statystyczna, prawo nie wskazywało,

w jakiej formie „przekazanie” (a nie „dostarczenie”) ma nastąpić, na czyj koszt, jaką drogą, a jedynie że wydawca zobowiązany jest przekazać (czyli udostępnić) podmiotom uprawnionym egzemplarze wydawanych publikacji; właśnie tę lukę prawną wydawcy wykorzystywali, twierdząc, że gotowi są przekazać egzemplarze, jeśli np. ktoś z beneficjentów zgłosi się po nie i je odbierze. Nie było też rozstrzygnięte, czy koszty egzemplarzy obowiązkowych mają być wliczone w ogólny koszt przedsięwzięcia wydawniczego, czy przeciwnie: beneficjent ma je kupić. Sprawę tę odnotowuję, ponieważ mam nadzieję, że praca będzie podstawą publikacji książkowej i warto by dołożyć starań, by i ta informacja, podobnie jak inne, była podana w sposób precyzyjny i wskazywała mechanizmy, które pozwalały wydawcom obejść prawo.

Rozdział drugi pracy został poświęcony architekturze książki dziecięcej. W tej i kolejnych częściach rozprawy Autorka rozwinęła i uszczegółowiła kategorię produktu totalnego, scharakteryzowała parametry książki dziecięcej (format, tworzywo, relacje między warstwami tekstową i ikonyczną, ilustracje, typografia – ta część pracy jest szczególnie cenna, przynosi fundamentalne ustalenia), poddała analizie zależne od poziomu i wieku hipotetycznego adresata oraz specyfiki tematu swoiste właściwości książki dziecięcej, wyodrębniła jej cechy dystynktywne, by w podsumowaniu całego wywodu, już na zakończenie pracy przedstawić oryginalny, intrygujący projekt nieistniejącej co prawda, ale powołanej do życia za sprawą zręcznie rzeźbionego wywodu „książki idealnie zaprojektowanej”. W tym zabiegu kompozycyjnym, polegającym na sygnalizowaniu spraw, które w części wnioskowej zostają uogólnione w postaci postulowanego, idealnego projektu książki doskonałej edytorsko, dostrzec można walory wywodu Doktorantki: prowadzony jest on w sposób zdyscyplinowany, rzeczowy i konsekwentny, podporządkowany przyjętym wstępnie założeniom i finalnie owocujący, niczym w „poemacie rozkwitającym” Peipera, doskonałym obrazem metaforycznym.

Oczywiście, wkradły się tu pewne nieścisłości, których trudno uniknąć w tak rozbudowanej wypowiedzi. Zastrzeżenia budzi określenie powieści graficznej Shauna Tana *Przybysz* jako „książki wyłącznie rysunkowej” (str. 49). Jest to refleksyjna, wielowątkowa, nastrojowa powieść graficzna, operująca wyrafinowanymi środkami wyrazu (skrót myślowy, metafora, symbol, paralelizmy w zakresie składni ikonograficznej). Tej złożonej formalnie i treściowo publikacji nie można zredukować do kategorii „książki rysunkowej”; o reprezentowanym przez *Przybysza* gatunku pisał m.in. Michał Wróblewski w monografii *Powieść graficzna. Studium gatunku w perspektywie kognitywistycznej*, 2016. Trzeba docenić wysiłek Autorki, by egzemplifikacje książkowe zostały wyselekcjonowane starannie i poddane pogłębionej analizie, za sprawą której ustalenia teoretyczne zyskują konkretyzację. Zabrakło jednak serii *Czytam sobie*, wydawanej przez Egmont pod patronatem Biblioteki Narodowej. Seria ta jest przygotowana z myślą o rozwijającym umiejętności

czytelnicze dziecku; stosownie do poziomu wiekowego zmienia się wielkość liter, charakter grafiki i stopień skomplikowania tekstu (na poziomie pierwszym, najniższym, tekst operuje zaledwie 23 głoskami i bardzo prostymi zdaniami, na poziomie trzecim, najwyższym – używane są wszystkie głoski, zdania są złożone, książki zawierają trudniejsze wyrazy, których znaczenia wyjaśniają zamieszczone na końcu słowniczki). Jest to przedsięwzięcie obejmujące nie tylko serię książek, której twórcami są m.in. wybitni pisarze (Kasdepke, Witek, Stanecka, Czerwińska-Rydel) i graficy (Poklewska-Koziełło, Łoskot-Cichocka, Oklejak, Sędziwy), ale również społeczną akcję, promującą samodzielne czytanie wśród dzieci.

Ogromnie cenne są ustalenia Doktorantki dotyczące szczegółowych dyspozycji typograficznych: kroju czcionek, rodzaju fontów, liczby znaków w linii tekstu, rodzaju i wielkości interlinii itd. - stosownie do wieku zakładanego odbiorcy. Są to rozwiązania praktyczne, w rzeczywistości wydawniczej często bagatelizowane z niedbałości lub niewiedzy. Tymczasem właśnie od takich detalicznych rozwiązań na równi z zagadnieniami fundamentalnymi (poziom literacki i graficzny ikonotekstu) zależy jakość kontaktu dziecka z książką. Autorka ma świadomość, że nie istnieją gotowe rozwiązania formalne i artystyczne, że każda książka jest osobnym dziełem i wymaga osobnych rozstrzygnięć; na retoryczne pytanie: „Czy istnieje reguła, gotowa recepta obowiązująca przy wszystkich książkach dla dzieci” daje jednoznacznie negatywną odpowiedź (str. 67).

Rozdział trzeci rozpoczyna nową część rozprawy, poświęconą charakterystyce edytorskiej grup publikacji, wyodrębnionych ze względu na stylistykę i formy gatunkowe. Zaproponowany przez Biernacką-Linczar, Jamróż-Stolarską i Paprocką, autorki monografii *Lilipucia rewolucja. Awangardowe wydawnictwa dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 2000-2015*, został przyjęty i uzupełniony o pionierską analizę komiksu w perspektywie edytorskiej. Kolejne rozdziały dotyczą edytorstwa klasyki, wpływów awangardowych nurtów kultury XX w. na kształt książki zorientowanej na dziecięcego odbiorcę, edytorstwa książki obrazkowej, dziecięcej paraliberatury i konwergencji mediów, wreszcie serii wydawniczych. Przeprowadzone rozpoznania, jak dowodzi Doktorantka, pozwalają na „wysunięcie wniosków dotyczących funkcji, kondycji i przeobrażeń edytorskich tych publikacji na przestrzeni dwudziestu pięciu lat. Umożliwiło także pokazanie różnic w poziomie edytorskim wydawnictw pochodzących z lat 90. i tych, które trafiły na półki księgarskie już w nowym wieku” (s. 15).

Oczywiście, objęcie panoramicznym spojrzeniem tak rozległego obszaru problemowego i ogromu produkcji wydawniczej było zadaniem ogromnie trudnym, wymagającym nieledwie heroicznego wysiłku, skazanym na pominięcia, bo przecież wszystkiego zaprezentować czy choćby odnotować niepodobna. Kilka pominięć warto by jednak uzupełnić, gdyby praca zyskała formę

książkową. Omawiając edycje baśni braci Grimm pominięto edycje opracowane graficznie przez Mirosława Siarę (*Baśnie. Wybór* z 1990 i *Baśnie dla najmłodszych* z 1993, LSW), o tyle charakterystyczne, że usunięto z nich błąd nadreprezentatywności literackiej, słusznie wytknięty w pracy, ale wprowadzono inny, jeszcze gorszy: ilustracje utrzymane są na skandalicznym poziomie graficznym, typowym dla produkcji wydawniczej tamtego czasu. Omówione zostało jednotomowe wydanie Grimmów w wydawnictwie Media Rodzina, pominięte zaś przygotowane przez tę samą oficynę wydanie dwutomowe (2010), bibliofilskie, z ilustracjami Otto Ubbelohde'a. Nawet jeśli przyjąć, że wyrafinowana forma edytorska sugeruje dorosłego, a nie dziecięcego adresata, to samo zjawisko, polegające na równoległym wypuszczaniu na rynek edycji kierowanych do różnych wiekowo grup odbiorców (te same teksty wchodzi do książki dla dzieci i do książki dla dorosłych; w tej pierwszej opublikowano wybrane baśnie, w tej drugiej – wszystkie) jest ciekawym zabiegiem wydawniczym, dostrzegalnym na rynku księgarskim i modelującym współczesną kulturę czytelnictwa. W części, w której omówione zostały inspirowane *Kubusiem Puchatkiem* książki adresowane do dzieci, pominięto *Szkolny słownik terminów i pojęć gramatycznych* autorstwa Andrzeja Markowskiego. Słownik adresowany jest do dzieci, zawiera 320 haseł, w których wyjaśnieniom poszczególnych terminów towarzyszą egzemplifikacje z tekstu *Kubusia Puchatka* (oczywiście w przekładzie Ireny Tuwim). Zabrakło wśród analizowanych egzemplifikacji tak słynnych i nagradzanych książek jak *Rok smoka* Joanny Rudniańskiej i *Panna Nikt* Tomka Tryzny. W obu wypadkach błędne decyzje edytorskie spowodowały, że książki przypominają publikacje przeznaczone dla dzieci młodszych o kilka lat od adresatów wpisanych w tekst. Powieść inicjacyjną Tryzny, zaliczaną do utworów przeznaczonych dla tzw. Young Adults, wydrukowano czcionką właściwą dla książek adresowanych do dzieci kończących pierwszy etap edukacyjny lub rozpoczynających drugi (dziewięcio-, dziesięcioletnich), metaforycznej opowieści Rudniańskiej o dojrzewaniu nadano charakter edytorski właściwy baśni dziecięcej.

Bardzo ważne są spostrzeżenia Doktorantki dotyczące błędów edytorskich. W części poświęconej analizie ambitnej inicjatywy wydawniczej Fundacji Festina Lente Autorka przedstawiła analizę szeregu chybionych decyzji wydawniczych, od przekładu po typografię i architekturę książki. Doniosłość przeprowadzonej analizy wynika nie tylko z rzetelności badawczej, ale również z doboru analizowanych źródeł: rozpoznając szczegółowo profesjonalne przedsięwzięcie edytorskie dowiodła, jak poprzez drobne, kumulujące się i nakładające na siebie błędne decyzje deprecjonuje się nawet najcenniejsze pozycje, które trafiają na rynek księgarski.

Nie obyło się bez błędów merytorycznych. Na str. 114 czytamy: „Współczesna forma książki dziecięcej [...] ma swe źródło w pierwszej połowie XX wieku. Powstanie i rozwój kultury obrazkowej wiąże się z kształtowaniem się klasy robotniczej i kultury popularnej”. Autorka

sugeruje, że zarówno klasa robotnicza, jak i kultura popularna rodzą się w pierwszej poł. XX w., co jest oczywistą nieprawdą. Kultura popularna jest obecna w życiu społeczeństw archaicznych wcześniej niż tzw. kultura oficjalna, a powstanie klasy robotniczej wynika z procesu uprzemysłowienia miast w XIX w. Od czasu swego powstania zarówno kultura popularna, jak i klasa robotnicza podlegają procesom nieustannej metamorfozy – i jest to zjawisko oczywiste. Należałoby raczej scharakteryzować okoliczności, które prowadzą do ekspansji kultury obrazkowej, a to znowu odsyła nas do schyłku XIX w., kiedy w USA powstają pierwsze komunikaty obrazkowe przedstawione w formie quasifabularnej, przeznaczone dla imigrantów nieznających języka angielskiego, a nawet do jeszcze wcześniejszych tradycji – do *Biblia pauperum*. Błędem merytorycznym jest określanie książki obrazkowej mianem „gatunku literatury dla dzieci” (str. 126). Książka może mieć własny podział gatunkowy, lecz teoria literatury wyróżnia trzy rodzaje literackie i w obrębie każdego szereg gatunków, ale żaden z nich nie jest „książką”, a tym bardziej „książką obrazkową”.

Na str. 155 czytamy: „Komiks zalicza się zasadniczo do kultury popularnej, niskiej, zarzuca mu się kiczowatość, między innymi ze względu na łatwość odbioru, i dlatego włącza się go do dziecięcego pola zainteresowań literackich (czy paraliterackich)”. W jednym zdaniu mamy aż trzy błędy merytoryczne. Po pierwsze, jest dowodem anachronicznego myślenia wiązanie kultury popularnej ze zjawiskiem, które Doktorantka określiła jako „kultura niska” (pisała o tym m.in. Katarzyna Łeńska-Bąk w studium *Niekończące się spory o kulturę popularną*). Po drugie, rzekomej „łatwości odbioru”, którą to właściwość Doktorantka przypisała komiksowi, nie można uznać za wyznacznik „kiczowatości”, inaczej bowiem „kiczowatość” charakteryzowałaby powieść jako gatunek, o którym Eliza Orzeszkowa, wychwalając jego doniosłość i walory artystyczne, pisała: „Powieść łatwo jest nabyć, łatwo przeczytać, łatwo zapamiętać” (*Kilka uwag nad powieścią*). Po trzecie, twierdzenie, że jakies utwory „włącza się do pola dziecięcych zainteresowań literackich” ze względu na „kiczowatość” i „łatwość odbioru”, jest tak daleko posuniętym uproszczeniem, że recenzentowi nawet nie godzi się podejmować polemiki.

Prowadzone w kolejnych rozdziałach rozpoznania mają charakter fundamentalny, a momentami pionierski. Do takich partii tekstu należą rozdziały o powieści graficznej, komiksach (znakomita interpretacja cyklu Chmielewskiego), przeobrażeniach paraliteratury, kulturze konwergencji i warunkach uczestniczenia w niej (ciekawa i inspirująca dalsze rozpoznania analiza zjawiska).

Podsumowując trzeba stwierdzić, że omawiana rozprawa charakteryzuje się umiejętnym łąčeniem refleksji syntetycznych ze szczegółową analizą wyselekcjonowanych przedsięwzięć edytorskich, każdorazowo sprzężoną z ustaleniami natury ogólnej i prowadzącą ponownie do

uogólniających wniosków. Ta kolistą kompozycja zarówno całej pracy, jak i kolejnych rozdziałów, zakładająca przejście od ogółu do szczegółu i z powrotem – do uogólniających wniosków, pozwoliła Doktorantce utrzymać dyscyplinę wywodu, prowadzić go w sposób przemyślany i konsekwentny. Jest to praca, która, jeśli tylko stanie się podstawą edycji książkowej, może odegrać ważną rolę w kształtowaniu polityki edytorskiej wydawnictw, formować świadomość rangi i funkcji, a przede wszystkim znaczenia wszystkich składników wyposażenia książki na jej ostateczny kształt, w konsekwencji na jakość inicjacji czytelniczej najmłodszej części publiczności literackiej.

Wszystkie podniesione argumenty jednoznacznie dowodzą, że praca spełnia z naddatkiem wymogi stawiane rozprawom doktorskim. Z pełnym przekonaniem wnoszę więc o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów postępowania doktorskiego.

Grzegorz Lewczyński