

MARTA PUSTUŁA

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

ORCID: 0000-0002-7919-2388

Edytorska lektura klasyki literatury dla dzieci

1. Kanon literacki

Kanon literacki¹, kształtowany przez pokolenia, nie pomija także literatury osobnej². Zaliczają się do niego zarówno dzieła tworzone z myślą o najmłodszym czytelniku, jak i dzieła zaadaptowane na użytek dziecięcego odbiorcy. Bez wątplenia do światowego kanonu literatury dla dzieci zaliczają się dwa omówione w niniejszym artykule arcydzieła – *Kubuś Puchatek* Alana A. Milne’a oraz *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrola.

Obydwa cieszą się niezwykle popularnością tak czytelników, jak i badaczy literatury na całym świecie, a jednak spojrzenie na edytorskie ukształtowanie tych publikacji – omówienie wydań wraz z ilustracjami i typografią – pozostawia wciąż szerokie pole do eksploracji. Ta perspektywa pozwoli zauważyć, jak istotna dla odbioru literatury przez czytelnika jest wizualna forma książki, która może wpływać na podniesienie jakości obcowania z nią lub w przypadku wydania niedbałego w znacznym stopniu obniżyć przyjemność płynącą z lektury, a nawet zniechęcić do czytania.

2. Wydania *Kubusia Puchatka* i *Chatki Puchatka*

Założenie, że wygląd książki ma ogromne znaczenie dla odbioru dzieła, potwierdza grupa tytułów, których wydania książkowe pod względem edytorskim niewiele lub wcale się nie zmieniły od czasu wczesnych publikacji. Wymienić tu można choćby *Dzieci z Bullerbyn* Astrid Lindgren z ilustracjami Hanny Czajkowskiej³, wydawane w Polsce przez Naszą Księgarnię.

¹ „Zespół dzieł uznawanych w obrębie danej kultury narodowej za najwybitniejsze i najwartościowsze, przekazujące w sposób doskonały żywotne w niej wartości, idee i przekonania”. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 266, hasło: *kanon III*.

² Termin zaczerpnięty od J. Cieślakowski, *Literatura osobna*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1985.

³ Pojawiły się co prawda i w Polsce odmienne wydania (także w Naszej Księgarni: por. wydanie z ilustracjami Ilon Wikland, Warszawa 2011 czy Magdaleny Koziół-Nowak, Warszawa 2016),

Podobnym fenomenem edytorskim są książki o Kubusiu Puchatku autorstwa Alana A. Milne'a ilustrowane przez Ernesta H. Sheparda: „Right from the beginning, Methuen, their publisher, realised the potential of their partnership”⁴ [Od samego początku Methuen, ich wydawca, zdawał sobie sprawę z potencjału tego partnerstwa – tłumaczenie własne]. Po niemalże stu latach od ukazania się pierwodruku (14 grudnia 1926) owo partnerstwo nadal jest wysoko cenione przez wydawców na całym świecie, a i polski czytelnik zna je doskonale.

Najlepiej znane polskim czytelnikom wydanie Książki i Wiedzy nie jest jedynym w naszym kraju. Redaktorzy Naszej Księgarni, pełniący misję popularyzatorów literatury dziecięcej, nie mogli przeoczyć tej pozycji i oczywiście wykorzystali ilustracje Sheparda. W 1995 roku w tym wydawnictwie ukazała się *Chatka Puchatka* z ilustracjami angielskiego malarza w wersji kolorowej (notabene wykonanej przez samego Sheparda już w 1970 roku)⁵. Wydanie to, w formacie nieco wydłużonego A5, zostało zaprojektowane z myślą o dziecięcym czytelniku, o czym świadczy oprócz ilustracji także typografia. Stosunkowo wąska kolumna (około 50 znaków w wersie – według zaleceń Wolańskiego⁶ dla publikacji dla dzieci), powiększone proporcje odstępów międzywyrazowych i międzywersowych oraz zadbanie o przejrzystość tekstu złożonego szeryfowym pismem o wielkości 12 punktów poprzez zastosowanie sporej, 4-punktowej interlinii wpływają na poprawę czytelności tekstu. Szerokie marginesy zewnętrzne sprawiają też, że książkę czyta się wygodnie, ponieważ nie zasłania się palcami tekstu. W paginie zaś zastosowano kursywę przy cyfrach nautycznych⁷, co wraz z szerokimi marginesami dodaje projektowi elegancji.

Łatwo jednak dostrzec po dokonaniu analizy typograficznej pewne potknięcia projektanta. Nieumiejętne justowanie doprowadziło miejscami do dużych różnic odstępów międzywyrazowych w sąsiadujących akapitach, a nawet liniijkach⁸. Zaburza to szarość kolumny i wpływa negatywnie na staranność wydania, jednak nie te względy wydają się tu najważniejsze, a utrudnienie młodemu czytelnikowi

niemniej nieustannie wznawiane jest najpopularniejsze w Polsce (opisywane przez wydawcę jako kolekcjonerskie) wydanie w niewielkim formacie z żółtą okładką i czerwoną płócienną oklejką na grzbiecie książki.

⁴ A. Thwaite, *The biographer* [w:] Katalog wystawy *The Winnie-The-Pooh Collection of Pat Mcinally*, Londyn, listopad–grudzień 2011.

⁵ A.A. Milne, *Kubus Puchatek. Chatka Puchatka*, tłum. I. Tuwim, il. E.H. Shepard, Nasza Księgarnia, Warszawa 1995.

⁶ A. Wolański, *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik*, Warszawa 2008, s. 34.

⁷ Cyfry nautyczne, inaczej tekstowe, to cyfry posiadające podobnie jak minuskuła dolne i górne wydłużenia. Ich nazwa bierze się stąd, że stosuje się je zwykle wewnątrz kolumny, w otoczeniu tekstu. Nie sprawdzają się natomiast w układach tabelarycznych. Por. A. Tomaszewski, *Architektura książki. Dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów*, Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Poligraficznego, Warszawa 2011, s. 19.

⁸ Por. choćby wers 6 ze strony 114 z bardzo wąskimi odstępami międzywyrazowymi i tym bardziej luźny przy nim wers 5, w którym owe odstępki tworzą wręcz widoczne białe plamy wewnątrz kolumny, zwłaszcza wokół pauz dialogowych.

abstrahowania z tekstu całości wyrazowych, spowodowane właśnie nieregularnymi białymi przestrzeniami między słowami. Różnice między odstępami międzywyrazowymi, nie do uniknięcia przecież przy justowaniu, powinny być na tyle niewielkie, by nie wychwyliło ich oko czytelnika, a przynajmniej by nie utrudniały płynnej, opierającej się na powtarzalnych ruchach lektury, oraz ustalone przynajmniej dla całego akapitu jednakowo⁹.

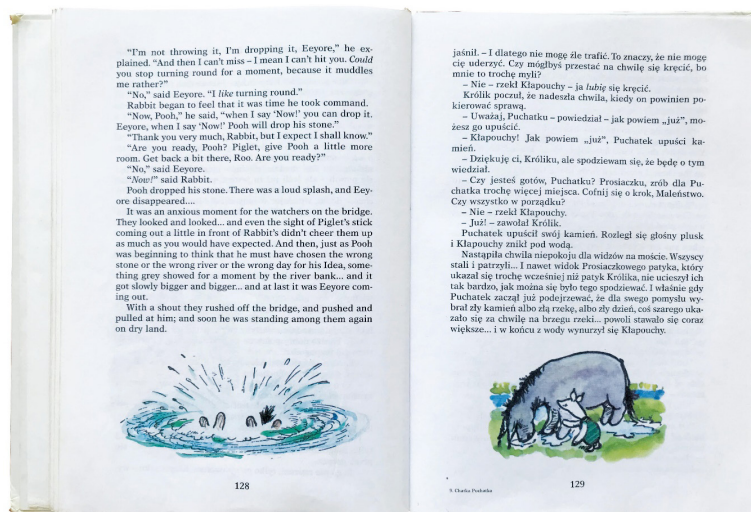


A.A. Milne, *Kubuś Puchatek. Chatka Puchatka*, tłum. I. Tuwim, il. E.H. Shepard, Nasza Księgarnia, Warszawa 1995, s. 114/115.

Kanoniczne ilustracje Sheparda umieszczono w przestrzeni książki zwykle w szerokości kolumny. Zdarza się, że ilustracje wchodzą w pole marginesu, przeważnie jednak zostały wkomponowane w kolumnę niczym barwne plamy. Najczęściej nie wypełniają szerokości kolumny, są węższe, niekiedy prezentują jedynie bohatera w danej pozie i wtedy zajmują ledwie kilka centymetrów, nawet wówczas projektant nie zdecydował się na oblanie ich tekstem, a wolał pozostawić wokół nich puste pole. Przestrzeń wyklejki pozostaje w omawianym wydaniu niewykorzystana, ale ilustracje pojawiają się już na kartach przed- i przytytułowej oraz redakcyjnej.

⁹ Tego typu usterki można zniwelować, korzystając ze współczesnych programów DTP, przy pomocy niezauważalnego dla oka czytelnika trackingu (zmiany odstępów międzyliterowych). Robert Oleś zaleca tu maksymalnie do 0,01 fireta odchylenia (informacja zaczerpnięta od typografa podczas kursu *InDesing bez tajemnic*), a Wolański pisze, że „powinien się mieścić w granicach od 90 do 110 procent normalnych odstępów” (A. Wolański, dz. cyt., s. 23).

Wolumin składający się ze zszywanych składek pożółkłego już obecnie papieru i okładka z niezbyt sztywnej tektury przetrwały próbę czasu, co wydaje się tym bardziej godne pochwały, że opisywany tu tom stanowi własność publicznej biblioteki, z której w ciągu przeszło dwudziestu lat od wydania był wypożyczany dziesiątki (jeśli nie setki) razy.



A.A. Milne, *Chatka Puchatka*, tłum. I. Tuwim, il. E.H. Shepard, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 128/129.

Na uwagę zasługuje także wydanie *Chatki Puchatka* z 2000 roku opublikowane nakładem wydawnictwa Prószyński i S-ka¹⁰. To przykład o tyle wyjątkowy dla książki dziecięcej, że zawiera tekst w dwóch językach – angielskim (oryginalnym) i polskim. Rozkładówki zostały tu tak zaprojektowane, by na stronie *verso* umieszczony był fragment tekstu anglojęzycznego odpowiadający polskiemu tłumaczeniu wydrukowanemu na stronie *recto*¹¹. Z punktu widzenia poznawczego wydanie to jest niezwykle ważne, oprócz doskonalenia umiejętności czytelniczych umożliwia również naukę języka obcego, a w dalszej perspektywie doznania estetyczne wywołane obcowaniem z tekstem oryginalnym.

Widoczne są tu jednak niedociągnięcia w zakresie estetyki typografii – mianowicie liczne korytarze¹², które wprawdzie częściej pojawiają się przy tekstach

¹⁰ A.A. Milne, *Chatka Puchatka*, tłum. I. Tuwim, il. E.H. Shepard, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.

¹¹ Tekst ze strony lewej odpowiada temu umieszczonemu na prawej oczywiście nie zawsze co do joty, gdyż nie pozwalają na to różnice obu języków (średnia długość wyrazu, liczba słów potrzebna do zbudowania zdania o podobnym znaczeniu i wreszcie rozbieżności polskiego tłumaczenia względem oryginału).

¹² Korytarze to luki między wyrazami zbiegające się w kolejnych liniach pod sobą lub ukośnie, co sprawia, że zostaje zaburzona szarość kolumny. Por. A. Tomaszewski, dz. cyt., s. 60.

wydrukowanych większym stopniem pisma (tu również 12 punktów) oraz w języku angielskim, dla którego charakterystyczne są krótkie wyrazy. Nie można tym nie mniej usprawiedliwiać obecności takowych usterek niemal na każdej rozkładówce.

Również w tym wydaniu lekturze towarzyszą kolorowe ilustracje Sheparda, umieszczone w tekście w różnorodnych konfiguracjach: na obu stronach rozkładówki dwa osobne rysunki (tej samej wielkości lub różnej, w tym samym miejscu strony lub nie), jeden rysunek na rozkładówce u dołu strony lub na górze czy na środku, a niekiedy także litery nachodzą na ilustracje, zdarza się, że na jednej rozkładówce pojawiają się więcej niż dwa rysunki. Dwukrotnie ilustracja wypełnia kolumnę obu stron rozkładówki (s. 212/213 i 216/217), nigdy natomiast nie zostaje złożona do spadu.

Jasne barwy ilustracji (głównie odcienie żółci, zieleni i niebieskiego) współgrają z lekkim, wesołym charakterem utworu, nastrajając młodego czytelnika na pozytywne emocje. Ocenę artyzmu rysunków Sheparda, dociekanie przyczyn ich niebywałego sukcesu należy pozostawić krytykom sztuk plastycznych, lecz dla niniejszego tekstu warto odnotować, że wśród polskich wydawców wiodą one prym, deklasując nawet wydania korzystające z ilustracji pochodzących z filmów produkcji Disneya.

Kubuś Puchatek, jako uwielbiany przez najmłodszych czytelników miś, stał się bohaterem licznych książeczek jedynie inspirowanych tekstami Milne'a. I w takich wydawnictwach nie zrezygnowano jednak z ilustracji angielskiego malarza. Obok *Kubusia Puchatka* i *Chatki Puchatka* powstały choćby: *Pokrzepnik fizyczny Kubusia Puchatka* (Rebis, Poznań 1998), *Mały ponurnik Kłapouchego* (Rebis, Poznań 1998) czy *Puchatkowa księga cytatów* (Rebis, Poznań 1998).

3. Wydania Alicji w Krainie Czarów¹³

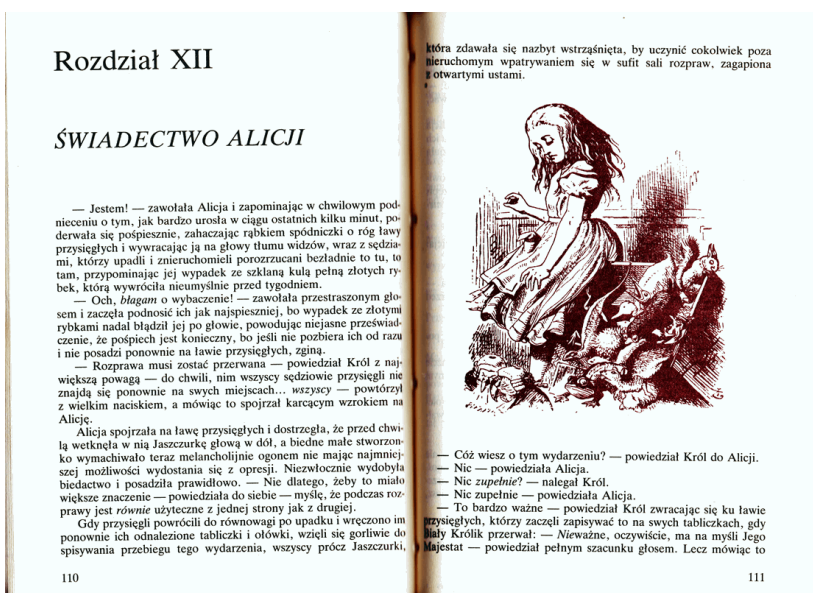
W odniesieniu do książek o przygodach Alicji autorstwa Lewisa Carrola sytuacja wygląda inaczej niż przy wydaniach *Kubusia Puchatka*. Nie tylko w Polsce, ale także na całym świecie opowieści o małej dziewczynce i jej niezwykłych perypetiach inspirowały wielu znakomitych artystów plastyków, np. Arthura Rackhama czy Salvadora Dalego. Ogromną popularność tychże tomów w naszym kraju potwierdza również liczba tłumaczeń – obecnie aż jedenaście.

Historia wydawnicza *Alice in Wonderland* (pomijając pierwszy egzemplarz książki, własnoręcznie spisany i zilustrowany przez Carrola) rozpoczęła się od współpracy autora z Johnem Tennielem, znanym angielskim ilustratorem. Wyda-

¹³ Ustęp ten będzie traktował o wydaniach książek o przygodach Alicji zarówno w Krainie Czarów, jak i po drugiej stronie lustra. Formuła podtytułu jest więc pewnym koniecznym uproszczeniem, gdyż nie sposób przy różnorodnych tłumaczeniach tytułów na język polski zachować w krótkim nagłówku precyzji (por. np. *Alicja w Krainie Czarów* – tłum. np. Robert Stiller i E. Tabakowska, *Przygody Alicji w Krainie Czarów* – tłum. Maciej Słomczyński; *Po drugiej stronie Lustra* – tłum. Robert Stiller, *Alicja po tamtej stronie Lustra* – tłum. Jolanta Kozak). Konieczne wydaje się tu także zaznaczenie, że celowo wydania książek o Alicji zostały omówione po *Kubusiu Puchatku* (wbrew chronologii powstania utworów), a to z powodu późniejszych w Polsce wydań *Alicji*, które zostaną tu omówione.

nia z jego ilustracjami, można rzec kanonicznego, nie mogło zabraknąć na polskim rynku po 1989 roku. W 1990 roku nakładem Wydawnictwa Dolnośląskiego ukazało się jednotomowe, trzecie już wydanie *Przygód Alicji w Krainie Czarów i O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* w przekładzie Macieja Słomczyńskiego, który w słowie *Od tłumacza* pisze: „Jest to zapewne jedyny wypadek w dziejach piśmiennictwa, gdzie jeden tekst zawiera dwie zupełnie różne książki: jedną dla dzieci i drugą dla bardzo dorosłych”¹⁴. Słomczyński, zestawivszy Alicję z *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a, przy tłumaczeniu pragnął zachować wierność oryginałowi, tak by nie utracić tego dwoistego charakteru utworu, zbytnio infantylizując słownictwo. Dodatkowo wydanie z ilustracjami Tenniela zbliża czytelnika z 1990 roku do owego kanonicznego tomu z 1866¹⁵. Słomczyński dodaje:

To, co napisałem powyżej, napisałem po to, żeby przyznać się Czytelnikowi do ogromnych trudności związanych z przekładem tej pozornie prostej książeczki. Chciałem, żeby zawierała ona to samo, co zawiera oryginał: owe dwie nałożone na siebie książki – dla dzieci i dla dorosłych¹⁶.



L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów; O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, tłum. M. Słomczyński, il. J. Tenniel, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1990, s. 110/111.

Z tymi samymi trudnościami spotkali się wydawcy i w rezultacie do księgarń trafił tom, który poza samą obecnością ilustracji nie posiada edytorskich cech pozwa-

¹⁴ M. Słomczyński, *Od tłumacza* [w:] L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów; O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, tłum. M. Słomczyński, il. J. Tenniel, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1990, s. 5.

¹⁵ Znana badaczom historia głosi, że pierwsze wydanie z 1865 roku zostało przez autorów zniszczone z powodu niesatysfakcjonującej jakości druku.

¹⁶ M. Słomczyński, dz. cyt.

lających klasyfikować książkę jako przeznaczoną dla dzieci, ale właśnie dla dorosłego, który, zdaniem Słomczyńskiego, jest równorzędnym odbiorcą tekstu Carrola.

Alicja... w wydaniu wrocławskim jest książką niewielkiego, mniejszego niż standardowe A5 formatu. Tekst złożono pismem szeryfowym, 10-punktowym. Nie zastosowano tu zwiększonych interlinii ani odstępów międzywyrazowych, linijka ma długość około 55 znaków w wersie. Powyższe cechy typograficzne potwierdzają, iż jest to wydanie skierowane do sprawnego, raczej dorosłego czytelnika. Niewielki stopień pisma, ciasna interlinia i długa linijka będą utrudniały lekturę dziecku uczącemu się czytać, ale ułatwią lekturę dorosłemu, który wodzi po tekście wzrokiem znacznie szybciej, a podczas czytania nie abstrahuje z tekstu pojedynczych liter czy sylab, a nawet wyrazów.



L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, tłum. E. Tabakowska, il. T. Jansson, Wydawnictwo Bona, Kraków 2012, s. 50/51.

Ponadto ilustracje Tenniela w tym wydaniu prawdopodobnie nie zdobędą uznania dziecięcego odbiorcy – są ciemne, posiadają cieniowania i liczne szczegóły, co sprawia, że mogą zostać odebrane jako smutne i mimo że Kraina Czarów powinna być trochę straszna, to młodsze dzieci najprawdopodobniej nie docenią artyzmu tych jednokolorowych rysunków¹⁷.

¹⁷ W tym samym roku co omawiane wydanie na księgarskie półki trafiło także wydanie z pewnością skierowane do dzieci (L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów i Po drugiej stronie Lustra*, tłum. R. Stiller, il. Dušan Kállay, Wydawnictwa ALFA, Warszawa 1990).

W 2012 roku na półkach księgarskich pojawiło się kolejne opracowanie *Alicji w Krainie Czarów*¹⁸. Tym razem do nowego, uwspółcześnionego tłumaczenia Elżbiety Tabakowskiej wydawca zdecydował się dołączyć również bardziej współczesne ilustracje, których autorką jest Tove Jansson. Pracownicy Wydawnictwa Bona dołożyli wszelkich starań, by do rąk czytelników trafił bardzo starannie opracowany tom. Elegancki, wydłużony format (150 x 235 mm), twarda oprawa i szyty blok książki to cechy potwierdzające tę tezę już na pierwszy rzut oka. Po otworzeniu tomu odbiorca spotyka się z pomarańczową wyklejką, której jaskrawa barwa kontrastuje ze stonowaną oliwkowozieloną okładką.

Wewnątrz prócz tekstu umieszczono dwa rodzaje ilustracji – czarno-białe ryciny oraz kolorowe rysunki, które włamane są w różnych częściach stronicy, ale niemal zawsze mieszczą się w szerokości kolumny. Wyjątek stanowią ilustracje rozciągające się na obie strony rozkładówki.

Mroczne, oddające nastrój panujący w utworze ilustracje autorstwa Jansson sprawiają, że wydanie to z pewnością przypadnie do gustu dorosłym bibliofilom, ale także dzieciom, które znają książeczki o Muminkach wraz z ilustracjami autorki tekstów. Dla obu tych grup wielkim odkryciem może się okazać odnalezienie w Kapeluszniku wizerunku podstarzałego Włóczykija. Taka intertekstualność ilustracji może się stać załącznikiem do kontynuowania własnych badań nad literaturą młodych czytelników – stawiania kolejnych pytań, a także znajdowania na nie odpowiedzi.



T. Jansson, *Kometa nad Doliną Muminków*, tłum. T. Chłapowska, Nasza Księgarnia, Warszawa 2014.

Kapelusznik jest oczywiście znacznie starszy, ma szczuplejszą buzię, wystrzone rysy i brodę, jednak porównanie kształtu oczu, nosa, a nawet kapelusza udowadnia

¹⁸ L. Carrol, *Alicja w Krainie Czarów*, tłum. E. Tabakowska, il. T. Jansson, Wydawnictwo Bona, Kraków 2012. Warto dodać do tegoż przypisu projektanta typografii – R. Olesia, słynącego z niezwykle starannych opracowań krakowskiego typografa.

niezaprzeczalne podobieństwo obu postaci. Wymienione tu elementy są zapewne charakterystyczne dla rysunków Jansson, niemniej wizualne pokrewieństwo Włóczykija i Kapelusznika wydaje się nieprzypadkowe.



L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, tłum. E. Tabakowska, il. T. Jansson, Wydawnictwo Bona, Kraków 2012.

Każdy rozdział rozpoczyna się w omawianym wydaniu od nowej strony (*verso* lub *recto*), tytuł rozdziału zaś wyróżniono większym stopniem pisma (15 punktów), a pod nim zawsze zostaje umieszczona czarno-biała ilustracja. Tekst główny złożono pismem szeryfowym o wielkości 10 punktów. Przy sporej interlinii (5 punktów), szerokich marginesach i wydłużonym formacie udało się uzyskać wysoką czytelność i elegancką kolumnę, które jednak doceni raczej dorosły czytelnik. Dziecko bowiem będzie miało trudności z odczytaniem niewielkich liter, a lektura długiej (z powodu niestandardowego, wydłużonego formatu) strony może mu się wydać żmudna.

O staranności tego wydania świadczą trafne operowanie kontrastem kolorów, uporządkowanie ilustracji (umieszczanie ich w ramach kolumny) i zachowanie szarości kolumny. Elementy te wciąż jednak potwierdzają, że wydanie Bony kierowane jest raczej do dorosłego odbiorcy.

W 2015 roku do rąk polskich czytelników za sprawą Fundacji Festina Lente trafiło wydanie *Po drugiej stronie Lustra i co tam Alicja znalazła* w tłumaczeniu Roberta Stillera i, co najważniejsze, z ilustracjami Franciszki Themerson. Choć ilustracje zostały ukończone w 1946 roku, czytelnicy mogli je podziwiać obok tekstu Carrolla po raz pierwszy dopiero w 2001 roku dzięki angielskiemu wydawnictwu Inky Parrot Press, a polscy odbiorcy dopiero czternaście lat później.

Pierwsze szkice *Alicji* Themerson wykonała podczas pobytu w Anglii w czasie II wojny światowej. Jasia Reichardt pisze: „Właśnie wtedy po raz pierwszy przedstawiła wizerunek Alicji. Nie jako wiktoriańskiego dziecka ze wstążkami we wło-

sach, lecz jako młodej, zdezorientowanej dziewczyny (autoportret), obserwującej nienaturalne wydarzenia ją otaczające¹⁹. Ilustracje zamieszczone w omawianym tomie powstały na zamówienie George'a Harrapa, angielskiego wydawcy. Już po stworzeniu bloków drukarskich odroczył on termin wydania książki na bliżej nieokreślony czas, który ostatecznie nigdy nie nadszedł. Rozczarowana autorka ilustracji dopiero dwadzieścia dwa lata później (w 1969 roku) postanowiła odzyskać swoje rysunki, lecz wówczas poinformowano ją, że jej prace zaginęły. Udało się je odzyskać rok później.

Upodobanie Themerson do nonsensu sprawiło, że świetnie odnalazła się w onirycznym świecie z książek Carrola:

Franciszka chętnie przyjęła zamówienie na ilustracje do *Po drugiej stronie Lustra* – pisze dalej Reichardt – i obmyśliła dobór barw, zgodnie z którym Alicja jest Alicją z rysunków Tenniela [tylko nieco młodszą – M.P.], czarno-białą, trójwymiarową. Postać Alicji reprezentuje realny, niezmienny świat, nietknięty paradoksem lustra. Postacie po drugiej stronie lustra artystka uczyniła płaskimi i barwnymi. [...] W interpretacji Franciszki Themerson Alicja pozostaje w przeszłości, w czasie gdy książka została napisana, natomiast wymaginowany świat lustra umieszczony jest w abstrakcyjnej przyszłości²⁰.

Polskie wydanie z 2015 roku jest tomem, który można zaliczyć do bibliofilskich. Pierwsze polskie wydanie opowieści o Alicji z ilustracjami Themerson stanowi ważne wydarzenie w historii rodzimego edytorstwa literatury dziecięcej i wydawca z całą pewnością doskonale zdawał sobie z tego sprawę, pragnąc oddać do druku piękne, staranne wydanie. Czy mu się udało?

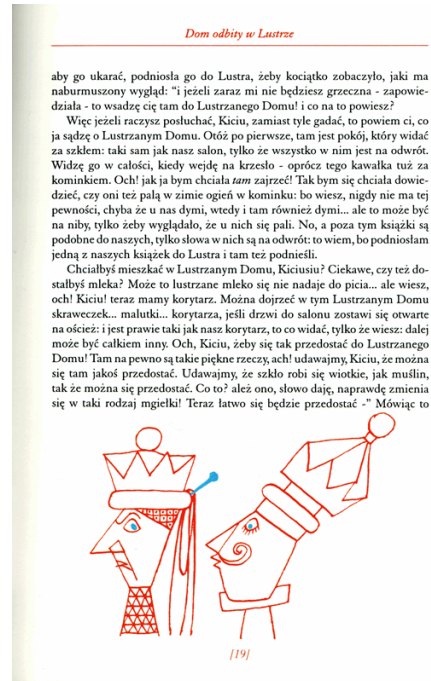
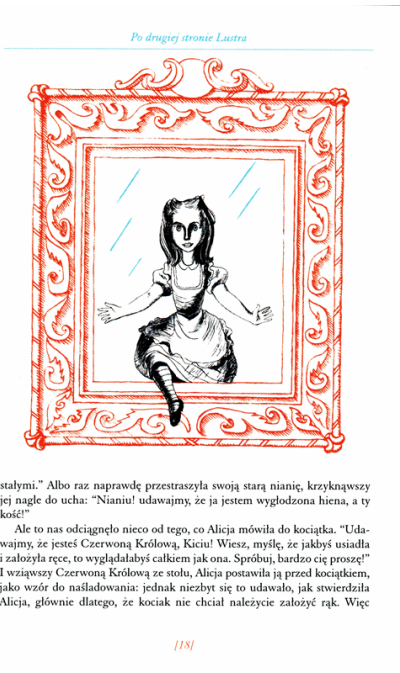
Po drugiej stronie Lustra opublikowane przez Fundację Festina Lente jest tomem w twardej oprawie z oklejką z czarnego płótna, na którym nadrukowano białe rysunki drugoplanowych postaci, jakie pojawiły się na uczcie w końcowym fragmencie tekstu. Jedyna informacja pozwalająca zidentyfikować utwór znajduje się na grzbiecie, gdzie umieszczono wyłącznie tytuł (bez autora czy znaku wydawnictwa). Pozostałe dane bibliograficzne, jak nazwiska autora, tłumacza, ilustratora, datę i miejsce wydania, czytelnik znajdzie na kartach tytułowej i redakcyjnej. Na tej drugiej umieszczono ponadto wiele informacji dotyczących wydania, które obecnie pojawiają się już wyłącznie w książkach, których twórcy stawiają na wysoką jakość publikacji pod względem edytorskim – nazwa drukarni, rodzaj papieru itp. Z karty redakcyjnej odbiorca tejsze książki dowie się, że jej wydanie zostało dofinansowane ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, co dodatkowo poświadcza rangę kulturalną tomu.

Po raz drugi ze wspomnianymi drugoplanowymi bohaterami czytelnik spotyka się na wyklejce – tym razem w wersji kolorowej. W tym momencie dociera też do sztytego ręcznie bloku książki, którego karty wydrukowano na grubym, sztywnym papierze, zbliżonym wręcz do tektury.

¹⁹ J. Reichardt, *Przedmowa* [do:] *Po drugiej stronie Lustra i co tam Alicja znalazła*, tłum. R. Stiller, il. F. Themerson, Fundacja Festina Lente, Warszawa 2015, s. 7.

²⁰ Tamże, s. 9–10.

W całej książce dominują kolory narzucone przez autorkę ilustracji: czerwony, niebieski i czarny. Oprócz rysunków zostały one wykorzystane również w elementach typograficznych, i tak: na czerwono zapisano tytuły rozdziałów, paginę i żywą paginę na stronie nieparzystej (na której umieszczono tytuł rozdziału – co wyraża konsekwencję w zastosowaniu tego koloru), na niebiesko wyróżniono żywą paginę na stronie parzystej, na której widnieje tytuł całego tomu²¹, zaś na czarno wydrukowano tekst główny.



L. Carrol, *Po drugiej stronie Lustra i co tam Alicja znalazła*, tłum. R. Stillier, il. F. Themerson, Fundacja Festina Lente, Warszawa 2015, s. 18/19.

Szeroka kolumna tekstu jest rezultatem zastosowanego formatu B5 i wąskich marginesów zewnętrznych i wewnętrznych²². Nie respektuje się tu zasady podważania ich szerokości. Do składu tekstu głównego użyto szeryfowego kroju o wiel-

²¹ Zastosowanie żywych pagin w tym wydaniu wydaje się pewnym nadmiarem, choćby z tego powodu, że zapis na lewej stronie podaje treść niezmienną w całym tomie. Zabieg ten można zatem uznać za spowodowany wyłącznie chęcią użycia barwy niebieskiej i czerwonej do złożenia elementów typograficznych, które jednak stanowią tu zbędny ozdobnik (ewentualnie w założeniu projektanta żywa pagina miała nadać powagi wydaniu). Podobnie paginacja – czerwona, złożona kursywą, umieszczona w nawiasie kwadratowym – wydaje się lekko przesadzona, z powodzeniem dla zachowania charakteru i konsekwencji w projekcie wystarczyłoby wydrukowanie jej na czerwono. Użycie kursywy w żywej paginie również można uznać za pewną przesadę, choć należy przyznać, że w połączeniu z pochyłą paginą u dołu tworzy spójną klamrę – jeśli więc usuwać kursywę, to w obu tych miejscach.

²² Wąskie są również marginesy dolny i górny.

kości 11 punktów, natomiast by wyróżnić tytuły, zwiększono go do 14 punktów. Interlinia tekstu głównego została właściwie dobrana: wynosi 3 punkty. Warto zwrócić uwagę na krótkie, nieco przechylone dywizy (nie półpauzy lub pauzy) zastosowane do oddzielenia wypowiedzi bohaterów od narratorskich wtrąceń. Zabieg ten można uznać za kolejny zbędny ozdobnik, wprowadzający raczej wrażenie nadmiaru niż wyrażający dążność do osiągnięcia wysokiej czytelności tekstu.

Negatywnie na estetykę tegoż wydania wpływa także niedopracowanie szarości kolumny, co przy dość długiej linijce nie powinno stanowić trudności. W rezultacie czytelnik spotyka się wielokrotnie, nawet w ramach jednego akapitu, z dużymi różnicami odstępów międzywyrazowych.

Wyjątkowo przy tym wydaniu wypada jeszcze zajrzeć w głąb kolumny, by opisać niepokojące decyzje redaktorskie, a może właśnie ich brak. Karta redakcyjna, umieszczona na końcu książki, nie zawiera bowiem informacji o redaktorze wydania. Pojawiła się na niej metryczka z nazwą drukarni, co przez współczesnych wydawców bywa zwykle pomijane, więc zasługuje na uznanie, ale obok nazwiska korektora oraz osoby odpowiedzialnej za skład nie umieszczono danych redaktora. Z pewnością nie należy tego uznać za pominięcie. Wypada raczej podejrzewać, że w przygotowaniu wydania pominięto tę funkcję. Tłumaczenie Stillera, z którego zdecydowano się tu skorzystać, nie było oczywiście w 2015 roku żadną nowością, niemniej tekst, z jakiego korzystali wydawcy, wymagał skorygowania redaktorskiego.

Nie sposób wypisać tu wszystkich potknięć na tym polu, toteż uwaga zostanie skierowana głównie na błędne decyzje przyjęte dla całego tomu (choć niezrealizowane konsekwentnie). Wątpliwości budzi użycie cudzysłówów dla wyróżnienia wypowiedzi bohaterów zamiast pauzy dialogowej. Być może to celowe odniesienie do praktyki angielskiego edytorstwa – rozmyślne posunięcie mające na celu zbliżenie polskiego wydania do oryginału. Takie rozumowanie należy uznać za nieprawidłowe, w polskim wydaniu pierwszeństwo powinno się przyznawać polskim zasadom. Tymczasem nie tylko wybrano cudzysłowy zamiast myślników, ale dodatkowo zastosowano charakterystyczny dla anglojęzycznego drukarstwa tzw. cudzysłów angielski w odmianie amerykańskiej (podwójny z odwróconymi przecinkami na początku wypowiedzi)²³, co Wolański zdecydowanie odradza²⁴:

„Nikogo” odpowiedział Goniec. (s. 88)

Powyższy przykład pozwala ponadto zauważyć kolejną nie tyle nietypową, ile błędną decyzję redaktorską, choć właściwie nie wiadomo, kto dokonał opisanych tu wyborów, skoro zabrakło redaktora. Chodzi mianowicie o brak znaku oddzielającego kwestię bohatera od wypowiedzi narratora. Polska praktyka pod-

²³ Por. A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, współ. H. Heiderhoff, tłum. C. Tomaszewska, d2d.pl, Kraków 2015, s. 168; K. Houston, *Ciemne typki. Sekretne życie znaków typograficznych*, tłum. M. Komorowska, d2d.pl, Kraków 2015, s. 219; A. Wolański, dz. cyt., s. 190.

²⁴ „Nie należy używać znaków cudzysłowu w postaci bądź układzie typowym dla ortografii innych języków”. A. Wolański, dz. cyt., s. 190.

powiada użycie myślnika (w tej funkcji pojawia półpauza lub obecnie rzadsza pauza). Nie można uznać za znak odpowiadający tej funkcji zamknięcia cudzysłowu, ponieważ nie jest to znak interpunkcyjny mogący oddzielać dwa orzeczenia. Powyższą sytuację należy zestawić ze sposobem przytaczania myśli bohatera w polskich tekstach. Rozważania te umieszcza się właśnie w cudzysłowie, jeśli nie chodzi o bohatera narratora, bo wówczas zwykle rezygnuje się z cudzysłowu. Pojawiają się tu dwie możliwości: po cudzysłowie zamykającym można wstawiać przecinek bądź półpauzę (względnie pauzę) – ale konsekwentnie w obrębie całego tekstu.

Skoro wydawca zdecydował się na użycie cudzysłowów, powinien się zastosować do zasad korzystania z nich w przytoczeniach, reguł obowiązujących w polskiej praktyce wydawniczej. W tym zakresie wzorował się on jednak na tekstach angielskich. W poniższym cytacie widać niewłaściwe umieszczenie cudzysłowu, kiedy wewnątrz przytoczenia znajduje się wtrącenie narratora:

“Czy Król - byłby - tak dobry - i raczył się -” wysapała Alicja, gdy jeszcze kawałek ubiegli - “zatrzymać minutę - żeby - odsapnąć?” (s. 89)

Cudzysłów nie powinien zostać zamknięty tuż przed wtrąceniem narratora ani ponownie otwarty po zakończeniu jego wypowiedzi. Funkcję wydzielenia kwestii narratora pełnią przecież myślniki. Wolański zaleca: „Jeśli w obręb cytowanego tekstu wprowadza się wtrącenia odautorskie samodzielnie składniowo (mające postać zdań), to należy je ujmować z obu stron w myślniki, przy czym stosuje się wtedy jeden cudzysłów”²⁵. W powyższym przykładzie zastosowano i cudzysłów, i myślniki (błędnie w formie zbyt krótkich dywizów), choć te drugie pojawiają się również w funkcji prozodycznej jako sygnały rwanej mowy zaspanej Alicji. Ich rola jest tu zatem niejasna, zwłaszcza że za pierwszym razem dywiz pojawia się wewnątrz kwestii ujętej w cudzysłów, a za drugim wysunięto go na zewnątrz. Poprawny według polskich reguł zapis tego fragmentu powinien wyglądać następująco:

– Czy Król... byłby... tak dobry... i raczył się – wysapała Alicja, gdy jeszcze kawałek ubiegli – zatrzymać minutę... żeby... odsapnąć?

Nawet mimo niekoniecznego zastąpienia dywizów wielokropkami (które co prawda czynią wypowiedź mniej dynamiczną) cały fragment wydaje się dużo czytelniejszy, a funkcja żadnego znaku nie budzi wątpliwości, nawet u dziecka, które odczyta je raczej intuicyjnie, niż posiłkując się wiedzą na temat znaków interpunkcyjnych i typograficznych czy też doświadczeniem lekturowym.

Przytoczony fragment przynosi tym większe wątpliwości, że tuż nad nim widnieje analogiczny w budowie passus – kwestia bohatera z wtrąceniem narratora – zapisany poprawnie w zakresie, o którym pisze Wolański (pomijając długość myślnika i układ cudzysłowu początkowego):

“Ależ co znowu, skądże! - zawołał Król. - Co za pomysł!” (s. 89)

²⁵ A. Wolański, dz. cyt., s. 195.

Brak konsekwencji zdaje się potwierdzać, że decyzje związane z zapisem kwestii dialogowych nie zostały przemyślane, a może nawet są dziełem przypadku. O zbagatelizowaniu tychże problemów świadczy ponadto poniższy przykład:

“Niewielkie to trzęsionko ziemi!” pomyślała Alicja. “Kto się znów tłucze?” ośmieliła się spytać. (s. 89)

W cudzysłów ujęto tutaj zarówno myśli, jak i wypowiedziane na głos słowa Alicji. Wprowadza to chaos oraz utrudnia zrozumienie tekstu. Zasady zastosowania znaków i wyróżnień w tekście głównym i w tekstach pobocznych mają za zadanie ułatwianie lektury – natychmiastowe, intuicyjne szeregowanie poszczególnych ustępów, mają ponadto pomagać w nawigacji, czyli, najogólniej, podnosić czytelność. Odbiorca oczekuje przejrzystości, logiczności i konsekwencji w zastosowaniu poszczególnych wyróżnień i znaków. Kiedy zaś w ten sam sposób zapisuje się teksty różnego typu, odbiór zostaje zakłócony, utrudniony.

Wydawca zdecydował się kopiować anglojęzyczne zasady typograficzne, ale i w tym nie był konsekwentny. W książce wydanej w języku angielskim myśli bohatera byłyby przecież złożone kursywą i tym samym problem machinalnego wręcz rozróżnienia kwestii wypowiedzianych przez bohatera od jego myśli by nie zaistniał²⁶. Dlaczego polski wydawca nie skorzystał z tego rozwiązania, pozostanie zagadką. Wydaje się jednak oczywiste, że i w tym miejscu podjął niewłaściwą decyzję, zwłaszcza że zastosował kursywę do wyróżnienia na przykład wyrazów, na które pada akcent zdaniowy, choć w Polsce stosuje się w tym przypadku raczej rozstrzelania, a kursywa znowu odsyła do tradycji angielskiej.

Kursywy nie zastosowano z kolei do wyróżnienia piosenek i wierszy dość często pojawiających się w treści utworu. Byłoby to dopuszczalne, gdyby wyróżniono je w inny sposób: na przykład mniejszym stopniem pisma lub – co rzadkie – zastosowaniem innego kroju pisma. W eleganckim wydaniu – do jakiego zdaje się pretendować to omawiane – zwiększenie światła przed i po wierszowanym fragmencie wydaje się niewystarczające. Ponadto i w takich przypadkach brak konsekwencji: niekiedy piosenki są tylko przesunięte do środka kolumny, ale nadal wyrównane do lewej strony, a innym razem wersy zostają wyśrodkowane.

Na kilka słów wyjaśnienia zasługuje także kolejność umieszczania znaków interpunkcyjnych w sąsiedztwie cudzysłowu. I tak kropka – bez względu na to, czy wypowiedź cytowana posiada odnarratorską zapowiedź, czy nie, powinna zostać umieszczona po cudzysłowie. Jeśli natomiast cytat (tu kwestia bohatera) kończy się znakiem zapytania, wykrzyknikiem lub wielokropkiem, to znaki te należy umieścić przed symbolem zamknięcia cudzysłowu, zaś po nim postawić jeszcze kropkę, o ile cytat został poprzedzony wprowadzeniem narratora, lub też

²⁶ Należy tu podkreślić, że anglojęzyczna praktyka nie jest gorsza (choć lepsza też nie) od polskiej. Powyższa analiza ma na celu pokazanie, że polskie zasady lepiej się sprawdzają w wydaniach polskojęzycznych, a także unaocznienie niekonsekwencji i błędnego rozumienia oraz zastosowania angielskich wytycznych przez wydawcę omawianego tomu, nie zaś wad w angielskiej praktyce wydawniczej.

nie stawiać już żadnego znaku przed nowym zdaniem czy akapitem, jeżeli cytat stanowi samodzielne zdanie²⁷. W tym zakresie również nie zachowano konsekwencji w omawianym wydaniu. Przykładowo:

“Ależ co znowu, skądże! - zawołał Król. - Co za pomysł!” (s. 89) – dobrze

“Bardzo słusznie - powiedział Król - ona też to widziała. Wobec tego Nikt cię nie przegonił.” (s. 88) – źle

Tymczasem Goniec nie wyszeptał, tylko wrzasnął na całe gardło: “Znowu się tłuką!” (s. 89) – źle

Włączenie kropek w obręb fragmentu ujętego w cudzysłowy to oczywiście także kalka z anglojęzycznych wydań. W ostatnim cytacie ujawnia się ponadto kolejna nieprzystająca do polskich zasad praktyka – nierozpoczynanie wypowiedzi bohatera od nowego akapitu, co wiąże się z zastosowaniem cudzysłowów zamiast pauz dialogowych.

Powyzsze wyliczenie można by kontynuować, jednak przykłady wyżej wynotowane (co znamienne pochodzące zaledwie z jednej rozkładówki – s. 88/89) wydają się wystarczające, by udowodnić, iż w tym z założenia eleganckim wydaniu całkowicie zbagatelizowano jakość tekstu utworu, który przecież stał się podstawą, inspiracją do stworzenia ilustracji przez Themerson. Nie ulega wątpliwości, że *Po drugiej stronie Lustra* opublikowane nakładem Fundacji Festina Lente to wydanie niezwykle ważne dla polskiego edytorstwa po 1989 roku. Wydawca skorzystał z materiałów wysokiej jakości i dołożył starań, by na księgarskie półki trafił piękny, kolekcjonerski tom, który okazał się kosztowny i dla wydawcy (choćby z powodu użytego papieru, szytego bloku książki i twardej oprawy), i dla czytelnika, który musiał za niego zapłacić około 60 złotych. Wydaje się więc karygodne, że przy tak dużym nakładzie finansowym nie zdecydowano się na wykonanie profesjonalnej redakcji tłumaczenia.

Należy ponadto podkreślić, iż jest to kolejne wydanie nieuwzględniające potrzeb dziecięcego czytelnika (przede wszystkim zbyt mały stopień pisma), a nad niego przedkładające tego drugiego, projektowanego przez Carrola odbiorcę tekstów o przygodach Alicji, czyli dorosłego.

4. Podsumowanie

Porównanie wydań opowieści o Kubusiu Puchatku i Alicji pozwala zauważyć rozbieżność w potraktowaniu tychże utworów przez wydawców wynikającą ze specyfiki samych tekstów literackich. Książki o głupiotkim misiu, choć uwielbiane przez dorosłych, są kierowane przede wszystkim do dzieci, czego dowodzą zastosowane przy wydaniach cechy edytorskie (szeryfowy font, 12-punktowy stopień pisma itd.). W przypadku publikacji o Alicji uwzględnia się także dorosłego czytelnika, wpisanego tak w tekst, jak w elementy typograficzne (mniejszy stopień pisma, nawet 10 punktów, długie wersy, wysoka kolumna).

²⁷ Por. A. Wolański, dz. cyt., s. 190–191.

Omówione utwory, niezwykle popularne także w polskiej historii wydawniczej, realizują rozbieżne drogi ilustracyjne. Kubuś Puchatek ma wręcz wykuty w świadomości kulturowej wizerunek z ilustracji Shepada, zaś Alicja znana jest pod wieloma postaciami, ponieważ niezwykle inspirujący tekst skłonił do twórczości plastycznej wielu doskonałych artystów, którzy tworzyli oryginalne, frapujące rysunki i prędeż czy później znajdowali wydawców.

Bibliografia

- Carrol L., *Alicja w Krainie Czarów*, tłum. E. Tabakowska, il. T. Jansson, Wydawnictwo Bona, Kraków 2012.
- Carrol L., *Przygody Alicji w Krainie Czarów; O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, tłum. M. Słomczyński, il. J. Tenniel, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1990.
- Cieślakowski J., *Literatura osobna*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1985.
- Frutiger A., *Człowiek i jego znaki*, współ. H. Heiderhoff, tłum. C. Tomaszewska, d2d.pl, Kraków 2015.
- Houston K., *Ciemne typki. Sekretne życie znaków typograficznych*, tłum. M. Komorowska, d2d.pl, Kraków 2015.
- Milne A.A., *Chatka Puchatka*, tłum. I. Tuwim, il. E.H. Shepard, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.
- Milne A.A., *Kubuś Puchatek. Chatka Puchatka*, tłum. I. Tuwim, il. E.H. Shepard, Nasza Księgarnia, Warszawa 1995.
- Reichardt J., *Przedmowa [do:] Po drugiej stronie Lustra i co tam Alicja znalazła*, tłum. R. Stiller, il. F. Themerson, Fundacja Festina Lente, Warszawa 2015.
- Słomczyński M., *Od tłumacza [w:] L. Carrol, Przygody Alicji w Krainie Czarów; O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, tłum. M. Słomczyński, il. J. Tenniel, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1990.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Thwaite A., *The biographer [w:] Katalog wystawy The Winnie-The-Pooh Collention of Pat Mcinally*, Londyn, listopad–grudzień 2011.
- Tomaszewski A., *Architektura książki. Dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów*, Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Poligraficznego, Warszawa 2011.
- Wolański A., *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik*, Warszawa 2008.

Editorial reading of children's literature classics

Abstract

Works belonging to the world literary canon are widely commented on by literary scholars. The editorial aspects of the editions of the same works, however, do not have such thorough studies. The discussion of the editorial features of children's publications seems to be all the more important because improperly selected typographic parameters may significantly impair the quality of the reading experience and discourage reading itself. The article indicates the importance of particular architectural elements of the Polish editions of two masterpieces of children's literature, *Winnie the Pooh* and *Alice in Wonderland*, which appeared in Poland after 1989. The indication of specific typographical sizes and layouts of illustrations makes it possible to determine reading competences which should be possessed by a reader designed by the publisher, and thus also to prove whether a particular edition has been given an appropriate editorial design for the recipient.

Keywords: editing, literary canon, typography, fantasy, illustration