

Wizualizacja sensu. „Zgubiona dusza” Olgi Tokarczuk i Joanny Concejo jako projekt ikonotekstowy

Anna Wileczek

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Instytut Literaturoznawstwa i Językoznawstwa

Jan Kochanowski University of Kielce, Institute of Literary Studies and Linguistics

Ul. Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce, Polska

E-mail: anna.wileczek@ujk.edu.pl

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9851-6114>

Zainteresowania badawcze: język i kultura młodego pokolenia, dyskurs młodzieżowy i edukacyjny, komunikacja internetowa, socjolingwistyka

Research interests: language and culture of the young generation, youth and educational discourse, online communication, sociolinguistics

Agnieszka Miernik

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Instytut Literaturoznawstwa i Językoznawstwa

Jan Kochanowski University of Kielce, Institute of Literary Studies and Linguistics

Ul. Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce, Polska

E-mail: agnieszka.miernik@ujk.edu.pl

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1365-8560>

Zainteresowania badawcze: literatura dla dzieci i młodzieży, psychoanaliza baśni, biblioterapia

Research interests: children's and young adult literature, psychoanalysis of fairy tales, bibliotherapy

Streszczenie. Artykuł analizuje „Zgubioną duszę” Olgi Tokarczuk i Joanny Concejo jako picturebook, projekt ikonotekstowy i obiekt materialny. Pokazuje, jak współdziałanie słowa, obrazu, typografii, kompozycji rozkładówek oraz haptycznych właściwości książki tworzy sensy utraty i odzyskania duszy. Materiał stanowi polskie wydanie z 2017 roku, ujmowane integralnie – od okładki i wyklejek po półprzezroczyste przekładki i rytmy przewracania stron. Zastosowano jakościową analizę intersemiotyczną typu *close reading*, a hermeneutykę symbolu wykorzystano pomocniczo. Analiza dowodzi, że forma książki nie tylko opowiada o rozminięciu człowieka z własnym wnętrzem, lecz także je inscenizuje. Kratka zeszytu obrazuje spłaszczenie świata, półprzezroczysty papier – nakładanie się porządków czasu, a bezsłowne sekwencje skłaniają do zwolnienia, patrzenia i czekania. Powrót duszy oznacza odzyskanie relacji z pamięcią, miejscem, naturą i drugim istnieniem, zaś ideografia bohatera staje się wizualnym zapisem jego przemiany.

Słowa kluczowe: Olga Tokarczuk; Joanna Concejo; „Zgubiona dusza”; picturebook; ikonotekst; materialność i haptyczność książki; relacja słowo-obraz.

Visualisation of Meaning. “The Lost Soul” by Olga Tokarczuk and Joanna Concejo as an Iconotextual Project

Abstract. The article examines *The Lost Soul* by Olga Tokarczuk and Joanna Concejo as a picture book, an iconotextual project, and a material object. It demonstrates how the interplay of words, images, typography, page-spread composition, and the haptic properties of the book generate the meanings of loss and recovery of the soul. The 2017 Polish edition is examined in its entirety, from the cover and endpapers to the translucent inserts and the rhythm of page-turning. The study employs qualitative intersemiotic close reading, with the hermeneutics of symbols providing a supplementary interpretive framework. The analysis reveals that the form of the book tells the story of a person becoming disconnected from their inner self and stages this experience. The graph-paper grid conveys the flattening of the world; the translucent paper reveals the overlapping of temporal orders, while the wordless sequences encourage readers to slow down, observe, and wait. The soul’s return signifies the restoration of relationships with memory, place, nature, and other beings, while the protagonist’s ideography becomes a visual record of his transformation.

Keywords: Olga Tokarczuk; Joanna Concejo; “The Lost Soul”; picture book; iconotext; book materiality and hapticity; word-image relationship.

Wprowadzenie

Zgubiona dusza Olgi Tokarczuk i Joanny Concejo wymaga lektury wykraczającej poza śledzenie krótkiej, parabolicznej fabuły. Historia Jana – człowieka żyjącego szybko, wykonującego kolejne obowiązki i podróżującego tak intensywnie, że pozostawia własną duszę daleko za sobą – zajmuje tylko część publikacji. Znaczną przestrzeń przejmują obrazy, puste miejsca, stylizowane ślady zużycia papieru, zmiany skali oraz długie odcinki ciszy. Czytelnik nie otrzymuje zatem ilustrowanego opowiadania w tradycyjnym sensie, lecz przedmiot artystyczny, w którym sens powstaje między słowem a obrazem, kolejnymi rozkładówkami i fakturami. Chwywanie, rozdzielanie i przewracanie kart o odmiennej przezroczystości nadają tej lekturze również wymiar haptyczny.

Przedmiotem niniejszego artykułu jest zatem nie sama fabuła ani wyizolowana symbolika poszczególnych przedstawień, lecz materialna, werbalna i wizualna organizacja *Zgubionej duszy* jako całości. Główny problem badawczy można więc zawrzeć w następującym pytaniu: w jaki sposób współdziałanie tekstu, obrazu, układu rozkładówek, rodzaju papieru, rytmu przewracania stron, perspektywy i barwy wytwarza doświadczenie „odduchowania”, a następnie odzyskania przez bohatera relacji z samym sobą i światem? Problem ten rozwijają trzy pytania szczegółowe: (1) W jaki sposób obraz dopowiada lub komplikuje narrację werbalną? (2) Jak materialność i haptyczność książki modelują czas oczekiwania Jana na powrót duszy? (3) Jaki obraz podmiotowości wyłania się z finałowej reintegracji Jana i jego duszy?

Teza artykułu jest następująca: sens *Zgubionej duszy* nie mieści się w gotowej alegorii, którą można sprowadzić do zachęty, by zwolnić tempo życia. Forma książki konsekwentnie realizuje to, o czym publikacja opowiada: rozciąga czas odbioru, przerywa ciągłość narracji, każe zatrzymywać wzrok na szczególe i uświadamia czytelnikowi fizyczność kolejnych kart. Utrata duszy zostaje przedstawiona jako rozdzielanie człowieka, pamięci,

miejsca i czasu, a jej powrót – jako ponowne zestrojenie tych porządków. Szczególnie znaczenie ma przy tym „ideografia” bohatera – wizualny zapis jego sposobu istnienia, rozpoznawalny w układzie ciała, obecności lub nieobecności twarzy oraz relacji z przedmiotami, przestrzenią, roślinami i innymi istotami.

1. Stan badań, ustalenia terminologiczne

Twórczość Olgi Tokarczuk doczekała się rozległych badań poświęconych między innymi mitowi, pamięci, fragmentaryczności, podmiotowości, krytyce nowoczesności i relacjom człowieka ze światem pozaludzkim (Rabizo-Birek i in., 2013). Dla niniejszego ujęcia szczególnie istotne jest studium Kariny Jarzyńskiej, która opisuje duszę jako trwały element religijnego imaginarium Tokarczuk i figurę potencjalnej transgresji, destabilizującą granice między ego a innymi instancjami psychicznymi oraz podmiotami ludzkimi i pozaludzkimi (Jarzyńska, 2020). Kontekst ten pozwala uniknąć sprowadzenia dziecięcej postaci duszy do jednej, wyłącznie psychologicznej wykładni.

Bezpośrednim poprzednikiem niniejszej analizy jest rekonesans Agnieszki Miernik, który ujmuje motyw utraty duszy w perspektywie jungowskiej, antropologicznej i baśniowej, a ilustracje odczytuje przede wszystkim symbolicznie – poprzez przemianę kolorystyki, obecność zwierząt, figurę dziecka oraz topos domu i ogrodu (Miernik, 2021). Obecny artykuł rozwija te ustalenia, lecz przesuwając punkt ciężkości z genezy i symboliki utraty duszy na intersemiotyczną organizację konkretnego wydania: sekwencję rozkładówek, półprzezroczyste karty, podłoże rysunków, dystrybucję tekstu oraz czynność przewracania stron.

Zgubiona dusza była też omawiana w recenzjach, esejach i wywiadach. Teksty Makowskiego (2021), Weber (2021), Chute (2021) i Armitstead (2021) rozpoznają wagę spowolnienia, ciszy, dziecięcej figury duszy i stopniowego pojawiania się koloru. Rozmowa Agnieszki Warnke z Joanną Concejo pozwala z kolei uchwycić autorską świadomość relacji słowa i obrazu. Ilustratorka odrzuca traktowanie obrazu jako powtórzenia tekstu i mówi o „trzeciej jakości”, która rodzi się dopiero z ich współoddziaływania (Warnke, 2021). Szczególnie ważne są jej komentarze o znalezionym starym papierze księgowym oraz o motywie rękawiczek połączonych sznurkiem, rozwijającym własną opowieść o rozdzieleniu i ponownym spotkaniu duszy i ciała.

Niedostatecznie rozpoznanym aspektem pozostaje jednak książka jako przedmiot materialny. O jej znaczeniu decydują nie tylko postacie i symbole, lecz także faktura i przezroczystość kart, widoczność jednego obrazu poprzez drugi, nieciągła numeracja, rytm pustych i wypełnionych stron, relacja *recto-verso* oraz kompozycja rozkładówki. Elementy te nie są oprawą dla uprzednio gotowego sensu, ale uczestniczą w jego wytwarzaniu (Kress, 2003; Drucker, 2014; Kotkowska, 2018).

W tym miejscu konieczne jest rozróżnienie pojęć, których zamienne stosowanie zacierza specyfikę badanego obiektu. Termin *picturebook* oznacza formę książki, w której wypowiedź rozwija się dzięki sekwencyjnej współpracy słowa i obrazu, a podstawową

jednostką kompozycyjną jest zwykle rozkładówka, czyli dwie sąsiadujące strony odczytywane jako jedno pole wizualno-narracyjne. Znaczenie powstaje także dzięki następstwu elementów odsłanianych podczas przewracania stron (Nodelman, 1988; Nikolajeva, Scott, 2000, 2001; Sipe, 1998; Lewis, 2001; Serafini, 2014; Boguszezewska, 2018; Kümmerling-Meibauer, 2018). Picturebook nie jest więc po prostu książką zawierającą ilustracje. Obraz może rozszerzać tekst, przemilczać jego elementy, ustanawiać równoległy wątek, a nawet pozostawać z wypowiedzią werbalną w semantycznym napięciu.

Ikonotekst zaś jest kategorią szerszą i bardziej analityczną. Peter Wagner określa tym mianem złożoną wypowiedź, której oddziaływanie zależy od współobecności znaków werbalnych i wizualnych (Wagner, 1996). Pojęcie to znajduje zastosowanie także poza literaturą dziecięcą i tradycyjnym formatem książkowym. W odniesieniu do *Zgubionej duszy* oba terminy nie konkurują więc ze sobą: utwór jest *picturebookiem* pod względem formy wydawniczej i narracyjnej, natomiast kategoria ikonotekstu służy opisowi relacji między systemami znakowymi. W niniejszym artykule proponujemy rozważania o materialnym wymiarze ikonotekstu, ponieważ w *Zgubionej duszy* słowa i obrazy należy interpretować w powiązaniu z typografią, fakturą papieru, półprzezroczystymi przekładkami oraz ruchem ręki czytelnika.

Znak i symbol nie są tu pojęciami tożsamymi. Znak traktujemy jako kategorię szerszą, obejmującą elementy różnych systemów semiotycznych. Symbol jest natomiast takim znakiem, którego znaczenie nie wyczerpuje się w bezpośrednim odniesieniu i otwiera się na interpretację kulturową. Rozróżnienie to pozwala opisywać materialne cechy książki bez automatycznego nadawania każdej z nich ustalonej funkcji symbolicznej (Ricoeur, 1985).

Genologicznie warstwa słowna łączy cechy przypowieści i baśni. Przypowieściowy charakter ujawnia się w kondensacji zdarzeń, schematyczności bohatera oraz przejściu od jednostkowej historii ku pytaniu o sposób życia. Z baśni pochodzą personifikacja duszy, formuła próby i szczęśliwego zakończenia, przy czym tradycyjny wzorzec aktywnej wyprawy zostaje odwrócony: Jan nie wyrusza na poszukiwanie duszy, lecz ma pozostać w miejscu i czekać. Określenie „powiastka filozoficzna” można stosować jedynie funkcjonalnie – jako nazwę narracji podporządkowanej eksperymentowi myślowemu – nie zaś jako trzecią, równorzędną kwalifikację gatunkową.

Za istotny kontekst należy uznać także *Pana Wyrazistego* z 2023 roku, późniejszy wspólny projekt Tokarczuk i Concejo. Nie jest on kontynuacją *Zgubionej duszy*, lecz potwierdza trwałość artystycznego porozumienia autorek. Ponownie lapidarna parabola spotyka się z autonomiczną narracją wizualną, a pytanie o tożsamość zostaje związane z „widzialnością” twarzy. W pierwszej książce człowiek gubi się na skutek pośpiechu i zerwania więzi z własnym wnętrzem – w drugiej jego odrębność ulega zatarciu w kulturze autoprezentacji i seryjnie produkowanych wizerunków (Tokarczuk, Concejo, 2023). Z tej perspektywy *Zgubiona dusza* stanowi początek charakterystycznego sposobu współtworzenia narracji, ukierunkowanego na ekspozycję kryzysu współczesnego „ja” za pomocą m.in. integracji słowa, obrazu i materialnej formy książki.

2. Materiał i metoda

Materiał badawczy stanowi pierwsze polskie wydanie *Zgubionej duszy* opublikowane przez Wydawnictwo Format w 2017 roku (Tokarczuk, Concejo, 2017). Analizie podlega cały obiekt książkowy: okładka, grzbiet, wyklejki, strona tytułowa, strony numerowane i nienumerowane, rozkładówki, typografia, fotografie i rysunki, papier w kratkę, półprzezroczyste karty, odstępy między partiami tekstu, następstwo obrazów oraz gesty wymagane przy odsłanianiu kolejnych warstw. Tak określony materiał pozwala uniknąć redukcji dzieła do warstwy literackiej lub do kilku wybranych ilustracji.

Zastosowana metoda to jakościowa, intersemiotyczna analiza typu *close reading*, rozumiana jako uważna i wieloetapowa lektura formalnych, semantycznych oraz kompozycyjnych cech obiektu (Ohrvik, 2024), dostosowana do specyfiki *picturebooka*. Procedura obejmuje pięć kroków: 1) ogląd paratekstów i materialności książki; 2) opis kompozycji rozkładówek oraz rytmu ich następstwa; 3) określenie relacji między tekstem a obrazem – komplementarnej, rozszerzającej lub kontrapunktowej; 4) śledzenie powtarzających się motywów, zmian perspektywy i organizacji barwnej; 5) syntezę obserwacji w odniesieniu do głównego problemu badawczego.

Warto dodać, że hermeneutyka symbolu w postępowaniu analitycznym stanowi ważny, ale pomocniczy horyzont interpretacyjny, zwłaszcza w analizie figury dziecka i odzyskiwania spójności, nie jest jednak osobną metodą ani zachętą do przypisywania każdemu zwierzęciu czy kolorowi sztywnego, słownikowego znaczenia (Ricoeur, 1985). Analiza koncentruje się na tym, co ujawnia się w strukturze książki i relacjach między jej warstwą werbalną, wizualną, typograficzną oraz materialną. Ma charakter interpretacyjny, lecz nie zmierza do rekonstrukcji jednego, ostatecznego sensu ani do opisu rzeczywistych reakcji odbiorców. Badanie recepcji dziecięcej i dorosłej wymagałoby odrębnego materiału empirycznego i innych metod badawczych.

3. *Zgubiona dusza* jako księga pamięci i czasu

Ogląd *Zgubionej duszy* rozpoczniemy od rekonstrukcji zamysłu artystycznego – stylizacji na przedmiot o niejednoznacznym statusie. Już okładka książki wprowadza skojarzenie z rzeczą znalezioną, przechowaną i nadwerżoną przez czas. Matowa powierzchnia, przetarcia oraz przygaszona tonacja przywodzą na myśl tekturową teczkę albo stary zeszyt rachunkowy. Umieszczone pośrodku przedmioty – krzesło, marynarka, walizka i roślina – nie tworzą sceny działania. Są raczej pozostałościami po czyjejś obecności. Krzesło wskazuje na możliwość zatrzymania się, walizka na ruch, marynarka na społeczną rolę, roślina zaś na proces, którego nie da się przyspieszyć. Okładka nie streszcza więc opowieści, lecz zestawia jej podstawowe napięcia: między ruchem (podróżą) a zakorzenieniem (stałością), funkcjonowaniem społecznym a życiem indywidualnym oraz nieobecnym człowiekiem a miejscem, które na niego czeka.

Wnętrze książki podtrzymuje konwencję archiwum prywatnego. Poszarzałe wyklejki, fotografie, koperty, karteluszk, spinacz, ślady po wyrwanych lub pominiętych stronach

budują wrażenie obcowania z notatnikiem, którego porządek został częściowo naruszony. Niepełna numeracja jest znacząca: sugeruje lukę, utratę i niemożność odtworzenia biografii jako jednolitego ciągu. Zamiast chronologicznego dokumentu otrzymujemy układ śladów. Właśnie dlatego stylizacja *vintage* nie powinna być traktowana jedynie jako estetyczny kostium. Stary papier i fotografie ustanawiają czas pamięci – nieprecyzyjny, powracający fragmentami, podatny na zatarcie.

Szczegółnej uwagi wymagają półprzezroczyste karty. Ich rola nie sprowadza się do dekoracyjnego urozmaicenia edycji. Przekładka pozwala widzieć obraz aktualny razem z bladym zarysem tego, co znajduje się pod nim – po przewróceniu strony układ zostaje odwrócony, lecz ślad poprzedniego widoku nadal trwa w pamięci. Czytelnik doświadcza więc jednoczesności rzeczy niejednoczesnych. Materialna konstrukcja książki daje kształt podstawowej metaforze opowiadania: ciało i dusza istnieją w innych rytmach, pozostają od siebie oddalone, ale nie całkowicie rozdzielone. Jedno prześwituje przez drugie.

Kratka starego papieru księgowego tworzy drugi ważny mechanizm materialny. W warstwie werbalnej Jan odczuwa świat jako płaski i równomiernie podzielony. Realizacja graficzna przenosi to porównanie z poziomu zdania na każdą niemal stronę: bohater naprawdę porusza się po powierzchni wyznaczonej regularną siatką. Kratka jest zarazem znakiem kontroli, obliczalności i administracyjnego porządku. Jej regularność kontrastuje z organiczną, nieregularną linią drzew, włosów, zwierząt i roślin. To, co żywe, stopniowo przekracza geometryczny schemat, choć go nie usuwa. Odzyskanie duszy nie oznacza wymazania przeszłości, lecz zmianę sposobu zamieszkiwania tej samej przestrzeni.

Równie znacząca jest dystrybucja tekstu. Po obszerniejszym fragmencie narracji słownej następuje wielostronicowa sekwencja bez słów. Późniejsze wypowiedzi pojawiają się rzadko i na odmiennych nośnikach: jasnej przekładce, osobnej kartce, pojedynczej karteluszcze. Tekst milknie w chwili, gdy Jan zaczyna czekać. Nie oznacza to prostego braku treści, lecz zmianę medium opowiadania. Czas nie podlega już bezpośredniej percepcji, ale daje się rozpoznać w długości włosów i brody bohatera, w świetle, porze roku, wzroście roślin oraz powrotach podobnych ujęć. Lektura zwalnia, ponieważ każda kolejna karta wymaga porównania z poprzednią. Czytelnik staje się obserwatorem różnicy.

4. Od spojrzenia z góry do spotkania twarzą w twarz

Początek *Zgubionej duszy* ma charakter wizualnego prologu. Zanim pojawi się strona tytułowa i zasadnicza partia tekstu, odbiorca ogląda zimowy pejzaż oraz ludzi widzianych z dużej wysokości. Postacie są małe, rozproszone, podporządkowane rytmowi ścieżek, drzew i białej przestrzeni. Dopiero następne kadry stopniowo zawężają pole widzenia: tłum dzieli się na mniejsze grupy, a anonimowe sylwetki zyskują gesty i relacje. Zbliżenie ujawnia dzieci siedzące na ławce, dzielące się rękawiczkami oraz dziecko przytulone do matki. Nie wszyscy należą zatem do świata bezładnego biegu. Obraz od początku podsuwa korektę generalizującego zdania o ludziach „biegających w pośpiechu”.

Taki układ pokazuje, dlaczego ilustracje Concejo nie są przekładem tekstu na obraz. Jeszcze przed właściwą narracją różnicują anonimową zbiorowość: obok ruchu pokazują

dotyk, ciepło, wspólną zabawę i uważność na drugą osobę. Dopiero połączenie obu porządków pozwala uchwycić, czego Janowi brakuje: nie samego spokoju, lecz relacyjnego wymiaru życia.

Zastosowana na początku książki ptasia perspektywa eksponuje nie tylko pomniejszoną skalę człowieka wobec rozległego pejzażu, lecz także ustanawia pozycję obserwatora, który widzi układ, ale nie ma dostępu do jednostkowego doświadczenia. W dalszych partiach perspektywa schodzi coraz niżej, wchodzi do pokoju, zatrzymuje się przy stole, twarzy, rękach i roślinie. Ruch od planu ogólnego do zbliżenia odpowiada przejściu od anonimowego „wszyscy” do konkretnego „ja” i „ty”. Kulminacją nie jest spektakularne wydarzenie, lecz spotkanie spojrzeń Jana i dziecka-duszy na przeciwległych stronach rozkładówki. Grzbiet książki rozdziela postacie, a równocześnie utrzymuje je w jednym polu widzenia.

Wewnętrzny rytm książki powstaje z naprzemienności dystansu i bliskości. Szerokie kadry przedstawiają przestrzeń i upływ czasu, węższe pozwalają śledzić gesty. Powtórzenia nie są dokładnymi reprodukcjami. Ten sam pokój zmienia się pod wpływem światła, roślin, obecności zwierząt i ciała Jana. Podobnie powracają obrazy dzieci, podróży oraz wiejskiej zabawy. Dzięki temu sekwencja obrazów przypomina pracę pamięci: nie odzwierciedla przeszłości w niezmienionej postaci, lecz za każdym razem układa ją na nowo z punktu widzenia teraźniejszości.

5. „Ideografia” bohatera i wizualny zapis odduchowienia

Pojęcie ideografii bohatera oznacza tu nie zbiór umownych ideogramów, lecz rozpisany na całą książkę wizualny zapis przemiany Jana. Jego stan psychofizyczny jest zarysowany w sposobie kadrowania sylwetki, napięciu między twarzą a rolą społeczną oraz relacjach z walizką, stołem, oknem, rośliną i pustym miejscem. Obraz nie tyle ilustruje psychikę postaci, ile buduje dostępny czytelnikowi model jej położenia.

Na początku Jan jest przede wszystkim „figurą” funkcji społecznej. Garnitur, podróżna walizka, hotel, kawiarnia i powtarzalny plan dnia określają go wyraźniej niż cechy indywidualne. Ciało nadal wykonuje wszystkie czynności, lecz spójność osoby staje się wątpliwa. Baśniowa i paraboliczna figura rozłączenia pozwala określić ten stan jako „odduchowienie”: Jan jest fizycznie obecny w czasie i przestrzeni, lecz nie uczestniczy świadomie we własnym życiu.

Motyw lustra i paszportu pokazuje kruchość takiej tożsamości. Lustro nie oddaje rozpoznawalnej twarzy, natomiast dokument urzędowy przypomina bohaterowi jego imię. Wiedza o sobie przychodzi z zewnątrz, z fotografii i zapisu, nie z pamięci ani poczucia ciągłości. Imię „Jan”, zwyczajne i wspólne, wzmacnia uniwersalny charakter przypowieści, ale zarazem podkreśla anonimowość postaci. Człowiek, który utracił wewnętrzny punkt odniesienia, zostaje zredukowany do danych i roli.

W rysunkach ten stan wyraża się przez odwrócenie plecami, ekspozycję profili, twarz przesłoniętą lub trudną do odczytania, a także przez osamotnienie postaci wśród uporządkowanych przedmiotów. Jan siedzi przy stole, przygotowuje naczynia dla nieobecnego

gościa, trwa w pokoju, którego układ pozostaje początkowo niemal nieruchomy. Czas oczekiwania zapisuje się jednak na ciele: włosy i zarost rosną, pozycja staje się mniej oficjalna, a granica między wnętrzem domu a ogrodem stopniowo słabnie. Ideografia bohatera przesuwana się od „znaków zamknięcia” ku „znakom przepuszczalności”, jakby jego osoba otwierała się na światło i napływ znaczeń.

Szczególnie istotna jest rada doświadczonej lekarki, do której bohater się stosuje. Odpowiedzią na utratę pamięci nie jest heroiczna aktywność. Jan nie wyrusza po duszę, nie zdobywa jej i nie podporządkowuje sobie. Ma za to znaleźć właściwe miejsce i czekać. Baśniowy schemat próby zostaje odwrócony: trudnością nie jest pokonanie przeszkód, lecz rezygnacja z przymusu natychmiastowej skuteczności. W świecie zorganizowanym przez plan, podróż i zegar bezczynność staje się wymagającą praktyką. Obrazy pokazują jednak, że nie jest ona pustką: w oczekiwaniu zmienia się sposób widzenia, ciało odyskuje własny rytm, a przestrzeń napęnia się relacjami.

6. Dusza jako dziecko: odrębność, pamięć i relacje

Decyzja Concejo, by nadać duszy postać dziecka, ma konsekwencje wykraczające daleko poza czytelne skojarzenie z „wewnętrznym dzieckiem”. Dziecko porusza się bowiem po książce własną trasą i we własnym tempie. Je lody, bawi się, jedzie pociągiem, obserwuje krajobraz, podchodzi do okna. Nie jest miniaturą Jana ani bezwonną częścią jego osobowości. Zachowuje odrębność, ciekawość i zdolność odczuwania przyjemności. Właśnie ta odrębność chroni obraz duszy przed prostą psychologizacją: powrót nie polega na wchłonięciu dziecka przez dorosłego, ale na ustanowieniu między nimi więzi.

Jungowska figura dziecka, przywołana również we wcześniejszym odczytaniu książki (Miernik, 2021, s. 32–33), może stanowić jeden z kontekstów tej sceny, ponieważ łączy początek, możliwość przemiany i zapowiedź przyszłej całości (Jung, 1988). Nie wyczerpuje jednak znaczenia obrazu. Dziecięcość zostaje zbudowana przede wszystkim przez konkretne działania: dzielenie się, zabawę, doznawanie smaku, obserwowanie i podróż bez pośpiechu. To repertuar relacji oraz zmysłowej obecności, nie zaś ilustracja gotowego archetypu. Dorosły bohater musi nauczyć się nie tyle „być dzieckiem”, ile uznać pomijany dotąd sposób uczestnictwa w świecie.

Najważniejszym wizualnym wątkiem niezapisanym w tekście Tokarczuk są rękawiczki połączone sznurkiem. W pierwszej scenie dwoje dzieci dzieli się parą wełnianych rękawiczek, co wymaga przzerwania łączącej je nici. Concejo wyjaśniała, że w tym geście rozpoznała właśnie figurę małego Janka i jego duszy: rozłączenie umożliwia obdarowanie drugiej osoby, ale zarazem niesie ryzyko utraty (Warnke, 2021). Motyw ustanawia zatem ambiwalentny początek historii. Dusza nie zostaje po prostu porzucona przez nieuwagę – jej oddalenie wiąże się również z relacją, daniem i dziecięcym doświadczeniem bliskości.

Rękawiczki tworzą autonomiczną opowieść wizualną, której nie można wyprowadzić z warstwy werbalnej. Gdy obrazy powracają w zmienionej, rozmytej formie, działają jak ślad pamięci. Kontur staje się niepewny, ponieważ wspomnienie nie daje się odzyskać w

pierwotnej ostrości. Ta sekwencja wzmacnia podstawową zasadę ikonotekstu: obraz nie ozdabia fabuły o zgubieniu duszy, lecz proponuje własną genezę rozdzielienia.

Spotkanie Jana i duszy zostaje przygotowane przez serię spojrzeń przez okno. Okno oddziela wnętrze od zewnątrz, lecz równocześnie umożliwia wzajemne dostrzeżenie. Gdy dusza-dziecko zagląda do pokoju, dom przestaje być wyłącznie miejscem izolacji. Relacja poprzedza integrację: Jan nie odzyskuje duszy dzięki abstrakcyjnemu rozpoznaniu, ale dlatego, że staje się dla niej widoczny i sam potrafi odpowiedzieć spojrzeniem. W porządku tej książki widzenie oznacza więc nie tylko rejestrację obrazu, lecz także uznanie obecności drugiego.

7. Barwa, roślinność i odzyskiwanie rytmu

Stopniowe przechodzenie od przygaszonej gamy do nasyconej zieleni zostało wcześniej powiązane z duchową przemianą Jana. Samo zestawienie szarości ze smutkiem, a zieleni z nadzieją byłoby jednak zbyt proste. Barwa pojawia się miejscami i w ścisłym związku z ruchem obrazów. Początkowe rysunki nie są całkowicie bezbarwne: grafit, sepiowe tło, przygaszone błękity i ślady starego papieru tworzą atmosferę czasu wyblakłego. Pierwsze cieplejsze tony towarzyszą dziecku oraz światłu. Kolor nie jest zatem nagrodą dodaną po zakończeniu próby, lecz sygnałem stopniowego zbliżania się odmiennych rytmów.

Rośliny zachowują się podobnie. Najpierw są pojedynczym rekwizytem, potem zajmują parapety, stół, podłogę, a w finale przekraczają granice domu. Ich wzrost ma wymiar temporalny: roślina nie reaguje na komendę, potrzebuje pielęgnacji i powtarzalności. Dlatego stanowi przeciwieństwo walizki oraz zegarka – przedmiotów organizujących mobilność i mierzalny czas. Gdy Jan zakopuje zegarki i walizki w ogrodzie, kultura nie zostaje po prostu pokonana przez naturę. Narzędzia dawnego życia ulegają przekształceniu: zostają wpisane w obieg wzrostu, pór roku i pożywienia. W finale *Zgubionej duszy* triumf święci więc zmiana perspektywy, nie zaś czyste odrzucenie świata cywilizacji.

Obecność kota, jelenia i królika była interpretowana poprzez szamańską kategorię „zwierząt mocy”, a finałowy ogród – jako odzyskanie więzi z Edenem (Miernik, 2021, s. 32–33). W przyjętym tu ujęciu ważniejsza niż przypisywanie zwierzętom stałych znaczeń jest analiza ich funkcji kompozycyjnej: pokój przestaje należeć wyłącznie do człowieka. Zwierzęta stają się współmieszkańcami i świadkami oczekiwania, a odbudowana podmiotowość Jana polega na poszerzeniu pola uwagi o byty wcześniej nieobecne w jego uporządkowanym życiu. Także finałowa zieleń nie musi oznaczać prostego powrotu do pierwotnego raju. Ogród wyrasta wokół domu dzięki czasowi, cierpliwości i współlistnieniu. Sens nie czeka w przeszłości w gotowej postaci, lecz powstaje w relacji podtrzymywanej dzień po dniu.

Ostatnia perspektywa, zarysowana z góry, tworzy kompozycyjną klamrę z początkiem. Na pierwszych kartach spojrzenie z wysokości obejmuje anonimowy tłum w zimowym pejzażu, w zakończeniu zaś ukazuje pojedynczy dom zanurzony w bujnej roślinności. Skala pozostaje podobna, zmienia się jednak struktura świata. Początek organizuje rozproszenie, koniec – zakorzenienie. Dom nie zostaje wyizolowany z otoczenia, lecz staje

się centrum więzi. W ten sposób powrót duszy otrzymuje wymiar przestrzenny – Jan znalazł (lub odzyskał) swoje miejsce w świecie.

8. Od materialnego śladu do doświadczenia sensu

Materialna organizacja *Zgubionej duszy* nie tylko spowalnia lekturę, lecz także wyznacza szczególny model interpretacji, oparty na rekonstrukcji. Sens nie zostaje przedstawiony jako jednoznaczna i zamknięta całość. Odbiorcy dostępne są jego „ślady” (Wileczek, 2010, s. 11): fragmenty narracji, obrazy, puste przestrzenie, powracające przedmioty, luki w paginacji oraz właściwości papieru. Tworzą one swoiste lapidarium, w którym znaczenie powstaje poprzez zestawianie elementów oddalonych od siebie w przestrzeni książki i czasie lektury.

Mechanizm ten szczególnie wyraźnie ujawniają półprzezroczyste przekładki. Czytelnik nigdy nie ogląda obu nakładających się obrazów z jednakową wyrazistością. Przewrócenie karty zmienia relację między tym, co aktualnie widoczne, a tym, co zapamiętane lub jedynie prześwitujące. Podobną funkcję pełnią bezsłowne sekwencje i powracające w zmienionej postaci kadry. Wymagają one porównywania, rozpoznawania różnic i uzupełniania brakujących połączeń. Materialność książki modeluje zatem pamięć nie jako wierne odtworzenie przeszłości, lecz jako proces powrotu, przekształcania i ponownego układania śladów.

Scalanie dokonuje się równolegle na dwóch poziomach. W świecie przedstawionym Jan odzyskuje więź z ciałem, pamięcią, miejscem i innymi istotami. W akcie lektury odbiorca łączy natomiast rozproszone składniki ikonotekstu w znaczącą, choć nieostateczną całość. Mechanizm ten przypomina gest czulego narratora, który „z uporem zbiera wszystkie okruciny, próbując z nich na nowo skleić uniwersum całości” (Tokarczuk, 2020, s. 280). Czytelnik nie pozostaje więc zewnętrznym obserwatorem przemiany bohatera, lecz poprzez własne działania – zatrzymywanie wzroku, przewracanie kart i rozpoznawanie powtórzeń – uczestniczy w jej odtwarzaniu.

Perspektywa hermeneutyczna dopełnia w tym miejscu intersemiotyczną analizę ikonotekstu. Nie służy przypisywaniu poszczególnym znakom stałych znaczeń, lecz pozwala opisać sposób, w jaki rozumienie rozproszonych elementów prowadzi ku rozumieniu siebie i własnego miejsca w świecie. Proces ten nie zamyka człowieka we własnym wnętrzu. Przeciwnie – wymaga otwarcia na pamięć kultury, naturę oraz inne formy istnienia. *Zgubiona dusza* nie formułuje jednoznacznej definicji duszy ani gotowej recepty na odzyskanie sensu. Tworzy przestrzeń doświadczenia, w której akt interpretacji powtarza drogę bohatera: prowadzi od rozproszenia ku ponownemu ustanowieniu znaczenia.

Wnioski

Przeprowadzona analiza wykazała, że znaczenia utraty i odzyskania duszy powstają w *analizowanym ikonoteście* dzięki skoordynowanemu działaniu warstwy werbalnej, wizualnej i materialnej. Najważniejszym ustaleniem jest rozpoznanie materialności książki nie jako oprawy gotowego sensu, lecz jako mechanizmu jego wytwarzania. Kratka papieru,

półprzezroczyste przekładki, nieciągła paginacja oraz rytm bezsłownych rozkładówek modelują doświadczenie rozdzielania, pamięci i oczekiwania. Książka nie tylko mówi o potrzebie zwolnienia, ale wpisuje spowolnienie w sam akt lektury.

Relacja słowa i obrazu ma charakter komplementarny, lecz niesymetryczny. Ilustracje niekiedy poprzedzają narrację werbalną, rozwijają ją lub ustanawiają autonomiczne ciągi znaczeń, czego najpełniejszym przykładem jest motyw rękawiczek. Ideografia Jana pozwala natomiast rozpoznać „odduchowienie” jako utratę relacyjności i rozminięcie się rytmów ciała, pamięci, miejsca i czasu. Przemiana bohatera zostaje zapisana w zmianach kadru, postawy ciała bohatera, kolorystyki miejsca oraz relacji z przestrzenią i istotami pozaludzkimi.

Oryginalność utworu nie polega zatem na wykorzystaniu znanego motywu duszy, lecz na jego materialnej i ikonotekstowej reinterpretacji. Odzyskanie duszy oznacza ponowne zestrojenie człowieka z własnym ciałem, pamięcią, miejscem i światem, nie zaś prosty odwrót od cywilizacji ku naturze. Proces ten przebiega równolegle w historii Jana i w doświadczeniu czytelnika, który, łącząc rozproszone ślady, sam uczestniczy w rekonstruowaniu sensu.

Bibliografia

Armitstead, C., 2021. A Nobel winner turns to picture books: ‘It is a powerful, primeval way of telling a story’. *The Guardian*, 11 March. Available at: <<https://www.theguardian.com/books/2021/mar/11/a-nobel-winner-turns-to-picture-books-the-lost-soul-by-olga-tokarczuk-joanna-concejo>>. [Accessed 11 July 2026].

Boguszewska, A., 2018. O książce obrazkowej dla dzieci przedszkolnych [On Picturebooks for Preschool Children]. *Lubelski Rocznik Pedagogiczny*, 37 (3), s. 201–214. <https://doi.org/10.17951/lrp.2018.37.3.201-214>. Available at: <<https://journals.umcs.pl/lrp/article/view/4814/6232>>. [Accessed 11 July 2026]. [In Polish].

Chute, H., 2021. A Child’s-Eye View, Both Haunted and Quotidian. *The New York Times*, 10 March. Available at: <<https://www.nytimes.com/2021/03/10/books/review/nobody-likes-you-greta-grump-cathy-malkasian-the-lost-soul-olga-tokarczuk.html>>. [Accessed 11 July 2026].

Drucker, J., 2014. *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Jarzyńska, K., 2020. Wywoływanie duszy. Olgi Tokarczuk gra na wielu religiach [Summoning the Soul: Olga Tokarczuk Plays on Many Religions]. *Ruch Literacki*, 61 (5/362), s. 505–528. <https://doi.org/10.24425/rl.2020.135908>. Available at: <<https://journals.pan.pl/dlibra/publication/135908/edition/118830/content>>. [Accessed 11 July 2026]. [In Polish].

Jung, C. G., 1988. Fenomenologia archetypu dziecka [The Phenomenology of the Child Archetype]. Trans. M. Garbalińska. In: *Dzieci [Children]*. Vol. 2. Eds. M. Janion and S. Chwin. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, s. 255–269. [In Polish].

Kotkowska, M., 2018. To, co pomiędzy słowem a obrazem – znaki, symbole i metafory wizualne w autorskich książkach Iwony Chmielewskiej [What Lies Between the Word and the Image: Signs, Symbols and Visual Metaphors in Iwona Chmielewska’s Authorial Books]. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*, 6, s. 112–135. <https://doi.org/10.24917/23534583.6>. Available at: <<https://studiapoetica.uken.krakow.pl/article/view/4681/4393>>. [Accessed 11 July 2026]. [In Polish].

Kress, G., 2003. *Literacy in the New Media Age*. London: Routledge.

Kümmerling-Meibauer, B. ed., 2018. *The Routledge Companion to Picturebooks*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315722986>.

Lewis, D., 2001. *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. London: RoutledgeFalmer.

Makowski, M., 2021. *The Lost Soul* – Olga Tokarczuk. *Culture.pl*, 23 February. Available at: <<https://culture.pl/en/work/the-lost-soul-olga-tokarczuk>>. [Accessed 11 July 2026].

Miernik, A., 2021. *Zgubiona dusza* Olgi Tokarczuk – rekonesans badawczy [Olga Tokarczuk's *The Lost Soul*: A Research Reconnaissance]. In: Eds. M. Marczewska, K. Ostrowska and M. Kwaśniewska. *Język w przestrzeni literackiej, medialnej, politycznej* [Language in Literary, Media, and Political Space]. Kielce: Kieleckie Towarzystwo Naukowe; Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, s. 25–34. [In Polish].

Nikolajeva, M., Scott, C., 2000. The Dynamics of Picturebook Communication. *Children's Literature in Education*, 31 (4), pp. 225–239. <https://doi.org/10.1023/A:1026426902123>.

Nikolajeva, M., Scott, C., 2001. *How Picturebooks Work*. New York: Garland Publishing.

Nodelman, P., 1988. *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens, GA: University of Georgia Press.

Ohrvik, A., 2024. What is close reading? An exploration of a methodology. *Rethinking History*, 28 (2), pp. 238–260. <https://doi.org/10.1080/13642529.2024.2345001>. Available at: <<https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/13642529.2024.2345001?needAccess=true>>. [Accessed 11 July 2026].

Rabizo-Birek, M., Pocałun-Dydycz, M., Bienias, A. eds., 2013. *Światy Olgi Tokarczuk: studia i szkice* [The Worlds of Olga Tokarczuk: Studies and Essays]. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. [In Polish].

Ricoeur, P., 1985. *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie* [Existence and Hermeneutics: Essays on Method]. Selection, ed. and introd. S. Cichowicz. Trans. E. Bieńkowska et al. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX. [In Polish].

Serafini, F., 2014. *Reading the Visual: An Introduction to Teaching Multimodal Literacy*. New York: Teachers College Press.

Sipe, L. R., 1998. How Picture Books Work: A semiotically framed theory of text-picture relationships. *Children's Literature in Education*, 29 (2), pp. 97–108. <https://doi.org/10.1023/A:1022459009182>.

Tokarczuk, O., 2020. *Czuły narrator* [The Tender Narrator]. Kraków: Wydawnictwo Literackie. [In Polish].

Tokarczuk, O., Concejo, J., 2017. *Zgubiona dusza* [The Lost Soul]. Wrocław: Wydawnictwo Format. [In Polish].

Tokarczuk, O., Concejo, J., 2023. *Pan Wyrazisty* [Mr. Distinctive]. Wrocław: Wydawnictwo Format. [In Polish].

Wagner, P., 1996. Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s). In: *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Ed. P. Wagner. Berlin and Boston: De Gruyter, pp. 1–40. <https://doi.org/10.1515/9783110882599.1>.

Warnke, A., 2021. When Text & Image Combine: An Interview With Joanna Concejo. *Culture.pl*, 1 April. Available at: <<https://culture.pl/en/article/an-interview-with-polish-illustrator-joanna-concejo>>. [Accessed 11 July 2026].

Weber, H., 2021. *The Lost Soul* by Olga Tokarczuk. *World Literature Today*, 95 (2), pp. 83–84. <https://doi.org/10.7588/worlilitoda.95.2.0083>. Available at: <<https://worldliteraturetoday.org/2021/spring/lost-soul-olga-tokarczuk>>. [Accessed 11 July 2026].

Wileczek, A., 2010. *Świadectwa – ślady – znaki. Lapidarium jako strategia formy* [Testimonies – Traces – Signs: The Lapidarium as a Strategy of Form]. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego. [In Polish].

Author contributions

Anna Wileczek: concept, analysis, textual processing.

Agnieszka Miernik: concept, analysis, textual processing.