

KOMIKS W POLSKIEJ KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ
PO 1989 ROKU



Poznań 2006

Spis treści:

I. Wstęp:	6
II. Rozwinięcie:	
I. <u>Historia komiksu w Polsce po 1989 roku</u>	9
1. Trudności z wolnym rynkiem: 1990-1999.....	10
a) Komiks środka.....	10
b) Underground.....	15
c) Nowa fala polskiego komiksu.....	18
d) Wejście do głównego obiegu.....	21
2. Tak zwany „boom komiksowy” i szybkie ochłodzenie na rynku.....	23
a) Koniunktura na komiks.....	23
b) Środowisko „Produktu”.....	29
3. „Klątwa Marciniaka” i realne osiągnięcia boomu komiksowego.....	33
II. <u>Dymki o historii</u>	36
1. Co zrobić z tą świnią? Debata wokół powieści graficznej „Maus” Arta Spiegelmana.....	38
a) Skąd się wzięła „Mysz”?.....	39
b) Problemy z opisem Holocaustu.....	41
c) Dekonstrukcja alegorii.....	45
2. Komiks w Polsce po „Mausie”. Historia, polityka i ideologia.....	51
a) Wojna po polsku – wersja realistyczna.....	51
b) Wojna po polsku – w objęciach gatunku.....	57
c) Historia najnowsza – powrót do PRL-owskiego modelu odbioru.....	63
d) Rzeczywistość w zwierciadle komiksu.....	68
III. <u>Komiks XXI wieku: zrzucenie etykiety kiczu i powrót do korzeni</u>	73
1. Wstęp.....	73
2. Historia i definicja graphic novel.....	75

3. Powieści graficzne w Polsce.....	82
a) Europejskie graphic novel.....	83
b) Amerykanie słabo obecni.....	89
IV. Zakończenie.....	92
V. Bibliografia.....	95

I. Wstęp

Celem niniejszej pracy jest ukazanie, w jaki sposób komiks funkcjonuje w polskiej komunikacji społecznej po 1989 roku, jak postrzegany jest przez czytelników, krytyków i media. Ramy czasowe celowo obejmują okres po upadku komunizmu, bowiem uwolnienie kultury spod wpływu reżimu spowodowało zmiany zarówno w jej funkcjonowaniu, jak i roli, jaką odgrywała dla Polaków. Dotyczy to również komiksu, szczególnie, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że w PRLu przez długi okres (chcąc nie chcąc) komiks stał się narzędziem systemu, a jednocześnie – jednym z tworców zachodniej popkultury dostępnym w krajach socjalistycznych. I choć inne media popkultury rozpowszechniły się szybko i zyskały popularność, komiks na początku lat 90. zszedł do getta, stając się medium niszowym. Niniejsza praca jest historią ukazującą ten proces, a także proces wydobywania się z niszy i próby odnalezienia własnego miejsca pośród innych tekstów kultury. Droga ta nie odbywa się jednak oddolnie, w wyniku poszerzania się grona czytelników, tylko raczej odgórnie – poprzez zainteresowanie mediów, szczególnie w latach 2000 - 2001, czyli podczas tzw. boomu komiksowego.

Pierwszy rozdział „Historia komiksu w Polsce po 1989 roku” jest wielowątkowym spojrzeniem na problematykę polskiego środowiska komiksowego, kłopoty rynku, a także różnorodności stylistycznej panującej wśród artystów, jak i gatunków komiksów (komiks środka, komiks artystyczny, komiks undergroundowy). W pierwszym rozdziale znajdują się również omówienia najważniejszych kłopotów (szeroko dyskutowanych na łamach specjalistycznej prasy branżowej), z jakimi borykało się środowisko komiksowe po 1989 roku, a także analiza przyczyn i skutków boomu komiksowego.

Rozdział drugi podzielony został na dwie części. Pierwsza z nich przedstawia przełomowe wydarzenie dla polskiego świata komiksu, jakim niewątpliwie stała się premiera *Maus* Arta Spiegelmana i dyskusja wobec nowych form przedstawiania Holocaustu i ważkich tematów historycznych. Druga część rozdziału drugiego dotyczy polskich dzieł komiksowych, których autorzy postanowili spróbować się z tematami historycznymi, a przy tym nie mogli wyzwolić się ze stylistyki peerelowskiego modelu przedstawiania historii w obrazkach. Drugi rozdział dotyka też problemu przedstawiania polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej w najnowszych komiksach. Niestety, prac takich jest bardzo mało – jeśli już są – posługują się konwencją satyryczną, groteskową czy undergroundową. W dalszym ciągu brak w polskim komiksie pełnego i bogatego przedstawienia naszej rzeczywistości.

Inaczej wygląda to wśród amerykańskich czy europejskich artystów, którzy za sprawą *graphic novel* (przez jednych określanych jako nowy gatunek opowieści obrazkowych, przez innych jako ruch artystyczny) dokonują rewizji tradycyjnego wizerunku komiksu i chcą wyznaczyć mu nową rolę we współczesnym świecie zdominowanym przez kulturę obrazu. Rozdział trzeci zawiera definicję powieści graficznej (*graphic novel*), zdaje relacje ze sporu wokół tego terminu, a także pokazuje jak przedstawiciele zachodniej powieści graficznej (tłumaczeni na język polski) wpływają na odbiór sztuki obrazkowej w Polsce.

We wszystkich rozdziałach najważniejszym źródłem bibliograficznym są artykuły: zarówno z tradycyjnych, „papierowych” periodyków, jak i pism internetowych. Związane jest to ze specyfiką pracy – badania komiksu jako narzędzia społecznej komunikacji, co najlepiej widoczne jest właśnie w przekazach medialnych. Istnieje też inny powód takiego doboru źródeł. Brak opracowań naukowych zarówno na temat historii komiksu po 1989 roku, jak i *Maus* czy zagadnienia *graphic novel*. Polska myśl naukowa na temat komiksu nie nadąża nad tendencjami artystycznymi i zmianami, które zachodzą w świecie historyjek obrazkowych. Nigdzie nie publikowane są manifesty drukowane w zachodniej prasie branżowej, zajmującej się profesjonalną krytyką komiksu. Na polski nie przetłumaczono ani jednej biografii czy monografii któregośkolwiek z klasyków gatunku. Rodzimy dorobek naukowy dotyczy zagadnień, które dawno już przestały wzbudzać wątpliwości czy emocje, a więc roli komiksu wśród innych gatunków artystycznych, historii początków komiksu czy poetyki. Trudno uniknąć wrażenia, że książki na temat komiksu publikowane w Polsce cały czas nastawione są na popularyzację gatunku, edukacyjność i tłumaczenie, czym komiks jest, jak należy go czytać i dlaczego zasługuje na uwagę. W takim duchu utrzymane są publikacje Jerzego Szyłaka *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*¹ oraz *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*² oraz *Komiks. Opowiadanie obrazem*³ Bartosza Kurca, który tak właściwie opiera się na tym, co wcześniej napisał Szyłak i niewiele dodaje od siebie. Z tej trójki dzieł tylko *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku* może być częściowo jedynie przydatny do zrozumienia zagadnień poruszanych w niniejszej pracy magisterskiej, bowiem Szyłak pokazuje, jak zmieniła się pozycja komiksu na przestrzeni dziejów wobec innych sztuk i jak komiks starał się zdobywać autonomiczność. Jednak zakres niniejszej pracy magisterskiej obejmuje okres, o którym Szyłak ledwie wspomina, a sztuce komiksu w Polsce po 1989 roku poświęca jedynie parę stron. Jego kolejna książka *Komiks: Świat przerysowany*

¹ Jerzy Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*. Gdańsk 1999

² Jerzy Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*. Gdańsk 2000

³ Bartosz Kurc, *Komiks. Opowiadanie obrazem*. Łódź 2003

przedstawia właściwie ten sam materiał badawczy, zmieniając trochę perspektywę i patrząc na komiks od strony świata przedstawionego, dodając do tego opis rozwoju komiksu światowego. Szylak z kolei idzie w ślad za dziełem Toeplitza *Sztuka komiksu*⁴, w którym z jednej strony przedstawiał kompozycję dzieła obrazkowego, z drugiej zwracał uwagę na rolę jaką komiks i film odegrał dla przemiany kultury współczesnej i ostateczne przejście z epoki druku do epoki obrazu. Dorobek myśli naukowej na temat komiksu powiększa jeszcze praca Adama Ruska, pracownika Biblioteki Narodowej pt. *Tarzan, Matolek i inni*, która w sposób niezwykle wnikliwy i skrupulatny stara się przedstawić bogactwo polskiego komiksu przedwojennego. Praca Ruska jest niezwykle cenna z tego względu, że uświadamia czytelnikowi, iż przed wojną komiks w Polsce w ogóle istniał, był różnorodny w swojej formie i treści. Artyści komiksowi tworzący w okresie PRL nie odwoływali się do przedwojennej tradycji, a komunistyczne władze również nie chciały przypominać czytelnikom tamtych historyjek ze względu na polityczny dowcip w nich zawarty. Pierwsza antologia ówczesnych prac (w formie reprintów) pojawiła się dopiero w styczniu 2006 roku, w specjalnym numerze „Zeszytów Komiksowych”⁵. Ale i komiks PRL-owski nie doczekał się jednego, zwartego i krytycznego opracowania. Fakty te wyraźnie pokazują, że badania naukowe nad komiksem nadal znajdują się w powijakach, a badacze muszą nadrobić zaległości, które zachodnia myśl naukowa na temat komiksu dawno ma już za sobą.

Pomimo tego warto zajmować się na bieżąco tym, co dzieje się z komiksem w Polsce i spróbować chociażby pokusić się o systematykę i wskazanie najważniejszych wydarzeń. Od 1989 roku scena komiksowa zmieniała się bardzo szybko: duża rotacja zarówno artystów, jak i periodyków branżowych wydawanych w niskich nakładach sprawia, że część źródeł, z których korzystałem może być wkrótce niedostępne, bowiem nie mają archiwów internetowych. Z drugiej strony Internet do doskonałe źródło anglojęzycznych tekstów krytycznych z branżowych pism, które pozwalają spojrzeć na to, co dzieje się z komiksem w Polsce, z zupełnie innej, szerszej perspektywy. Bez dostępu do tych źródeł ważna część niniejszej pracy nigdy by nie powstała.

⁴ Krzysztof Teodor Toeplitz, *Sztuka komiksu*. Warszawa 1985

⁵ „Zeszyty komiksowe. Komiks przed wojną”, nr 4, (red. Michał Błażejczyk). Warszawa 2006

I. HISTORIA KOMIKSU W POLSCE PO 1989 ROKU

To swoisty paradoks, ale komiks będący w USA czy Francji sztuką masową i popularną, u nas cały czas jest sztuką undergroundową, poletkiem uprawianym przez wąską grupę zapaleńców.

Historia tego gatunku artystycznego w Polsce naznaczona została piętnem komunizmu. Przeciętnemu Polakowi komiks kojarzy się z tandetą: kiepski rysunek, słaby scenariusz nasycony propagandową treścią. Początkowo - tuż po wojnie - władze komunistyczne traktowały historyjki obrazkowe jako imperialistyczny produkt zgniłego Zachodu. Później jednak wykorzystały schemat superbohatera dla własnych celów, wymieniając Supermana na kapitana Żbika czy podwójnego agenta Hansa Klossa.

Kiedy dziś spojrzymy na tamte zeszyty i porównamy je z osiągnięciami współczesnych rysowników, różnicę widać wyraźnie już na pierwszy rzut oka. Ale w opinii społecznej niechęć do komiksu i ignorancja tej formy sztuki to najbardziej powszechna postawa. Komiks nie może pozbyć się łątki rozrywki dla dzieci. Od 1989 roku zarówno twórcy, fani jak i wydawcy robili wszystko, żeby włączyć komiks do głównego obiegu społecznej komunikacji. Efekty były różne. Jednak do dziś w poważnych mediach, ogólnopolskich tygodnikach i dziennikach sztuka obrazkowa traktowana jest po macoszemu. I choć kultura nigdy nie była w centrum zainteresowań prasy, premiera słynnego albumu nie odbije się takim echem jak nowa książka znanego pisarza, a wśród nominowanych do *Paszportów Polityki* w dziedzinie „sztuki audiowizualne” próżno szukać twórców komiksu. Jednak niechciana IX Muza, wykorzystana do kreowania komunistycznej rzeczywistości, przetrwała próbę kapitalizmu. Oto jej historia.

1. Trudności z wolnym rynkiem: 1990 -1999

a) Komiks środka

Lat temu dziesięć, piętnaście komiks wymagał u nas obrony – estetycznej, psychologicznej, intelektualnej, nawet ideologicznej. Ten czas, między innymi dzięki wydaniu krytycznej książki Teodora Toeplitza »Sztuka komiksu«, mamy szczęśliwie za sobą. Wiemy, że komiks jest sztuką, że rozwija wyobraźnię, że – oczywiście – powinien egzystować w strawie duchowej młodego duchem czytelnika (w wieku od lat 6 do 100) z dobrą książką, dobrym filmem, teatrem. Komiks OBOK, nie zamiast! Ale to jest rzecz oczywista, której prawdziwym miłośnikom dobrego komiksu wyjaśniać nie trzeba.⁶

Tak w 1987 roku pisali redaktorzy magazynu „Komiks–Fantastyka”, jednak wypowiedź Parowskiego i Rodek do dziś pozostaje życzeniem. Pismo to odegrało w Polsce istotną rolę. Funkcjonowało na rynku przez dziesięć lat i dzięki niemu czytelnik mógł zapoznać się zarówno z albumami polskich twórców (którzy dziś są klasykami) jak i z autorami europejskimi. W magazynie pojawiały się również artykuły publicystyczne. Przygotowano nawet trzy specjalne numery poświęcone tekstom krytycznym i prezentacji młodych rysowników z naszego kraju (nr 2/7/89, nr 1-2/1990, nr 2/20/93). Czasopismo wydawane nieregularnie prezentowało, jak na tamte czasy, atrakcyjną szatę graficzną, było profesjonalnie redagowane i z całą pewnością można stwierdzić, że wychowało się na nim wielu dzisiejszych fanów „dymków”. Co więcej, dzięki wyraźnemu programowi rozwoju polskiej szkoły komiksu dało szansę na pokazanie rodzimych twórców. Jednocześnie Rodek, Parowski i Holanek wprowadzili do Polski komiks frankofoński⁷ w momencie, gdy zyskiwał on popularność na światowym rynku. „Komiks-Fantastyka” z pewnością kształtował czytelniczy gust w Polsce i odebrał argumenty tym, którzy ignorowali sztukę obrazkową jako medium. „Komiks-Fantastyka” jest również doskonałym przykładem, jak pismo funkcjonuje w okresie przełomu i stara się odnaleźć w wolnorynkowej rzeczywistości.

Wraz z upadkiem komunizmu tytuł przechodzi w ręce prywatnej firmy i kończą się odgórnie wyznaczane, niebotyczne nakłady magazynu.⁸ Dla porównania: nakład pierwszej

⁶ Maciej Parowski, Jacek Rodek, *Dlaczego komiks?* [w:] „Komiks-Fantastyka” Z.1. Warszawa 1987, z.1, s.49.

⁷ komiks frankofoński – komiks francuskojęzyczny

⁸ Po latach osiemdziesiątych komiksy w Polsce wydawano w dziesiątkach, a nawet setkach tysięcy egzemplarzy. Władze uznały bowiem, że komiks jest gatunkiem neutralnym politycznie i nie może stać się formą sztuki zaangażowanej. Dlatego wykorzystywano go do subtelnej propagandy i „edukacji” młodzieży. Jednak dzięki zastosowaniu fantastycznej konwencji autorzy komiksowi niejednokrotnie wplatali polityczne czy społeczne aluzje. Robił to m.in. Tadeusz Baranowski, a jeszcze wyraźniej autorzy serii „Funky Kowal”.

części *Wiecznej wojny*⁹ (wrzesień 1990 rok) wynosił 150.000 egzemplarzy, a *Storm. Piraci z Pandarwu*¹⁰ (czerwiec 1993 rok) już tylko 50.000. Pismo zmienia też nazwę na „Komiks”, choć redakcja pozostaje ta sama. Wydawca rezygnuje z przedstawiania polskich twórców na rzecz europejskiego komiksu środka¹¹: serii *Valerian*, *Pellisa*, *Wieczna wojna*. Jednak ta zmiana strategii nie przynosi efektów.

Na pewno łatwiej jest tę kwestię osądzać z perspektywy czasu i można nawet pokusić się o stwierdzenie, że nikt nie mógł przewidzieć faktu, iż odnosząca sukcesy we Francji »Pellisa« wespół z »Valerianem« przyczynią się do spadku poczytalności magazynu (...). Otóż wydaje się, że polski, przeciętny czytelnik nie był gotowy na nagły przeszczep trudniejszych w odbiorze komiksów zachodnioeuropejskich. Wychowany na Żbikach i Tytusach nie miał szans edukować się na tym samym poziomie co panowie redaktorzy oraz całkiem spora grupa fanów – zapaleńców, a od komiksu oczekiwał przede wszystkim szybkiej, ciekawej akcji oraz rozrywki.¹²

Te słowa Waldemara Jeziorskiego, redaktora „Czasu Komiksu”, zawierają w sobie sprzeczność. O ile *Wieczna wojna* była trudniejszym dziełem, to wspomniane już wyżej „Pellisa” i „Valerian” należały właśnie do komiksów akcji, tytułów czysto rozrywkowych, nie wymagających intelektualnego zaangażowania. Problem „Komiksu” (przed 1990 rokiem „Komiks-Fantastyka”) polegał na obecności konkurencji i skupieniu się w końcowych latach swojej działalności na obrazkowej adaptacji cyklu o Wiedźminie. Graficzną stroną komiksowej wersji bestsellerowych opowiadań Sapkowskiego zajął się Bogusław Polch, autor między innymi *Funky Kowala*. Wszystkie sześć zeszytów, które stworzył Polch zdegradowały polskiego czytelnika i przypieczętowały w 1995 roku klęskę magazynu „Komiks”.¹³

Na początku lat dziewięćdziesiątych różne wydawnictwa, nie posiadające marketingowego rozeznania, publikowały komiksy w dość wysokich nakładach, niejednokrotnie zarzucając rynek słabymi pozycjami. Ówczesną sytuację najlepiej oddają słowa najbardziej znanego krytyka komiksowego w Polsce, Jerzego Szyłaka:

Działanie owych oficyn najtrafniej określa wojskowy termin »rozpoznanie bojem«. Metodą na sprawdzenie, czy dany tytuł (magazyn lub serial) przyniesie dochód, było jego opublikowanie.

⁹ Zob. Mark Van Oppen (scenariusz), Joe Haldeman, *Wieczna wojna. Szeregowiec Mandela*, [w:] „Komiks” Z.14. Warszawa 1990

¹⁰ Zob. Don Lawrence, Martin Lodewijk, *Storm. Piraci z Pandarwu*, [w:] „Komiks” Z.35. Warszawa brw

¹¹ Komiks środka – komiks przedstawiający historie przygodowe czy detektywistyczne, koncentrujący się głównie na rozrywce, zrealizowany według klasycznych reguł opowiadania obrazem.

¹² Waldemar Jeziorski, *Polskie magazyny komiksowe. Rok 1998 -1995*, »Komiks« [w:] „Czas Komiksu. Antologia 5”. Łódź 1997, s.12.

¹³ Por. Jerzy Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*. Gdańsk 1998, s.147.

W ten sposób w sprzedaży znalazły się efemeryczne magazyny - »Fan«, »Awantura«, »CDN« i najrozmaitsze książeczki komiksowe. Były wśród nich pierwsze odcinki mniej lub bardziej znanych francuskich seriali, nowe i stare prace weteranów polskiego komiksu oraz komiksy zrealizowane przez debiutantów.¹⁴

Pojawiła się również pierwsza poważna, profesjonalna konkurencja w postaci wydawnictwa TM-Semic, które od 1990 roku zaczęło regularnie publikować komiks amerykański, zupełnie nieobecny przed 1989 rokiem. Firma nastawiona była na zysk, miała bardzo dobrą dystrybucję. I choć jakość papieru oraz tłumaczenia pozostawiała wiele do życzenia, TM-Semic wypełnił lukę na rynku i w ciągu kilku lat całkowicie go opanował, rozszerzając ofertę coraz większą ilością komiksów zza oceanu. Wydawca korzystał z ówczesnej mody na „wszystko, co amerykańskie” i niewątpliwie osiągnął sukces. Tym samym młodzi polscy twórcy komiksu zeszli do podziemia, bo nikt nie był zainteresowany publikacją ich prac. Okres świetności TM-Semic i jego dominacji na rynku przypada na lata 1991 – 1996. Wtedy do kiosków trafiły takie serie jak *Batman*, *Punisher*, *The Amazing Spider-man*, *X-men*, *Conan*, *Spawn*, *Green Lantern*. W momencie szczytowej formy (1993 rok) opublikowano 23 serie (w sumie 140 zeszytów).¹⁵ Oferta polsko-szwedzkiej spółki, kierowana zarówno do dorosłego czytelnika jak i do dzieci (*Tom i Jerry*, *Turtles*), była zróżnicowana pod względem treści. Obok typowych komiksów akcji, w których bohaterowie w trykotach uganiiali się za superłotrami, TM-Semic wprowadził serie specjalne, takie jak *Mega Marvel* i *Top komiks*, nie nastawione na zysk, prezentujące amerykańską klasykę bądź rzeczy nowe, jednak wyróżniające się pod względem scenariusza i rysunków. Za sprawą *Mega Marvel* ukazał się u nas *Dardevil*, klasyczny „Fantastic Four”, a w ramach „Top komiks” bardzo popularna w USA seria *Lobo*, dzięki której chyba po raz pierwszy w Polsce antybohater odgrywa pierwszoplanową rolę. *Lobo*¹⁶ był komiksem szczególnym. Poza oryginalną, antyestetyczną kreską przełamywał wzorzec grzeczniutkiego bohatera ratującego świat. Lobo to cyniczny, brutalny najemnik z kłopotami na karku. Choć można było posądzać twórców o wulgarność i agresję, nie stała się ona celem samym w sobie. Scenarzysta Alan Grant drwił z fantastycznych i komiksowych konwencji, a także z amerykańskiej kultury masowej. *Lobo* to jeden z najlepiej sprzedających się komiksów TM-Semic w Polsce. Niektóre amerykańskie serie ukazywały się bardzo długo, dla przykładu: *The Amazing Spider man* – 9 lat, w sumie 102 zeszyty; *Punisher* - 54 zeszyty w ciągu 7,5 roku.¹⁷ Po 1998 roku wydawnictwo przeżywa

¹⁴ Jerzy Szyłak, *Komiks*. Kraków 2000, s.169-170.

¹⁵ www.kazet.prv.pl/2003_07/

¹⁶ Por. Simon Bisley, Alan Grant, Keith Giffen, *Lobo. Paramilitarne Święta Specjalne*, [w:] *Top komiks*. Warszawa 1998, nr 2/2

¹⁷ Por. www.kazet.prv.pl/2003_07/

kryzys, zaczyna zwalniać, przestaje drukować niektóre tytuły, między innymi *Mega Marvel*. Wśród przyczyn kryzysu dwie wydają się najważniejsze: zbyt mała ilość odbiorców komiksu masowego i znikomy wpływ koneserów na odbiór komiksów wartościowych. Tych ostatnich nie było prawie wcale, nie istniała też żadna krytyka komiksowa.¹⁸

Sporo tu winy również mediów, które w ogóle nie dostrzegały komiksu, nie omawiały nowości wydawniczych, nie pojawiały się żadne artykuły. Wciąż traktowano ten gatunek jak dziecięcą rozrywkę, dla której nie ma miejsca w poważnej prasie. Opowieści obrazkowych nie było również na listach sprzedaży najpopularniejszych książek, choć niektóre zeszyty miały wysoką sprzedaż i spory nakład. Komiks stał się sztuką niewidzialną.¹⁹ Trochę winy leżało również po stronie wydawnictwa TM-Semic. Choć zatroszczyło się ono o rozwijanie swojej oferty pod względem tytułów, nie przykładało uwagi do strony edytorskiej: jakości papieru, tłumaczenia. Wprawdzie zdarzały się wyjątki (na przykład *Batman/Judge Dredd. Sąd nad Gotham*), ale ogólne wrażenie pozostało na tyle niedobre, że Wojciech Orliński w swoim artykule *Polski komiks ma się dobrze*²⁰, używa sformułowania „syndrom wydawnictwa TM-Semic”, mając na myśli właśnie kiepską jakość. Orliński skupia się przede wszystkim na możliwościach edukowania dziecka poprzez komiks. Píše, że „jeśli ktoś znał komiks tylko z nich – mógł sobie wyrobić najgorsze zdanie”²¹. I tu wkrada się mała nieścisłość, bowiem te zeszyty nie były przeznaczone dla dzieci, a traktowanie ich jako serii gniotów jest krzywdzące. Jak wspomniałem wcześniej, zdarzały się również atrakcyjne i oryginalne tytuły. Jednak sam fakt użycia takiego sformułowania przez dziennikarza „Gazety” świadczy o przypięciu do zeszytów TM-Semic pewnej łątki, rodzaju znaku gorszej jakości.

W czasie „zawłaszczenia” rynku przez TM-Semic w latach 1990-1999 na polskim rynku podjęto próby wydawania tytułów klasycznych, takich jak *Tintin* czy *XII*, jednak usiłowania te nie powiodły się. Dość znaczne problemy z dystrybucją miał *Thorgal* Rosińskiego, który w Zachodniej Europie wchodził na szczyty list bestsellerów. Na początku lat dziewięćdziesiątych żadne rodzima firma nie zajęła się profesjonalną publikacją tej doskonałej serii. Najdziwniejsze jest to, że *Thorgala* mniej więcej w tym samym czasie wydawały trzy oficyny: KAW, Korona i Orbita. Jednak żadna z nich nie potrafiła go wypromować, a paradoksalna sytuacja zwyczajnie pograżyła komiks.²² Wspomniana wyżej Orbita poza *Thorgalem* wydawała przez krótki czas jeszcze kilka serii przygodowych,

¹⁸Por. Radosław Lipowy, *To jeszcze nie koniec* [w:] „AQQ”. Poznań 2001, nr 1/22, s.52.

¹⁹Por. Jerzy Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*. Gdańsk 1998, s.141-142.

²⁰Wojciech Orliński, *Polski komiks ma się dobrze* [w:] „Gazeta Wyborcza” 9 stycznia 2003.

²¹*Ibidem*, s.10.

²²Waldemar Jezierski, *Thorgal, Thorgal, Thorgal...* [w:] „Czas komiksu. Antologia 2.” Łódź 1996

przeznaczonych dla młodszego czytelnika, na przykład *Hugo*. Potem upadła. W tym czasie rynek powoli zdobywał Egmont, przede wszystkim dzięki sprawdzonym seriom. *Asterix* czy *Kaczor Donald* pozwolił na rozwinięcie skrzydeł (szczególnie ten ostatni tytuł) i zyski. Wkrótce to właśnie Egmont (a dokładnie Klub Świat Komiksu) pod kierownictwem Tomasza Kołodziejczaka wprowadził nową jakość w wydawaniu historii obrazkowych.

b) Underground

A co z młodymi polskimi twórcami? Żadne z wydawnictw nie jest nimi zainteresowane, więc muszą zejść do podziemia i publikować w niskonakładowych pismach, tak zwanych zinach,²³ redagowanych przez fanów gatunku. Środowisko to można dość umownie podzielić na grupę związaną z magazynami *stricte* komiksowymi i fantastycznymi oraz grupę publikującą na łamach czasopism z tak zwanej sceny punk-hardcore, czyli różnych fanzinów²⁴ muzycznych, takich jak „Garaż” czy „Pasażer”. Do najbardziej znanych i płodnych twórców drugiego obiegu można zaliczyć Krzysztofa Owedyka (kryjącego się pod pseudonimem Prosiak) oraz niejakiego Pałę (Dariusz Palinowski). Obydwoje zarysowali wiele stron w punkowych pisemkach powielanych na offsecie,²⁵ które są obecnie praktycznie niedostępne. Poza tym Owedyk w latach 1990–1996 wydawał swojego art zine’a²⁶ pod tytułem „Prosiacek”. Ukazywał się on nakładem autora, dzięki własnemu wydawnictwu Prosiacek Publishing. Pierwszy numer pojawił się zimą 1990 roku. Powielany był na ksero i rozprowadzany wysyłkowo. W 1999 roku ukazał się zbiorek zawierający pierwsze cztery numery w niezależnym wydawnictwie Pasażer.²⁷ Świat komiksów Prosiaka to konflikty między subkulturami (punkami i skinheadami), krytyka przeróżnych zjawisk w punkowym środowisku, a przede wszystkim historie antyklerykalne i polemiki z katolicką teologią. Prosiak lubi prowokować, drwić z symboli, czego dowodem może być choćby jednokadrowa scenka przedstawiająca dzieci, które w ramach prac ręcznych wykonują krzyż z przybitym do niego Chrystusem. Klasą opiekuje się ksiądz, czuwający nad poprawnością wykonania poszczególnych ukrzyżowań.²⁸ Trzeba jednak przyznać, że Owedyk doskonale zna źródła, z którymi polemizuje, umiejętnie wplata cytaty oraz biblijne aluzje. Jego rysunek jest prosty i niewyszukany, ale w tym wypadku bardziej liczy się opowieść i polemika niż warstwa graficzna. O ile „Prosiacki” zawierały komiksowe miniatury i nie pozwalały na rozwinięcie skrzydeł autorowi, to *Ósma czara*²⁹ – pierwszy pełnometrażowy album Owedyka zaskakuje dojrzałym i niezwykle przemyślanym scenariuszem. Dziś bez zastanowienia można

²³ zin (lub fanzin) – niskonakładowe pismo przygotowywane i wydawane przez fanów określonego gatunku sztuki: muzyki, komiksu itp.

²⁴ fanzin – inna nazwa na „zin”

²⁵ offset – jedna z najpopularniejszych technik druku, umożliwiającą wydawcy obniżenie kosztów edycji komiksu

²⁶ art zin – magazyn funkcjonujący w obiegu niezależnym, najczęściej zawiera poezję, grafikę czy prozę, w tym wypadku – autorskie komiksy

²⁷ Krzysztof Owedyk, *Prosiacek 1+2+3 i 4!*. Dębica 1998

²⁸ *Ibidem*, s.61.

²⁹ Krzysztof Owedyk, *Ósma Czara*, b/w 1994 (wyd. II – Dębica 1999)

stwierdzić, że pod względem fabuły był to jeden z najlepszych komiksów lat dziewięćdziesiątych. Rzecz opowiadała o dwójce zakochanych, młodych ludzi: głęboko wierzącej dziewczynie i mężczyźnie-ateiście, którzy muszą się rozstać, bowiem właśnie nadeszła Apokalipsa, więc Bóg zabiera swoją „córkę” do nieba. Prosiak polemizuje z dogmatami chrześcijaństwa, a w jego wizji Bóg to zazdrosna i zachłanna Istota. Dziewczyna nie może kochać jednocześnie śmiertelnika i Najwyższego, bo wieczny Raj okazuje się trwaniem w religijnym transie, odbierającym człowiekowi tożsamość. Potępiony chłopak musi wyzwolić ukochaną z Raju, będącego tak naprawdę więzieniem. Owedyk przedstawia Boga jako dyktatora, natomiast orędownikiem wolności staje się szatan. Scenariusz *Ósmej Czary* nie jest tak prosty, jakby się to mogło pozornie wydawać i wprowadza własną, logiczną i spójną wizję końca świata, sprzeczną z chrześcijańską wykładnią. Niestety, *Ósma czara* nie dotarła do szerszego odbiorcy, a wśród czytelników komiksu nie jest znana na tyle, na ile zasługuje. Kilka lat później Prosiak potwierdził swój talent do konstruowania scenariusza albumem *Ratboy*, o dziwnym, ale sympatycznym mutancie zamieszkującym miejskie kanały.

Popularnością nie cieszył się również kolejny podziemny twórca, Dariusz „Pała” Palinowski, autor *Niezwykłych przygód braci Kowalskich*³⁰ czy *Zakazanego owocu*. W przeciwieństwie do Prosiaka, któremu zdarzały się liryczne i subtelne historie, Pała kontynuował tradycje prowokacyjnego undergroundu i nie oszczędzał nikogo. W jego komiksach nie ma granicy niemożliwej do przekroczenia. „Pała naprawdę był undergroundowy: wydawał »Zakazany owoc« własnym sumptem, rysował brzydko, (żeby nie napisać »ohydnie«), nadużywał wulgaryzmów, szargał świętości i oceniał świat dookoła jak najgorzej. Jego rysunki prowokowały, szokowały i zniesmaczały, Była w nich jednak niezafałszowana nuta autentyzmu (...)”³¹ – pisał Jerzy Szyłak we wstępie do drugiego wydania *Niezwykłych przygód braci Kowalskich*. Kowalscy do złudzenia przypominali bohaterów amerykańskiej kreskówki Beavis`a i Butthead`a, wdawali się w awantury i konflikty z prawem, byli wzorcowymi antybohaterami, których sylwetki w pełni ukształtował amerykański komiks lat sześćdziesiątych. O ile Robert Crumb doskonale czuł się w atmosferze kontrkultury, tak Pała epatował w swoich komiksach anarchią, groteską i ciężkim dowcipem.

Poza Pałą i Prosiakiem na scenie punk-hardcore funkcjonowało wielu innych rysowników, lecz ich liczba jest na tyle znaczna, że trudno wymieniwać wszystkie nazwiska. Warto wspomnieć jeszcze o Bartoszu Słomce, ze względu na dość szczególny komiks, jaki

³⁰ Dariusz „Pała” Palinowski, *Zakazany owoc*, bmw 1996

³¹ Jerzy Szyłak, wstęp do Dariusz „Pała” Palinowski, *Niezwykłe przygody braci Kowalskich*. Warszawa 2003

udało mu się stworzyć. Mowa tu o *Tyfusie, Homku i E'rotomku* – parodii znanej serii autorstwa Henryka J. Chmielewskiego.³² Słomka dość swobodnie potraktował postaci Papcia Chmiela, a całość to bardzo groteskowa i prowokacyjna historia, w której na drodze tytułowych bohaterów stają Ewa Braun i Adolf Hitler. Ze względu na niski nakład i dość wąski krąg dystrybucji komiks ten jest praktycznie nie do zdobycia. Pała, Prosiak czy Bartosz Słomka, ci *stricte* undergroundowi twórcy przez wiele lat znani byli jedynie na scenie punk-hardcore i rzadko publikowali poza nią. Po 2000 roku sytuacja trochę się zmieniła, ukazały się drugie wydania poszczególnych tytułów, a środowisko komiksowe stało się bardziej zintegrowane.

³² Mowa tu o serii Henryka J. Chmielewskiego, *Tytus, Romek i A'Tomek*

c) Nowa fala polskiego komiksu

Zanim jednak do tego doszło, początki były trudne, a do stworzenia komiksowego fandomu³³ i namiastki rynku przyczynili się artyści tworzący przeważnie (co nie jest jednak regułą) w konwencji fantastycznej, skupieni w dwóch wielkomiejskich ośrodkach, z których najważniejszą rolę odegrała Łódź i Kraków. Właśnie tam organizowano coroczne spotkania twórców, warsztaty i wystawy rysowników najmłodszej generacji. Wobec braku zainteresowania ze strony profesjonalnych wydawnictw, fani komiksu zaczęli tworzyć własne czasopisma, gdzie mogli pokazywać swoje prace, a także przeczytać relacje z imprez, artykuły o seriach europejskich i teksty publicystyczne. Jednym z takich periodyków było poznańskie „AQQ” założone przez Witolda Tkaczyka i Łukasza Zandeckiego. Pierwszy numer ukazał się w 1993 roku, ale wcześniej, w latach 1991-1993 obydwaj redaktorzy tworzyli biuletyn „Comics News Service from Poland”. W przeciwieństwie do punkowych zinów „AQQ” prezentowało już po pierwszym roku swojej działalności profesjonalną szatę graficzną. Magazyn słynął nie tylko z obrazkowych nowelek, ale także z doskonale redagowanego działu publicystycznego, w którym poza recenzjami można było znaleźć monografie zachodnich rysowników, obszerne analizy czy teksty historyczne. Z czasem materiał krytyczny stał się wizytówką „AQQ”, a wiedza autorów (część z nich to wykładowcy akademicki) pozwalała stwierdzić, że poznański magazyn stał się najbardziej wiarygodnym źródłem wiedzy o polskim komiksie. W 1994 roku pojawia się łódzkie „Komiks Forum”, skupiające się początkowo na prezentacji dorobku środowiska łódzkiego i bydgoskiego.³⁴ W przeciwieństwie do „AQQ” publikującego prace różnorodne i nie zawsze na równym poziomie, „Komiks Forum” sięgało po tak zwany komiks nowofalowy,³⁵ pretendujący do zjawiska artystycznego. Ten nurt kształtował się w Łodzi, jego głównym przedstawicielem była grupa *Contur* i należący do niej Przemysław Truściński, który swoim stylem nawiązywał wyraźnie do ekspresjonizmu.³⁶ Ze względu na powiązania redaktora „Komiks Forum” z animatorami jednej z najważniejszych imprez w tamtych latach – Ogólnopolskiego Konwentu Twórców Komiksu w Łodzi, magazyn ten stał się siłą rzeczy katalogiem wystawy organizowanej w ramach konwentu, a on sam z roku na rok odgrywał

³³ komiksowy fandom – nieformalne zrzeszenie, środowisko miłośników fantastyki

³⁴ Por. Jerzy Szyłak, *Komiks polski na „wolnym rynku”* [w:] *Komiks: świat przerysowany*. Gdańsk 1998

³⁵ komiks nowofalowy – komiks polski stworzony na początku lat 90. przez rysowników młodego pokolenia; charakteryzował się oryginalnym, artystycznym rysunkiem, nowatorskim podejściem do poetyki komiksu i niejednokrotnie poetycką fabułą, często jednak prezentował przerost formy nad treścią

³⁶ Por. Wojciech Birek, *Komiks końca tysiąclecia* [w:] *Komiks. Antologia komiksu polskiego*. Warszawa 2000, s.153-157.

coraz większe znaczenie i wyznaczał nowe trendy i styl. Konkurencyjnym w stosunku do niego były Krakowskie Dni Komiksu organizowane przez Kamila Śmiałkowskiego i Krakowski Klub Komiksu.³⁷ Wprawdzie na obydwu imprezach w ramach konkursu przyznawano nagrody i wyróżnienia, ale miały one wymiar czysto symboliczny, zupełnie nie przekładały się na korzyści finansowe i co najgorsze – nie umożliwiały publikacji w prasie wysokonakładowej, a jedynie na ścianach w ramach festiwalowej ekspozycji. W związku z tym, że prace młodych rysowników miały szansę na jakąkolwiek formę upublicznienia jedynie dzięki wystawie, właśnie pod nią były przygotowywane. Dlatego przeważały komiksy krótkie, malarskie i artystyczne, pełne wariacji z medium (wykorzystywanie collage'u, różnych technik), nasycone symbolami i odniesieniami, jednakże pozbawione akcji, rozbudowanej fabuły. Ich treść często była niejednoznaczna i niezrozumiała, mało atrakcyjna dla konsumenta komiksu środka jakim był czytelnik *Thorgala* czy *Kajka i Kokosza*.³⁸ Rynek komiksowy nie istniał, nie istniał również powszechny odbiorca, więc komunikacja przebiegała wśród wąskiej grupy redaktorów pism branżowych, ich czytelników, organizatorów imprez i samych twórców próbujących kreować awangardowy komiks artystyczny. Jego najbardziej charakterystycznymi przedstawicielami byli: Agnieszka Papis, Piotr Kania, Jerzy Ozga, Aleksandra Czubek, Krzysztof Ostrowski i najbardziej ukształtowany (już wtedy) artystycznie Przemysław Truściński, uznawany za jednego z najzdolniejszych polskich komiksiarzy w ogóle. Truściński przełamował komiksowe ramy, łączył grafikę z malarstwem, fotomontażem, fotokomiksem. W jego pracach można znaleźć zarówno inspiracje Goyą, ekspresjonistami jak i klasykami światowego komiksu. Doskonale odnajdywał się w grotesce, poetyce wizji i sennego koszmaru, a przy tym pozostawał ironiczny. Jednak nie udało mu się stworzyć żadnej dłuższej historii, a zarabiał (i zarabia) pracując w agencjach reklamowych – podobnie z resztą do wielu innych rysowników. Dopiero w 2003 roku ukazał się jego album, zbiór nowel pod tytułem *Trust: Historia choroby*,³⁹ wcześniej „Komiks Forum” poświęciło mu dwa numery monograficzne. Warto zauważyć, że mimo istnienia w polskiej tradycji komiksu środka, to między takimi twórcami jak Chmielewski, Christa czy Paweł, a młodym pokoleniem trudno szukać ciągłości i nawiązań (choć zdarzały się wyjątki). Stąd też termin „nowa fala” zaproponowany przez

³⁷ Por. Wojciech Birek, *op.cit.* Warszawa 2000, s.153-157.

³⁸ Por. Krzysztof Skrzypczyk, *W poszukiwaniu polskiej szkoły komiksu: »koszmarmy« Truścińskiego*, [w:] *Komiks w Polsce a komiks polski. Antologia referatów sympozjum komiksologicznego* (red. K. Skrzypczak). Łódź 2003, s.43-50.

³⁹ Przemysław Truściński, *Trust. Historia choroby*. Warszawa 2003

Wojciecha Birka,⁴⁰ który podkreśla różnice między poetykami „emerytów” i młodych twórców. Kontrast jest również widoczny w warunkach pracy i zapotrzebowania na komiks. Sytuacja młodych artystów nie była ciekawa: rynek skurczył się do granic wytrzymałości, zastępował go drugi obieg, a cała komunikacja, krytyka i refleksja krążyły w zamkniętym środowisku, prawdziwym artystycznym getcie fanów, złożonym niekiedy z grup wzajemnej adoracji. Ani z rysowania (w zwyczaju było nie płacenie za prace), ani z wydawania magazynów (zyski ze sprzedaży nie pokrywały nawet kosztów druku) nie można było się utrzymać. Komiks stanowił czasochłonne hobby.

Chyba nigdzie na świecie nie ma takiej sytuacji, w której komiksowy rynek jest rozkręcany przez fanów za ich ciężko zarobione (bynajmniej nie na komiksach) pieniądze (...). Komiks w Polsce jest chyba na ostatnim miejscu, jeżeli chodzi o jakiegokolwiek dotacje, zainteresowanie reklamodawców czy też sponsorów⁴¹.

Wiadomo było, że jedyną możliwością dotarcia do czytelnika jest wprowadzenie komiksu do oficjalnego obiegu za pomocą sprawnej dystrybucji. Pierwszą taką próbę podjęli redaktorzy (Waldemar Jeziorski, Tomasz Piorunowski) i wydawcy pisma „Czas komiksu”, które jako jedyne posiadało kolorowe strony, co stanowiło spory walor i odróżniało je od zinów. „Czas komiksu” ukazywał się od 1995 do 1998 roku, starał się łączyć komiks artystyczny z produkcjami opartymi na akcji i z pewnością pozwolił rozwinąć skrzydła niektórym twórcom: Janickiemu, Ostrowskiemu, Madejowi. Wydawcy polskiego komiksu nie mogli liczyć na przykład na dotacje ze strony państwa (tak jak miało to miejsce w Słowenii), bo nikt „poważny” nie uznawał historii obrazkowych za sztukę. Wydawcy „Czasu komiksu” nie trafili w lukę na rynku, nie było klienta zainteresowanego komiksem na wysokim poziomie.

⁴⁰ Por. Wojciech Birek, *op.cit.* Warszawa 2000, s.153-157.

⁴¹ Waldemar Jeziorski, *Dlaczego w Polsce nie ma komiksów?* [w:] „Czas komiksu. Antologia 2”. Łódź 1996, s.28.

d) Wejście do głównego obiegu

Młodzi rysownicy nie mogli przejąć schedy po twórcach publikujących w PRL-u, dlatego niektórzy wrócili niejako do korzeni, czyli zaszczepiania i „sprzedawania komiksu” na łamach powszechnie dostępnej prasy przy pomocy krótkich form (pasków lub jednostronicówek). I to właśnie im udało się zyskać popularność i nowych czytelników. Wpadnięcie w wyrobnictwo zaowocowało kilka lat później w postaci profesjonalnych albumów. Tymczasem od początku latach dziewięćdziesiątych do chwili obecnej na łamach młodzieżowego pisma „Ślizg” ukazuje się cykl o Jezuu Jerzym autorstwa Tomasza Leśniaka i Rafała Skarżyckiego. Opowieści o sympatycznym, ale również niepokornym jezu-deskorolkowcu z czasem stały się chyba najbardziej popularną i rozpoznawalną polską serią. Natomiast w czasopiśmie komputerowych pierwsze ołówki łamał Michał „Śledzi” Śledziński (seria „Fido i Mel na tropie” w magazynie „Świat Gier komputerowych”) oraz duet Adler&Piątkowski prezentujący w piśmie „Reset” cyberpunkowy komiks w realiach Warszawy.

Sławomir Jezierski także nie miał większych problemów z publikacją na łamach czasopism. Można było zobaczyć jego prace w „Wieczorze Wybrzeża” czy „Playboyu”. Razem z Radosławem Kleczyńskim stworzył popularną w fandomie serię *Kic przystojniak*. Jednak przygody niebieskiego królika musiały poczekać na wydanie do 2003 roku, kiedy to ukazał się monograficzny album „Kic Przystojniak. Bestia znad Wisły” w dość kiepskiej, niestety, szacie graficznej. Jezierski, Adler czy Leśniak nie starali się wspinać na wyżyny sztuki, po prostu opowiadali zabawne historie, a u Jezierskiego można było dopatrzeć się śladów stylu Christy oraz licznych nawiązań fabularnych do rozmaitych legend oraz wydarzeń historycznych. Autorzy ci wracają do zrozumiałej poetyki, potrafią stworzyć dobry scenariusz i wprowadzić akcję, czego na próżno było szukać w komiksie artystycznym.

W 1998 roku wydawnictwo Egmont, które do tej pory zajmowało się historyjkami obrazkowymi dla dzieci ruszyło ze „Światem Komiksu”, nowoczesnym i mającym szeroką dystrybucję periodykiem. Wszystko to za sprawą Tomasza Kołodziejczaka - jednego z redaktorów Egmontu, który przekonał swoich szefów do profesjonalnej publikacji komiksów dla dorosłych. Nikt jeszcze nie wiedział wtedy, że Kołodziejczak ożywi rynek w Polsce i zmieni go nie do poznania. Został on szefem nowego pododdziału wydawnictwa – Klub Świata Komiksu i wprowadził przemyślaną strategię. Na łamach „Świata Komiksu” ukazywały się historie autorów publikowanych przez Egmont w albumach bądź fragmenty komiksów, które firma zamierzała wkrótce wydać w całości. W czasopiśmie można było

również znaleźć katalog z nowościami, analizy poszczególnych serii oraz krótkie materiały publicystyczne. Kołodziejczak robił wszystko, żeby przyciągnąć do siebie czytelnika, wprowadził na przykład pakiety, dzięki którym można było kupić wszystkie nowości razem po niższej cenie. Redaktor naczelny Klubu Świata Komiksu nie zajmował się jedynie wydawaniem komiksu, ale także rozbudową rynku czy promowaniem go jako gatunku sztuki. Choć na początku stronił od polskich autorów, z czasem wpuścił ich na łamy swojego pisma. To właśnie dzięki niemu komiksy na dobre trafiły do księgarń i stały się ogólnodostępne, a polski czytelnik mógł nabyć profesjonalnie wydany i przetłumaczony album z Zachodu. Egmont wykorzystał także przesyt amerykańskimi seriami i lukę pozostawioną po „Komiksie” (wcześniej „Komiks-Fantastyka”) propagującym głównie komiks europejski.

1999 rok to również data założenia przez Michała „Śledzia” Śledzińskiego magazynu „Produkt”. Postanowił on tworzyć komiksy w undergroundowej stylistyce, opowiadające o otaczającej rzeczywistości. Do tej pory próżno było szukać obrazkowego komentarza do współczesnej Polski. Stąd takim zainteresowaniem wśród czytelników i mediów cieszyła się kultowa już seria z „Produktu” pod tytułem *Osiedle Swoboda*, opowiadająca o przygodach bezrobotnej młodzieży na szarym blokowisku.

Pomimo wielu kłopotów pod koniec lat dziewięćdziesiątych fanom i wydawcom komisowym udało się wyjść ze środowiskowego getta. Wprawdzie nadal komiks nie mógł stanowić dla polskiego artysty źródła utrzymania, ale przynajmniej trafił do nowych czytelników. W tym czasie pojawiły się również prace naukowe autorstwa Jerzego Szyłaka: „Komiks: świat przerysowany” oraz „Komiks w kulturze ikonicznej dwudziestego wieku”, wydane przez poważną oficynę naukową: słowo/obraz terytoria z Gdańska. Przykre natomiast jest to, że twórcy nie wykorzystali kulturowego spadku po polskich „ojcach” komiksu, jakimi bez wątpienia są Christa czy Chmielewski. Z drugiej strony można było mieć dość PRL-owskiej twórczości, a młody czytelnik wolał komiks dotyczący rzeczywistości (patrz: magazyn „Produkt”) czy serie zagranicznych twórców. Z polskich klasyków największą popularnością cieszył się tworzący na Zachodzie Grzegorz Rosiński, o ile za polskiego twórcę można uznawać kogoś, kto rysuje głównie na rynek frankofoński.

2. Tak zwany „boom komiksowy” i szybkie ochłodzenie na rynku

(lata: 2000 - 2004)

a) Koniunktura na komiks

Boom komiksowy to termin ukuty przez wysokonakładową prasę, która zauważając ożywienie na rynku, nagle zaczęła „odkrywać” komiks w Polsce i poświęciła temu „zjawisku” niejeden artykuł. Media znalazły sobie kolejny ciekawy i nieszablony temat na topie. Ale to zainteresowanie sprzyjało tylko wydawcom i czytelnikom, z pewnością dodawało im optymizmu.

Nie da się ukryć, z komiksem w Polsce coś się dzieje. Artykuły w mediach, nowe wydawnictwa, coraz więcej albumów krajowych autorów. Słowo »boom« pada w co drugiej publikacji. Czy rzeczywiście mamy komiksowy »boom«? Czy wszystko idzie w dobrym kierunku?⁴²

Takie pytania w swoim artykule-ankiecie zadawał sobie, rysownikom, krytykom komiksowym i wydawcom Piotr Kasiński na łamach „Areny Komiks”.. Choć wtedy (2002 rok) większość ankietowanych zgodnie przyznała, że komiks stał się popularny i cieszy się zainteresowaniem, to niektórzy, tak jak Michał Antosiewicz, prognozowali rychły przesyt na rynku, a boom komiksowy traktowali jedynie jako boom wydawniczy, nie mający pokrycia w wynikach sprzedaży. Teza ta, jak się później okazało, była słuszna. Jednak dziś nie ulega wątpliwości, że ten krótki, czteroletni okres odegrał znaczącą rolę. Pierwszą jaskółką zapowiadającą ten złoty czas stała się *Antologia komiksu polskiego*⁴³ wydana przez Egmont w 2000 roku. Bogata szata graficzna, twarda oprawa i kredowy papier wyróżniały antologię spośród innych publikacji. Zawierała ponad 150 stron komiksów stworzonych przez najmłodsze pokolenie twórców, debiutujących w latach dziewięćdziesiątych Dla młodych rysowników antologia była formą nobilitacji, możliwością pokazania swoich umiejętności poza fandomem i wreszcie – formą promocji, dzięki której mógłby zauważyć ich potencjalny wydawca. W *Antologii komiksu polskiego* znalazły się prace nagrodzone na łódzkich festiwalach (Truściński, Tomaszewski) komiksy rysowników prasowych (Śledziu, Leśniak&Skarzycki, Adler) oraz autorzy publikujący w fanzinach (Madej, Szneider, Rebelka): słowem pełen przekrój i podsumowanie tego, co wydarzyło się w ostatnich latach. Zabrakło niestety reprezentantów związanych ze sceną hc/punk – Owedyka, Palinowskiego.

⁴² Piotr Kasiński, *Bum, bóm czy boom?* [w:] „Arena Komiks”. Łódź 2002, nr 8, s.16.

⁴³ *Komiks. Antologia komiksu polskiego*, pod red. Tomasza Kołodziejczaka. Warszawa 2000

Czyżby byli zbyt niepoprawni lub za słabo związani ze środowiskiem? Album nie miał charakteru komercyjnego, co łatwo zauważyć choćby dzięki temu, że do dziś bez problemu można go nabyć w księgarniach. Co popchnęło Kołodziejczaka do publikowania tak niedochodowej rzeczy?

Po pierwsze wydawało mi się, że to fajna publikacja, która będzie ważną pozycją w historii naszego komiksu, zbierze w jednym miejscu prace kilkudziesięciu artystów. Po wtóre, mam taką nadzieję, że ona pomoże któremuś z tych rysowników, może kilku, a może żadnemu, w pokazaniu swoich prac poza granicami Polski. A po trzecie jest tak, że Egmont wydaje różne rzeczy komiksowe (...), ale to są wydawnictwa komercyjne, natomiast tutaj mieliśmy pomysł, aby zrobić coś, co będzie z jednej strony wydarzeniem wydawniczym, a z drugiej strony będzie wkładem w polską kulturę czy możliwością zintegrowania środowiska.⁴⁴

Obecnie nietrudno nie doceniać pracy *Komiks. Antologia komiksu polskiego*. Poza wartością kolekcjonerską ma tę zaletę, że możemy zobaczyć w niej stylistyczny przekrój ówczesnych komiksów polskich bez konieczności sięgania do trudno dostępnych magazynów. Rzeczywiście: jej wkład w historię polskiego komiksu jest bardzo znaczny. Była to bowiem pierwsza publikacja, która potraktowała rodzimych rysowników młodego pokolenia na europejskim poziomie.

Tymczasem komiksowy rynek wydawniczy dzielił się ewidentnie na trzy grupy. Pierwsza grupa to magazyny specjalistyczne, teraz już profesjonalnie wydawane, na przykład „AQQ”, „Arena-Komiks”, „Z.N.A.K.”, „Produkt”, „Krakers”, „KKK”, „Świat Komiksu”. Obok nich funkcjonował zamknięty świat trudno dostępnych zinów i publikacji podziemnych „Zinio”, „Zinol”, „Wypierd”, „KGB”, „Vorkmfasa” czy komiksy Owedyka oraz komiksy dostępne w szerokiej księgarskiej dystrybucji. 2000 rok to schyłek wydawnictwa TM-Semic, a okres dominacji Egmontu, który na równi promował tytuły dla dzieci (*Asterix*, *Kid Paddle*, *Iznogud*, *Mały sprytek*) jak i dla dorosłych. W tym drugim wypadku był to europejski komiks środka, jednakże zawsze na wysokim poziomie. Egmont prowadził dość specyficzną i zrozumiałą politykę, opierając się na nazwiskach znanych choćby w niewielkim stopniu krajowemu odbiorcy. Flagowym tytułem stał się oczywiście *Thorgal* Rosińskiego, bodajże najbardziej popularna seria w tym okresie. Korzystając z popularności rysownika, z czasem wprowadzono jego kolejne tytuły (*Skarga utraconych ziem*, kolorowa reedycja *Szninkla*). Podobnie rzecz miała się ze *Slainem* Simona Bisley'a, komiksem w dość odważnej i nowatorskiej stylistyce. Wydawca nie bał się zaryzykować, bo Bisley był doskonale znany i ceniony u nas ze względu na serię *Lobo*. Ta reguła nie ominęła

⁴⁴ Witold Tkaczyk, *Antologia Polaków* (wywiad z Tomaszem Kołodziejczakiem) [w:] „AQQ”. Poznań 2000, nr 3 (21), s.45.

komiksów Loiséla i Kasprzaka, którzy zagościli na łamach „Komiksu” (wcześniej „Komiks-Fantastyka”). Ale trzeba również przyznać, że Tomasz Kołodziejczak postawił na nieznanym szerszemu gronu twórców i wydał *Aquablue*, *Armadę*, *Księcia nocy*.

Dość szybko na rynek wchodziły inne wydawnictwa: Siedmioróg (słynna w całej Europie seria *XIII*) i w końcu krakowski Post, który na swój wydawniczy debiut wybrał arcydzieło komiksu uhonorowane w 1992 roku nagrodą Pulitzera – *Maus* Arta Spiegelmana. Post wydał w tym samym roku obydwie tomy,⁴⁵ a w polskiej opinii publicznej zawrzało. Chyba po raz pierwszy komiks stał się przedmiotem politycznej debaty, celem ataku, a sam *Maus* – jedyną historią obrazkową w Polsce zaskarżoną do sądu. Gdy tylko komiks się ukazał, to we wszystkich opiniotwórczych pismach („Wprost”, „Polityka”, „Tygodnik Powszechny”) pojawiły się pochwalne recenzje. Równie szybko zainterweniowały środowiska skrajnie prawicowe urządzając pikety, manifestacje i protesty przeciwko dziełu Spiegelmana, który przełożył historię ocalałego z obozu Żyda na alegorię zwierzęcą, gdzie Żydów przedstawiono pod postacią myszy, Niemców jako koty, a Polaków jako świnie. I właśnie o postać świni, rzekomo obrażającej Polaków, wybuchła cała awantura. Doszło nawet do publicznego zniszczenia egzemplarza komiksu.⁴⁶ Ponadto Stowarzyszenie Przeciwko Antypolonizmowi wniosło do Prokuratury Okręgowej w Krakowie zawiadomienie o popełnieniu przestępstwa.⁴⁷ Organizacja domagała się wszczęcia dochodzenia przeciwko wydawnictwu Post i powoływała się na trzy artykuły kodeksu karnego (zniewaga z powodu przynależności narodowej, nawoływanie do nienawiści na tle rasowym oraz publiczna zniewaga Rzeczypospolitej⁴⁸). Skrajna prawica nie potrafiła odczytać wybitnie antyfaszystowskiego i pacyfistycznego przesłania książki.

Opublikowanie *Mausa* było wydarzeniem dla środowiska komiksowego i swoistą nobilitacją gatunku. Polskie tłumaczenie Spiegelmana udowodniło opinii publicznej, że komiks potrafi być sztuką wysoką i nadaje się do pokazywania dramatycznych historii, a także problemów politycznych. Prasa opiniotwórcza zwracała uwagę na ten nurt komiksowy i chętnie omawiała zaangażowane politycznie albumy, takie jak *Polowanie*⁴⁹ Enki Bilala,

⁴⁵ Art Spiegelman, *Maus. Opowieść ocalałego. Tom I: Mój ojciec krwawi historią*. Kraków 2001

Art Spiegelman, *Maus. Opowieść ocalałego. Tom II: I tu się zaczęły moje kłopoty*. Kraków 2001

⁴⁶ Piotr Kasiński, *Maus w Polsce* [w:] „Arena-Komiks”. Łódź 2001, nr.4/5, s. 43.

⁴⁷ Witold Tkaczyk, *Na początek Holocaust* (wywiad z Andrzejem Rabendą, wydawcą *Maus*), [w:] „AQQ”. Poznań 2001, nr 3 (24), s.45.

⁴⁸ *Na początek Holocaust* (wywiad z Andrzejem Rabendą, wydawcą *Maus*) [w:] „AQQ”. Poznań 2001, nr 3 (24), s.45.

⁴⁹ *Polowanie* zostało opublikowane w ramach nowej serii Egmontu – Mistrzowie Komiksu. Pod względem edytorskim prezentowała najwyższe standardy: twarda oprawa, kredowy papier, szyte strony. Jeszcze parę lat temu o czymś takim polski czytelnik mógł tylko pomarzyć. Inne firmy nie pozostawały w tyle i wkrótce taka jakość wydania nie była już rzadkością.

opowiadające o zjeździe komunistycznych notabli w Bieszczadach czy serię z gatunku political fiction pod tytułem *XIII*.

Awantury wokół komiksu »Maus« Arta Spiegelmana miały niespodziewanie pozytywny skutek - zmieniły postrzeganie komiksu w Polsce. Byliśmy przyzwyczajeni, że komiks to rozrywka dla nastolatków – prymitywna i schematyczna.⁵⁰

A co z polskim komiksem? Boom wprawdzie zaowocował publikacją większej liczby albumów, ale z rodzimych twórców preferowano osoby znane z mediów. Dlatego najpopularniejsze były zbiory komiksów prasowych: ukazał się *Fido i Mel na tropie* Michała Śledzińskiego, a Leśniak i Skarżycki wydali kilka albumów z serii *Jeż Jerzy* (premiera w magazynie „Ślizg”) oraz *Tymek i Mistrz* (zbiór pasków⁵¹ z „Gazety Wyborczej”). Stali się jednymi z nielicznych twórców, którzy utrzymywali się z komiksów. Do tego grona szczęśliwców należeli również Denis Wojda i Krzysztof Gawronkiewicz, autorzy serii *Mikropolis* ukazującej się na łamach komiksowych magazynów, a potem w „Gazecie Wyborczej”. Seria Wojdy i Gawronkiewicza to mistrzostwo wyrażania poważnej, niekiedy filozoficznej treści w formie krótkiego paska. Gdy w 2001 roku Siedmioróg opublikował monograficzny album *Mikropolis. Przewodnik turystyczny*⁵² czytelnicy momentalnie go rozchwycili. Komiks łączył w sobie świetną, groteskową kreskę, celny, ironiczny dowcip, poetyckie wtręty oraz egzystencjalny nastrój spotykany chyba jedynie w *Fistaszkach* Schulza.. Album, tak jak w prawdziwym przewodniku, dzielił się na rozdziały tematyczne, zawierał mapy, dokładne opisy postaci, a nawet reklamy napoju z wirtualnego, komiksowego świata. *Mikropolis* zostało również docenione przez fandom i nagrodzone w 2001 roku Grand Prix za najlepszy scenariusz na Międzynarodowym Festiwalu Komiksu w Łodzi. Autorzy, zachęceni sukcesem pierwszego albumu, „rozbudowali” miasteczko i wydali drugą część pt. *Moherowe sny*. Ten komiks z kolei został nominowany do przyznawanej przez telewizyjny program Pegaza w 2003 roku. Było to wydarzenie bez precedensu, nigdy wcześniej żaden rysownik komiksowy nawet nie został wspomniany przy okazji eliminacji do jakiegokolwiek ogólnopolskiej nagrody. Niestety, Gawronkiewicz i Wojda przegrali z Sasnałem, ale sama nominacja zaskoczyła środowisko komiksowe.

Moherowe sny ukazały się nakładem wydawnictwa Mandragora, które w tym czasie weszło na rynek i szybko wypełniło lukę po TM-Semic. Jego właściciel, Przemek Wróbel

⁵⁰ Wojciech Orliński, *Dymki dla dorosłych* [w:] „Gazeta Wyborcza” 18 czerwca 2002

⁵¹ paski komiksowe – (z ang. *comics strips*) – krótkie historyjki komiksowe, składające się z kilku kadrów, umieszczane w prasie w formie paska

⁵² Krzysztof Gawronkiewicz, Dennis Wojda, *Mikropolis. Przewodnik turystyczny*. Wrocław 2001

zdecydował się odejść od Siedmiorogu i zajął komiksem na własną rękę. Postawił na wysoką jakość wydania oraz amerykańskie tytuły – rzeczy komercyjne, ale świeże i popularne w Stanach. Do polskiego czytelnika trafiły takie serie jak *Pielgrzym*, *100 nabo*, *Abra Makabra* oraz zeszyty z przygodami *Spawna*, *Punishera* i innych popularnych bohaterów. Od tytułów TM-Semic różniła ich przede wszystkim strona edytorska, dobrano również lepsze historie. Egmont nie pozostawał w tyle i także drukował ciekawe amerykańskie serie. Mandragora i Egmont stały się w tym czasie najbardziej ekspansywnymi firmami. Polski czytelnik naprawdę miał w czym wybierać. Poza wymienionymi już wcześniej tytułami do księgarń trafił: *Sandman* Neila Gaimana, *Hellboy*, *Usagi Yojimbo*, *Kaznodzieja*, *Transmetropolitan*, *Hitman*, *Liga Niezwykłych Dżentelmenów*, *V jak Vendetta*, *Strażnicy*, *Sin City* i wiele innych. Na półkach można było znaleźć sporo tytułów europejskich. Wreszcie mogliśmy otrzymać tłumaczenie Enki Bilala (*Trylogia Nikopola*, *Sen Potwora*, *Falangi czarnego porządku*), komiksy Jodorovskiego, niezwykle popularną we Francji sagę o świecie Troy czy drugie wydanie *Kryształowego Miecza* (pierwsze nosiło tytuł *Kryształowa Szpada*). Co miesiąc pokazywało się mnóstwo tytułów, jedno na lepszym, inne na gorszym poziomie (na przykład bardzo słabe albumy wydawane przez Amber, które przedstawiały bardzo słabe historie europejskie).

Wśród tego prawdziwego deszczu obrazków trafiały się perełki, rzeczy, o których jeszcze parę lat temu można było tylko pomarzyć. Myślę tu o komiksach Gaimana, Moore’a czy niezwyklej serii *Blacksad* hiszpańskich twórców Canalesa i Guarnido, zrealizowanej w mistrzowskim rysunku, pięknych kolorach i doskonałym wykorzystaniu wydawałoby się już zużytej formy jaką jest alegoria zwierzęca. Na polskim rynku komiksowym znalazło się również miejsce dla niszowych, małych wydawnictw, które zaskoczyły doskonałymi albumami. Co więcej, potrafiły dotrzeć do szczególnego czytelnika.

Krakowskie wydawnictwo Post po sukcesie *Maus* zdecydowało się na inne, ambitne komiksy, takie jak *V jak Vendetta* Alana Moore’a, intrygującą opowieść political-fiction czy *Niebieskie pigułki* Frederika Petersa. Ten drugi tytuł to wzruszająca opowieść graficzna⁵³ o miłości i walce z wirusem HIV. Jej fabuła oparta została na życiowym doświadczeniu autora. Kolejnym wydarzeniem komiksowym było wydanie *Kota rabina*. Tym razem przenosimy się w skomplikowany świat gadającego kota, który chce przyjąć Bar-Micwę. Komiks *Sfara* przedstawia polemikę z judaistycznymi dogmatami, ale robi to w taki sposób, że jej treść

⁵³ opowieść graficzna – z ang. *graphic novel* - większa opowieść komiksowa, posiadająca głęboką, przemyślaną fabułę osadzoną na nowatorskim pomysle bądź realistycznym scenariuszu (wspomnienia, historia, itp.), często wsparta autorskim, niekonwencjonalnym rysunkiem

dostępna jest każdemu. *Kot Rabina* został wyróżniony przez polskich licealistów uczęszczających do klas z rozszerzonym francuskim w ramach polskiej edycji nagrody Alpha Art.⁵⁴, która jest jednym z najbardziej prestiżowych wyróżnień na rynku frankofońskim.

Sprawy, o których dyskutują kot i jego rabin, są chyba ogólnoludzkimi problemami. Jakże inaczej wytłumaczyć bowiem fakt nagrodzenia tej opowieści w kraju, w którym antysemityzm wysysa się z mlekiem matki?⁵⁵

Ostatnie zdanie w recenzji Pawła Dunina - Wąsowicza wydaje się lekko przesadzone i choć słysząc w nim echo afery wokół *Maus*, trzeba przyznać, że i młodzież, i wydawca potrafili docenić ambitny, autorski komiks. A w czasie boomu ukazywało się go coraz więcej. Post dorzucił do swojej oferty jeszcze legendarnego *Cortomaltese* Hugo Pratta, a Egmont wydał kolejne tomy w ramach *Mistrzów komiksu*.

Boom komiksowy wykorzystali również rodzimi twórcy. Początkowo zaistnieli, jak już wspomniałem wyżej, autorzy znani z mediów, a wydawcy poza nimi preferowali jeszcze reedycje polskich klasyków. Kolekcjonerzy mogli nabyć zbiory prac Papcia Chmiela, Polcha czy Christy w luksusowych oprawach, z krytycznymi wstępami i dokładną bibliografią. Tomasz Kołodziejczak wyszukiwał w starych czasopismach pierwsze przygody Tytusa, Kajtka i Koka, do których mieli dostęp tylko archiwiści, „odświeżał” je cyfrowo i włączał do eleganckich albumów. W serii *Klasyka polskiego komiksu* ukazała się między innymi *Księga 80-lecia* zawierająca prasowe odcinki *Tytusa*, *Romka i A' Tomka*, *Kajtek i Koko na tropach pitekanropa*, komiksy Baranowskiego, Szarloty Pawel czy Parowskiego. Nie sposób nie doceniać tego przedsięwzięcia, które uratowało od zapomnienia i zniszczenia w prasowych archiwach wielu starych, ale jakże ważnych prac. Jeśli można pokusić się o jakąś analogię, to *Klasyka polskiego komiksu* jest dla tej sztuki tym samym, co wydania Ossolineum dla literatury. Dzięki tym zbiorom możemy dziś badać historię polskiego komiksu, prześledzić ewolucję stylu rysownika. Bez nich byłoby to raczej nieosiągalne lub dostępne tylko nielicznym. Co warto zaznaczyć, seria dość szybko wzbogacała się o nowe pozycje, ponieważ miała wierną grupę nabywców: osoby z sentymentem wracające do tytułów, na których się wychowywali.

⁵⁴ Por. Paweł Dunin-Wąsowicz, *Żydokot*. „Przekrój” 8 lutego 2004, s.94.

⁵⁵ *Ibidem*, s.94.

b) Środowisko „Produktu”

Prawdziwą kuźnią młodych talentów i fenomenem w polskim światku komiksowym był „Produkt”, redagowany między innymi przez Filipa Myszkowskiego, Bartosza Minkiewicza, Krzysztofa Mirowskiego. Skład redakcji zmieniał się w zależności od różnego okresu artystycznego magazynu. Nad całością czuwał Michał „Śledziu” Śledziński, który nadał charakter czasopismu stwarzając bardzo swobodną atmosferę pracy. Redakcja składała się tak właściwie z grupy przyjaciół, artystycznych indywidualistów. Cechą łączącą ich wszystkich i jednocześnie wizytówką „Produktu” była tendencja do komentowania polskiej rzeczywistości oraz czerpania z niej licznych inspiracji. „Produkt” pozwalał sobie również na niecenzuralne, obrazoburcze motywy w komiksach, absurdalny humor, drwinę z otaczającej rzeczywistości. Karykaturalne, wyostrome do granic możliwości fabuły oraz oryginalne rysunki każdego z autorów zapewniały czytelnikowi doskonałą lekturę. A co najważniejsze, każdy numer świadczył o tym, że drukowane w nim komiksy są efektem dobrej zabawy. Teksty publicystyczne pisane były slangiem młodzieżowym, na przysłowiowym „luzie”, który trudno uchwycić w ramy naukowego dyskursu. Zacytujmy więc fragment wstępu do numeru 1/2003:

Cze wszystkim. To już trzy lata robimy siekę z Waszych galaret, otoczonych kością. Cieszyć się? Podczas spotkań z rzeszami napalonych laseczek w najmodniejszych, warszawskich klubach, do których nie wpuszczają kalek i złamasów (żeby stali bywalcy mogli się dobrze bawić bez widoków, które mogłyby zniesmaczyć) często pada pytanie: Dlaczego akurat wam się udało a nie Krakowski?⁵⁶

Redaktorzy pisma nie bali się wpadania w konflikty ze środowiskiem komiksowym, drukowali ostre recenzje, a niekiedy obrażali „autorytety” środowiska: atakowali innych rysowników czy organizatorów imprez, co często było tylko prowokacją. W jednym z artykułów w bezczelnej i niecenzuralnej formie dostało się organizatorowi łódzkich imprez komiksowych, Andrzejowi Sobierajowi.⁵⁷ Na kontrę Łodzian nie trzeba było długo czekać,⁵⁸ ale twórcy „Produktu” często lubili wytykać błędy innym, nie zwracając uwagi na sposób, w jaki to robią. Z drugiej strony ożywiali tym samym komiksową scenę, która ograniczała się do wąskiego grona i choć zdarzały się w tym gronie konflikty, przeważała ostrożność połączona z polityczną poprawnością. Jednak publicystyka była w „Produkcie” rzeczą drugorzędą, bo

⁵⁶ Produkt Crew, *Wstęp* [w:] „Produkt”. Warszawa 2003, nr.1, s.2.

⁵⁷ Por. Q (pseudonim), *Warszawskie Spotkania Komiksowe* [w:] „Produkt”. Warszawa 2000, nr 2, s.69.

⁵⁸ Piotr Kasiński, *Zza kulis* [w:] „Arena-Komiks”. Łódź 2001, nr 4-5, s.39.

najważniejszą rolę odgrywały komiksy. Z wszystkich magazynów ukazujących się w tym czasie „Produkt” był najbardziej spójny tematycznie i artystycznie oraz prezentował wyraźną linię pisma. Z czasem to się zmieniło i stało się główną przyczyną upadku periodyku. Większość twórców „Produktu” doczekała się samodzielnych albumów, a nawet serii.⁵⁹ Największą popularnością cieszyło się *Osiedle Swoboda* Śledzińskiego, ale świat złożony z dresiarzy, bezrobotnych, typków spod ciemnej gwiazdy, „ruskiej mafii” czy nieodpowiedzialnej ekipy pogotowia ratunkowego i ich dziwnych pacjentów pokazywały takie komiksy jak: *Pokolenia: saga gangsterska* (parodia brazylijskich seriali), *Cichy kącik KRLa* oraz *Opowieści na sygnale*. Dzięki temu magazyn zdobył uznanie nie tylko środowiska komiksowego, ale zyskał odbiorców również wśród czytelników, którzy na co dzień komiksów nie czytają, choćby ze względu na dominującą w tym gatunku fantastykę. Za to „Produkt” stawiał na aluzje do rzeczywistości i humor pod każdą postacią, nawet skrajnie abstrakcyjną, czego najlepszym przykładem może być *Wilq: superbohater*. Jego autorzy (Bartosz i Tomasz Minkiewiczowie) publikowali serię na łamach „Produktu”, a potem zdecydowali się na wydanie zeszytowe. Kolejne odcinki *Wilqa* sprzedawały się rewelacyjnie, a jego popularność rosła, ku zaskoczeniu komikarzy i krytyków. Mówi się nawet o tak zwanym fenomenie *Wilqa*. Termin ten pojawił się w związku niecodzienną sytuacją. Otóż czarno-biały komiks, który posiada skrajnie niechlujną kreskę przypominającą dokonania kiepsko uzdolnionego ucznia podstawówki, otrzymał w 2003 roku nagrodę Krakowskiego Klubu Komiksu (zwaną potocznie komiksowym Oscarem) w trzech kategoriach: „tytuł cykliczny”, „najlepszy rysownik i scenarzysta” (sic!) oraz „bohater”.⁶⁰ W dodatku „Wilq: superbohater”, narysowany w najprostszej stylistyce jaka tylko jest możliwa, okazał się najbardziej popularnym wśród polskich albumów. Jak to możliwe? Odpowiedzi podać by można wiele. Przede wszystkim zaletą serii braci Minkiewiczów jest nieosiągalny przez innych skrajnie absurdalny, balansujący na granicy dobrego smaku scenariusz, wykorzystanie (sparodiowanie) konwencji komiksów o superbohaterach, a także umieszczenie fabuły w realiach prowincjonalnej Polski. Tytułowy „heros”, ordynarny, nadpobudliwy i niezrównoważony mieszkaniec Opola jada w mlecznym barze i nieustannie walczy z zaskakująco abstrakcyjnymi istotami: Trójpalczystą dłonią z ciasta kradnącą majtki na kolonii

⁵⁹ Ukazały się albumy: Filipa Myszkowskiego (*Eryk .Ostatni Szrama*. Wrocław 2003 oraz *Eryk. Ostatni Szrama 2*. Poznań 2004), Clareance’a Weatherspoon’a (*Josephine*. Wrocław 2003), Karola Kalinowskiego (*Liga Obrońców Planety Ziemia*. Warszawa 2004); wydano powieść graficzną Piotra Gosienieckiego i Gene Kowalskiego (*Pattern*. Wrocław 2003) i liczącą już kilka zeszytów serię autorstwa Tomasza i Bartosza Minkiewiczów pod tytułem *Wilq: superbohater*. Wreszcie Michał „Śledziu” Śledziński w 2005 roku startuje z nowymi odcinkami *Osiedla Swoboda* w postaci samodzielnych zeszytów, a Ryszard Dąbrowski wpisuje na swoje konto już trzeci album z serii *Likwidator*.

⁶⁰ Konrad Godlewski, *Kochana Szarpanina*. „Gazeta Wyborcza” 27 października 2003.

letniej⁶¹ czy kibolami-gigantami. I tak jak na Supermana źle działał kryptonit, Wilq`a osłabiają „głupie teksty”. To tylko jedne z nielicznych przykładów zabawy schematem, które można by mnożyć. Twórcy historii o superbohaterze z Opola kładą wyraźny nacisk na scenariusz i teksty: mieszanekę ulicznego, środowiskowego slangu, rymowanych bluzgów i zaskakujących powiedzonek. Dlatego też warstwa graficzna pozostaje na drugim planie. Dodatkową atrakcją serii jest specyficzny zabieg: traktowanie komiksu jak serialu z wyszczególnieniem podziału na role, dołączonymi do niego fikcyjnymi wywiadami, pokazywanie „kulis” produkcji⁶² oraz całkiem szeroko zakrojona akcja marketingowa w Internecie: kubki, koszulki i inne gadzety z wizerunkiem Wilq`a (do jednego zeszytu dodawano nawet naklejki).

Rozmach i konsekwencja w działaniach promocyjnych (czy raczej autopromocyjnych) przywodzą na myśl marketing jakiejś hollywoodzkiej superprodukcji. Jakby nie patrzeć, to pierwszy w Polsce przypadek tak rozbudowanej otoczki komercyjnej wokół komiksu, na dodatek – co szczególnie wymowne – komiksu słabego. Autorowi Wilq`a udało się zrealizować to samospełniające się proroctwo, niejako zakłócić rzeczywistość i pewien pozór sukcesu zamienić w rzeczywisty triumf komercyjny.⁶³

W polskich realiach sprzedaż albumów czy zeszytów realizowanych w poetyce undergroundowej (na przykład *Jeż Jerzy* czy *48 stron*) nie różni się specjalnie od tak zwanych komiksów środka. W czasach boomu wydawnictwo Kultura Gniewu postanowiło przypomnieć czytelnikom mniej znanych twórców podziemia (dokonano wznowienia komiksów Dariusza „Pały” Palinowskiego, zbiór przygód *Kica Przystojniaka*), na powrót aktywny stał się Krzysztof Owedyk, który zaczął tworzyć cykl: *Cierń w koronie*⁶⁴ przywodzący na myśl jego wcześniejszy komiks pod tytułem *Ósma Czara*. Z kolei Ryszard Dąbrowski wykreował nowego, bezkompromisowego i prowokacyjnego Likwidatora. Postać tyle wyraźną, co kontrowersyjną. Likwidator to anarchoterrorysta mordujący kłusowników, wysadzający polski parlament, nie uznający żadnych kompromisów bojownik, nienawidzący władzy i mediów. Komiks Dąbrowskiego ma schematyczny scenariusz (odszukać wroga, złapać i zniszczyć), ale osadzono go w bardzo konkretnych, politycznych realiach. W jego kadry została wpisana ekologiczna i antysystemowa ideologia. Z pewnością można autorowi

⁶¹ Zob. Batosz Minkiewicz, Tomasz Minkiewicz, *Wilq vs. T.D.Z.C.* [w:] „Produkt”. Warszawa 2001, nr 5, s.87-89.

⁵⁷ Ka-Dwa-Ka, *Fenomen Wilq`a* [w:] „AQQ”. Poznań 2004, nr 31, s.56.

⁵⁸ Michał Siromski, *Wilq: superkicz?* [w:] *Komiks w tyglu uwarunkowań. Antologia referatów sympozjum komiksologicznego*. Łódź 2004, s.36.

⁶⁴ Krzysztof Owedyk, *Cierń w koronie, tom 1: Objawienia i omamy*. Warszawa-Poznań 2003
Krzysztof Owedyk, *Cierń w koronie, tom 2: Klucz*. Warszawa-Poznań.2004

zarzucać okrucieństwo i radykalizm, ale z drugiej strony da się potraktować ten komiks jako swoisty wentyl bezpieczeństwa i miejsce, gdzie bez żadnej konsekwencji wolno wyładować swoje polityczne antypatie.⁶⁵ Jednak bez względu na interpretację, *Likwidator* jest najbardziej zaangażowanym politycznie komiksem w Polsce i co ciekawe, pojawiał się w kilku magazynach branżowych („AQQ”, „Produkt”, „Magazyn Fantastyczny”), a także w alterglobalistycznym „Obywatelu”.

Komiks polski (a nie tylko już zagraniczne komiksy w Polsce) coraz częściej podejmuje poważne i trudne tematy, włącza się w publicystykę, a nawet w społeczne kampanie. Trudno się temu dziwić. Zarówno twórcy komiksu jak i wydawcy chcą udowodnić, że sztuka obrazkowa może być gatunkiem równie istotnym co literatura, a w dodatku atrakcyjniejszym w odbiorze i lepiej przemawiającym do młodego czytelnika. Z pewnością właśnie z takiego założenia wyszło Krajowe Centrum Do Spraw Aids, decydując się na antologię *Komiks kontra Aids*⁶⁶ zawierającą zarówno prace młodzieży zgłoszone do konkursu na rysunek o tematyce Hiv/Aids oraz szorty⁶⁷ uznanych komikarzy, takich jak Gawronkiewicz, Leśniak czy Skutnik. Poziom między amatorami a zawodowcami był skandalicznie różny, ale nie o to w tym wypadku chodziło. Komiks spełniał tylko rolę medium (narzędzia perswazji czy propagandy), mającego na celu przekazanie konkretnych wiadomości i wiedzy na temat choroby. Podobne projekty wykorzystania obrazkowego medium przedsięwzięło wydawnictwo Egmont, które kontynuowało wydawanie eleganckich antologii polskich twórców. Najpierw na warsztat wzięto nadal gorąco dyskutowany w Polsce temat, jakim była Druga Wojna Światowa: tak oto powstała antologia *Wrzesień. Wojna narysowana*.⁶⁸ Komiks wojenny ma w Polsce długą tradycję, z tym, że był to komiks PRL-owski, twór służący propagandzie i fałszowaniu historii, prawdziwe narzędzie ideologiczne dla komunistycznych władz. Redaktor *Września*, Tomasz Kołodziejczak, chciał to piętno zmazać i pokazać, że sztuka obrazkowa może oddać dramat wojny, nie sprowadzając jej do sensacyjnych czarno-białych historii.

⁶⁵ Zob. Ryszard Dąbrowski, *Likwidator. Trylogia*. Warszawa 2001.

Ryszard Dąbrowski, *Likwidator. Krwawy rajd*. Białowieża 2002

Ryszard Dąbrowski, *Likwidator. Decydujące starcie i pozostałe epizody*. Dębica 2003

⁶⁶ *Komiks kontra Aids*, antologia pod red. Denisa Wojdy, Przemysława Truścińskiego, Jarosława Składanka. Warszawa 2002.

⁶⁷ shorty – ang. *short stories* - krótkie, najczęściej kilkunastosekundowe historie komiksowe

⁶⁸ *Wrzesień. Wojna narysowana*, pod. red. Tomasza Kołodziejczaka. Warszawa 2003

3. „Klątwa Marciniaka” i realne osiągnięcia boomu komiksowego

Boom komiksowy nie trwał długo, pierwsze oznaki ciszy po burzy pojawiły się już pod koniec 2003 roku, kiedy to z rynku wycofały się dwa duże wydawnictwa, którym nie powiodło się wydawanie komiksów.⁶⁹ Okazało się, że wraz ze wzrostem ilości wydawanych albumów i ich cen, zwiększyły się również wymagania czytelników. Nie wystarczyło już zwykłe wydanie komiksu, należało go zaadresować do konkretnej grupy odbiorców. Przychodzi tu na myśl teoria Tomasza Marciniaka, socjologa kultury z UMK w Toruniu, który utrzymuje, że komiks jest jedynym nie zaakceptowanym przez Polaków elementem zachodniej popkultury. Opinię tą nazwano później „klątwą Marciniaka”⁷⁰ i nawet w okresie komiksowego entuzjazmu, w wywiadzie udzielonym Konradowi Godlewskiemu Marciniak nie cofnął swoich słów. Wysunął argument, że komiks w PRL-u był medium bardziej masowym niż obecnie, a następnie ogłosił „proroctwo”, które niestety się spełniło:

Małe proroctwo Marciniaka mówi, że źle się dzieje z prasą o komiksach. »Krakers« padł, a »AQQ« cienko przedzie. Na rynku nie ma miejsca na tyle tytułów, zostanie pewnie jeden lub dwa. Czytelników odbiera im także prasa internetowa.⁷¹

W 2004 roku zamknięto najważniejsze pisma komiksowe: „AQQ”, „Produkt”, „Arenę-Komiks”, „KKK” i „Świat Komiksu”. Przegrały z Internetem, a także z albumami. Nie trzeba już było sięgać po magazyn, żeby przeczytać dobry komiks, tym bardziej, że cena była porównywalna. Z rynku zniknęły pisma, na łamach których debiutowali najważniejsi twórcy, periodyki rzetelnie i fachowo opisujące gatunek. Jediną ostoją „papierowej” publicystyki stały się „Zeszyty Komiksowe”, aspirujące do miana pisma krytycznego. Jednak pod względem edytorskim jak i merytorycznym jego redaktorzy muszą jeszcze nadrobić zaległości. Fandom przeniósł się do sieci, powstały profesjonalne i szybkie serwisy komiksowe (wrak.pl, serwis-komiksowy.pl, Gildia Komiksu) oraz czasopisma publicystyczne („Kazet”, „Esensja”). Internet okazał się idealnym rozwiązaniem nawet dla debiutujących rysowników, ale to jednak tytuły „papierowe” miały najlepszych autorów i twórców. 2004 rok to definitywny koniec boomu: rynek zaczyna się kurczyć, ukazuje się mniej tytułów, a ogólnopolskie media wolą pisać o ekranizacjach komiksów (najczęściej słabych) niż o

⁶⁹ Jarosław Obważanek, *Podsumowanie roku 2003 na polskim rynku komiksowym* [w:] „Zeszyty komiksowe”, bmw 2004, nr 1, s.48.

⁷⁰ Wojciech Orliński, *Koniec klątwy Marciniaka*. „Gazeta Wyborcza”, sobota-niedziela 25-26 października 2003 roku

⁷¹ Konrad Godlewski. *Zdjęta klątwa?* (rozmowa z Tomaszem Marciniakiem) „Gazeta Wyborcza”, poniedziałek 27 października 2003 roku

samych komiksach. Jednak najlepsze firmy przetrwały i dokładnie wyznaczyły cele. Rynek zaczął się profesjonalizować, a wydawcy decydowali się publikować dla ściśle określonych grup (czasami wręcz nisz) odbiorców. Wydawcy zrozumieli, że czytelnik nie jest w stanie kupić tak wielu komiksów, dlatego ograniczono liczbę tytułów, a najważniejsze premiery odbywają się w terminach dwóch dużych ogólnopolskich imprez: Międzynarodowego Festiwalu Komiksu w Łodzi oraz Warszawskich Spotkań Komiksowych.

W rankingu na najlepszy komiks 2004 roku opublikowany w Polsce ogłoszonym przez tygodnik „Przekrój” na pierwszym miejscu znalazł się *Achtung: Zelig!*⁷² Krzysztofa Gawronkiewicza i Krystiana Rosińskiego, a tuż za nim *Glinno*⁷³ Jacka Fraśia. Polscy autorzy okazali się lepsi od twórców zachodnich. Do niedawna taka sytuacja byłaby nie do pomyślenia. A jednak okazało się to możliwe. Zarówno Fraśia jak i Gawronkiewicza możemy uznać za artystów na europejskim poziomie, a od strony edytorskiej obydwa albumy zostały wydane zgodnie z najlepszymi standardami. Pierwszy z nich to zrealizowana w poetyce groteski i sennych omamów historia osadzona w scenerii Drugiej Wojny Światowej. Jednakże poza realiami historycznymi i konfliktem ss-manów pod wodzą ich skarłałego przywódcy w czapce maga a leśnymi partyzantami sam komiks z wojną niewiele ma wspólnego. *Achtung: Zelig!* nie jest z pewnością albumem wojennym, co najwyżej opowieścią o przygodach „innych”, ojca i syna przypominających żabę oraz postać z filmu *Aliens*. Aby dodatkowo skomplikować interpretację, Gawronkiewicz zastosował hiperrealistyczny i wysmakowany rysunek oraz sporo zaskakujących rozwiązań formalnych. Cała siła tego komiksu polega na tym, że nie sposób określić, co „autorzy mają na myśli”. Podobnie jest z *Glinnem* Jacka Fraśia, albumem porównywanym do dokonań Lynch'a⁷⁴ ze względu na niezwykle zapętloną fabułę i atmosferę rodem z *Miasteczka Twin Peaks*. Poza atrakcyjnym scenariuszem-zagadką ogromnym walorem jest jego warstwa plastyczna. Komiks został wykonany techniką malarską (zajęło to autorowi 3 lata!) i jest mistrzowski pod względem kolorystyki. *Glinno* to bardzo starannie narysowany i doskonale przemyślany album, który poza dokonaniem Gawronkiewicza nie ma sobie równych. Obydwa komiksy zostaną prawdopodobnie opublikowane w Europie, a nakład pierwszego wydania *Zeliga* już się wyczerpał. Ale Fraś i Gawronkiewicz zdążyli zaistnieć na europejskim rynku. Autor *Glinna* zdobył pierwsze miejsce w kategorii Młody Talent na festiwalu w Angouleme (2001 rok) za komiks *Kaczka*. Natomiast dwa lata później Gawronkiewicz odniósł największy sukces od czasu Rosińskiego

⁷² Krzysztof Gawronkiewicz, Krystian Rosiński, *Achtung: Zelig! Druga Wojna*. Poznań-Warszawa 2004

⁷³ Jacek Fraś, *Glinno*. Warszawa 2004

⁷⁴ Zob. Szymon Holcman, *Lynch na polskiej wsi*. „Przekrój” 5 grudnia 2004.

i Kasprzaka – wygrał międzynarodowy konkurs organizowany przez telewizję Arte i wydawnictwo Glenat. *Esencja* Gawronkiewicz i Grzegorza Janusza pokonała ponad 600 prac nadesłanych z całego świata. Młodzi twórcy otrzymali 5 tysięcy euro nagrody i ofertę wydania *Esencji* we Francji. Co zastanawiające, wiadomość ta nie obiegła ogólnopolskich mediów, a żaden z opiniotwórczych tygodników nie przygotował materiału o Gawronkiewicz. Ta ignorancja jest zastanawiająca. Kiedy nasza literatura, muzyka czy sztuki plastyczne osiągają sukcesy na Zachodzie, media starają się jak najszybciej zawiadomić o tym opinię publiczną. W przypadku komiksu tak się nie dzieje. Czyżby Gawronkiewicz nie zasługiwał na nominację do takich *Paszportów Polityki*? Sukcesy za granicą osiągają również inni twórcy komiksowi. *Popman* Tomaszewskiego ukazał się w prestiżowej francuskiej antologii *Comix 2000*, a Mateusz Skutnik, znany u nas z *Rewolucji*, od dawna tworzy komiksy na eksport: do Słowenii, Włoch, Szwecji. Ostatnio polskie media obiegła sensacyjna wiadomość: Dagmara Matuszak zilustrowała bibliofilskie wydanie poematu sławnego amerykańskiego pisarza Neil’a Gaimana – zaskoczenie było ogromne. Nad komiksem w Polsce nadal wisi „klątwa Marciniaka”, ale ta klątwa nie przenosi się poza granice naszego kraju. Jest wielce prawdopodobne, że Gawronkiewicz stanie się drugim Rosińskim, a jego sława dotrze do nas drogą okrężną – przez Francję. Czy wtedy, tak jak autor *Thorgala* lub Polański zostanie zauważony? Dziś łatwo usłyszeć, że obydwój panowie to polscy artyści, ale rozsądek podpowiada, że przecież tak nie jest, bo tworzą oni przede wszystkim dla zachodniego odbiorcy. Czy eksport swojej twórczości stanie się szansą i rozwiązaniem dla polskich twórców komiksu? Na razie ze swojej pracy nie mogą się utrzymać i choć zarabiają nieźle jako twórcy billboardów czy reklam, ich pasja nie staje się ich zawodem. Tylko nieliczni mogą sobie na to pozwolić. Jedno jest pewne: komiks polski może śmiało startować w szranki z twórcami europejskimi i będzie tam doceniany. Z pewnością jest doskonałym materiałem eksportowym. Szkoda tylko, że mało kto w Polsce to rozumie, a Marciniak nie ma na razie argumentów, aby zdjąć swoją klątwę...

II. Dymki o historii

Komiks wywodzi się bezpośrednio z tradycji rysunkowej satyry politycznej, która była nieodłącznym elementem dziewiętnastowiecznej prasy. Komentarze w formie karykatur miały niejednokrotnie większy wpływ na czytelnika niż tekst, a obraz szybciej zapadał w pamięć. Stąd karykatura, opatrzona bardzo często podpisami służyła do przemykania ideologicznych wyobrażeń, przedstawiania poglądów politycznych lub schematycznych wizerunków różnych ras czy narodów. W wielu przypadkach autorzy rysunkowych karykatur stawali się później autorami pierwszych historii obrazkowych. Tak stało się między innymi w przypadku Winsora McCaya komentującego swoimi karykaturami wydarzenia polityczne na łamach „Life”. Wkrótce potem McCay stał się autorem jednej z najstarszej serii prasowych pasków komiksowych *Little Nemo in Slumberland*.⁷⁵

Inny znany dziewiętnastowieczny grafik, Gustaw Doré zasłynął dzięki swojemu albumowi *Dzieje świętej Rusi*. Wydany w 1854 roku zbiór 500 grafik tego artysty Jerzy Szyłak określa mianem protokomiksu⁷⁶, czyli gatunku, z którego uformował się współczesny komiks. Praca francuskiego twórcy nie była zbiorem luźnych grafik z podpisami, ale jedną zwartą historią, parodią historycznej kroniki i gorzką satyrą zarówno na carskie państwo, jak i na samą kulturę oraz mentalność rosyjską:

Autor był dla Francuzów tym, kim dla Polaków Elwiro Andriolli – twórcą wizualnych wyobrażeń, które formowały światopogląd kolejnych generacji. „Gustaw Doré nafaszerował obrazami moje oczy” – pisał u schyłku XX wieku Jean François Revel we wstępie do jednego z późniejszych wydań. Nic dziwnego, że obrazy te Francuzi chętnie politycznie eksploatowali.⁷⁷

W innych społeczeństwach wiele komiksów pełniło podobne funkcje, co *Dzieje świętej Rusi*. Również i rodzimy komiks przedwojenny i powojenny starał się podejmować tematy doniosłe, ważne, takie jak choćby wojna. Robił to na swój sposób: różnymi środkami artystycznymi, czasem bardzo ubogimi, a także w różny sposób ideologizował swój przekaz.⁷⁸ Niejednokrotnie autorzy dopuszczali się uproszczeń i przekłamań. Widać to szczególnie w dorobku komiksu prl-owskiego (o tym szerzej w innym rozdziale), kiedy to

⁷⁵ Por. Jerzy Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*, Gdańsk 1999, s.2-5.

⁷⁶ Por. Jerzy Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*. Gdańsk 1998, s.7-9.

⁷⁷ Gustaw Doré, *Dzieje świętej Rusi*, tłum Józef Waczków Gdańsk 2003, s.110.

⁷⁸ Por. Adam Rusek, *Tarzan, Matolek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919 – 1939*. Warszawa 2002.

komiks stawał się narzędziem państwowej propagandy. I skoro polski czytelnik miał dostęp jedynie do komiksów opowiadających o wojnie w konwencji zideologizowanego serialu sensacyjnego oraz do komiksu dla dzieci, nie mógł mieć o nim najlepszego zdania. Dopiero przemiany ustrojowe, a związku z tym możliwość opublikowania głośnego albumu *Maus* Arta Spiegelmana uświadomiła rodzimemu odbiorcy, że komiks nie musi być rozrywką dla dzieci. Nie musi być nawet rozrywką w ogóle, skoro potrafi być poważnym dziełem sztuki. I choć po 1989 roku pierwsze próby ujęcia tematów historycznych, obyczajowych i politycznych pojawiły się przed dziełem Spiegelmana, to jednak *Maus* wytworzył dobrą atmosferę dla tych komiksów, które zawierały ważne „nie komiksowe” treści. Do głosu doszło młode pokolenie twórców działających w innych warunkach politycznych niż dawni mistrzowie. To właśnie oni stworzyli albumy o Drugiej Wojnie, Solidarności czy Księdzu Popiełuszcze. Z drugiej strony zastanawiający jest fakt, że żaden polski twórca przed 2001, to jest przed premierą *Maus*, nie odważył się przedstawić tak ważnego dla historii Polski wydarzenia jakim był Holocaust. Dopiero Spiegelman pokazał, że jest to wykonalne.

Młodzi polscy twórcy komiksowi w większości przypadków nie potrafili zastosować reguł Amerykanina i tworząc swoje prace ujmowali historię dość powierzchownie. I tak z jednej strony po 1989 roku na naszym rynku komiksowym pojawia się coraz więcej poważnych prac, jednak najlepsze wciąż wychodzą spod ręki obcokrajowców. Wygląda na to, że rodzimi artyści nie odrobili lekcji zadanej przez Arta Spiegelmana. Jak ona wyglądała, i co zostało po niej w umysłach innych twórców, przedstawię w niniejszym rozdziale.

1. Co zrobić z tą świnią? Debata wokół powieści graficznej „Maus” Arta Spiegelmana

*Muszę powiedzieć, że czekam, aż jakiś Polak obrazi się na mnie za to, że przedstawiłem Żydów jako myszy. To znaczy tak naprawdę nie oczekuję, ale byłoby to przyjemne.*⁷⁹

Art Spiegelman

Jak już wspominałem wielokrotnie, komiks w Polsce postrzegany jest jako medium prymitywne, które nigdy nie będzie mogło aspirować do miana pełnoprawnego gatunku artystycznego: zarówno w wyniku zastosowanej formy (proste, prymitywne rysunki), jak i przedstawianej treści (historie kryminalne, przygodowe czy też przeznaczone dla dzieci). Dlatego po opublikowaniu w Polsce w 2001 roku albumu *Maus* Arta Spiegelmana, komiksu opowiadającego o losach ocalonego z Holocaustu Władka Spiegelmana rozpoczęła się dyskusja. Zadawano sobie pytanie, czy komiks nie jest zbyt niskim gatunkiem, aby poruszał problematykę Ostatecznego Rozwiązania. Ale rozważania na temat pojemności gatunku i zachowania – choćby namiastki decorum w dobie postmodernizmu zeszły na drugi plan. W Polsce *Maus* wywoływał zaniepokojenie, a w środowiskach prawicowych prawdziwe oburzenie, ponieważ autor wykorzystując postaci zwierzęce przedstawił Polaków jako świnie. Niemcy kryjący się pod postaciami kotów i Żydzi w kostiumie myszy nie wywołali raczej większego oburzenia. Świnia natomiast stała się niejako etykietą, po której rozpoznawano, oceniano *Maus* i w przestrzeni medialnej umieszczano tuż obok sprawy w Jedwabnem. Zanim jednak przejdziemy do recepcji komiksu Spiegelmana w Polsce, a także roli, jaką odegrała praca nowojorskiego artysty dla przewartościowania sposobu myślenia o komiksie w naszym kraju, warto sięgnąć do historii rodzinnej artysty, przyjrzeć się recepcji *Maus* w USA i poznać założenie artystyczne Arta Spiegelmana.

⁷⁹ Lawrence Weschler, *Sztuka i Holocaust*. Przeł. Łukasz Sommer. „Gazeta Wyborcza” 28-29 kwietnia 2001

a) Skąd się wzięła „Mysz”?

Zanim *Maus* ukazał się w formie dwutomowego albumu (tom 1⁸⁰ – 1986, tom 2⁸¹ – 1991), za który Spiegelman – jako jedyny artysta komiksowy – otrzymał prestiżową nagrodę Pulitzera w 1992 roku, komiks drukowany był w magazynie „Raw”⁸². Pismo redagowane przez Spiegelmana i jego żonę Mouly przyczyniło się do odrodzenia amerykańskiej sztuki komiksowej, a ściślej rzecz ujmując - zapoczątkowało narodziny nowej fali autorskiego i niezależnego komiksu w USA. Spiegelmanowie zażenowani poziomem ówczesnego komiksu - zarówno tego głównonurtowego, jaki i undergroundowego - postanowili wprowadzić na rynek nową jakość, a także zmienić wizerunek komiksu jako niskiego, popkulturowego medium. Od strony edytorskiej „Raw” wyglądał jak magazyn awangardowej sztuki, a jego redaktorzy robili wszystko, aby wyglądowni odpowiadała zawartość. Dokładnie selekcjonowali opowieści obrazkowe do publikacji, a także zajmowali się poszukiwaniem nowych talentów. Chcieli z komiksu uczynić pełnoprawną dziedzinę sztuki. Sztuki, która prowokuje i zadaje pytania. Tak o swojej przygodzie z „Raw” pisał Art Spiegelman

Wygląda na to, że RAW wprawia w zakłopotanie wiele osób. Czy to jest komiks, czy też magazyn artystyczny? Ma zbyt wyrafinowaną formę by być w prosty sposób potraktowany jak śmieć - jak zwykło wielu, skądinąd rozumnych ludzi myśleć o komiksie, a z drugiej strony posiada tę natarczywość, która jest nie na miejscu w bardziej stosownych sytuacjach (sic!)⁸³.

Poza prowokacją artystyczną Spiegelman w swoich założeniach wymieniał również ścisły związek z rzeczywistością. Historie w jego magazynie częstokroć komentowały problemy obyczajowe, polityczne czy społeczne. Niezwykle istotny wpływ na „Raw” miał komiks europejski⁸⁴, który w latach 70 i 80- tych był znacznie lepiej rozwinięty niż sztuka obrazkowa za oceanem. I kiedy undergroundowa formuła w Stanach wyczerpała swój potencjał twórczy, to właśnie we Francji, Belgii czy Szwajcarii tworzyli tacy artyści, jak Tardi, Moebius i wielu innych. Ich prace często odwoływały się do tradycji malarskich, były niejednokrotnie bardzo literackie, a ich autorzy dbali o wyraźny, własny styl. Właśnie takie komiksy chciał w swoim magazynie publikować autor *Maus* i szukał w USA artystów, którzy potrafili zerwać z konwencjonalnym tworzeniem historii obrazkowych. Obrazkowa opowieść o Holocauście publikowana w formie wkładki do „Raw” idealnie odpowiadała założeniom artystycznym

⁸⁰ Art Spiegelman, *Maus I: A survivor's tale. My father bleeds history.* New York 1986

⁸¹ Art Spiegelman, *Maus II: A survivor's tale. And here ma troubles began.* New York 1991

⁸² Pierwszy numer tego kwartalnika ukazał się w 1980 roku

⁸³ www.maus.com.pl/raw.html

⁸⁴ Por. www.maus.com.pl/raw.html

Spiegelmana. Temat był wstrząsający, ale także forma graficzna zaskoczyła wszystkich. Autor, jak sam przyznaje, częściowo inspirował się rysowanym dziennikiem Alfreda Kantora, więźnia Auschwitz, który musiał zniszczyć swoje prace w obozie, ale odtworzył je po wojnie. „Inny więzień, nazwiskiem Kościelniak, narysował cykl: *Jeden dzień w Auschwitz* i *Jeden dzień w Birkenau*. Toż to był właściwie komiks! Proszę tylko pomyśleć: on rysował życie w obozie śmierci. A przecież ludzie tam nie tylko umierali, ale i żyli. A ja musiałem wiedzieć szczegółowo, jak żyli, by móc napisać swoją książkę”⁸⁵ – wspomina Art Spiegelman w wywiadzie dla „Midrasza” przeprowadzonym przez Konstantego Geberta. *Maus*, który w formie odcinków ukazywał się w „Raw” był już drugą wersją tego komiksu. Pierwszy wariant historii składał się jedynie z 3 stron i został opublikowany w undergroundowej antologii *Funny Animals* w 1972 roku. Co ważne, w wydaniu książkowym Włodek Spiegelman – ojciec Arta – został przedstawiony jako wyrachowany, uciążliwy i antypatyczny starzec. W komiksie z 1972 jego postać została naszkicowana zgoła odmiennie.

W tej wersji stosunki między ojcem a synem są niemal sielankowe. Poczciwy ojciec mysz opowiada swojemu synkowi Mikiemu bajkę na dobranoc. To uroczy obrazek (lampa na nocnym stoliku ma kształt Myszki Miki) – tylko bajka jest upiorna. Niektóre ze zdarzeń nagłośnieńskich później w wersji książkowej pojawiają się tu w skondensowanej postaci. Ale na końcu komiksu – kiedy to w bajce mama i tata zostają zapędzeni do Auschwitz – tata tłumaczy, że na razie nie może powiedzieć nic więcej. Zresztą Miki i tak już śpi.⁸⁶

Pierwotna wersja *Maus* – choć nie znalazła się jednak, ani w „Raw”, ani wersji książkowej - była formą wyjściową, ideą, która przerodziła się w jedno z najważniejszych dzieł w historii komiksu.

⁸⁵ www.midrasz.home.pl/2001/wrz/wrz01_1.html

⁸⁶ Lawrence Weschler, *Sztuka i Holocaust*. Przeł. Łukasz Sommer. „Gazeta Wyborcza”, 28 kwietnia do 29 kwietnia 2001r.

b) Problemy z opisem Holocaustu

Znana anegdota głosi, że kiedy *Maus* już w postaci książki ukazał się w Stanach Zjednoczonych, „New York Times Book Review” umieścił recenzję albumu w dziale „fikcja”. Wtedy Spiegelman napisał notę do redakcji z prośbą, aby przenieść *Mausa* do działu „literatura faktu”, bo swoje dzieło traktował jako dokument historyczny, tyle że w niecodziennej formie.⁸⁷ To pozornie niewiele znaczące wydarzenie ilustruje jednak istotny problem, który pojawił się zarówno przy komiksie Spiegelmana jak i przy filmie Begniiego *Życie jest piękne*. Chodzi o możliwość opowiadania historii w sposób inny niż tradycyjny, ale równoprawny klasycznej narracji historycznej. Hayden White w swojej *Poetyce pisarstwa historycznego* zastanawiał się nad możliwościami zastosowania różnych „wzorców fabularnych” czy konwencji do przedstawiania Holocaustu. Tymi najbardziej rozpowszechnionymi w przypadku Ostatecznego Rozwiązania są styl narracji epickiej i tragicznej. I choć White, za Friedlanderem, uznaje, że wzorzec epicki oraz wzorzec tragiczny z czasem stają się hermetyczne i mało oryginalne, to próby ujęcia tych tematów w inne ramy, z góry skazane są na porażkę oraz zarzut nieautentyczności czy estetyzacji ludobójstwa i faszyzmu.

Wydaje się, że jest to kwestia rozróżnienia pomiędzy danym korpusem „faktograficznej” zawartości a daną formą narracji oraz zastosowania określonej reguły, która zakłada, że poważne tematy – takie jak masowe mordy czy ludobójstwo – aby mogły być odpowiednio przedstawione, wymagają gatunków szlachetnych, takich jak epos czy tragedia. To problem postawiony przez Artę Spiegelmana w *Maus: A survivor's tale*, która jest gorzką satyrą na Holocaust⁸⁸.

Maus nie jest ani komedią, ani nie stosuje reguł poetyki estetyzującej. Przeciwnie: undergroundowa, szorstka i niemalże ikoniczna kreska pozwala twierdzić, że komiks Spiegelmana jest z założenia antyestetyczny i dość oszczędny jeśli wziąć pod uwagę możliwości komiksowej formy. Nie należy jednak do wymienionych wcześniej przez White'a gatunków, a mimo to z opowiadaniem o Holocaustu radzi sobie wyjątkowo dobrze i nie można zarzucić mu braku autentyczności. Jak to możliwe? White sam odpowiada sobie na to pytanie, wskazując na wyjątkową cechę tego komiksu – samoświadomość autora.⁸⁹

⁸⁷ Por. Mariusz Czubaj, *Zagłada, myszy, świnie*. „Polityka”, 28 kwietnia 2001

⁸⁸ Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*. Tłum. Ewa Domańska. Kraków 2000, s.217.

⁸⁹ *Ibidem*, s.218.

Przejawia się ona na wielu poziomach. Po pierwsze, na poziomie konstrukcji fabuły, która toczy się na dwóch planach. Spiegelman zdaje w swoim komiksie dwie relacje. Pierwszą z nich jest przytaczanie wspomnień ojca, Władka Spieglamana, drugą – ukazanie okoliczności, w jakich dochodziło do rozmów, zbierania materiałów potrzebnych do książki, wreszcie – przedstawienie samej pracy nad albumem. Dzięki temu, że autor ujawnia źródło swoich informacji, pokazuje, iż nie ma zamiaru tworzyć ogólnej historii Holocaustu. On tylko zapisuje świadectwo, dając jednocześnie obraz warunków i atmosfery, w jakich ono powstawało. Jest to o tyle istotne, że dla Władka Spiegelmana Auschwitz nie skończył się w 1945, tylko nadal żyje w jego głowie, niszcząc przy okazji jego własne życie i życie najbliższych. Drugim poziomem samoświadomości Spiegelmana jest wiedza na temat (pozornej) niemożności dokładnej reprezentacji wojennych wydarzeń przy pomocy sztuki obrazkowej. W drugim tomie *Maus*, w scenie, kiedy jedzie do chorego ojca samochodem, wątpi w swoje możliwości:

Ech. Czuję w tym coś niestosownego, że próbuję odtworzyć rzeczywistość gorszą niż mój najkoszmarniejszy sen. I usiłuję ułożyć ją w **komiks!** Chyba porwałem się z widłami na słońce. Może powinienem raczej dać sobie z tym spokój. Tak wielu rzeczy nigdy nie będę umiał zrozumieć, ani zwizualizować. Rzeczywistość jest zbyt **złożona** jak na komiks... Za wiele robi się pominięć, przekształceń⁹⁰

Ale dla Spiegelmana świadomość ograniczenia formy to jedno, a świadomość niemożności zrozumienia, czym tak naprawdę był Holocaust – rzecz zupełnie inna. Może nawet bardziej istotna. Rozmowy, które prowadzi Art ze swoim ojcem Władkiem nie służą jedynie przedstawieniu konkretnej opowieści. Syn chce zrozumieć ojca, nawiązać z nim nic porozumienia, w końcu poznać swoją własną tożsamość, na której Zagłada odcisnęła piętno. Im dłużej Art rozmawia z Władkiem, tym dobitniej przekonuje się, że nie może go do końca zrozumieć – bo nie przeszedł przez rytuał obozowego piekła. Z tego też powodu nie jest w stanie w pełni oddać tamtej tragedii. Świadomość tego spędza mu sen z oczu i w końcu trafia na kozetkę psychoanalityka. Wraz z lekarzem, również jednym z ocalonych, zastanawiają się nad sensem tworzenia dzieł sztuki dotyczących Holocaustu. Dochodzą do wniosku, że mimo wielu narracji o tych wydarzeniach ludzie wcale nie stali się lepsi. Doktor Pavel ze Spiegelmanem prowadzą interesującą dyskusję:

[Pavel]: Tak czy inaczej, ofiary nie żyją i nie opowiedzą nic ze swojego punktu widzenia, może więc nie trzeba już więcej opowieści?

⁹⁰ Art Spiegelman, *Maus II. Opowieść ocalałego: I tu zaczęły się moje kłopoty*. Tłum Piotr Bikont. Kraków 2001, s.16.

[Spiegelman]: Mhm, Samuel Beckett powiedział: „Każde słowo jest jak niepotrzebna plama na ciszy i nicości”

[Pavel]: Tak

[Spiegelma]: Ale z drugiej strony on to **powiedział**

[Pavel] I miał rację. Może byś włączył to do swojej książki⁹¹

Spiegelman rozważając trudności przedstawiania, rozumienia i ujęcia w całość tragedii jest wobec czytelnika uczciwy, nie kusi go wizją poznania prawdy, tylko dzięki metatekstualnym zabiegom pokazuje, jak starał się do tej prawdy dociec. Autor nie usiłuje dokonywać syntezy Holocaustu, mówić o przesłaniu utworu czy misji swojej sztuki. Składa tylko opowieść z fragmentów i dzieli się tym, co udało mu się zrekonstruować nie kryjąc przy tym własnych niedoskonałości. Dzięki temu potrafi wstrząsnąć, choć zamiast patosu, stosuje ironię. Właśnie ta samoświadomość, o której pisał White, pozwoliła Spiegelmanowi na skonstruowanie porażającego i szczerego dzieła.

Polscy publicyści również odnotowali sposób ujmowania historii przez Spiegelmana. Mariusz Czubaj na łamach „Polityki”⁹² zwracał uwagę na wyjątkowe, komiksowe środki wyrazu, umożliwiające odwoływanie się bezpośrednio do emocji czytelnika poprzez subtelne metafory i znaki graficzne, takie jak znany, całostronnicowy kadr, na którym droga do Sosnowca układa się w swastykę. Spiegelman zdobywa jego uznanie za to, że potrafi w prosty sposób posługiwać się kontrastem i skrótem. Czubaj podkreśla, że „...taki sposób kondensacji jest właściwie nieosiągalny ani dla pisarza, ani nawet dla filmowca”.⁹³ Z kolei Jacek Borowski z tygodnika „Wprost” widzi w Spiegelmanie artystę w pełni postmodernistycznego, który potrafi zakłócić podział sztuki na wysoką i popularną:

Poważne, zaangażowane projekty literackie, ukazujące się w formie albumu komiksowego, to jeden z ciekawszych przykładów twórczości postmodernistycznej, nie tylko mieszającej gatunki, ale przede wszystkim znoszącej - lub przynajmniej kwestionującej - podział na sztukę wysoką i niską. A pytanie o wzajemne relacje tych pozornie oddzielonych poziomów jest dla współczesnej kultury tak samo ważne, jak ważne dla życia społecznego jest pytanie o zbrodnie, odpowiedzialność i pamięć⁹⁴.

Jerzy Jarzębski w „Tygodniku Powszechnym”⁹⁵ zwraca uwagę na wielopoziomową, „szkatułkową” narrację, będącą zaskoczeniem dla kogoś, kto zna tylko komiksy o superbohaterach, a Piotr Rypson na łamach „Przekroju”⁹⁶ cytuje fragment wywiadu ze

⁹¹ *Ibidem*, s.45.

⁹² Por. Mariusz Czubaj, *Zagłada, myszy, świnie*. „Polityka”, 28 kwietnia 2001

⁹³ *Ibidem*

⁹⁴ Jacek Borowski, *Komiks o Holocaustcie*. „Wprost” 22 kwietnia 2001.

⁹⁵ Jerzy Jarzębski, *Myszy i inne zwierzęta*. „Tygodnik Powszechny” 20 maja 2001

⁹⁶ Piotr Rypson, *Mysz zdobywa Pulitzera*. „Przekrój” 8 kwietnia 2001

Spiegelmanem, w którym rysownik mówi o tym, że szukanie jakiegokolwiek morału w opowieści o Holocauście byłoby naiwne i tanie. Zamierzenia Spiegelmana, aby nie szukać na próżno metafizycznych czy socjologicznych źródeł tragedii najlepiej jednak określił cytowany wcześniej Mariusz Czubaj:

Autor nie tłumaczy powikłanych relacji z ojcem, nie próbuje też opisywać przyczyn i mechanizmów Holocaustu. A właśnie do takich wyjaśnień jesteśmy przyzwyczajeni. [...] Historię można bowiem opowiedzieć, ale nie można jej zrozumieć. I być może to jest najważniejsza nauka, choć nie jedyna, jaka z lektury *Mausa* płynie.⁹⁷

⁹⁷ Por. Mariusz Czubaj, *Zagląda, myszy, świnie*. „Polityka” 28 kwietnia 2001r.

c) Dekonstrukcja alegorii

Maus spotkała się z uznaniem krytyków, lecz równocześnie wywołał skandal w środowisku skrajnej prawicy. Skupił na sobie uwagę wcale nie ze względu na dyskusję o możliwościach narracji historycznej w formie komiksu, lecz ze względu zastosowania przez autora kostiumu zwierzęcego. Spiegelman obrazuje bowiem Niemców jako koty, Żydów jako myszy, a Polaków jako świnie. Wywołało to niemałe oburzenie, a Stowarzyszenie Przeciwno Antypolonizmowi wniosło do Prokuratury Okręgowej w Krakowie zawiadomienie o popełnieniu przestępstwa przez wydawcę polskiej edycji – Wydawnictwo Post. Organizacja ta uznała, że *Maus* publicznie znieważa Polaków z powodu ich przynależności narodowej.⁹⁸ Poza skierowaniem sprawy do sądu, Stowarzyszenie Przeciwno Antypolonizmowi urządziło pikietę pod redakcją „Przekroju”, ponieważ to właśnie zastępca redaktora naczelnego tego pisma, Piotr Bikont, jest autorem polskiego przekładu *Mausa*. Kilkunastu demonstrantów krzychało „nie jesteśmy świniami”, a potem urządzili publiczne spalenie egzemplarza komiksu.⁹⁹

Problem negatywnej, pełnej uprzedzeń recepcji *Mausa* brał się stąd, że powieść graficzną Spiegelmana kojarzono z *Folwarkiem zwierzęcym* Orwella i odczytywano jako prostą alegorię zwierzęcą. Jednak *Maus* nie jest bajką zwierzęcą. Słownikowa definicja tłumaczy bowiem ten gatunek literacki jako formę, „w której przedstawiane zwierzęta występują jako określone maski typów ludzkich, a relacje między nimi są odpowiednikiem społecznych stosunków i instytucji. Nazwa zwierzęcia jest tu konwencjonalnym znakiem zastępującym rozbudowaną charakterystykę pewnych cech moralno psychologicznych”¹⁰⁰ Autorzy definicji podkreślają również „stałość i jednoznaczność przyporządkowania takiego znaku określonemu kompleksowi treści”. Idąc tym tropem, krytycy „Maus” odczytali maskę świni jako cechę, a w kontekście wojny uruchomili skojarzenia z terminem „polska świnia”. Tymczasem w komiksie Spiegelmana poszczególne „zwierzęta” nie mają przypisanych cech charakteru. Z wyjątkiem kotów, które odgrywają tutaj rolę opętanych faszyzmem drapieżników, zarówno wśród myszy jak i wśród świń zdarzają się postacie lepsze i gorsze, egoistyczne i szlachetne. Poetyka, jaką przyjął Spiegelman dla swojego dzieła, nie jest alegorią zwierzęcą, tylko rodzajem metafory, który można by nazwać alegorią zdekonstruowaną. Spiegelman tłumaczy, że wykorzystał właśnie taki, „zwierzęcy” podział na

⁹⁸ Por. Witold Tkaczyk, *Pozew przeciwko wydawcy «Mausa»*. AQQ, nr 3 2001r.

⁹⁹ Por. KAW (podpis autora), *Myszy i świnie*. Gazeta Wyborcza Kraków 28 maja 200r.

¹⁰⁰ Definicja bajki zwierzęcej: *Słownik terminów literackich*. Red. Janusz Sławiński. Wrocław 2000r.

„rasy”, żeby wykpić i wykorzystać do własnych celów faszystowską propagandę, według której Żydzi byli szkodnikami przeznaczonymi do wytepienia, a Polacy świniami, które miały niewolniczo pracować dla Rzeszy. Odwołanie się do rasistowskiego światopoglądu, swoistej wizualnej mitologii, zostało przeprowadzone po to, aby obnażyć jej fałsz. Intencje Spiegelmana trafnie przedstawia publicysta „Przekroju”:

Użycie stereotypu daje szansę Spiegelmanowi nie tylko przełamania, ale i dekonstrukcji zastosowanej kliszy. Gdy już czytelnik się oswoi z podziałami na „naszych” i „obcych”, nagle musi się uczyć odczytywać maski na nowo, bo spod jednej wyziera druga. „Przyjazna” mysz zdradza, podobnie jak uczciwe na pierwszy rzut oka prosię. „Używanie tych kodów, myszy i kotów jest w istocie sposobem pozwalającym na dojście poprzez koty do ludzi, którzy kodów doświadcniają” – powiada Spiegelman w wywiadzie dla „The New Comics”.¹⁰¹

Sam Spiegelman wielokrotnie na kartach komiksu demaskuje umowność zastosowanej poetyki, wskazując na jej pozorną alegoryzację i typizację. Kiedy Włodek chce udawać Polaka, nakłada na swój mysi pyszczek maskę świni. Innym razem, kiedy Andzia i Włodek włóczą się nocą po Sosnowcu, Włodek martwi się, czy Niemcy nie rozpoznają w niej Żydówki, bo jej semicka uroda nie pozwala na zachowanie pozorów. Artysta oddaje ten dysonans dzięki ilustracji, na której widzimy Andzię przebraną za świnię, ale spod płaszcza wystaje jej mysi ogon.¹⁰² W drugim tomie, gdzie metanarracyjne, autoironiczne i równoległe wątki występują częściej niż w tomie pierwszym, rysownik w jeszcze bardziej przemyślany sposób dekonstruuje „rasowy” podział zwierząt. Podczas jednego z obozowych apeli Żyd niemieckiego pochodzenia domaga się uwolnienia i stara się podkreślić swoje zasługi dla Niemiec. Jego tożsamość określona jest bardziej przez korzenie niemieckie niż żydowskie. Spiegelman zestawia dwa kadry. Na pierwszym z nich widzimy mysz w pasiakach, na drugim – ta sama postać ma twarz kota¹⁰³. Problem tożsamości narodowej widzimy również pod koniec opowieści, kiedy Włodek odwiedza swojego przyjaciela, który – co ciekawe – ożenił się z Niemką. Wokół stołu kręcą się dzieci mieszanego małżeństwa, które zostały ukazane jako myszy z kocimi pręgami na futrze. Ten fragment doskonale świadczy o tym, że *Maus* alegorią zwierzęcą nie jest¹⁰⁴. Różne gatunki nie mogą się przecież krzyżować. *Maus* zawiera również kilka fragmentów, w których Spiegelman zastanawia się nad konsekwencją swojego wyboru stylistycznego. Kiedy idzie do psychoanalityka z maską myszy na twarzy, w głowie

¹⁰¹ Piotr Rypson, *Mysz zdobywa Pulitzera*. „Przekrój” 8 kwietnia 2001

¹⁰² Por. Art Spiegelman, *Maus I. Opowieść ocalałego. Mój ojciec krwawi historią*. Tłum. Piotr Bikont, Kraków 2001, s.138.

¹⁰³ Art Spiegelman, *Maus II. Opowieść ocalałego: I tu zaczęły się moje kłopoty*. Tłum Piotr Bikont. Kraków 2001r., s.50.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s.131.

kończąc mu się myśli: „Ten czeski Żyd przeszedł Terezin i Auschwitz. Jestem u niego co tydzień. Kłębi się u niego pełno zabłąkanych psów i kotów. Może lepiej o nich nie wspominać, bo zepsuje mi to całą metaforę?”¹⁰⁵

Skoro tyle śladów świadczy o tym, że zastosowana przez Spiegelmana poetyka jest semiotycznym uporządkowaniem wyższego rzędu niż zwierzęca alegoria, to dlaczego nie została we właściwy sposób odczytana? Powodów jest kilka. Jeden z nich to siła plotki. Album nowojorczyka został uznany za „antypolski” jeszcze przez władze PRL, kiedy nikt tak naprawdę w Polsce go nie widział. Drugi i chyba ważniejszy to brak kultury komiksu w naszym kraju. Przed pojawianiem się *Maus* polski czytelnik nie miał szansy na zapoznanie się z nowoczesną, poważną odmianą tego gatunku. Opowieści obrazkowe kojarzyły mu się z amerykańskimi komiksami dla dzieci. Przyznaje się do tego nawet tak poważny krytyk jak Jerzy Jarzębski.¹⁰⁶ Przypadek Jarzębskiego jest o tyle znamieny, że ukazuje bezradność klasycznej terminologii literaturoznawczej do zaklasyfikowania dzieła Spiegelmana. Krytyk niekonsekwentnie dokonuje kategoryzacji gatunkowej tego komiksu. Na samym początku pisze, że *Maus* jest alegorią zwierzęcą („W tej rysunkowej formie bajki zwierzęcej Polakom przypisano bowiem rolę świń”), potem, że album jest „przewrotną grą z gatunkiem bajki zwierzęcej”, chociaż dla niego ową grą jest tylko to, że o ile w amerykańskiej kreskówce postaci umierają na niby, w *Maus* umierają naprawdę. Za chwilę znowu Jarzębski rozwodzi się na temat obiektywnej kreacji Polaków w dziele i przypisania im maski świni.

Powiedzmy z całą mocą: obrażeni tą książką będą z pewnością liczni Polacy, ale przede wszystkim Ci, którzy jej nie przeczytają i poprzestaną na zasłyszonym hasle: „Polak = świnia”. W istocie ta kwalifikacja nie ma charakteru obelżywego, a w komiksie Polacy przedstawieni są nader obiektywnie – raz jako wierni przyjaciele i zbawcy Żydów, innym razem jako obojętni świadkowie tragedii lub cyniczni szmalcownicy, tak jak to w życiu bywało.¹⁰⁷

Problem uproszczenia przekazu *Mausa* jest również problemem rozgrywającym się w ramach retoryki dziennikarskiej i publicystycznej. Nawet w pismach opiniotwórczych większość tekstów rozpoczyna się od powtórzenia sensacji, że Polacy występują pod postacią świń, a dopiero z czasem odnajdujemy szczegółową analizę problemu. Inną dość istotną przyczyną tendencyjnego odbioru *Mausa* jest polski kompleks wobec Żydów, nasilony jeszcze po nagłośnieniu sprawy w Jedwabnem. Owo zakompleksione czytanie polega na odnajdywaniu w komiksie negatywnych przedstawień Polaków i koncentrowaniu na tych wątkach swojej

¹⁰⁵ *Ibidem*, s.43.

¹⁰⁶ Por. Jerzy Jarzębski, *Myszy i inne zwierzęta*. „Tygodnik Powszechny” 20 maja 2001.

¹⁰⁷ Jerzy Jarzębski, *Myszy i inne zwierzęta*. „Tygodnik Powszechny” 20 maja 2001.

uwagi. Właśnie taki tendencyjny model lektury przedstawia na łamach „Rzeczypospolitej” Krzysztof Masłoń¹⁰⁸. Z lektury artykułu dziennikarza można wywnioskować, że *Maus* skupia się na stosunkach polsko-żydowskich, co zupełnie mija się z prawdą. Polacy w komiksie nie występują dość często i to nie ich sprawy są dla Spiegelmana istotne. Poza wybiórczością lektury, Masłoń udowadnia nam swoją nieporadność w obcowaniu z komiksem. Nie potrafi w pełni uzasadnić, dlaczego nie zgadza się z poetyką przyjętą w komiksie, nie rozumie zasady zdekonstruowanej alegorii, jako że porównuje *Maus* do *Folwarku zwierzęcego*, gdzie postacie jednak zostały stypizowane. Tendencyjność w odczytaniu albumu i ustawiania Polaków w centrum wszechświata wypomina Masłoniowi Kinga Dunin na łamach „Res Publici Nowej”

Co interesuje Masłonia? Przede wszystkim to, że Polacy zostali tu przedstawieni jako świnie. I jeszcze każdy moment, a jest ich naprawdę niewiele, w którym pojawiają się oni w opowieści. Bo co nas w ogóle może innego obchodzić, jak nie my, nasze i o nas.¹⁰⁹ Zarzut Dunin jest jak najbardziej trafny, bo wzorzec czytania *Maus* przez polski kompleks przesłania najważniejszy temat książki, jakim jest spektrum zachowań narodu żydowskiego w obliczu Holocaustu. A obraz ten jest całkiem daleki od gloryfikacji. To raczej Żydzi niż Polacy, mogliby się obrazić na Spiegelmana. Nie dość, że pokazuje swojego ojca, ocalałego z Holocaustu jako wyrachowanego, cynicznego, skąpego i uciążliwego starca żyjącego wciąż tak, jakby nadal był zamknięty w obozie, to jeszcze wylicza całą gamę negatywnych zachowań Żydów: od poczynań żydowskiej policji, po przekupnych cwaniaczków idących na układy z Niemcami, na egoizmie w kryzysowych sytuacjach kończąc. Trafnie problem ten ujął Jarzębski:

Żydzi w *Maus* nie są obiektem żadnej zbiorowej ideologizującej kreacji czy apologii i kto wie, czy oglądanie tego komiksu nie może być dla nich podobnie traumatycznym przeżyciem, jak dla Polaków lektura książki Grossa o Jedwabnem.¹¹⁰

Dyskusja nad *Maus* uświadamia, jak bezbronny był wtedy polski czytelnik – nawet literacko wyrobiony publicysta – wobec poważnego komiksu. Brak terminologii, znajomości kontekstów czy tradycji współczesnego amerykańskiego oraz europejskiego komiksu powodował redukcję wizji Spiegelmana do prostej alegorii zwierzęcej. Brak codziennego obcowania z komiksem odmiennym od seriali o superbohaterach wywołał „świński” skandal. *Maus*, który był doskonałym przykładem nowego podejścia do sztuki komiksu, upadł na zupełnie nieprzygotowany grunt. Jednocześnie rozbił stereotypowe myślenie o sztuce obrazkowej szybko stając się symbolem komiksowej jakości czy pozytywnym punktem

¹⁰⁸ Krzysztof Masłoń, *Myszy i ludzie*. „Rzeczpospolita” 5 maja 2001.

¹⁰⁹ Kinga Dunin, *Polskie świnie*. „Res Publica Nowa”, lipiec 2001.

¹¹⁰ Jerzy Jarzębski, *Myszy i inne zwierzęta*. „Tygodnik Powszechny” 20 maja 2001

odniesienia. Recenzenci komiksowi chcąc podkreślić doniosłość czy wagę jakiegoś albumu częstokroć porównują go do dokonań Spiegelmana. *Maus* pojawiał się notorycznie w każdym artykule, w którym autorzy przypominali o tym, że komiks nie musi być gatunkiem kierowanym jedynie do dzieci. Warto zauważyć, że opowieść o Władku Spiegelmanie jest pierwszym komiksem szeroko komentowanym w komercyjnych, a nie tylko komiksowych, branżowych mediach. To właśnie *Maus* przetarł ścieżkę sztuce obrazkowej na medialne salony. Ciekawe jednak, że choć w kilku artykułach pojawił się termin określający *Mausa* jako powieść graficzną (termin powszechnie używany przez amerykańską krytykę), to jednak był on zawsze pisany w cudzysłowie, jakby z ostrożności i w konsekwencji – nie przyjął się jeszcze powszechnie w dziennikarstwie. A szkoda, ponieważ przyswojenie go pozwoliłoby na bardziej wyraźne odróżnienie komiksu tradycyjnego, serialowego, konwencjonalnego od komiksu artystycznego, dojrzałego – powieści graficznej właśnie. Eddi Campbell w swoim manifestie opublikowanym na łamach „The Comics Journal” w 2004 roku ujmuje powieść graficzną, przede wszystkim jako artystyczny ruch, raczej jako filozofię komiksu niż jako gatunek literacki. Celem autora powieści graficznej („graphic novel”) jest wzięcie na warsztat komiksowej formy, która stała się żenująca i podniesienie jej do poziomu dzieła o wiele bardziej ambitnego i znaczącego.¹¹¹ Wszystkie te warunki *Maus* spełnia bez wątpienia. Dzięki temu, że dzieło Spiegelmana było pierwszą powieścią graficzną opublikowaną po polsku, wsparło przemiany w polskim schematycznym i pełnym uprzedzeń myśleniu o komiksie.

Maus - obok filmu *Życie jest piękne* Begniniego czy prowokacyjnych prac Zbigniewa Libery, który skonstruował zestaw klocków Lego przedstawiający obóz koncentracyjny - włącza się w dyskusję o poszukiwaniu nowego języka opisującego tragedię Zagłady. Art Spiegelman udowodnił, że tak „niski” gatunek, za jaki powszechnie uchodzi komiks, jest w stanie udźwignąć wielki temat. Osiągnął to dzięki niezwyklej świadomości artystycznej, świadomości, że zrozumienie potworności Holocaustu poprzez fabularną narrację nie jest możliwe. Sukces Spiegelmana wiąże się również z tym, że wybrał on specyficzną, undergroundową stylistykę. Warstwa graficzna *Maus* nie odwołuje się do klasycznej poetyki komiksu. Nie znajdziemy tutaj płynnej, lekkiej kreski, kolorowych kadrów czy dobrze zbudowanych bohaterów. Spiegelman stosuje uproszczony, czarno-biały, niemal ascetyczny rysunek. Artysta dąży do zminimalizowania środków plastycznych, aby nie dodawać opowieści patosu i doniosłości. Nowojorczyk korzysta z najlepszych tradycji amerykańskiego

¹¹¹ www.wikipedia.org/wiki/Eddie_Campbell#Manifesto

undergroundu, który u samych swoich początków posługiwał się postmodernistycznymi zabiegami. Często zawłaszczwał ikony popkultury, aby je wykpić, czy umieścić w zupełnie nowym kontekście. Spiegelman, opierając swoją opowieść na postaciach myszy, świadomie odwołuje się do postaci Myszki Miki, aby przetworzyć disneyowską, klasyczną i żartobliwą opowieść o zwierzętach w skomplikowaną strukturę narracyjną podejmującą polemikę z kulturowymi kliszami. Zabiegiem typowo undergroundowym jest umieszczenie osoby autora w fabule komiksu, wprowadzanie wątków autobiograficznych oraz ukazywanie słabości i scen najbardziej osobistych. Taki emocjonalny ekshibicjonizm charakterystyczny był dla wielu twórców amerykańskiej sceny niezależnej.¹¹²

Dzieło Spiegelmana cenne jest również nie tylko dlatego, że mimo upływu czasu stanowi synonim artystycznej jakości, punkt odniesienia dla innych, ambitnych komiksów. Spiegelman wywarł wpływ na wielu artystów na całym świecie, którzy postanowili podążać za jego sposobem myślenia o komiksie. Zamiast traktować historie obrazkowe jako gatunek zorientowany przede wszystkim na rozrywkę i sensację, skupili się na snuciu osobistych, pełnych emocji historii. Uczynili z komiksu dziennik wewnętrzny i dzieło sztuki polemizujące ze schematami, konwencjami i etykietami – również tymi, które przyłgnęły do samego komiksu. Spośród wielu „uczniów” Arta Spiegelmana warto wymienić serbskiego twórcę Aleksandra Zografa, autora albumu *Bulletins from Serbia*. Jego dzieło to swoisty dziennik, zapis życia codziennego podczas wojny w byłej Jugosławii. Ale Zograf nie przedstawia samych działań wojennych, tylko jej skutki dotykające prostych ludzi. Autor, tak jak Spiegelman, decyduje się na przewrotny zabieg. W jego wizji artystycznej mieszkańcami Bałkanów są postaci ze znanych kreskówek: Tom i Jerry, Kaczor Donald i wielu innych. Zograf przedstawia również siebie. W przeciwieństwie do pozostałych postaci nie portretuje swojej osoby jako bohatera kreskówki. Widzimy go jako groteskowo chudą postać, komentującą swoje komiksy czy poddającą się nieustannej autoanalizie.¹¹³ Wizja bałkańskiej wojny ukazana została przez pryzmat osobistych doświadczeń.

Dzięki *Maus* nie tylko czytelnicy, ale i twórcy komiksów na nowo odkryli potencjał tkwiący w historiach obrazkowych. Rodzimi artyści porywający się na wielkie tematy, również tworzyli ze świadomością poziomu, jaki wyznaczył Art Spiegelman.

¹¹² Por. Marcin Puźniak, *Współczesny komiks polski – wersja niezależna*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof.dr.hab. Krzysztofa Dmitriuka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego. Rzeszów 2005 r. Praca dostępna na stronie internetowej www.zeszytykomiksowe.org.

¹¹³ Por. Michał Siromski, *Aleksander Zograf – nowy Spiegelman?* „AQQ”, nr 2 2003, s.52.

2. Komiks w Polsce po „Mausie”. Historia, polityka i ideologia

Komiksy, które poruszają tematykę historyczną, polityczną czy społeczną na potrzeby niniejszej pracy podzieliłem na dwie większe grupy: komiksy polskie i zagraniczne. Podział ten jest o tyle uzasadniony, że rodzimi autorzy młodego pokolenia wychowywali się na komiksach PRL-owskich i na ogół nie mieli styczności z europejską sztuką obrazkową. Siłą rzeczy ta specyficzna edukacja, do której przyczyniły się takie serie jak *Kapitan Żbik* czy *Podziemny front* wywarła na nich wpływ dość znaczny. Zarówno od strony graficznej, gdzie dominował realizm, jak i w warstwie treściowej, gdzie pokutowały fabuły oparte na schemacie historii szpiegowskich czy przygodowych.

W zupełnie innej atmosferze z kolei narodziły się albumy Enki Bilala, które w Polsce zaczęły ukazywać się dopiero od 2002 roku. Wprawdzie jego najstarszy cykl *Legendy naszych czasów* narodził się we Francji w latach siedemdziesiątych, do polskiego czytelnika dotarł z opóźnieniem. Ze względu na czasowy i kulturowy dystans trudno zestawiać ze sobą albumy polskich i zagranicznych twórców.

a) Wojna po polsku – wersja realistyczna

Powrót do tematu wojennego w polskim komiksie nastąpił za sprawą drugiej antologii Egmontu *Wrzesień. Wojna narysowana*, która ukazała się jesienią 2003 roku. W założeniu praca ta miała podejmować dialog z komiksami wojennymi publikowanymi w PRLu. Nie mamy tu do czynienia z pojedynczą, zwartą narracją, tylko z kilkunastoma nowelkami obrazkowymi, które zostały stworzone przez różnych autorów różnymi technikami. Pewnym kluczem jest przedmowa redaktora antologii i scenarzysty jednego z obrazkowych opowiadań – Tomasza Kołodziejczaka. Kołodziejczak prowadzi rozważania na temat obrazu wojny w komiksie za pomocą negacji tego, co prezentował komiks peerelowski. Redaktor antologii inaczej rozumie czas Drugiej Wojny niż autorzy chociażby *Kapitana Klossa*. Dla niego nie kończy się ona w 1945: „Nie było górnej granicy, bo i gdzie ją postawić? Przecież nie w maju 1945 roku, gdy w Polsce wciąż trwała walka zbrojna przeciw sowieckiej okupacji”.¹¹⁴ Redaktor zbioru podkreśla również warunki, w których wychowali się autorzy antologii, możliwość mówienia o tym, czego nie można było powiedzieć i narysować, na przykład sprawa Katyńska czy Gułag. Kołodziejczak ideologii komunistycznej zawartej w komiksach

¹¹⁴ *Wrzesień: wojna narysowana. Antologia komiksu polskiego*, red. T. Kołodziejczak. Warszawa 2003, s.6.

doby PRL-u przeciwstawia ideologię antykomunistyczną, demokratyczną. Nie stało się jednak tak, jak życzyłby sobie Kołodziejczak, że prace zawarte we *Wrześniu* nie niosą w sobie żadnej ideologii czy uproszczeń. Tym bardziej, że idea publikacji było ukazanie Drugiej Wojny oczyma przedstawicieli pokolenia, które nie zna jej osobiście, a informacje czerpie ze wspomnień rodziny, książek czy filmów.

Skrótowość i wyrazistość narracji to dwie cechy sztuki obrazkowej, które są dla niej jednocześnie zaletą i wadą. Widać to szczególnie w przypadku tematyki wojennej: skomplikowanej oraz wielowątkowej. Komiks, a szczególnie antologia wielu krótkich prac, nie może pozwolić sobie na budowanie epickiej fabuły. Stąd autorzy zamiast relacjonować liczne fakty historyczne, woleli skupić się na interpretacji wydarzeń czy pokazywaniu jednostek w wojennych warunkach. Ale mimo najbardziej szczerych chęci część tych obrazkowych interpretacji nie uniknęła silnego ładunku ideologicznego. Wiąże się to z samą strukturą komiksowej narracji i z cechą, którą Jerzy Szyłak (za Gombrichem) określa mianem „kryterium trafnego przedstawienia”. Fenomen komiksu zbliżony jest do fenomenu karykatury. Rysownik komiksowy, tak jak rysownik satyryczny buduje swoją opowieść za pomocą tych znaków, dzięki którym najbardziej trafnie odda cechy danego przedmiotu czy postaci. Rysunek komiksowy składa się zatem z serii znaków, które odwołują się do rzeczywistości, jednocześnie ją interpretując.¹¹⁵ Tak ową pułapkę komiksowej wizualizacji opisuje Jerzy Szyłak.

Operowanie umownym obrazem świata i rysunkiem, który nie tyle przedstawia, ile znaczy, a więc dookreśla i definiuje to, co pokazuje, umożliwiło rysownikom podjęcie poszukiwań, których rezultatem stała się historyjka opowiedziana wyłącznie za pomocą obrazków pokazujących kolejne etapy działania się [...] Dążenie do relacjonowania fabuł doprowadziło do świadomego oparcia obrazkowego przekazu na konwencjonalnych sposobach portretowania świata i wykorzystania takich typów wizerunków, które sprzyjają szybkiemu rozpoznaniu tego, co zostało na nich przedstawione.¹¹⁶

Natomiast te wizerunki, które są zbędne i przeciążałyby obrazkową narrację lub nie mieściłyby się w ideologicznych ramach danej historyjki obrazkowej, są skrętnie pomijane. Tym samym przy analizie komiksu poza pytaniem o to, co zostało przedstawione, warto zapytać o sposób przedstawiania i o to, czego artysta nie miał zamiaru pokazać.

¹¹⁵ Por. Jerzy Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s.41 – 44.

¹¹⁶ *Ibidem.*, s.42

Wzorcowym przykładem teorii Gombricha jest amerykański magazyn komiksowy „Laugh”, drukujący opowieści o młodych ludziach z bogatych przedmieść, którzy rozwiązują tak palące problemy wieku dojrzewania jak nieodpowiedni strój na osiedlowe przyjęcie, nieuprzejme zachowanie kolegi czy nadwaga ojca jednego z bohaterów. Postaci w tym komiksie zajmują się typowymi mieszczańskimi rozrywkami. Chodzą na plażę, grają w tenisa, biorą udział w przeróżnych szkolnych zawodach. Nie mają żadnych problemów w domu, oczywiście nie używają alkoholu, ani nie biorą narkotyków, ani też nie dyskutują o seksie, a w nagłych wypadkach zawsze mogą liczyć na pomoc policji. Są nad wyraz porządnymi przedstawicielami amerykańskiej klasy średniej. W całym, liczącym 128 stron 73-cim numerze pisma¹¹⁷ czytelnik nie znajdzie też ani jednego (sic!) przedstawiciela innej rasy niż biała.

W antologii *Wrzesień* nie znajdziemy wprawdzie tak skondensowanej ideologizacji treści, ale jej autorzy wyraźnie odwołują się do narodowych wyobrażeń, ikon i schematycznych opisów Drugiej Wojny Światowej. Jakby w opozycji do wizerunku żołnierza polskiego, sojusznika bratnich narodów radzieckich pojawia się postać ułana. *Pamięć*¹¹⁸ autorstwa Jacka Kowalskiego i Davida Prescotta przesycona jest narodową symboliką i odwołuje się do patriotycznej ikonosfery. Mowa tu nie tylko o postaci głównego bohatera wystylizowanego na wojennego superherosa, ale o samej konstrukcji fabularnej opowiadania. Ocalały z bitwy ułan podróżuje na smukłym wierzchowcu po zniszczonej przez wojnę okolicy. Na swojej drodze napotyka dwójkę osieroconych dzieci, które wskazują mu przyczynę ich tragedii – połączony oddział radziecki i niemiecki zniszczył ich wioskę. Żądny zemsty żołnierz rzuca się na wroga i ginie chwalebną śmiercią. Autorzy budują swoją opowieść w taki sposób, aby wyzwolić w czytelniku patriotyczne odruchy. Widzimy profanację oficerskiej czapki, radosne uśmiechy przeciwników, a także dokładne zbliżenia na szablę czy guzik z orzełkiem. Wykorzystanie postaci dzieci, które dostawszy się do niewoli zostaną prawdopodobnie zrusyfikowane bądź zginą jest również chwytem adresowanym bezpośrednio do emocji czytelnika. Na jego oczach zatracą się w końcu młode pokolenie Polaków. Obcość najeźdźców (zarówno w stosunku do czytelnika, jak i do polskich bohaterów) podkreśla specyficzna konstrukcja dialogów. Kwestie wypowiedziane przez Niemców wpisane zostały w języku niemieckim, a żołnierzy radzieckich – w rosyjskim. Praca Kowalskiego i Prescotta cechuje się silnym nastawieniem na ideologizację przedstawienia w

¹¹⁷ *Laugh. Comics digest magazine*, red. John Goldwater, New York 1987., nr.73.

¹¹⁸ Jacek Kowalski (rysunek), David Prescott (scenariusz), *Pamięć* [w:], *Wrzesień: wojna narysowana. Antologia komiksu polskiego*, red. T. Kołodziejczak. Warszawa 2003r., s.23-32.

duchu narodowym, skierowana przeciwko wrogom narodu, co ewidentnie wyraża się w ostatnim kadrze, na którym chłopiec ściska w garści guzik z orzełkiem mówiąc „Ja będę pamiętał”. *Pamięć* propaguje myślenie o historii na poziomie szkolnej akademii z narodowymi emblematami i patriotycznymi wierszami. Nie propaguje pojednania, lecz pamięć o krzywdzie i konieczności odwetu.

Wojna widziana oczyma dziecka to dość silnie obecny motyw we *Wrześniu*. Można mieć wrażenie, że autorzy komiksowych opowiadań z jednej strony chcieli zmienić perspektywę opowiadania. Jednak obecność bohatera dziecięcego łatwiej wzbudza (tak jak to było w przypadku *Pamięci*) u czytelnika wzruszenie, a sama historia odwołuje się raczej do sfery emocjonalnej odbiorcy, niż do sfery intelektualnej. Większość autorów antologii nie porywa się ani na polemikę ze schematycznym wizerunkiem fabularnym czasów wojny, ani też nie podnosi tematu historiozofii czy też obcości tematyki wojennej dla młodych Polaków. Drugiej Wojny nie ujmują w sposób metatekstowy, a dominującym schematem kompozycyjnym jest model opowieści sensacyjnej. Zadziwiające jest zaangażowanie twórców i patriotyczne przesłanie, jakie umieszczają w swoich historiach obrazkowych. Wyjątek stanowią dwie prace wyróżniające się zarówno pod względem graficznym jak i fabularnym: *Burza* Krzysztofa Gawronkiewicza oraz *Kaczka* Jacka Frąsia. Tendencję tę zauważa między innymi publicysta magazynu „Nigdy Więcej”.

Autorzy zgromadzonych w antologii prac są w większości przedstawicielami trzeciego już powojennego pokolenia. Ich komiksy traktują temat może bez nabożnej czci, upływ czasu zrobił swoje, ale z należnym szacunkiem i wyraźnym zaangażowaniem emocjonalnym, a jedyną praktycznie cechą wspólną wszystkich prac egmontowskiej antologii jest jednoznaczne rozłożenie sympatii i całkowity brak nawet cienia negacjonistycznych (sic!) ciągot.¹¹⁹

Przewaga owej poprawności politycznej i prawomyślności spotkała się z różnym odbiorem wśród recenzentów i krytyków. W ogólnopolskich dziennikach i tygodnikach dominowały wypowiedzi przychylne i wyrazy uznania. Podkreślano przełomowość albumu i to, że... „skazywany latami przez krytyków na infantylną gatunek, może mówić o rzeczach ważnych i poważnych”.¹²⁰ Jednak to, co u publicystów w prasie nie-komiksowej wzbudzało zaskoczenie, w mediach komiksowych nie robiło większego wrażenia, ów „infantylny gatunek” od lat radził sobie bowiem z wielkimi tematami z powodzeniem. Recenzenci w tych periodykach podchodzili do *Września* z większym dystansem:

¹¹⁹ Marcin Kornak, *Komiks – sztuka dojrzała*, „Nigdy Więcej” - archiwum internetowe www.nigdywiecej.prh.pl/archiwum/14_komiks.php

¹²⁰ Witold Tkaczyk, *Narysowana wojna*, „Głos Wielkopolski” 3 października 2003.

Komiksowym wydarzeniem roku ten album z pewnością nie jest. Czy będzie go można uznać za najlepszy polski album roku - wątpię. Tym niemniej, patrząc całościowo, jest to zbiór porządny. Ze względu na obecność kilku wymienionych przeze mnie wyżej komiksów, antologia ta przypadła mi bardzo do gustu. Niewykluczone, że stanie się także swoistym kamieniem milowym w promocji nowego pokolenia polskich twórców komiksu.

Piotr "wilk" Skonieczny

Szkoda, że polskiego komiksu nie stać jeszcze na antologię niezwykłą, poruszającą. Temat "Wrzesień" absolutnie czeka jeszcze na realizację. Na zachodzie 600-stronicowy komiks jednego autora, na jeden temat nie jest czymś wyjątkowym, u nas 160 stron ponad dwudziestu ponoć budzi respekt...

Adam "mykupyku" Gawęda

"Wrzesień" mnie rozczarował. Brak klamry spinającej kilka bardzo różnych shortów, zero refleksji po lekturze. Są tu rzeczy bardzo dobre (z rewelacyjnym "Skarbem" na czele), ale całość prezentuje się blado, bez wyrazu. "Wrzesień" miał być głosem komikarzy w tak ważnej kwestii, jak nasza własna historia, a okazało się, że naszych twórców stać co najwyżej na cichutki kwik. Nie wykorzystano szansy, stworzonej przez Egmont. A szkoda.¹²¹

Sławek "pookie" Kuśmicki

„Esensja” drugi po „Kazecie” - najbardziej znany internetowy magazyn fanów komiksu - zamiast tradycyjnej recenzji albumu zamieszcza dyskusję na temat *Września*, którą prowadzą Marcin Herman z Marcinem Lorkiem.¹²² Choć obydwaj dyskutanci mają zupełnie inne gusta, a w sztuce obrazkowej szukają zupełnie różnych treści i wartości estetycznych, to zgodnie przyznają, że wszystkie zamieszczone prace są na dobrym poziomie. Nie wnikając szczegółowo w wartościowanie krytyków, na łamach „Esensji”, można powiedzieć, że dokonują oni interesującej kategoryzacji prac. Według Lorka i Hermana można postawić wyraźną granicę między pracami, które mieszają historię z fantastyką zrywając przy tym z traktowaniem Drugiej Wojny jako tabu, a pracami, które nawiązują do „blizn narodowych”, mitów i konwencjonalnych przedstawień.

Uwagi zamieszczone w „Esensji” są o tyle istotne, że jak się okazało, „Wrzesień” w historii najnowszego komiksu polskiego stał się publikacją przełomową. Przełomową nie ze względu na poziom prezentowanych prac, ale ze względu na to, że odrodził koniunkturę (zarówno wśród autorów, jak i odbiorców) na komiks historyczny i wzbudził zainteresowanie sztuką obrazkową w mediach i odbiorców, którzy na co dzień po komiks nie sięgają. „Komiksową modę na historię Polski rozpoczął dwa lata temu Tomasz Kołodziejczak z wydawnictwa Egmont, publikując antologię „Wrzesień. Wojna narysowana” – pisał na

¹²¹ Wszystkie trzy komentarze pochodzą ze strony www.kazet.bial.pl/2003_09/r_wrzesien.html

¹²² Por. Marcin Herman, Marcin Lorek, *Wojna z perspektywy*, www.esensja.pl/magazyn/2003/07/iso/10_66.html

łamach „Newsweek Polska” Kamil Śmiałkowski¹²³. Jeszcze ciekawsze jest jednak to, że dobrą sławę *Wrzesień* zawdzięcza pracom najlepszym i zarazem najmniej dla całości reprezentatywnym, właśnie tym rezygnującym z tabuizowania historii. *Burza* oraz *Kaczka* to właśnie te dwie najczęściej cytowane i przedstawiane w omówieniach dziennikarskich prace. Brzmi to jak swoisty paradoks, ale większość Polskich artystów, którzy zaczęli tworzyć komiksy historyczne po *Wrześniu* nie poszli śladem wybitnej *Burzy*, tylko zdecydowali się na twórczość dość schematyczną, niewyrobiałą artystycznie i fabularnie. Antologia „Wrzesień” wyznaczyła siłą rzeczy dwie tendencje w przedstawianiu historii. Pierwsza z nich to tendencja przedstawiania konwencjonalnego, tradycyjnego i nie podejmującego polemiki zarówno z formą narracyjną, jak i z narodowymi symbolami. Zgodnie z jej zasadami powstały takie albumy jak *Epizody powstania warszawskiego*¹²⁴, *Solidarność. Nadzieja Zwykłych Ludzi*¹²⁵, *Westerplatte. Załoga śmierci*¹²⁶ czy w końcu *Cena Wolności*¹²⁷ – album o ostatnich dniach księdza Popiełuszki. Druga tendencja, niestety mniej popularna, to traktowanie tematu historycznego jako pola do gry z konwencjami, pola, gdzie śmiało można stosować groteskę, ironię czy zabawę z konwencją. Ale choć na polskiej scenie komiksowej twórcy myślący w ten sposób o komiksie stanowią rzadkość, warto przyjrzeć się im bliżej, bo to właśnie oni tworzą dzieła na najwyższym poziomie.

¹²³ Kamil Śmiałkowski, *Historia z dymkami*, „Newsweek Polska” 7 sierpnia 2005

¹²⁴ *Epizody powstania warszawskiego* (antologia), red. Sławomir Bielicki. Warszawa 2005.

¹²⁵ Maciej Jasiński (scenariusz), Jacek Przybylski, Jacek Michalski, Krzysztof Wyrzykowski, Janusz Wyrzykowski, Janusz Ordon (rysunki) *Solidarność. Nadzieja zwykłych ludzi*. Poznań 2005

¹²⁶ Mariusz Wójtowicz – Podhorski (scenariusz), Krzysztof Wyrzykowski (rysunki), *Westerplatte. Załoga śmierci*. Gdańsk 2004

¹²⁷ Maciej Jasiński (scenariusz), Krzysztof Wyrzykowski (rysunki), *Ksiądz Jerzy Popiełuszko Cena Wolności*. Poznań 2005

b) Wojna po polsku - w objęciach groteski.

Dwie nowele obrazkowe z antologii *Wrzesień* (*Burza*¹²⁸ oraz *Kaczka*¹²⁹) i pełnometrażowy album *Achtung Zelig*¹³⁰ stanowią wyjątek wśród polskich komiksów wojennych. Wojna stanowi dla nich punkt wyjścia do własnych, autorskich wizji, w których zrywają z realistyczną konwencją. Nagrodzona na festiwalu w Angouleme *Kaczka* Jacka Fraśia wprowadza czytelnika w groteskową wizję Powstania Warszawskiego, a jednocześnie jest ironicznym wariantem legendy o złotej kaczkę. Autor zwodzi czytelnika i umiejętnie manewruje pomiędzy przerysowaniem, a realizmem. Jego bohaterowie to czwórka powstańców. Dwójka “zwykłych” ludzi i dwoje karykaturalnych postaci. Podczas walk w Warszawie chronią się w lochach, w których napotykać postać z warszawskiej legendy. Jak się wkrótce okazuje – kaczkę jest niemieckim kolaborantem, który przyczynia się do klęski bohaterów.

Z jednej strony mamy do czynienia z fantastyką. Taki sygnał ewokuje kreacja głównych bohaterów. Ale i Niemcy przypominają postaci z horroru: zielona skóra i czerwone oczy upodobniają ich do zombie. Do tego dochodzi postać kaczkę, która *daje pieniądze, żeby je wydać przez dzień, żeby dostać pieniądze, żeby je wydać, ale tylko dla siebie...*¹³¹. Poza tym, czy to nie dziwne, że “prawdziwie polska” bajeczna postać staje po stronie okupanta? Sygnałem realizmu są pierwsze słowa, otwierające opowieść: *Prawdopodobnie wielu z was nie uwierzy w tę historię ze względu na jej niesamowitość. Jednak my wszyscy razem ją przeżyliśmy i ona dla nas jest niezaprzeczalną prawdą...*¹³² Po stronie realizmu stoi również sposób ukazania świata przedstawionego na końcu opowieści. Poszczególne kadry składają się ze zdjęć, na które nanoszone są wizerunki bohaterów. Mamy tutaj do czynienia z techniką kolażu stawiającą sygnały realizmu pod znakiem zapytania, wprowadzającą pewnego rodzaju znaczenie symboliczne i intertekstualne (jeżeli rozumieć sztukę jako rodzaj tekstu kultury).

Ryszard Nycz utrzymuje, iż w kolażu występuje „zasada cudzysłowoci tworzywa”¹³³, która sprawia, że przedstawienie jest pewnego rodzaju komentarzem, a poszczególne

¹²⁸ Maciej Parowski (scenariusz), Krzysztof Gawronkiewicz (rysunki), *Burza* [w:], *Wrzesień. Wojna narysowana. Antologia komiksu polskiego*. red. Tomasz Kołodziejczak. Warszawa 2003, s.145 – 158.

¹²⁹ Jacek Fraś, *Kaczka*, [w:] *Wrzesień. Wojna narysowana. Antologia komiksu polskiego*. red. Tomasz Kołodziejczak. Warszawa 2003, s. 121- 126.

¹³⁰ Krystian Rosiński (scenariusz), Krzysztof Gawronkiewicz (rysunki), *Achtung Zelig! Druga wojna*, Warszawa – Poznań 2005

¹³¹ Jacek Fraś, *Kaczka*, [w:] *Wrzesień. Wojna narysowana. Antologia komiksu polskiego*. red. Tomasz Kołodziejczak. Warszawa 2003, s.124.

¹³² *Ibidem*, s.121.

¹³³ Por. Ryszard Nycz, *O kolarzu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków 2000, s.256.

elementy kolażu, obce sobie tworzą grę znaczeń. Pole semantyczne takiego tekstu jest duże, dlatego też możemy odczytać go na wiele sposobów. Spójrzmy na ostatni kadr *Kaczki*: widzimy zdjęcie dzieci uwięzionych w obozie. Na twarze kilkoro z nich naniesiono kontury bohaterów. Jak to odczytać? Poważnie? Ironicznie? Fraś wprowadza czytelnika w zakłopotanie i nie daje na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi. Można mieć wrażenie, że celem autora nie było stworzenie konkretnej fabuły, ale raczej potraktowanie w ironiczny sposób stereotypowych wyobrażeń na temat wojny, rozbijanie starych znaczeń, a także legend. Fraś, mieszając rysunek z fotografią (zniszczona Warszawa, skany niemieckich dokumentów), umyślnie doprowadza do estetycznego napięcia pomiędzy realizmem a groteską wystawiając na próbę percepcję odbiorcy.

Alternatywną historię Drugiej Wojny przedstawia duet Gawronkiewicz & Parowski. Ich *Burza* to swoista political fiction, w której Niemcy kapitulują po nieudanej kampanii wrześniowej. W tej komiksowej wizji wojna skończyła się już w 1939 roku. Akcja albumu rozpoczyna się w kwietniu 1940 roku i do sto pięćdziesiątej drugiej strony czytelnik czuje się zupełnie zdezorientowany. Możemy się jedynie domyślać i zastanawiać na widok Żyda i polskiego oficera prowadzących jeńców wojennych. Dopiero w połowie opowieści otrzymujemy informację ze strony narratora w formie gazetowej notki o rozwoju tej alternatywnej historii. Ten sposób trzymania czytelnika w napięciu i wprowadzenie wyjaśnienia fabuły po pewnym czasie to zabieg czysto filmowy. *Burza* została narysowana w hiperrealistycznym stylu. Technika, jaką prezentuje Gawronkiewicz, polega na zarysowywaniu kadrów gęstą siecią kresek i plam. Twarze postaci, sylwetki, detale architektoniczne czy wnętrza pomieszczeń oddane zostały z niezwykłym pietyzmem. Gawronkiewicz stara się portretować swój świat tak, żeby uczynić go bardziej prawdopodobnym i uzasadnić jego istnienie. Stąd też pojawiają się historyczne postaci: Witold Gombrowicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Broniewski czy Ingrid Bergman. To wokół niej kręci się właściwa akcja komiksu, bo Bergman gra w filmie na podstawie scenariusza Gombrowicza, który opowiada o tym, „...co by się stało, gdyby Polska wojnę przegrała”¹³⁴. To, co dla czytelnika jest historyczną prawdą, w świecie *Burzy* jest fikcją i na odwrót. Mamy do czynienia ze swoistą historią “na opak”. Sprzężenie zwrotne między fikcyjnością, a prawdą historyczną widzimy jeszcze wyraźniej w scenie, kiedy Gombrowicz i Witkacy snują rozmowy o tym, jak potoczyłaby się kampania hitlerowska, gdyby nie polskie mgły i burze. Obydwaj pisarze „wymyślają” wydarzenia, które dla czytelnika są faktami

¹³⁴ Maciej Parowski (scenariusz), Krzysztof Gawronkiewicz (rysunki), *Burza* [w:], *Wrzesień. Wojna narysowana. Antologia komiksu polskiego*. red. Tomasz Kołodziejczak. Warszawa 2003, s.152.

historycznymi, a więc klęska Polski w kampanii wrześniowej. Parowski i Gawronkiewicz decydują się na zabieg zupełnie inny niż Fraś. Nie doprowadzają do zderzenia realności z groteską. Ich alternatywny rozwój wydarzeń jest bardzo spójny, a warstwa graficzna niezwykle konsekwentna, realistyczna do granic możliwości. Autorzy *Burzy* na oczach czytelnika starają się przekształcić fikcję w historyczne fakty, a historyczne fakty w komiksie zostają przedstawione jako produkt katastroficznej wyobraźni Witkacego i Gombrowicza. Zastanawiające jest również zakończenie demaskujące literackość świata przedstawionego, kiedy to nagle z pod ziemi, jakby upominając się o swoje miejsce w historii Polski, zaczyna wydobywać się pałac kultury. Dopiero w tym momencie twórcy demaskują nierealność swojego świata. Niestety, ciąg dalszy jest dla odbiorcy nieznaną, bo tak jak i w przypadku *Kaczki*, zakończenie *Burzy* pozostaje otwarte.

Zainteresowanie tematem wojennym Gawronkiewicz rozwija w albumie, który ukazuje się rok po *Burzy*. *Achtung Zelig! Druga wojna* to pierwszy polski komiks podejmujący temat Holocaustu. I chociaż został opublikowany dopiero w 2004 roku, to pierwsze plansze powstały 11 lat wcześniej i zostały wydrukowane w magazynie komiksowym „AQQ” (nr 2, grudzień 1993). Jak wspomina w wywiadzie dla „Esensji”¹³⁵ sam Gawronkiewicz, komiks powstawał z przerwami, nawet dwuletnimi, i był dla niego zupełnie pobocznym projektem, a jednak przerodził się w *opus magnum* twórcy. Inspiracją do opowieści stał się artykuł prasowy będący zapiskiem wojennych przeżyć matki i córki uciekających przed faszystami.

Achtung Zelig zdobył uznanie nie tylko w środowisku komiksowym, lecz zyskał entuzjastyczne recenzje również w prasie ogólnopolskiej. Tygodnik „Przekrój” uznał go komiksem roku 2004¹³⁶, a „Wprost” umieścił album na liście komiksowych bestsellerów 2004¹³⁷. Rok później po polskiej premierze *Achtung Zelig!* ukazał się we Francji w wersji kolorowej.

Komiks opowiada o dwójce humanoidalnych postaci, ojcu podobnym do tyranozaura lub bohatera filmu *Obcy* oraz synu z twarzą żaby. Obydwoje, choć pochodzą ze społeczności żydowskiej traktowani są przez swoich pobratymców z dystansem i trzymają się na uboczu swojej gminy. Można powiedzieć, że naznaczeni są podwójną „innością”. A skoro są podwójnie „inni”, to podwójnie trudno przychodzi im przystosowania się do otoczenia. Chcą

¹³⁵ Por. *Wizja wojny nieprawdziwej*, z Krzysztofem Gawronkiewiczem rozmawia Marcin Herman – www.esensja.pl/komiks/wywiady/tekst.html?id=664&strona=2.

¹³⁶ Por. Szymon Holcman, *Teraz polskie*, „Przekrój”, grudzień 2004

¹³⁷ Por. „Wprost”, grudzień 2004, nr 1152.

jednak wtopić się w tło i nie zwracać na siebie uwagi, o czym świadczyć może przewrotny tytuł komiksu nawiązujący do głośnego filmu Woody'ego Allena *Zelig*.

Po wkroczeniu wojsk niemieckich do ich rodzinnego miasteczka, Zelig i ojciec Zeliga postanawiają z niego uciekać, ale na swojej drodze napotykają dziwnego osobnika – faszystowskiego urzędnika Emila, który dostał rozkaz wywożenia z okolicznego lasu polskiej zwierzyny. Gawronkiewicz i Rosiński (pseud. artystyczny Krystian Rosenberg), choć w warstwie graficznej zachowują zastosowany w *Burzy* hiperrealistyczny styl rysunku, w sposobie konstruowania fabuły posługują się groteską i surrealistyczną konwencją. Michał Godzic na łamach miesięcznika „Znak” trafnie streszcza problematykę poruszaną w *Achtung Zelig!*:

Dziwaczna opowieść o Zeligu jawi się jako próba ucieczki od tragicznych wydarzeń historycznych w krainę magii i snu. Historia nieustannie dogania bohaterów, oni jednak potrafią przemienić wrogów w postaci rodem z baśni. A to czyni oprawców niegroźnymi. Dziwny sen zwycięża bolesną rzeczywistość.¹³⁸

Trop interpretacyjny Godzica wydaje się słuszny, trudno bowiem spojrzeć na wydarzenia dziejące się w *Achtung Zelig!* inaczej niż przez surrealistyczny pryzmat, w którym autorzy mieszają nastroje i konwencje. Gawronkiewicz i Rosiński starają się opowiedzieć niezwykle subiektywną wersję opowieści o Zagładzie poprzez groteskowe metonimie, takie jak scena wywożenia z Polski wszystkich kotów do Rzeszy. Z jednej strony są one formą puszczenia oka do czytelnika (on doskonale zdaje sobie sprawę, co tak naprawdę kryje się pod surrealistycznymi figurami), z drugiej – takie przedstawienie wydarzeń stara się załagodzić holocaustową tramę. W *Achtung Zelig!* ofiary faszystowskiej ideologii i faszystowski łowca – karzeł Emil spotykają się przy stole, aby porozmawiać o dawno zapomnianych marzeniach, planach i swojej inności. Bo jako „obcy” pokazani zostali nie tylko uciekinierzy, ale i również Emil. Nieme, pozbawione słów kadry pozwalają nam zobaczyć, że przez chwilę czują się dobrze ze sobą, bo łączą ich podobne problemy i troski. Ale po chwili iluzja pęka, a Emil okazuje się schizofrenicznym szaleńcem, pełnym wewnętrznych sprzeczności, co nie przeszkadza, aby uznać go za postać niezwykle oryginalną. Ciekawą analizę tego bohatera zawarł w swojej recenzji publicysta „Esensji”

Najciekawszą postacią „Drugiej wojny” jest karzeł Emil, Austriak, eks-cyrkowiec, ubrany w szpiczastą czapkę ze swastykami, w niemieckiej armii pełniący rolę wróżbity-tropiciela. W swych rozmowach z bohaterami podkreśla ciągle, że na tej wojnie znalazł się przypadkiem, że w

¹³⁸ Michał Godzic, *Komiks wyssany z mlekiem matki*, „Znak” listopad 2004 nr 594.

gruncie rzeczy darzy ich sympatią, ale jego rola jest taka, że musi wykonywać swe rozkazy. Wszystko to nie przeszkadza mu w swych rozkazach wykonywać gorliwie. W tej postaci udało się uchwycić kwintesencję nazistowskiego urzędnika: jego charakterystyczne rozdwojenie, widoczne np. u Hansa Franka, czy komendanta Oświęcimia Rudolfa Hoessa – w domu czulego ojca rodziny, w pracy posyłającego tysiące ludzi na śmierć. Osób nierzadko wrażliwych na sztukę, ale niewrażliwych na innych ludzi, być może przez okrucieństwo leczących swe kompleksy. Zasłaniających się otrzymanymi rozkazami. Element astrologiczny też znakomicie wplata się w ezoteryczne elementy nazistowskiej ideologii. Emil jest jednym z najciekawszych artystycznych wcieleń hitlerowskiego funkcjonariusza, jakie zdarzyło mi się spotkać.¹³⁹

Wieloznaczność i pomieszanie konwencji są naczelną zasadą świata przedstawionego „Zeliga”. Autorzy wplatają do swojej opowieści wizerunek przedwojennej reklamy motocykla, a scenę bitewną między niemieckim komandem i oddziałami Armii Ludowej przedstawiają przy pomocy modelarskiej dioramy. Partyzantów ukazano jako karykatura „leśnych” z prł-owskich komiksów. Nie dość, że zamiast patriotycznych pieśni śpiewają iście neopogańskie hymny, to jeszcze żyją w dziwnej symbiozie ze światem przyrody, mając wśród leśnych zwierząt swoich najlepszych sojuszników. I choć w *Achtung Zelig!* sprawa Ostatecznego Rozwiązania jest namacalna na każdym kroku, wyłania się z każdego kadru i sceny, to jednak w całym albumie nie pada ani jeden strzał, nie dochodzi do przelania ani jednej kropli krwi. Czy wobec tego można powiedzieć, że obraz Holocaustu stworzony przez Gawronkiewicza i Rosińskiego jest fałszywy i nie powinno się go traktować na równi z innymi narracjami na ten temat?

Historię, którą nam opowiadają ciągiem obrazów nazwałbym psychodelicznymi wariacjami na temat Ostatecznego Rozwiązania. Zdobyli się na odwagę śmiałego, a jednak subtelnego manewrowania po tym obszarze najeżonym bólem, oskarżeniami i pretensjami, na który bezpieczniej po prostu nie wkraczać, siedzieć cicho i słuchać, bo zabranie głosu grozi uwikłaniem w spór i awanturę [...] Gawronkiewicz i Rosiński przemówili obrazem tak nasyconym poezją i ciepłem, że niespodziewanie wprowadzili dyskurs na nową płaszczyznę, gdzie to właśnie pozostali dyskutanci ze swoimi wyświechtanymi formułkami wielorazowego użycia muszą zamilknąć i ochłonać. Opowiedzieli baśń, zaśpiewali nam piękną kołysankę. Świadomie roztarli w mgiełkę ostre kontury (...) Ta baśń to próba pojednania, które nie jest możliwe.¹⁴⁰

Achtung Zelig! To jedyny polski album komiksowy, który bierze na warsztat temat Holocaustu wymyślając przy tym własny, unikalny dyskurs, zupełnie inny od tradycyjnego, nakierowanego na ukazywanie śmierci i przedstawianie ofiar tragedii. Gawronkiewicz i Rosiński przy pomocy surrealistycznej poetyki wprowadzają problem w wymiar nieco abstrakcyjny, ale jednak zrozumiały i czytelny. Nie chcą pokazywać skutków tragedii, ponieważ wielu artystów zrobiło to przed nimi. Skupiają się natomiast na przyczynach

¹³⁹ Konrad Wągrowski, *Post-wojenny sen*, www.esensja.pl/komiks/recenzje/tekst.html?id=866

¹⁴⁰ Kazik Malinowski, *Achtung Gawronkiewicz!*, „Lampa”, nr 2, maj 2004

ukazując „obcość” i „inność” w dwóch aspektach. Aspekcie społecznym – przy pomocy odmienności fizycznej przede wszystkim Zeligów,(choć skarłały Emil to również figura znamienna)oraz aspekcie psychologicznym. Emil przez cały czas trwania opowieści walczy sam z sobą. Nowa rola tropiciela-wróżbity nie przystaje w ogóle do jego wcześniejszych marzeń, ale postanawia ją jednak grać. *Achtung Zelig*, dzięki oparciu fabuły o senne wizje , próbuje opisać psychikę kata i ofiary, narysować ich portrety wewnętrzne.

c) Historia najnowsza – powrót do prl-owskiego modelu odbioru

Sukces *Achtung Zelig!* sprawił, że koniunktura na komiks historyczny ciągle wzrastała. Wydawcy postanowili więc inwestować w tę tematykę, aby dotrzeć do grupy większej, niż kilkutyśięczne, zamknięte getto fanów komiksu. Z tego też powodu i z powodu zbliżającej się 25 rocznicy Solidarności w 2005 roku ukazały się dwa albumy: *Solidarność. Nadzieja zwykłych ludzi* oraz *Cena Wolności* – komiks przedstawiający ostatnie dni księdza Popiełuszki. Prognozy wydawców sprawdziły się. Czasopisma wykreowały premiery obydwu albumów na wydarzenia medialne¹⁴¹, ale stało się to nie ze względu na jakość przedstawianych historii czy sprawność artystyczną autorów. Chodziło o sam temat, który został w komiks „ubrany”, bowiem pod względem jakości scenariusza i rysunku obydwie tytuły prezentowały poziom zupełnie przeciętny, dużo niższy niż wydany rok wcześniej *Achtung Zelig*, choć w publikacjach prasowych często pojawiały się obok siebie.

Komercyjny sukces *Solidarności...* oraz *Ceny Wolności* pokazał bardzo interesujące zjawisko kulturowe. Okazało się bowiem, że na rynku komiksowym istnieje niezagospodarowana nisza, dość pokaźna, składająca się z odbiorców, którzy na co dzień nie sięgają po komiks współczesny, wysmakowany artystycznie i wymagający pewnej świadomości gatunkowej, a także odczytania. Część czytelników, którzy sięgnęli po nowe wydawnictwa historyczne to ludzie wychowani na propagandowych „historycznych” pozycjach takich jak „Hans Kloss” czy „Kapitan Żbik” i tęskniący do komiksów z tamtego okresu. „To głównie ludzie, którzy lubili podobne komiksy z lat 70. i 80. Mimo że charakteryzowało je pewne skrzywienie ideologiczne, były to często znakomite zeszyty”¹⁴² – powiedział świadomy tego stanu rzeczy scenarzysta *Solidarności* Maciej Jasiński w wywiadzie dla pisma „Arte”. Owa „znakomitość” tamtych zeszytów polegać miałyby zatem na prostych, czarno-białych scenariuszach, klasycznym rysunku (w przypadku *Ceny Wolności* nawiązującym bezpośrednio pod względem graficznym do *Kapitana Żbika*) i prowadzeniu

¹⁴¹ Paweł Dunin-Wąsowicz, *Kanikula korzystna dla komiksów*, „Lampa” listopad 2005, nr 11 (20). W tradycyjnym zestawieniu pozycji literackich, o których najczęściej informowała tzw. prasa opiniotwórcza w III kwartale 2005 roku album *Solidarność. Nadzieja zwykłych ludzi* zajął czwarte miejsce. W zestawieniu pod uwagę brane są następujące tytuły: „Gazeta Wyborcza”, „Rzeczpospolita”, „Tygodnik Powszechny”, „Newsweek”, „Wprost”, „Przekrój”, „Ozon”, „Polityka”. „Nigdy w naszych rankingach komiksy nie zajmowały tak wysokie pozycje” – pisze Paweł Dunin-Wąsowicz.

¹⁴² *Historia w obrazkach* – z Maciejem Jasińskim i Krzysztofem Wyrzykowskim rozmawia Michał Raińczuk, „Arte” styczeń 2006, nr 1(5).

W tym samym wywiadzie Jasiński opisuje wirtualnego odbiorcę swoich komiksów: „Przykład antologii *Solidarność...* pokazał, że tego typu komiksem mogą interesować się wszyscy. Dostawałem już bardzo pozytywne sygnały od wielu starszych osób, które kupiły *Solidarność* dla siebie, a potem przekazywały album dzieciom, wnukom.

nieskomplikowanej narracji komiksowej a także samym wyobrażeniu, jakim zadaniem ma sprostać komiks jako gatunek. *Solidarności* i komiksowi o Popiełuszce można wytknąć podobne wady, jakie magazynowi „Relax” swego czasu wytykał Stanisław Barańczak w swoich *Książkach najgorszych*¹⁴³. Mimo upływu lat i zmiany ustroju politycznego, odnajdziemy pewne cechy łączące prl-owskie komiksy z najnowszymi dokonaniem w dziedzinie komiksu historycznego. Jest to stosowanie realistycznej konwencji graficznej, czasami bardzo ubogiej, dwubiegunowa wizja świata, a także brak polemiczności w stosunku do opisywanych wydarzeń. W tym modelu odbioru komiksu, historyjka obrazkowa jest medium, która za pomocą obrazów ma za zadanie (niestety) uprościć, wytłumaczyć na przykładzie wyraźnych kontrastów problem, a także stać się medium atrakcyjnym, przystępnym, zgodnie z dewizą „Relaxu”, powinna – „bawiąc, uczyć”¹⁴⁴. Zupełnie słuszna wydaje się uwaga Mariusza Czubaja z „Polityki” pod adresem obu albumów, że dominuje w nich „(...) chęć odtwarzania zdarzeń, miast ich przetwarzania. Tak, jakby wielkość i ranga wydarzeń skrepowała młodych twórców¹⁴⁵.”

Solidarność oraz *Cena wolności* nie są albumami, które podejmując wielki temat, mają zamiar stać się sztuką zaangażowaną podobną do *Maus* czy komiksów Bilala. Reprezentują sztukę przystępną, masową, popularną, „grzeczną”, niekłopotliwą i lekko strawną, wręcz edukacyjną konstytuującą oficjalny, podręcznikowy wizerunek czasów *Solidarności*.¹⁴⁶ Ich rynkowy sukces podtrzymuje niestety negatywny wizerunek komiksu, jako gatunku artystycznego, który popularyzuje i ułatwia zrozumienie ważnego tematu. I właśnie na komiks tego rodzaju istnieje rynkowe zapotrzebowanie. To zdumiewające, jak długo przetrwał model odbioru obrazkowego gatunku ukształtowany w PRL-u. Komiks staje się dosłownie zinstrumentalizowany, wykorzystany do umasowienia konkretnego ładunku ideologicznego, w tym wypadku – podtrzymania obowiązującego, poprawnie politycznego wizerunku bohaterów karnawału *Solidarności*. W dość ostrych słowach wypowiedział się na ten temat Szymon Holcman na łamach „Przekroju”, nazywając album o „Solidarności” „Titanikiem” polskiego komiksu i dziełem podtrzymującym schematyczne myślenie o tym gatunku.

¹⁴³ Por. Stanisław Barańczak, *Blurp!* [w:], *Książki najgorsze*, Poznań

¹⁴⁴ *Ibidem*

¹⁴⁵ Mariusz Czubaj, *Komiks poważnie*, „Polityka” 10 grudnia 2005., nr 49 (25333).

¹⁴⁶ Zinstrumentalizowanie komiksu do roli bryku z historii zauważają również dziennikarze „Przy całym szacunku dla pomysłu wydawców nie sposób jednak zauważyć, że kiedy obierze się ten album z kilkuwarstwowej otoczki walorów edukacyjnych, informacyjnych i rocznicowych, nie zostaje już wiele więcej” – pisał na łamach trójmiejskiego dodatku „Gazety Wyborczej” Przemysław Gulda. Por. Przemysław Gulda, *Kapitana Żbika przy tym nie było*. „Gazeta Wyborcza Trójmiasto”, 9.09.2005

„Solidarność” nie jest dobrym komiksem. Narysowany średnio, ze scenariuszami sztabowymi i podręcznikowymi. Ale dziennikarzy to nie interesowało. Ważniejsza była przedmowa Lecha Wałęsy, okolicznościowy charakter pozycji, a przede wszystkim to, że komiks, to „upośledzone medium” jest w stanie urodzić opowieści na poważny temat. Niestety, w Polsce ta konstatacja wciąż plasuje się w kategorii niezwykłych objawień, choć na świecie jest oczywistością. (...) Można powiedzieć, że histeria wokół tych albumów to promocja komiksu. Ale to jakby promować szeroko pojętą muzykę dokonania Mandaryny czy Dody.¹⁴⁷

Holcman zwraca uwagę na bardzo istotny fakt – sukces antologii *Solidarność* oraz albumu *Cena Wolności* jest sukcesem medialnym, ale sezonowym i krótkotrwałym, a nie sukcesem artystycznym. Szum w mediach jedynie ze względu na tematykę oddaje gatunkowi niedźwiedzią przysługę, bo ustawia komiks w roli gatunku „niedojrzałego”, który w mediach nie może zaistnieć na stałe, a jedynie na chwilę, na zasadzie zjawiska i egzotyki. Brak oryginalności w obydwu komiksach zaskakuje, tym bardziej jeśli weźmiemy pod uwagę, że po 1989 roku autorzy mieli dostęp do dobrych zachodnich wzorców, a także wcześniejszego, paradokumentalnego zeszytu *Solidarność 500 pierwszych dni* Jacka Fedorowicza. Wydawanie komiksów okolicznościowych jest w USA i Europie rzeczą całkiem normalną, ale nikt nie traktuje ich tam poważnie, jeżeli nie prezentują odpowiedniego poziomu. To, co marginalne w świecie komiksu Zachodniego, w Polsce funkcjonuje w centrum zainteresowania, spychając tym samym na margines ciekawe, dobrze wykonane historie obrazkowe nie dające się przez media sprowadzić do roli „zjawiska”. Ów brak porozumienia między środowiskiem komiksowym a mediami doskonale ilustruje scenka przytoczona przez Krzysztofa Skrzypczyka, który ironicznie opisuje programy telewizyjne o komiksach:

Dziennikarze prowadzący nie są zbyt dogłębnie zorientowani w sprawach komiksu (bo przecież mają na głowie całą Kulturę), gdyż wcześniej, czy później pada nieśmiertelne pytanie: *czy komiks jest sztuką?* Przedstawiciele środowiska branżowego przebąkują wówczas o bogatej tradycji gatunku, o różnych obiegach jego społeczno-kulturowego funkcjonowania, o różnorodności stylów, trendów i technik realizacji komiksów[...]. Panowie Dziennikarze – nie kryjąc ironicznych uśmieszków, bo dobrze maskują ich niewiedzę – dalej zadają standardowo-sztabowe pytania. [...] Program się kończy; choć niewiele z niego wyniknęło, to jednak wszyscy są zadowoleni: przedstawiciele środowiska komiksowego – bo zaliczyli kolejną Misję Popularyzacji Gatunku (zaspokoiwszy, przy okazji, potrzebę autopromocji), zaś Panowie Dziennikarze – bo zyskali poczucie, że zrealizowali oto kolejny fajny (kto wie, może nawet „kultowy”...?) program, w którym udało się zaprezentować stałej publiczności tego typu programów odrobinę egzotyki kulturalnej...¹⁴⁸

Solidarność. Nadzieja zwykłych ludzi oraz *Cena wolności* miały szansę stać się istotnymi wydarzeniami kulturalnymi i wprowadzić swój głos w dyskusji o dziedzictwie Solidarności i

¹⁴⁷ Szymon Holcman, *Historyczna Histeria*, „Przekrój” 15 grudnia 2005

¹⁴⁸ Krzysztof Skrzypczyk, *Wprowadzenie (O komiksologii „spostmodernizowanej”)* [w:] *Komiks w dobie postmodernizmu*, Łódź 2005. s.5.

historii najnowszej. Z rezygnowały z tego na rzecz zaspokojenia potrzeb przeciętnego czytelnika, tym samym skazując się na funkcjonowanie w roli „egzotyki kulturalnej” i omawianie w opisywanych przez Krzysztofa Skrzypczyka programach telewizyjnych.

Modelowym tego przykładem jest opowiadanie *Długi sierpniowy dzień*,¹⁴⁹ skonstruowane na zasadzie antykomunistycznej agitki. Młody, zatroskany o własną rodzinę robotnik przechodzi na naszych oczach przez szybki kurs patriotyzmu i myślenia obywatelskiego, przeprowadzony przez majstra walczącego w czasie II wojny światowej. Historia narysowana toporną, amatorską kreską składa się tak właściwie z cyklu ujęć i kadrów, doskonale znanych z kronik filmowych: tłum ludzi pod stoczną, przemowa wałęsy, negocjacje z komunistami.

Wśród tych wydarzeń znika główny bohater i w końcu nie obserwujemy jego prywatnej wizji tych wydarzeń. Dopiero na końcu dowiadujemy się, że młodzieniec zapisuje się do „Solidarności”. Fabuła historii zbudowana została całkowicie przewidywalna, a kadry nie tworzą płynnej narracji, tylko przeskakują od sceny do sceny. Wygląda to tak, jakby szkolną lekcję historii (zamkniętą w konspekcie rozpisany na punkty), ktoś postanowił przerobić na komiks.

Gdyby na potrzeby niniejszej pracy sporządzić swego rodzaju komiksową mapę artystycznego archipelagu i potraktować artystów jako wyspy, to na owej mapie pojawiłyby się dwie jednostki centralne, dwa bieguny. Jednym z nich stałby się niewątpliwie Art Spiegelman, a jego wyspę można by nazwać miejscem, gdzie połączenie tematu historycznego i formy komiksowej daje zupełnie nową, oryginalną i niespotykaną dotąd wartość artystyczną. Obok wyspy autora *Maus* znalazłyby się wyspy Krzysztofa Gawronkiewicza, Jacka Frąsía, Krystiana Rosińskiego i Macieja Parowskiego, twórców, którzy podobnie jak Spiegelman nie traktują historii jako tabu, tylko jako materiał artystyczny, jeden z tematów, jaki można poddać osobistej interpretacji. Na antypodach znalazłaby się wyspa, której akt własności należałby nie tylko do jednej osoby, ale dla całego grona postaci tworzących historyczny komiks pml-owski. Jej satelitami zarówno pod względem graficznym (realizm), a także sposobu konstruowania fabuły i myślenia o komiksie stałaby się (niestety) większa część polskich autorów podejmująca tematy historyczne. Myślę tu o części twórców z antologii *Wrzesień* oraz autorach *Solidarności*, *Ceny wolności* czy *Epizodów powstania warszawskiego*. W tej części archipelagu dominuje refleksja o komiksie jako o gatunku, którego zadaniem jest przede wszystkim przedstawianie wydarzeń, a nie o

¹⁴⁹ Por. Maciej Jasiński (scenariusz), Jacek Przybylski (rysunki), *Długi sierpniowy dzień* [w:], *Solidarność...*, Poznań 2005, s. 5- 17.

formie przedstawienia. Nie trudno zauważyć, że między wyspą Spiegelmana, a wyspą zamieszkałą przez tradycję komiksu prł-owskiego znajduje się ogromna przestrzeń. Przestrzeń ta nie jest jednak wolna. Zamieszkują ją jednak nie rodzimi artyści, tylko twórcy, których dzieła zostały przełożony na polski. Zdecydowanie bliżej Spiegelmana należałoby umieścić *Polowanie*¹⁵⁰ oraz *Falangi czarnego porządku*,¹⁵¹ komiksy analizujące proces przemijania, ukazujące zmiany historii, a także dewaluacje idei w wyniku upływu czasu. W dodatku *Polowanie* charakteryzowało się wprowadzeniem licznych elementów symbolicznych i nadrealistycznych. Album ten skupiał się na samym procesie historycznym, a nie na faktach. Tuż obok Bilala znajduje się również wyspa Joe Kuberta ze względu na jego opowieść o Holocauście pt. *Josel*.¹⁵² Ale pod wieloma względami praca Kuberta różni się od dzieła Spiegelmana, przede wszystkim tym, że jest fikcją literacką, a nie dziełem opartym na zeznaniach danej jednostki.

Zainteresowanie komiksem historycznym w Polsce po 1989 roku rozpoczął *Maus*, ale sposób myślenia o historii w komiksie zaprezentowany przez Spiegelmana doczekał się niewielu godnych następców. Okazało się, że prłowski sposób łączenia obrazkowej formy i doniosłej tematyki, a następnie tworzenie dzieł nastawionych na upowszechnianie oraz popularyzowanie ważkich wydarzeń stał się dominujący. Taki stan rzeczy uzmysławia, jak długo żywotne są schematy odbioru komiksu powstałe w dobie PRL. Tym samym proces zmiany percepcji komiksu w społeczeństwie zatoczył koło. Być może dzięki *Wrześniowi* czy *Solidarności* obrazkowy gatunek stanie się bardziej popularny, ale nie dlatego, że prezentuje dojrzałą formę i problematyzuje tematykę, którą się zajmuje, tylko dlatego, że „ułatwia” coś zrozumieć, a to ułatwianie odbywa się poprzez „upraszczanie”. A właśnie owo „upraszczanie” przez lata było zarzutem, przez który komiks pomijany był jako poważne medium w komunikacji społecznej.

¹⁵⁰ Enki Bilal (rysunek), Pierre Christin (scenariusz), *Polowanie*, tłum. Marek Puszczewicz. Warszawa 2002

¹⁵¹ Enki Bilal (rysunek), Pierre Christin (scenariusz), *Falangi czarnego porządku*, tłum. Bartek Chaciński. Warszawa 2003

¹⁵² Joe Kubert, *Josel*, tłum. Maciek Drewnowski. Warszawa 2005

d) Rzeczywistość w zwierciadle komiksu

Nie tylko historia najnowsza coraz częściej pojawia się na łamach polskich komiksów, również problematyka społeczno-obyczajowa i polityczna nie jest obca polskim autorom. O ile żarty z polskich przywar i narodowego charakteru była stałym elementem wielu opowieści obrazkowych, tak popularność tematyki politycznej systematycznie rośnie, szczególnie od momentu afery Rywina oraz zmiany układu sił w parlamencie. Nasilające się spory ideologiczne, dojście do władzy partii o skrajnych poglądach oraz wzrost nastrojów ksenofobicznych i narodowych odbiły się szeroki echem szczególnie u tych autorów, którzy nigdy nie byli politycznie obojętni. Mowa tu Ryszardzie Dąbrowskim, twórcy serii *Likwidator* i *Redaktor Szwedak* oraz ojcach *Jeża Jerzego* – Tomaszu Leśniaku i Rafale Skarżycyckim. Również Marek Raczkowski – zdecydowanie najbardziej utalentowany reprezentant rodzimego komiksu prasowego – notorycznie piętnuje polskie piekielko. Polscy twórcy komiksów uwielbiają drwić ze środowiska skrajnej prawicy. Zenek i Stefean, para niezbyt rozgarniętych skin-headów to najstarsi antagoniści Jeża Jerzego, miłośnika deskorolki, pięknych kobiet i piwa. Jeż Jerzy jako prawdziwy hedonista i naśladowca amerykańskich wzorców młodzieżowych stał się wielokrotnie ofiarą ataków krótko obciętych młodzieńców. Rozterki Stefana i Zenka kręcą się wokół palących problemów: zachwycają się polską zimą (bo jest taka biała lub nie mogą znieść tego) lub nie mogą znieść, że Aleje Jerozolimskie to typowo „niepolska nazwa”¹⁵³. O ile jednak w pierwszych tomach ich poglądy nie miały punktu zaczepienia w rzeczywistości, tak od rozpoczęcia kampanii unijnej, ich rysopisy szybko pokryły się z rysopisem wzorcowego eurosceptyka, a postaci nabrały dodatkowego kolorytu. W historyjce, która rozgrywa się bezpośrednio po przystąpieniu Polski do Unii Europejskiej, młodzi narodowcy wpadają w prawdziwą depresję:

(Stefan) - Mówię Ci Zenek, to już koniec wolnej Polski... jak nic rozdziobią nas teraz kruki i wrony...

(Zenek) - Unijne ma się rozumieć?

(Stefan) - Dokładnie. Zobacysz, będą bezkranie srać na nasze godło!

(Zenek) – Ale za to zgodnie z normą ISO 9200!¹⁵⁴

Załamane psychiczne Zenka i Stefana burzy wręcz ekosystem obrazkowego świata przedstawionego, bo Jeż traci swoich naturalnych wrogów. W końcu kolczasty amator deski

¹⁵³ Por. Tomasz Leśniak (rysunki), Rafał Skarżycycki (scenariusz), *Jeż Jerzy. Ścigany*. Warszawa 2003, s.36.

¹⁵⁴ Tomasz Leśniak (rysunki), Rafał Skarżycycki (senariusz), *Jeż Jerzy. Ziom*. Warszawa 2005, s.10.

lituje się nad skinami i sam pozwala się zbić, co kończy się dla niego tragicznie. W pierwszych tomach serii Zenek i Stefan byli po prostu skinami. Parą nietolerancyjnych półgłówków uganiających się za Jerzym. Nie można było określić, z jaką partią są związani a ich konflikty z otoczeniem rozgrywały się w środowisku subkultur młodzieżowych. W przedostatnim tomie ta sytuacja się zmienia. Skini wysyłają przeciwko Jezowi „maszynę śmierci” – cyborga z twarzą znanego polityka i wiele mówiącym napisie na korpusie „Roman 800”¹⁵⁵. Mimo swojej agresji i głupocie, autorzy nie przedstawiają ich jako realne zagrożenie, ale poprzez satyryczne przerysowanie i hiperbolizację absurdałnych poglądów, odbierają możliwość prowadzenia poważnego dyskursu.

Środowisko skrajnej prawicy i Radia Maryja podobnie traktuje Ryszard Dąbrowski w swoich komiksach. Między nim, a autorami *Jeża Jerzego* istnieje jednak duża różnica. Choć wszyscy posługują się konwencją undergroundową, Dąbrowski jest o wiele bardziej agresywny, prowokujący i jednoznaczny. Swoich ideowych przeciwników nie potrafi traktować z przymrużeniem oka. Nie zostawia na nich suchej nitki, obdarzając wyjątkowo szkaradnymi fizjonomiami. Tak dzieje się w przypadku bohatera zwanego konserwatywnym (jego głowa do złudzenia przypomina puszkę po paprykarzu) czy członków parady poprawności, których twarze są koszmarnie zmutowane¹⁵⁶. Dąbrowski nie sili się również na autocenzurę, jako jeden z niewielu twórców otwarcie drwi ze znanych polskich polityków i postaci znanych z mediów. Zarzuca im polityczne machinację, cynizm, rozwiązłość seksualną i dewiację. W albumie *Zielona gwardia*¹⁵⁷ Likwidator zostaje po raz pierwszy zatrzymany przez policję, która torturuje przy pomocy starych, komunistycznych metod (wrywanie paznokci). Zaraz po schwytaniu bohatera eko-terrorysty, dowódca oddziałów specjalnych dzwoni do Leszka Millera. Eks-premier otrzymuje informację w niezbyt sprzyjającym momencie. Widzimy go leżącego na łóżku w towarzystwie dwóch prostytutek. Miller zwołuje szybko grono najważniejszych postaci życia politycznego i zaprasza do więzienia na wspólne oględziny wroga Państwa. Przyjeżdża kardynał Glemp, Leszek Balcerowicz, Adam Michnik, Roman Giertych i Andrzej Lepper. Wszyscy torturują bohatera i zastanawiają się, jak wykorzystać go do swoich celów:

(Balcerowicz): Likwidatora trzeba sprywatyzować, a od razu stanie się dobry.

(Giertych): Bzdura. Likwidatora Trzeba znacjonalizować i spolonizować.

¹⁵⁵ *Ibidem*, s. 43.

¹⁵⁶ Por. Ryszard Dąbrowski, *Redaktor Szwedak*, Dębica 2006, s.30.

¹⁵⁷ Por. Ryszard Dąbrowski, *Likwidator & Zielona gwardia*, Poznań 2005, s 39-51.

84.*Ibidem*, s.50.

(Lepper): Nie, on powinien służyć polskiej wsi. Trzeba go zmusić sądownie.

(Michnik): Jako za za zawodowy humanista podałbym go jeszcze ręcznej huuumanizacji, he, he

(Glemp): Dość tego! Nie pozwolę zamęczyć więźnia przed prezentacją w Watykanie. Ojciec Święty życzył sobie zobaczyć go zaraz po schwytaniu

Dąbrowski, jako zdeklarowany anarchista i twórca reprezentujący poetykę undergroundową jest z założenia antypolityczny i tak samo odnosi się do polityków lewicy, jak i prawicy. Kolejny tom przygód Likwidatora opowiada już o Polsce w czasie trwania IV RP i przedstawia mi.in. śmiały plan Marcinkiewicza poprowadzenia autostrady przez puszcę Białowieską. W towarzystwie premiera widzimy ojca Rydzyka i zagranicznego inwestora Pigmana, który kilka stron dalej będzie szantażował Marcinkiewicza zdjęciami zrobionymi podczas uciech polityka w agencji towarzyskiej. Dąbrowski, nie bojąc się nawet wyroku sądowego za zniesławienie, skarykaturował braci Kaczyńskich. Zrobił to w prowokacyjny sposób, bo pokazał jak bracia uprawiają seks. Robią to w ubraniach, bo - jak mówi jeden z bliźniaków (...)”brzydzimy się nagością, jako bezwstydną i lewacką . Czasami tylko zsuwamy nieco spodnie”. Likwidator atakuje Kaczyńskich z wyraźnym zamiarem – chce ich zabić i ustanowić V Rzeczpospolitą.¹⁵⁸ Nie jest to pierwsze tak śmiałe posunięcie autora. W poprzednich tomach („Decydujące starcie”, „Krwawy rajd”) zdarzyło mu się wysadzić sejm czy zaatakować Aleksandra Kwaśniewskiego. Dąbrowski w swoich komiskach, poza bezpośrednimi, personalnymi atakami rozważa wiele palących problemów społecznych. *Autozdrada* jest refleksją na temat wolności mediów. W „Zielonej gwardii” Likwidator z jednej strony krytykuje państwo, z drugiej – środowiska anarchistyczne i ekologiczne. Zarzuca im brak działania i nadmierne zajmowanie się teorią.

Dojście do władzy polityków prawicy odrodziło tradycję komiksu politycznego i satyry rysunkowej, szczególnie w Internecie. Tym samym komiks powrócił do swoich korzeni, XIX-wiecznej tradycji rysunkowego komentarza politycznego. Zmieniło się tylko medium, bo o ile komiks polityczny w tradycyjnej prasie jest dość stonowany (a poza tym występuje rzadko), tak w sieci znalazł dla siebie miejsce, a autocenzura autorów jest znacznie mniejsza. Internetowym komiksem politycznym, który szybko zdobył sobie uznanie czytelników jest serial *Chomiksy* zamieszczony na www.chomiks.com. Idea serii od razu przywołuje na myśl słynne *Polskie Zoo*, bo podobnie jak w kabarecie Kryszaka, politykom przyporządkowane są zwierzęta. Bracia Kaczyńscy to dwa niepozornie chomiki, Jacek Kurski – bulterier, Roman Giertych – jednooki chomik z wytrzeszczem, a Andrzej Lepper – chomik w kolorach ziemi. Sam komiks opiera się na używaniu szablonów postaci, a zmieniają się

¹⁵⁸ Por. Ryszard Dąbrowski, *Autozdrada*, Poznań 2006, s.50-51.

jedynie dialogi. Nie jest to nowatorska technika. Na podobnej zasadzie swój komiks internetowy *Get Your War On* ¹⁵⁹ zbudował David Rees, a wśród Polaków Daniel Guzicki, autor *Farma Intellectual Life*. Autor chomików (który jednak pozostaje anonimowy), opiera akcję komiksu na dialogach. Strona aktualizowana jest codziennie, więc rozmowy zwierząt są komentarzami bierzących wydarzeń politycznych, a poszczególne odcinki zatytułowane tak, że bez problemu możemy domyślić się jego treści, na przykład *Odcienk 256. Andrzej Lepper opowiada, jak bił ludzi*. Widzimy Andrzeja Leppera, który opowiada innemu chomikowi o swoim postępowaniu:

Też mi nowość „Fakt odkrył...

A pewnie, że tłukłem po ryjach, a co ?

...od małego przygotowywałem się do rządzenia...

I co, źle wybrałem? Taki Balcerowicz profesorek ma maturę i co? Musi odejść.¹⁶⁰

Chomiksy w szybkim czasie stały się prawdziwym wydarzeniem kulturowym w sieci. Strona wzbogaciła się o sklepik internetowy z koszulkami i kubkami, na których widnieją komiksowe postaci, a wkrótce radio Tok FM nawiązało współpracę z autorami Chomiksów, przygotowując wersję audio niektórych odcinków. Można śmiało powiedzieć, że Chomiksy już zapisały się do klasyki komiksu internetowego.

O ile komiks internetowy chętnie komentuje polską rzeczywistość polityczną czy naszą obyczajowość, robi to celnie i dosadnie, to nie można tego samego powiedzieć o klasycznym komiksie prasowym. Wydawcy, aby zaoszczędzić na rysownikach, lub nie przywiązując uwagi do historyjek obrazkowych, wolą drukować znane serie zagraniczne. Takie komiksy jak *Garfield*, *Gilbert* czy *Calvin i Hobbes* są zabawne, a przy tym neutralne, więc nie wpływają na wizerunek czasopisma. Poprawność polityczna i ostrożność wydawców sprawia, że gazetowa satyra nie jest w Polsce zbyt dobrze rozpowszechniona i mamy do czynienia jedynie z wąskim gronem utalentowanych artystów, którzy chcą komentować to, co dzieje się w Polsce. Jednym z najbardziej utalentowanych jest niewątpliwie Marek Raczkowski, wyróżniony przez Sławomira Mrożka nagrodą Fundacji Kultur Polskiej. *Przygody Stanisława z Łodzi* Raczkowskiego, publikowane na łamach „Przekroju” oraz zebrane w dwóch tomikach celnie obnażają charakter narodowy Polaków: obłudę, zaściankowość, dulszczyznę, zawiść i cwaniactwo. Bohaterami Raczkowskiego (na czele ze

¹⁵⁹ Por. www.mnftiu.cc, komiks Rees’a powstał jako spontaniczna reakcja na interwencję USA w Afganistanie. Autor przy pomocy kilkunastu rysunków urzędników przy biurku (w pozach żywcem wycięty ze zdjęć korporacyjnych używanych w reklamach) przedstawił cyniczne rozmowy pracowników rządowej administracji.

¹⁶⁰ www.chomiks.com/episode.php? Id= 256

Stanisławem) są prości ludzie (urzędnik, uczeń, kibic, dresiarz) stający wobec absurdu rzeczywistości. Raczkowskie nie przywiązuje większej uwagi do rysunków, maksymalnie upraszczając swój styl. Cały urok jego komiksów tkwi w grze słownej i żarcie sytuacyjnym, często bardzo abstrakcyjnym.

Niestety, komiksy dotyczące polskiej rzeczywistości nie stanowią znaczącej grupy na polskim rynku. Przeważają dzieła oderwane od rzeczywistości, korzystające z konwencji fantastycznej. Te z kolei, które zajmują się polityką czy sprawami społecznymi, korzystają z konwencji satyrycznej lub undergroundowej i pokazują Polskę w krzywym zwierciadle. „Pora uświadomić sobie, że jako kraj tkwimy dość głęboko w tradycjach eskapizmu i satyry¹⁶¹” – pisał na łamach drugiego numeru „Zeszytów Komiksowych” Konrad Grzegorzewicz. Autor tekstu przeprowadził nawet badania, która pokazują różnice między komiksem polskim i amerykańskim, gdzie życie codzienne i amerykańska rzeczywistość portretowana jest chętnie. „Przypomnijmy: ponad 77% branych pod uwagę polskich komiksów zawierało sceny gwałtu i przemocy, 51% stawiało na humor, zaś tylko 8,5% rezygnowało z obu tych środków. W amerykańskiej antologii »Expo 2000 « te wartości to odpowiednio, 38%, 39% i 41%” – dodaje Grzegorzewicz. Wśród naszych twórców próżno szukać autorów, którzy na wzór kolegów zza oceanu przedstawiliby w sposób realistyczny, poważny i przemyślany poruszali problem nietolerancji, braku społecznej akceptacji czy nawet typowego *bildungsroman* w obrazkach. Być może właśnie z powodu polscy autorzy, a idąc za tym – komiks w Polsce nadal nie jest postrzegany jako dojrzałe medium. Jednak może to ulec zmianie za sprawą *graphic novel*, która coraz częściej dociera do Polski i promuje nową jakość w sztuce obrazkowej.

¹⁶¹ Konrad Grzegorzewicz, *Pan Zdzisio w kosmosie, czyli skąd się biorą polskie komiksy*, [w:] *Zeszyty komiksowe*, nr 2. (*Polska rzeczywistość w (polskich) komiksach*, Warszawa 2004

III. Komiks XXI wieku: zrzucanie etykiety kiczu i powrót do korzeni

1. Wstęp

Kiedy jesienią 2004 roku na łamach „Indy Magazine”¹⁶² Art Spiegelman zdradzał kulisy powstania albumu o tragedii z 11 września pt. *In The Shadow of No Towers*, przyznał, że komiks wyjątkowo nadaje się do przedstawiania tego wydarzenia. Na oczach całego świata amerykańska tożsamość i amerykańska kultura doznały druzgoczącego ciosu. A komiks jest w końcu jednym z elementów, które amerykańską tożsamość określają, a także tym medium (jeśli nie jedynym), dzięki któremu biedni, często niepiśmienni lub nie znający angielskiego emigranci mogli komunikować się z rzeczywistością. Tym samym powoli stawali się częścią społeczeństwa. Zresztą pierwsze amerykańskie komiksy prasowe narodziły się właśnie w nowym Jorku, nieopodal Ground Zero.

I chociaż w powszechnym mniemaniu komiks stanowi symbol amerykańskiej kultury, w rzeczywistości pozostaje na jej marginesie, a opinia o nim wśród przeciętnych Amerykanów nie różni się od opinii przeciętnych Polaków (komiks to trywialne historie o superbohaterach). Konrad Grzegorzewicz na łamach „Zeszytów Komiksowych” pisze:

Od 20-30 lat komiksy nie odrywają poważniejszej roli w kulturze popularnej USA. Marvel i DC, stanowiące od wielu lat trzon rynku praktycznie nie sprzedają komiksów poprzez kioski z prasą – niemal ich cała dystrybucja odbywa się za pośrednictwem specjalistycznych księgarń, obsługujących przede wszystkim wąską publiczność fanowską.¹⁶³

Zmiany w strategii marketingowej wielkich wydawnictw komiksowych nastąpiły w latach siedemdziesiątych, kiedy amerykański przemysł komiksowy zdecydował się na tzw. marketing bezpośredni (*direct marketing*) i dystrybucję przygód o superbohaterach jedynie do specjalistycznych sklepów. Obniżało to koszty i zwiększało sprzedaż, ale na dłuższą metę okazało się zgubne. Komiks został zepchnięty do kulturowego getta, a z czasem taktyka marketingu bezpośredniego (choć ważne były również czynniki ekonomiczne w całym amerykańskim społeczeństwie) doprowadziła przemysł komiksowy do potężnego kryzysu. W 1996 roku wydawnictwo Marvel znalazło się na skraju bankructwa, a wcześniej prosperowało tak dobrze, że w latem 1991 wprowadziło swoje akcje na Nowojorską Giełdę Papierów

¹⁶² Por. artykuł Arta Spiegelmana, *Ephemera vs. the Apocalypse*, na http://64.23.98.142/indy/autumn_2004/spiegelman_ephemera/index.html

¹⁶³ Konrad Grzegorzewicz, *Opinie o komiksie*, „Zeszyty komiksowe”, nr 3, 2005

Wartościowych.¹⁶⁴ Bradford W. Wright, autor *Comic book nation* upatruje przyczyn kryzysu w wielu czynnikach. Jednym z nich jest transformacja kultury popularnej po rozpadzie ZSRR i końcu zimnej wojny, drugim z kolei – przewaga innych mediów rozrywkowych, takich jak gry video i gry komputerowe, nad komiksem. Dla konsumentów wszechobecnej rozrywki, komiks przestał być *cool*, a przemysł komiksowy coraz więcej zysków czerpał z licencji (np. dla filmów czy gier) niż z samych komiksów.

W tym samym czasie, kiedy popularny komiks amerykański zepchnięty został do kulturowej niszy (i siłą rzeczy stawał się coraz mniej popularny), nastąpiło zjawisko dywersyfikacji rynku. Od lat 80 i narodzin magazynu „Raw” coraz częściej powstawały komiksy, które ze względu na poważną treść i wyrafinowaną formę, raczej nie pasowały do superbohaterskiego stereotypu. Trafiając do specjalistycznego sklepu nie mogły liczyć na sukces, a w księgarniach nie wiadomo było, jak je zaklasyfikować. Z czasem zaczęto je określać jako *graphic novels*, aby podkreślić, że są to zwarte, pojedyncze wydawnictwa, a nie zeszytowe serie.

W systemie klasyfikacji BISAC (Book Industry System Advisory Comitee) stosowanym przez wielu amerykańskich księgarzy przy segregowaniu nadchodzących nowości powoli pojawiły się miejsca na komiksy, lecz jak dotąd były one porozrzucane po różnych kategoriach głównych takich jak „fikcja” albo „humor”, a często można było je znaleźć wymieszane z książkami SF oraz systemami RPG.¹⁶⁵

W 2003 roku w ramach BISAC ustanowiono nową kategorię *Comics/Graphic Novels*. Ale już wiele lat wcześniej *graphic novel* dla ich twórców i czytelników nie były jedynie kategorią księgarską, ale pewnego rodzaju odmianą komiksu, wprowadzającą do historii obrazkowych zupełnie nową jakość artystyczną. Niektórzy krytycy zaczęli określać *graphic novel* jako osobny gatunek sztuki.

¹⁶⁴ Por. Bradford W. Wright, *Comic book nation. The transformation of youth culture in America*, Baltimore & London 2001, s.254 – 281.

¹⁶⁵ Wypowiedź Konrada Grzegorzewicz, krytyka komiksowego. Wypowiedź uzyskana bezpośrednio od autora.

2. Historia i definicja graphic novel

Spory, czy *graphic novel* jest odrębnym gatunkiem artystycznym, czy tylko chwytem marketingowym lub zabiegiem z zakresu public relations trwają od momentu powstania samego terminu, który, bądź co bądź posiada już kilkudziesięcioletnią historię. Choć wczesne realizacje powieści graficznej powstały już w latach 30 XX wieku, a terminu po raz pierwszy użył w 1964 roku Richard Kyle,¹⁶⁶ to powszechnie za ojca *graphic novel* uznaje się Willa Eisnera. Eisner, mając już na koncie spory dorobek w dziedzinie komiksu, postanowił stworzyć dzieło odbiegające od komiksów humorystycznych i sensacyjnych, jakimi również się zajmował. Tak powstał *A Contract with God*, historia traktująca o codziennym życiu w żydowskich dzielnicach USA. Można znaleźć w nim obraz ówczesnego społeczeństwa, a także rozważania na tematy teologiczne. W 1978 roku, kiedy ukazał się album, było to coś niespotykanego, ponieważ historie w obrazkach zazwyczaj operowały konwencją fantastyczną lub detektywistyczną. Zastanawiająca jest anegdota, w której Eisner wspomina swoje poszukiwania odpowiedniego wydawcy dla *A contract With God*.

Zadzwoniłem do prezesa Bantam Books w Nowym Jorku. Widziałem, że zna moje dokonania z *The Spirit*. Wtedy to był bardzo zajęty gość, który nie miał za wiele czasu, żeby z tobą rozmawiać. Zadzwoniłem więc do niego i powiedziałem: „Mam coś, co chciałbym Ci pokazać. Coś, co jak sądzę, jest bardzo interesujące” On powiedział: „Dobra, w porządku, ale co to jest?” Wtedy mały człowieczek wyskoczył mi z głowy i krzyknął: „Na Boga, głupcze, nie mów mu, że to jest komiks, bo odłoży słuchawkę”. Więc powiedziałem: „To jest powieść graficzna (*graphic novel*)”. Wtedy on odparł: „Wspaniale! To brzmi interesująco. Wpadnij do mnie”. Przyniosłem mu swoją historię, popatrzył na nią, a potem popatrzył na mnie przez swoje okulary do czytania i stwierdził: „To jest komiks, pokaż to mniejszemu wydawcy”¹⁶⁷.

Jak widać, u samego źródła konstruowania definicji, *graphic novel* odcina się od komiksu. Nie od komiksu rozumianego jako graficzna forma komunikowania się, ale od całej tzw. kultury komiksowej. Powstanie nowego terminu miało za zadanie zerwać z negatywnymi skojarzeniami i ujemnym wartościowaniem historii obrazkowych. Językowy zabieg Eisnera z jednej strony możemy odczytać jako formę terminologicznej manipulacji. Z drugiej, ten wybitny artysta poprzez oparcie się na nowym terminie, chciał, aby odbiorca jego dzieła przestał je wartościować tylko i wyłącznie ze względu na formę. Krytycy komiksu, a także sami artyści wielokrotnie podkreślają, że komiks jest jedyną dziedziną sztuki, gdzie forma

¹⁶⁶ Por. definicję *graphic novel* zamieszczoną na Wikipedii, http://en.wikipedia.org/wiki/Graphic_novel

¹⁶⁷ Wystąpienie Willa Eisnera podczas konferencji naukowej o komiksie i powieści graficznej na University of Florida w 2002 roku. Zapis tego wystąpienia opublikowano w magazynie *Image&Text* (wiosna 2004), źródło: <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/volume1/issue1/eisner>

nieomal automatycznie utożsamiana jest z treścią. Niestety, z treścią infantylną. Scott McCloud, amerykański twórca i krytyk komiksu w swojej osobliwej pracy naukowej napisanej w formie historii obrazkowej *Understanding comics* podkreśla, że ten błąd percepcyjny jest podstawowym błędem popełnianym przez większość odbiorców, którzy na co dzień mają z komiksem niewiele do czynienia. „Pierwszym krokiem w naszych staraniach zrozumienia [komiksu] powinno być całkowite oczyszczenie naszych umysłów ze wszystkich z góry przyjętych poglądów na jego temat. Dopiero gdy zaczniemy wszystko od zera, będziemy mogli odkryć całe bogactwo możliwości, jakie komiks oferuje”¹⁶⁸ – pisze McCloud. Żeby jeszcze lepiej podkreślić to rozróżnienie, używa metafory dzbana i płynu.

Komiks jest zatem rodzajem medium, formą, naczyniem na treść i to właśnie treść decyduje o tym, czy dane obrazkowe dzieło możemy zaliczyć do *graphic novel* czy tradycyjnych komiksów. Takiego zdania jest Jessica Abel, autorka głośnej powieści graficznej *La perdida* oraz wykładowczyni na nowojorskiej School of Visual Arts. W krótkim komiksie przedstawionym poniżej, odwołuje się do metafory dzbana pokazanej u McClouda. Według Abel powieść graficzna to termin oznaczający jednocześnie formę publikacji (długa, pojedyncza historia) oraz jej jakość (poważne opowieści dla dojrzałego czytelnika). Jednak tak lakoniczne rozróżnienie nie wystarczy, aby móc mówić o osobnym gatunku.

¹⁶⁸ Scott McCloud, *Understanding comics*, Northampton 1993, s.199.

Q. What is a "graphic novel"?

A. Graphic novels have a few defining characteristics. But first and most importantly, they are long comic books. (I'll get back to the rest.)

Q. What is a "comic book"?

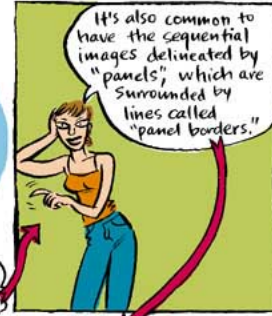
A. You may think you know the answer to this one, but stick with me a few minutes: A comic book is a magazine or bound book that contains "comics" (also known as "comix."). Comics is a medium for expressing information and/or artistic ideas that is defined by



... and that's it. However, comics also often feature such things as

"word balloons..."

...and sometimes "thought balloons."



These techniques aren't necessary to make comics, but they are quite common. There are other common, familiar, but even more optional elements of many comics, such as certain kinds of characters, like funny animals or licensed characters. But I'll get to that in a minute.



Eddie Campbell, scenarzysta, rysownik i krytyk komiksu rozumie termin *graphic novel* zupełnie inaczej niż Jessica Abel i używa go jako wyrazu oznaczającego przede wszystkim ruch artystyczny. Stąd też autor „From Hell” swoje tezy na temat roli powieści graficznej zebrał w manifestie opublikowanym po raz pierwszy na łamach „The Comics Journal” w 2004 roku, a potem udostępnianym na łamach wielu innych magazynów i pism internetowych. Campbell pisze, że zadaniem twórców powieści graficznych jest zerwanie zakłętego kręgu społecznego postrzegania historii obrazkowych. Jego zdaniem komiks nie będzie traktowany poważnie, dopóki jego twórcy będą musieli stale trwać w poczuciu niższości wobec innych sztuk. Jednak ten stan będzie utrzymywał się nadal, jeśli twórcy historii obrazkowych nie wykorzystają tego medium do przedstawiania bardziej ambitnych i głębokich historii. „Tak długo jak będziemy tkwić w błędnym kole kulturowego zażenowania (sic!) nie jesteśmy w stanie uniknąć nagłówków (prasowych – przyp.mój) w rodzaju «POW! BAM! KOMIKS DORASTA” i całej listy głupot, na które ciągle i ciągle się natykamy”¹⁶⁹ – pisze z rozgoryczeniem Campbell. Wyjście z owego *kulturowego zażenowania* możliwe jest, zdaniem autora manifestu właśnie dzięki stworzeniu nowego terminu i kilku innym czynnikom. Pierwszy z nich to uświadomienie twórcom powieści graficznych, że ich miejsce znajduje się wśród innych artystów, a ich dzieła mogą stać na półkach z dziełami Austera, Dostojewskiego czy Kafki. Drugi czynnik – to uświadomienie odbiorcom, że (co podkreśla również McCloud¹⁷⁰) komiks jest zupełnie pełnoprawnym i równorzędnym względem innych sztuk medium, choć z pewnością medium synkretycznym. Jednak nie jest to powód, aby uważać go lekceważyć i uważać za medium ułomne w stosunku do filmu, teatru czy literatury. Trzeci czynnik – i bodajże najważniejszy - to zmiana tematyki historii obrazkowych. Campbell zalicza do *graphic novel*, te historie, które opisują złożoność ludzkiej egzystencji (włącznie z tematyką autobiograficzną), uciekają od schematów i klisz, odpowiedzialnych za to, że komiks traktowany był jako podgatunek fantastyki. Biorąc pod uwagę powszechność motywów i postaci fantastycznych w popularnych komiksów, takie utożsamienie nie było pozbawione podstaw.

Powieść graficzna byłaby zatem zdaniem Campbell specyficzną, „wyższą” formą historyjek obrazkowych (tak jak dla powieści popularnej „wyższą” formą są powieści choćby

¹⁶⁹ Eddie Campbell, *Eddie Campbell's (Revised) Graphic Novel Manifesto*, www.graphicnovelreview.com/issue1/campbell_interview.php,

¹⁷⁰ Por. Scott McCloud, *Understanding comics*, Northampton 1993, McCloud zwraca uwagę na to, że negatywne ocenianie komiksu jako medium bierze się stąd, że komiks postrzegany jest jako gatunek, który korzysta z dorobku innych gatunków lub jest ułomną odmianą któregoś z nich.

„Tak długo jak będziemy patrzeć na komiks jako rodzaj pisarstwa lub styl sztuki graficznej, taka postawa nigdy nie zniknie” (Scott McCloud, *Understanding comics*, Northampton 1993 s.151).

Manna), ale nie osobnym gatunkiem. Stąd Campbell zastrzega, że termin *graphic novel* nie powinien być używany w odniesieniu do formatu publikacji czy jego objętości, co jest sprzeczne ze zdaniem Abel.

Wraz z popularnością terminu *graphic novel* wśród części krytyków komiksowych powróciła tendencja (choć sam Campbell twierdzi, że to „rażący błąd”) do rozszerzania definicji komiksu i szukania jego korzeni nie w dziewiętnastowiecznych rysunkach prasowych, ale w całym dziedzictwie narracji obrazkowej (jak nazywają to Amerykanie „sequential art”). Według tego sposobu postrzegania komiksu, sztuka ta nie byłaby najmłodszym, trochę nieakceptowaną przez inne media formą, lecz wręcz przeciwnie – stanowiłaby jeden z etapów ewolucji najstarszego sposobu ludzkiej komunikacji, komunikacji za pomocą zestawionych ze sobą obrazów. Przedstawicielem tego typu sposobu myślenia o komiksie jest Scott McCloud, który w *Understanding comics* pokazuje pokrewieństwo między sztuką Inków, egipskimi hieroglifami, obrazkową sztuką średniowiecza, dziewiętnastowieczną karykaturą i w końcu – współczesnym komiksem. Krytyk idzie o krok dalej i wysuwa tezę, że porozumiewanie się za pomocą obrazów jest dla człowieka bardziej naturalne niż porozumiewanie się za pomocą zbioru abstrakcyjnych znaków, jakim jest alfabet¹⁷¹. McCloud twierdzi, że świat kultury obrazu i kultury tekstu przez wiele wieków współgrały ze sobą w harmonii, a ich drogi rozeszły się mniej więcej w okresie średniowiecza. Nie próbując rozważać tej teorii i spierać się z jej zasadnością lub nietrafnością, warto podkreślić samą ideę szukania dziedzictwa komiksowego i sięgania do początków cywilizacji. Próba nobilitacji komiksu czy *graphic novel* nie odbywa się zatem jedynie przez definiowanie na nowo współczesnych opowieści obrazkowych, wytyczanie im nowej pozycji w kulturze, ale także dzięki rewizji historii komiksu i jego korzeni.

A co na temat pojęcia *graphic novel* twierdzą polscy krytycy komiksowi? Witold Tkaczyk, wydawca komiksów oraz redaktor nieistniejącego już (choć swego czasu najbardziej prężnego) magazynu „AQQ” należy do grona publicystów, którzy uważają za zasadne wprowadzenie tego terminu:

Myślę, że jest to pewnego rodzaju specyfikacja, bo mamy różnego rodzaju komiksy, a w Polsce ta terminologia jest w dalszym ciągu uboga. W przypadku powieści graficznej możemy określić, czym jest dana publikacja, bo po tym terminie możemy spodziewać się jakiejś większej całości, która bardziej opiera się na przekazie literackim i jest ciekawie zilustrowana graficznie. Natomiast przy

¹⁷¹ Por. Scott McCloud, *Show and tell* [w:] *Understanding comics*, Northampton 1993, s.138-150.

pojęciu „komiks” możemy różnych rzeczy się spodziewać: od humoresek po komiksy undergroundowe.¹⁷²

Tkaczyk dostrzega zabieg retoryczny, jaki towarzyszył powstaniu tego pojęcia oraz jego związek z kulturą medialną, ale nie jest to dla niego powód, aby termin *graphic novel* nie mógł być używany przez krytyków komiksowych:

Twórcy [powieści graficznej] używają języka komiksu – to jest ewidentne – natomiast termin sugeruje coś, co reprezentuje wyższe wartości literackie, a także artystyczne. Termin „powieść graficzna” sugeruje jednak odwołanie się do sztuki, a komiks – sugeruje kicz, jakąś płaskość. Tak się utarło i trudno będzie to zmienić.[...] Powieść graficzna byłaby dla mnie pewnym rodzajem komiksu, formą dłuższą, bardziej dopracowaną literacko, która nie opiera się li tylko o schematy komiksowe, świat czarno-biały i wyrazisty. W powieści graficznej jednak rysownik stara się bardziej eksperymentować.¹⁷³

Jednak Tkaczyk w swojej wypowiedzi wyjaśnia, że termin „powieść graficzna” coś „sugeruje”, a nie „definiuje” czy „określa”. Pojęcie to odnosi się zatem do ludzkich zdolności asocjacyjnych, a nie do wymiernych kategorii. Z tego też powodu całe zamieszanie wokół nowego terminu w komiksologii krytykuje Michał Błażejczyk – krytyk i redaktor magazynu „Zeszyty Komiksowe”. Głównie za to, że zamiast starać się niszczyć negatywne wyobrażenie i kulturowy ostracyzm komiksu, krytycy tworzą nowy termin, który komplikuje odbiorcy postrzeganie historii obrazkowych, podzielonych na komiksy i powieści graficzne. Dla Błażejczyka jest to zwykły zabieg marketingowy, który na dłuższą metę nie przysporzy korzyści ani twórcom historii obrazkowych, ani ich czytelnikom:

Z jednej strony – jego zapożyczone z „wyższych sztuk” brzmienie [brzmienie wyrazu *graphic novel*] sprawia, że odbiorcy sięgają po twórczość, która w przeciwnym wypadku by ich nie zainteresowała, z czego należy się tylko cieszyć. Jest to również zgrabny skrót myślowy, pozwalający dowartościować dobre komiksy, a zatem przyczyniający się do zmniejszenia dystansu między „historyjkami obrazkowymi” a „Sztuką”. Z drugiej strony, jednolite pod względem formalnym medium zostaje tym sposobem „rozerwane” na dwa podgatunki, które w powszechnej świadomości łączy bardzo niewiele. [...] Wydaje się zatem, że istniejące od początku napięcie między komiksem a powieścią graficzną wcale z czasem nie traci na intensywności. Komiks pozostał w świecie historyjek dla dzieci i młodzieży, podczas gdy powieść graficzna trafiła na profesorskie półki. Trudno powiedzieć, czy jest to zgodne z intencjami twórców tego pojęcia. Jeśli spodziewali się oni, że przyda ono powagi całemu gatunkowi, to srodze się zawiedli. Zabieg z gatunku *public relations*, nawet bardzo sprytny, nie może bowiem odczynić dziesięcioleci banalizacji i uprzedzeń.¹⁷⁴

¹⁷² Rozmowa z Witoldem Tkaczykiem przeprowadzona na potrzeby niniejszej pracy 22 lutego 2006 w Poznaniu.

¹⁷³ *Ibidem*

¹⁷⁴ Wypowiedź Michała Błażejczyka sporządzona specjalnie na prośbę autora, wysłana e-mailem dnia 10 kwietnia 2006 roku.

Dla Błażejczyka funkcjonowanie terminu *graphic novel* jest stanem pośrednim przed pełną nobilitacją komiksu, swoistym terminem zastępczym, zręcznym wytrychem pojęciowym, po którym powinna nastąpić pogłębiona refleksja nad funkcjonowaniem komiksu w kulturze. Refleksja ta powinna się jednak odbywać na podstawie głębokiej analizy i przepracowania własnego sposobu myślenia o komiksie, a nie przy pomocy zasłania się nową terminologią:

Komiks wspina się ku uznaniu środowisk opiniotwórczych z wyjątkowym mozołem, ale nieprzerwanie, już od dłuższego czasu. Nic nie wskazuje na to, żeby proces ten miał ulec odwróceniu, zaś powieść graficzna stała się w pewnym sensie przyczółkiem, którego zdobycie w początkowej fazie warunkuje ostateczny sukces. Można już dziś chyba odtrąbić te częściowe zwycięstwo – i skupić się na czyszczeniu broni przed kolejnymi starciami.¹⁷⁵

Tymczasem pomimo całej debaty teoretyków termin funkcjonuje w obiegu krytycznoliterackim i naukowym, choć do końca trudno go zdefiniować. W przypadku *graphic novel* proces budowania siatki pojęć, definicji czy skojarzeń wokół terminu przebiegał od praktyki do teorii. Najpierw powstał termin, a teoria wokół niego narosła dopiero w procesie wtórnym. I jeśli nawet pojęcie *graphic novel* miałyby stać się nie nowym gatunkiem, ale tylko i wyłącznie pewnym wskazaniem na jakość danych realizacji komiksowych, to jednak można wyróżnić albumy, które, w powszechnym mniemaniu, z komiksem mają niewiele wspólnego. Termin „powieść graficzna” nie wywołał jeszcze żadnej poważniejszej dyskusji w ogólnopolskich mediach czy też pismach poświęconych *stricto* komiksowi. Jest to prawdopodobnie spowodowane zbyt znikomym udziałem komiksu w polskiej kulturze, ale także nikłą ilością tekstów naukowych poświęconych sztuce obrazkowej czy w końcu – niemal zupełnym brakiem środowiska krytycznoliterackiego zajmującego się komiksem (jedyne krytyczne magazyn to ukazujące się kilka razy w roku „Zeszyty Komiksowe”). Niemniej recenzenci komiksowi coraz częściej, (choć nadal ostrożnie) w swoich tekstach używają tego pojęcia. Być, tak jak chciałby tego Błażejczyk, wprowadzenie do języka pierwszym krokiem do dyskusji nad możliwościami komiksu oraz jego rolą w polskiej kulturze, a przynajmniej

¹⁷⁵ *Ibidem*

3. Powieści graficzne w Polsce

Pierwsze wiadomości o powieści graficznej pojawiły się wraz z polską edycją *Maus*. Piotr Rypson opisując na łamach „Przekroju” album Spiegelmana ujmował jeszcze termin w nawias, aby zdystansować się do pojęcia i podkreślić, że jest to słowo, nowe, niespotykane i w pewien sposób szczególne.¹⁷⁶ Polska prasa opiniotwórcza od czasu boomu komiksowego w 2000 roku przynajmniej kilka razy w roku raczyła czytelników artykułami, które – mówiąc nieco obcesowo – wywahały otwarte drzwi i niezmiernie dziwiły się nad tym, że komiks jest sztuką z prawdziwego zdarzenia. To właśnie przeciwko takim publikacjom prasowym głośno występował Eddie Campbell w swoim manifestie. Co ciekawe, z biegiem lat poziom tekstów i świadomości autorów wcale nie wzrasta. Świadczy to również o tym, że i sami dziennikarze najwidoczniej są przekonani o nikłej wiedzy swoich czytelników na temat sztuki obrazkowej. Porównajmy leady dwóch artykułów z „Newsweek Polska”:

1. Artysci komiksowi dołączają do twórców poważnej literatury podejmując takie tematy, jak rasizm, czystki etniczne czy wojna.¹⁷⁷

2. Chcesz się czegoś dowiedzieć o wojnie, terroryzmie, zmianach obyczajowych itp. ważnych sprawach? Czytaj komiksy.¹⁷⁸

Czyż to nie zadziwiające, że komiks podejmuje „tym podobne ważne sprawy”, a jego możliwości artystyczne dorównują innym formom plastycznym, literaturze czy sztukom teatralnym? W dodatku trzeba odkrywać to na nowo przez dziesiątki lat, chociaż komiks włączał się do dyskursu społecznego już w latach 60-tych. Pomijając „odkrywczość” takich publikacji przypominających podróż Kolumba w niedostępne getto kultury, to właśnie przedruki z prasy zachodniej najwyraźniej mówiły o *graphic novel* i ich twórcach. Głównym bohaterem tekstów był oczywiście Art Spiegelman, ale tuż obok pojawiali się tacy nieznanymi w naszym kraju i nie tłumaczeni na język polski twórcy jak Daniel Clowes, Chris Ware czy Joe Sacco. Nikt z publicystów nie zdobył się nawet na próbę utworzenia definicji tego pojęcia, choć materiałów, które mogłyby posłużyć za przykład, pojawiało się coraz więcej.

¹⁷⁶ Piotr Rypson, *Mysz zdobywa Pulitzera*, „Przekrój”, 8 kwietnia 2001 (nr 14/2911)

¹⁷⁷ Babak Dehghanpisheh, *Nie tylko dla dzieci*, „Newsweek Polska”, 14 października 2001

¹⁷⁸ Rana Foroohar, Kamil Śmiałkowski, *Świat jak z obrazka*, „Newsweek Polska”, 11 września 2005.

a) Europejskie graphic novels

„Prosta, ale głęboka opowieść, pełna życia i spokojnego dynamizmu codzienności, uzupełniona jest czarno-białym rysunkiem, wykonanym tuszem, niewidowiskowym, ale silnie przemawiającym do czytelnika i doskonale pasującym do narracji, podkreślającym emocje i komunikującym uczucia”¹⁷⁹ – pisze o *Niebieskich pigułkach* Michał Błażejczyk na swojej stronie internetowej poświęconej komiksowi. Krytyk w kilku zdaniach wyciągnął esencję z powieści graficznej Frederika Peetersa, której polska edycja pojawiła się w 2003 roku.¹⁸⁰ Media od razu porównały ją do *Maus* Arta Spiegelmana, choć komiks ani pod względem formy, ani treści go nie przypomina, a analogia ta została wysunięta ze względu na jakość artystyczną obydwu dzieł i rangę podejmowanego przez Szwajcara tematu.¹⁸¹ Autobiograficzna historia o życiu autora z partnerką noszącą w sobie wirusa HIV powstawała w dość szczególnych warunkach, o czym opowiada Peeters w jednym z wywiadów:

Nic nie było wcześniej napisane i prawie nic nie szkicowałem. Założyłem nawet sobie, żeby nic nie poprawiać a posteriori. Wziąłem zwyczajny papier ksero i zamieniłem się w kserokopiarkę (powolniejszą, oczywiście). Musiałem zaakceptować to, że niektóre zdania i rysunki będą słabsze, niż reszta, gdyż było to częścią mojego podejścia: sprawić, żeby życie popłynęło spod pióra w jak najbardziej niekontrolowany sposób, akceptując jego wahania, zakręty, wyboje i niedoskonałości. Na początku nie wiedziałem, od czego zacząć i dlatego książka zaczyna się od abstrakcyjnych obrazów komórek albo galaktyk, jak wolisz.¹⁸²

W przeciwieństwie do komiksów akcji traktujących o wyczynach nadludzi i ich fantastycznych przygodach, album Peetersa zanurzony jest w rzeczywistości i to bardzo głęboko. Wyjątkowo szczerze, posuwając się momentami do ekshibicjonizmu, po kolei i ze wszystkimi szczegółami przedstawia historię swojego związku z Catie. Sytuacja jest o tyle skomplikowana, że dziewczyna nie dość, że sama z trudem znosi chorobę, to jeszcze jej synek jest również seropozytywny. Jednak autor (zarazem główny bohater i narrator) nie ma zamiaru się poddawać i postanawia walczyć o swoją miłość do kobiety, pomimo świadomości, że ta miłość nie będzie prosta, a obok czułości, bliskości oraz głębokiego uczucia, czai się śmiertelnie zagrożenie i z wątpienie w sam sens walki z chorobą. Dla Peetersa miłość do Catie jest prawdziwym wyzwaniem i uczuciem, które radykalnie zmienia

¹⁷⁹ Biografia Frederika Peetersa www.zeszytkomiksowe.org/strona.php?strona=peeters

¹⁸⁰ Frederik Peeters, *Niebieskie pigułki*. Kraków 2003, tłum. Wojciech Nowicki

¹⁸¹ „Blisko też temu dziełu do «Mausa», porusza bowiem bardzo poważny temat” – pisze na łamach „Głosu Wielkopolskiego” Witold Tkaczyk. Por. Witold Tkaczyk, *Kochać z HIV-em*

¹⁸² Michał Błażejczyk, *Wywiad z Frederikiem Peetersem*, www.zeszytkomiksowe.org/strona.php?strona=peeters_wywiad

jego życie: życie zakompleksionego, zamkniętego w sobie młodego mężczyzny, nie mogącego znaleźć sobie celu. „Boże wydaje mi się, jakbym na nowo zaczynał życie... albo jakby się ono nieodwracalnie zmieniło... nie wiem”¹⁸³ – mówi Peeters w chwili kiedy dowiaduje się od Catie, że jest nosicielką HIV. Od tego moment partnerzy nie mają już przed sobą żadnych tajemnic. Peeters w *Niebieskich pigułkach* udowadnia, że obrazkowa narracja idealnie nadaje się do opisywania codzienności, intymnych momentów czy stanów wewnętrznych. Komiks nie jest dla niego tylko zbiorem kresek i dymków z dialogami, ale wyjątkową formą komunikacji, gdzie można subtelniej wyrazić to, czego słowa nie są w stanie udźwignąć lub doprowadzą do takiej konkretyzacji, że sens przekazu stanie się banalny.

A Peeters dzięki swojej lekkiej, swobodnej, ale bardzo dynamicznej kresce chce za wszelką cenę unikać domkniętego, jednoznacznego komunikatu. Prowadzi też specyficzną obrazkową narrację skupioną na detalach: uściski rąk, kadr z płonąca zapalniczką, czy zamięłowanie do zawieszaniu wzroku na pozornie nic nie mówiących scenach. Autor lubi posługiwać się przenośnią, ale także surrealistycznymi motywami. Wtedy, kiedy konwencja realistyczna nie wystarcza, a nasza rzeczywistość za bardzo więzi jego wyobraźnię, Peeters przenosi czytelnika do surrealistycznych scen ukazujących stany emocjonalne, napięcie czy sprzeczność uczuć. „Pańskie szanse zakażenia się AIDS są równie wielkie jak to, że spotka pan białego nosorożca pod drzwiami mojego gabinetu”¹⁸⁴ – mówi do głównego bohatera lekarz, po czym widzimy nosorożca stojącego w gabinecie i kroczącego za Peetersem. Ostatecznie jednak nosorożec i Peeters nie mają okazji spojrzeć sobie w oczy. Peetersa interesuje w komiksie przede wszystkim możliwość ukazywania (właśnie ukazywania, a nie wyrażania w słowach) skomplikowanych stanów emocjonalnych człowieka i jego uczuć. Tworząc napięcie między słowem a obrazem, autor ma możliwość dobierania odpowiednich proporcji między nimi, aby przedstawić daną sytuację. Co więcej, komunikacja przy pomocy obrazów wprowadza sporo niejednoznaczności, buduje nastrój i odwołuje się do uczuć czytelnika nie zmuszając go do określania wszystkiego słowami. Pokrywa się to ze słowami samego Peetersa, który w rozmowie z Błażejczykiem wyraził nadzieję, że komiks „[...] stanie

¹⁸³ Frederik Peeters, *Niebieskie pigułki*. Kraków 2003, tłum. Wojciech Nowicki s.35.

¹⁸⁴ Frederik Peeters, *Niebieskie pigułki*. Kraków 2003, tłum. Wojciech Nowicki s.119

się nowym rodzajem pisma, dostosowanym do naszego świata i bezpośrednio rozbudzającym wrażliwość ludzi.”¹⁸⁵

Te same rozwiązania graficzne i kompozycyjne Peeters zastosował w swojej drugiej powieści graficznej *Lupus*, która opowiada zupełnie inną historię:

Po wydaniu tego komiksu [*Niebieskich pigulek*] ciągle słyszałem od dziennikarzy i znajomych: „Tak, to straszna choroba, to takie smutne. Ale co za wielka miłość! Jaka wyjątkowa para! Miałem dość bycia pod lupą. Nabrałem ochoty, żeby pomyszkować w życiu innych ludzi i świecie, który z moim życiem ma niewiele wspólnego. Byłem zmęczony też tą swoją „pozytywnością”, poczułem potrzebę zagłębienia się w mroczny i ponury świat. Zacząłem serię czterech komiksów opowiadających, jak młodych chłopak Lupus zmienia się w mężczyznę. To zapis jego podróży przez życie. W kolejnych tomach będzie dojrzewać, uczyć się, jak pozbywać się maski, którą założył, bo się wstydził i bał siebie. Lupus i jego przyjaciel Tony odzwierciedlają dwa oblicza tej samej osoby. Ich cechy odnajdziemy w każdym z nas. W jednych jest więcej z Tony’ego. Lubią się przechwalać, stwarzać pozory, są chwiejni emocjonalnie, a zarazem beztroscy. W innych jest więcej z Lupusa. Są zamknięci w sobie, spokojni i rozmarzeni. To kwestia proporcji.”¹⁸⁶

Peeters wypracował sobie sposób obrazkowej narracji, który – choć polskim czytelnikom może wydawać się oryginalny i niespotykany – jest cechą charakterystyczną europejskich autorów młodszego pokolenia, którzy zamiast opowiadać schematyczne historie, zadłużone w kulturze pop, wolą dzielić się z odbiorcą swoimi obawami, refleksjami, a także własnymi doświadczeniami. *Niebieskie pigułki* Peetersa zawitały do Polski pierwsze i można bez wątplenia traktować je jako reprezentatywne dla europejskiej powieści graficznej. To samo można powiedzieć o *Persepolis*¹⁸⁷ Marjane Satrapi – autobiograficznej historii o dorastaniu w Iranie podczas rewolucji islamskiej. Dzieło Satrapi, choć wykonane zupełnie inną (bardziej oszczędną) kreską od kreski *Niebieskich pigulek* z równie intensywnie i ze szczegółami pokazuje swoje życie codzienne i nie waha się dotykać najbardziej prywatnych spraw. *Persepolis* jest o tyle ważną historią, że przełamuje utarte wyobrażenia przeciętnego Europejczyka na temat Iranu i świata islamu, zrywa z dualistycznym podziałem na „oś zła” i „cywilizowany Zachód”. „Od chwili kiedy przyjechałam do Francji w 1994 roku, ciągle opowiadałam swoim przyjaciołom o moim życiu w Iranie. Oglądaliśmy jakieś informacje w telewizji o Iranie, ale one zupełnie nie odzwierciedlały moich doświadczeń. Ciągle musiałam

¹⁸⁵ Michał Błażejczyk, *Wywiad z Frederikiem Peetersem*, www.zeszytykomiksowe.org/strona.php?strona=peeters_wywiad

¹⁸⁶ *Dojrzewanie w kosmosie*. Z Frederikiem Peetersem rozmawia Dagny Kurdwanowska, „Ozon”, 4 maja 2005

¹⁸⁷ Marjane Satrapi, *Persepolis. Historia dzieciństwa*. Kraków 2006, tłum. Wojciech Nowicki

mówić »nie, to nie tak»¹⁸⁸ – opowiada Satrapi o powodach powstania *Persepolis*. Iranka świadomie wybrała dla swoich wspomnień formułę powieści graficznej:

Ludzie zawsze pytają mnie, „dlaczego nie napisałaś książki?” Ale *Persepolis* nią właśnie jest. Dla mnie książka to strony zebrane w coś, co ma okładkę. Powieści graficzne nie są tradycyjną literaturą, ale to nie znaczy, że są rzeczami drugiej klasy. Obrazy są sposobem pisania. Jeśli masz talent do pisania i do rysowania, szkoda decydować się na jedno. Myślę, że lepiej robić obie te rzeczy.¹⁸⁹

Poza odkłamywaniem uprzedzeń na temat świata islamu, dzieło Satrapi odegrało również inną rolę. Sukces *Persepolis* sprawił, że w Europie i USA częściej zaczęto dostrzegać komiksowe autorki i poruszane przez nich tematy: prawa i problemy kobiet, tolerancję dla inności i patriarchalny porządek. Dziś obok Satrapi wśród najbardziej uznanych autorek komiksu jednym tchem wymienia się Jesicę Abel, Joulie Doucet, Debbie Dreschler. Niestety, żadna z artystek nie doczekała się jeszcze polskich edycji swoich prac. Zdolne polskie autorki, Endo czy Pola Dwurnik oraz duet Restecka & Sanecka nie mają jeszcze na swoim koncie pełnometrażowych albumów. Pola Dwurnik opublikowała wprawdzie niskonakładową *Świetlicę*¹⁹⁰, ale było to niszowe wydawnictwo opisujące równie niszowe środowisko – galerię Raster. Lepiej radzi sobie Joanna Karpowicz współpracująca zarówno z Jerzym Szyłakiem przy albumie *Szminka* czy Dagmara Matuszak – ilustratorka wierszy Neila Gaimana. Z kolei samodzielny album Karpowicz *Jutro będzie jutro*¹⁹¹ trudno uznać za powieść graficzną, to raczej typowy komiks fantastyczny zbliżony dla cyklu *Blacksad*. Natomiast próżno tu szukać głębszych treści poruszanych przez Doucet czy Satrapi.

Autorzy *graphic novel* są niezwykle świadomi ram i schematów, jakim charakteryzuje się gatunek komiksowy, dlatego też często narzucają sobie bardzo określoną, sztywną konwencję i stylistykę. Część z nich decyduje się na konsekwentną stylizację plastyczną lub odwołanie się do innych gatunków w celu zaskoczenia i zmylenia czytelnika. Tak postępuje na przykład Thomas Ott w swoim albumie *Exit*,¹⁹² gdzie pod płaszczykiem kryminalnych, przesyconych okrucieństwem historii prezentuje nieme komiksy o ludzkich słabościach. W dodatku mroczne zaufki ludzkiego umysłu nakreślone zostały przy pomocy scathboardingu (wydrapywanie rysunku rylcem na białej kartce pokrytej czarnym tuszem), co sprawia wrażenie oglądania starego, czarno białego filmu z ekspresjonistycznym rodowodem. Inny,

¹⁸⁸ www.patnheonbooks.com/satrapi/bio

¹⁸⁹ *Ibidem*

¹⁹⁰ Pola Dwurnik, *Świetlica*. Warszawa 2003

¹⁹¹ Dagmara Matuszak, *Jutro będzie jutro*. Kraków 2005

¹⁹² Thomas Ott, *Exit*. Warszawa 2006, tłum. Wojciech Góralczyk

niezwykle płodny artysta (niemal 30 albumów w swoim dorobku) Joann Sfar tworząc *Kota Rabina*¹⁹³ posługuje się konwencją baśni. Stylistyka rysunków przywodzi na myśl albumy dla dzieci, ale w rzeczywistości *Kot Rabina* jest baśnią dla dorosłych roztrząsająca zagadnienia Talmudu i Tory, opowieścią o dziedzictwie kultury śródziemnomorskiej, przepełniona humanizmem i tolerancją. Otwartość i baśniowość formy, a także niezwykle – proste, a jednocześnie głębokie – dialogi pozwoliły Sfarowi mówić o sprawach uniwersalnych w przystępny sposób. Z tego też powodu został entuzjastycznie przyjęty w Polsce, a „Przekrój” uznał go za jeden z najlepszych komiksów wydanych w 2004 roku.¹⁹⁴

O ile Ott czy Sfar decydują się na odwołania czy stylizacja, inni starają się kreować prywatne światy zbudowane na własnych zasadach i rządzących się własną logiką. Doskonałym tego przykładem jest album *Pixy*¹⁹⁵ Maxa Anderssona. Szwedzki autor tworzy groteskową rzeczywistość, parodiującą zasady społeczne państwa dobrobytu. Ludzie kochają się w kombinezonach antykonceptyjnych, hodoją pieniądze, handlują czasem, a w dodatku „składają” się z ciała i „mieszkańca” tego ciała – płodu, będącego esencją istnienia. Płody mogą bez problemu podróżować do miejsca skąd przybyły – zaświatów. „Pixy” to zarazem opowieść o materializmie i pustce naszego świata, jak i zakłóconej komunikacji oraz braku wyższych wartości. Ale Andersonn zamiast patetycznie nawracać, pokazuje te problemy poprzez spiętrzenie absurdu. Szalony koncept scenariusza i świata przedstawionego został poparty odpowiednią szatą graficzną. Karłowate postaci, brudna, mięsista kreska i nasycenie szczegółów dające wrażenie chaosu to metody, którymi posłużył się Andersson. Album spotkał się z entuzjazmem recenzentów i krytyków, również wśród ogólnopolskich mediów, co można traktować jako znak, że krytycy znudzeni są tradycyjnym komiksem i czekają na poważne, dojrzałe artystycznie historie. Ciekawe jest, że ci sami znudzeni komiksowym rynkiem krytycy niezmiernie rzadko posługują się terminem „powieść graficzna” w recenzjach europejskich artystów, dobierając jeszcze bardziej dwuznaczne pojęcia niż „graphic novel” Mateusz Szlachtycz, omawiając inny skandynawski album, „Deszcz” autorstwa Ville Ranta określa go jako „antykomics”

Ville Ranta, trzydziestoparoletni fiński rysownik i scenarzysta komiksowy, należy do pewnej nieformalnej grupy autorów komiksu europejskiego. Mam tu na myśli między innymi szwajcarskiego twórcę Frederika Peetersa (w Polsce znany z „Niebieskich pigulek” i „Lupusa”), Francuza Joannę Sfarę („Kot Rabina”), jak również nie wydanego jeszcze w Polsce Lewisa Trondheima (notabene wspólnie z tym ostatnim Ranta stworzył swój najnowszy album

¹⁹³ Joann Sfar, *Kot Rabina*, t.1, *Bar Micwa*. Kraków 2004, tłum. Wojciech Nowicki

¹⁹⁴ Szymon Holcman, *Teraz polskie!*, „Przekrój”, 19 grudnia 2004.

¹⁹⁵ Max Andersson, *Pixy*, Warszawa 2005, tłum. Wojciech Góralczyk

„Celebrity”). Wszyscy oni tworzą rodzaj antykomiksów – zwykle czarno-białe, rysowane nieefektywnie, jakby pospiesznie, rozedrganą, pełną emocji kreską. Nie ma tu miejsca na realistyczne popisy rysownicze, na efektowne zabawy perspektywą czy onomatopieczne „boomy” i „trachy”¹⁹⁶

Pomijając już to, że *Kot Rabina* jest komiksem kolorowym, a i Lewis Trondheim od koloru nie stroni, Szlachtycz stosuje bardzo niefortunny i mylący termin. Żaden z wymienionych przez krytyka artystów w swoich pracach nie występuje przeciwko obrazkowemu medium, nie tworzy na jego podstawie nowej formy czy też nie łączy jej z inną. Owa „antykomiksowość” odnosiłaby się raczej do treści ich dzieł, a nie do samej formy. Czarno-biała i ekspresyjna kreska nie ma w sobie nic „antykomiksowego”. Jest to po prostu wybór takiej a nie innej stylistyki. To raczej refleksyjne, obyczajowe historie, jakie prezentują Sfar czy Ranta, nie pokrywają się ze stereotypowym wyobrażaniem na temat komiksu. Termin „antykomiks” wprowadza raczej czytelnika w błąd i powoduje pojęciowy chaos, zamiast coś wyjaśniać.

¹⁹⁶ Mateusz Szlachtycz, *A deszcz padał i padał*, „Przekrój” 9 stycznia 2006

b) Amerykanie słabo obecni

Siłą rzeczy musimy w niniejszej pracy powrócić do Arta Spiegelmana, który przyczynił się do rozwoju graphic novel nie tylko jako twórca *Maus*, ale również jako animator życia artystycznego i osoba, wokół której skupili się młodzi artyści. Niebagatelną rolę odegrała tutaj również żona Arta, Françoise Mouly. Jako dyrektor artystyczny „New Yorkera” mogła promować zdolnych twórców komiksu i dać im szansę również jako ilustratorzy, co medialnie pozwoliło im zaistnieć w szerszych kręgach, a nie tylko w gronie czytelników historyjek obrazkowych. Dziś współpracownicy Spiegelmanów tacy jak Chris Ware czy Charles Burns (oraz wielu innych) to artyści i twórcy powieści graficznych światowej sławy. Niestety, ich sława nie dotarła do Polski, a pomimo ogromnego bogactwa amerykańskiej powieści graficznej, do nas przenika zaledwie promil różnorodnych nurtów i tendencji: zarówno od strony plastycznej, jak i fabularnej. Wypadałoby raczej wymienić, czego na naszym rynku brakuje, niż opisywać tę skromną liczbę kilku albumów, które i tak nie dają żadnego spójnego obrazu świata amerykańskiej powieści graficznej. Na domiar złego w Polsce za reprezentatywne dla tamtejszej sceny uznaje się dwa cykle, osadzone na gruncie fantastycznym: *Strażników* według scenariusza Alana Moore’a oraz cykl *Sandman* Neila Gaimana. Szczególnie ta druga seria, nastawiona na eksperymenty graficzne i liczne nawiązania do legend oraz mitów różnych kultur uznawana jest za doniosłe osiągnięcie amerykańskiej graphic novel. Jednak *Sandman*, mimo swojego bogactwa, bywa efekciarski i ma niewiele wspólnego z dominującą estetyką tego gatunku. Większość pozycji ma jednak charakter zupełnie odmienny od *Sandmana*. To historie obyczajowe kreślone oszczędną (ale mającą własny styl) kreską, opowieści o kłopotach z dorastaniem, dojrzewaniem i odnajdywaniem się w społeczeństwie. Alienacja, brak miłości, obyczajowa hipokryzja, rasizm czy rozterki egzystencjalne składają się na pełne spektrum ludzkich doświadczeń poruszanych przez obrazkowe dzieła. Craig Thompson w swojej niemal sześciuset stronicowej powieści graficznej *Blankets*¹⁹⁷ opowiada o swoich doświadczeniach w protestanckiej, konserwatywnej rodzinie, która nie może zaakceptować jego związku z dziewczyną i wpaja mu wstyd przed cielesnością. Chris Ware, autor *Jimmy’ego Corrigan*¹⁹⁸, dał się poznać jako artystyczny spadkobierca zarówno popartu jak i. Hoppera.... . Dzięki temu świat Ware’a został celowo skonstruowany tak, aby przypominał rzeczywistość papierową, umowną, jakby złożoną z klocków. *Jimmy Corrigan* przedstawia rodzinę, gdzie zawsze brakowało miłości, ciepła, a jej

¹⁹⁷ Craig Thompson, *Blankets*, New York 2002

¹⁹⁸ Chris Ware, *Jimmy Corrigan: The smartest kid on Earth*, New York 2001

członkowie stawali się emocjonalnymi kalekami. Tego typu doskonałych dzieł na amerykańskiej scenie jest wiele, natomiast polski czytelnik nadal nie ma okazji ich poznać. Musi zadowolić się zaledwie dwiema pozycjami. Jedną z nich jest *Golem*¹⁹⁹ Jamesa Sturma, album, w którym warstwa graficzna ściśle współgra ze scenariuszem. Nieskomplikowana kreska, gra czernią, bielą i sepią, a także umieszczenie między rozdziałami „oryginalnych” plakatów ze starych rozgrywek baseballowych doskonale wprowadzają czytelnika w rzeczywistość prowincjonalnej Ameryki. Biedę, rasizm i szarą codzienność mieszkańcy położonych na równinach miścin mogą znieść tylko dzięki swojej ulubionej rozrywce – baseballowi. I jak płachta na byka działa na nich żydowska drużyna Gwiazdy Dawida, która zarabia na życie wygrywając kolejne mecze z prowincjuszami. Choć przeważającą część albumu stanowią relacje z poszczególnych spotkań, Sturm pokazuje, że są one niczym papierek lakmusowy odsłaniający ówczesne nastroje społeczne. Bo przecież mecz z przyjezdnym, obcym, a do tego Żydem nie jest zwykłą rozrywką, tylko sprawą narodowo-patriotyczną. Tak brzmi wstępniak do „Putnam Post Bugle”, gazety jednego z miast, do którego zawitały „Gwiazdy Dawida”, będący przykładem typowej mowy nienawiści.

Istnieje większe zagrożenie, z którym musi uporać się drużyna z Putnam, zagrożenie ze strony Żydów. Wysączą pieniądze z naszego miasta, a potem stąd czmychną. Podniecenie wywołane sobotnim meczem nie powinno przesłonić oczywistego faktu: to nie Golem jest najgroźniejszym przeciwnikiem Putnam. Brudne Żydki o grubych wargach i haczykowatych nosach; nie obchodzi ich Ameryka ani baseball, dbają tylko o siebie. Musimy odnieść zwycięstwo. Boisko to nasz naród. Prawdziwą stawką meczu jest dusza naszej Ojczyzny.²⁰⁰

Rasizm i strach przed nieznanym widoczny jest jeszcze wyraźniej, kiedy kapitan drużyny postanawia przebrać jednego z zawodników za mitycznego golema. Sturm jest mistrzem sugestii i drugiego planu, co czyni jego opowieść subtelną, z nie narzucającym się, aczkolwiek ważkim przekazem. Co więcej, w swoim komiksie dekonstruuje mit otwartej i tolerancyjnej Ameryki. Obnażaniem amerykańskiej rzeczywistości (tyle że współczesnej i ukazanej w sposób groteskowy) zajął się Charles Burns w swoim albumie *El Borbáh*.²⁰¹ W tej opowieści – tak jak i w późniejszym *Black Hole* – Burns daje upust swojej fascynacji ludzką cielesnością i związanymi z nią kompleksami. Posiłkując się konwencją kryminału, pokazuje świat, gdzie szaleńcy eksperymentują na ciałach i umysłach niewinnych ofiar, a większość występujących w powieści graficznej postaci posiada pewnego rodzaju defekty czy mutacje. Są to skazy nie tylko fizyczne, ale i psychiczne, a cały świat Burnsa wygląda niczym

¹⁹⁹ James Sturm, *Golem & Gwiazdy Dawida*, Kraków 2004, tłum. Jacek Malczewski.

²⁰⁰ James Sturm, *Golem & Gwiazdy Dawida*, Kraków 2004, tłum. Jacek Malczewski, s.51.

²⁰¹ Charles Burns, *El Borbáh*, Kraków 2000, tłum. Jacek Malczewski

przedziwny gabinet osobliwości, albo gigantyczne laboratorium genetyczne. Dobrym tego przykładem jest nowela „Robot love” o młodych ludziach zafascynowanych robotami. Jeden z nastolatków postanawia upodobnić się do nich i wymienić swoje ciało na mechanizm, żeby pozbyć się niepotrzebnych ludzkich emocji oraz uczuć. Metoda Charlesa Burnsa przypomina metodę Maxa Anderssona. Oboje są zajadłymi krytykami współczesnej cywilizacji i obyczajowości, chociaż wyszli z różnych środowisk komiksowych,

Ważne dzieła amerykańskiej *graphic novel* nadal czekają na polskiego tłumacza. Co ciekawe, amerykański komiks jest o wiele lepiej znany na polskim rynku niż komiks europejski, jednak jest to komiks mainstreamowy, popularny, którego konwencja i potencjał fabularny zasadniczo niewiele zmienił się w przeciągu kilkudziesięciu lat. Natomiast europejski *graphic novel* selekcjonowane są przez rodzimych wydawców dość starannie, a polski czytelnik ma możliwość obcowania z dziełami, które we Francji czy Belgii były wielokrotnie nagradzane i doceniane przez krytykę. W porównaniu jednak z tamtejszym rynkiem, ilość *graphic novel* jakie docierają do Polski jest naprawdę znikoma i nie nadążamy (tak, jak na przykład Włosi czy Niemcy) z nowościami. Nie mówiąc już o zaległościach do nadrobienia. Dla porównania – wspomniany już wielokrotnie Joann Sfar ma na swoim koncie ponad 30 albumów. W Polsce ukazały się zaledwie dwa. Czy *graphic novel* przyjmie się w naszym kraju nie tylko jako termin, ale także jako sposób obrazkowej narracji, nowa filozofia dzieła obrazkowego? Od strony teoretycznej będzie to trudne do nadrobienia, bo słabo rozwinięta kultura komiksu w naszym kraju nie wytwarza zapotrzebowania na myśl teoretyczną. Tym bardziej myśl najnowszą, mającą zaledwie kilka lat. Patrząc na gusta większości twórców i czytelników komiksów w naszym kraju, również trudno być optymistą i spodziewać się nagłych zmian w ich upodobaniach. Przeciętny fan komiksu jest na ogół fanem fantastyki i to właśnie podróże po neverlandach najbardziej go interesują. Z drugiej strony, od paru lat ukazuje się u nas coraz więcej powieści graficznych. Być może dzięki nim sztuka obrazkowa znajdzie sobie nowych czytelników, którzy ze środowiskiem fantastycznym nie mają i nie chcą mieć nic wspólnego. Duże nadzieje wzbudza również wąskie grono kilku twórców: Mateusz Skutnik, Krzysztof Gawronkiewicz czy Jacek Frańs docierają do zachodniego czytelnika i bez najmniejszych kłopotów konkurują z innymi, europejskimi artystami.

IV. Zakończenie

Stan wojenny przyniósł w Polsce pierwsze zmiany nie tylko w życiu politycznym, ale także w świecie rodzimego komiksu. W 1982 roku ukazuje się ostatni zeszyt przygód dzielnego funkcjonariusza MO Kapitana Żbika. Gdyby w kilku słowach opisać znaczenie tego serialu obrazkowego wydawanego na zlecenie władz od 1967 roku i przy tym opisie użyć współczesnego języka mediów, to można by powiedzieć, że *Kapitan Żbik* wykonał niebagatelną pracę z zakresu public relations na rzecz poprawy wizerunku milicji obywatelskiej. Można by rzecz ująć również wprost – serial ten stanowił doskonale i skuteczne narzędzie państwowej propagandy. Stan wojenny przekreślił jednak te starania, a władze uznały, że kontynuowanie serii w tych warunkach wydaje się raczej niestosowne. „Była określona sytuacja w kraju i w wydawnictwie oraz w kierownictwie milicji. Doszliśmy zatem do wniosku, że tak należy to zakończyć”²⁰² – pokrętnie tłumaczy decyzję o zamknięciu serii Władysław Krupka, autor scenariuszy do tego komiksu. Rok 1982 można uznać za symboliczną datę kryzysu komiksu prl-owskiego, a ściśle - kryzysu niezwykle udanego mariażu oficjalnej, komunistycznej propagandy oraz obrazkowej formy. Symbolami tego związku był właśnie Kapitan Żbik, najbardziej popularny bohater tamtych czasów, którego przygody wydrukowano w łącznym nakładzie 11 milionów egzemplarzy²⁰³ (sic!) oraz zamknięty w 1981 roku równie poczytny magazyn „Relax”. To właśnie na jego łamach rodziła się sława twórców tamtych czasów: Christy, Rosińskiego, Wróblewskiego (który rysował również Żbika). Wraz ze zniknięciem „Relaxu” i *Żbika* więzy między propagandą a komiksem znacznie zmały. Choćby z tego powodu, że państwo przeżywało taki kryzys, że nie było sensu tej propagandy uprawiać.

Ale twierdzenie, że polski komiks w latach 1945-1989 zajmował się tylko i wyłącznie przemycając treści ideologiczne, byłoby nadużyciem. Istniały bowiem serie obrazkowe pozbawione odniesień do rzeczywistości, takie jak *Kajko i Kokosz* Janusza Christy czy komiksy Tadeusza Baranowskiego, pełne abstrakcyjnego dowcipu, które na ogół nie komentowały warunków życia w ówczesnej Polsce, a jeśli już to robiły, czyniły to w sposób krytyczny zręcznie maskując przy tym ironiczne i zgryźliwe aluzje autora na temat PRL-u. Inną drogę obrał Henryk Jerzy Chmielewski grający na dwa fronty. Z jednej strony ingerencja wydawcy czasopisma „Świat młodych” zmuszała go do tworzenia komiksu pedagogicznego,

²⁰² *Trwały ślad*, wywiad z Władysławem Krupką, [w:] Bartosz Kurc, *Trzask Prask. Wywiady z mistrzami polskiego (i nie tylko) komiksu*. Koluszki 2004, s.88.

²⁰³ *Ibidem*, s.85

który nie mógł pomijać wątków propaństwowych. Z drugiej zaś – Chmielewski na własną rękę umieszcza w *Tytusie, Romku i A'tomku* czytelne sygnały świadczące o jego niechęci do komunizmu czy systemu totalitarnego w ogóle. Widać to szczególnie w albumie, w którym młodzi harcerze udają się na planetę Neuma, gdzie Tytus staje się dyktatorem²⁰⁴, a także w podróży na Wyspy Nonsensu. Dokonania artystyczne Chmielewskiego, Christy czy Baranowskiego pokazują, że można znacznie rozluźnić związki z reżimem, nie udało się go jednak kontestować. W latach 1945 – 1989 nurt komiksu antypaństwowego, undergroundowego praktycznie nie istniał, a artyści komiksowi nie mogli poszczycić się zorganizowanym ruchem wydawniczym tak jak środowisko literackie. Stąd dziś z ówczesnych komiksów undergroundowych znane są praktycznie dwie pozycje adaptacja *Folwarku zwierzęcego*²⁰⁵ Orwella oraz komiks rysowany przez Jacka Fedorowicza *Solidarność. 500 pierwszych dni*.²⁰⁶

Niestety komiks doby PRL-u pozostawił trwałe piętno zarówno wśród czytelników komiksów i artystów, a także wśród świadomych odbiorców kultury. Można nawet zaryzykować tezę, że zawłaszczenie przez władze komunistyczne tego gatunku, przyczyniło się do jego upadku. Po pierwsze – została zerwana ciągłość między przedwojenną tradycją komiksową, a jej następcami, co powodowało u przeciętnego Polaka żyjącego w socjalizmie dwa złudzenia. Pierwsze (potęgowane przez propagandę komunistyczną w latach pięćdziesiątych) polegało na przekonaniu, że komiks jest produktem zgniłego zachodu, który przywędrowała z Amerykanami do Europy, po to, żeby deprawować socjalistyczną młodzież. Z kolei, kiedy władze komunistyczne zrozumiały, że komiks idealnie nadaje się jako narzędzie propagandy, staranie selekcjonowały, to, co ukazywało się na polskim rynku. Czytelnicy mieli wrażenie, że „specjaliści” z „Relaxu” drukują dzieła samych europejskich mistrzów. Ale o tym, że zupełnie mijają się to z prawdą wiedzieli nieliczni, na czele z zagorzałym krytykiem komiksu prl-owskiego, Stanisławami Barańczakiem. Wtedy, gdy w Polsce pojawiały się neutralne, dziecinne opowieści o bohaterkich powstańcach z Armii Ludowej i przygodowe pulpy, we Francji tacy artyści jak Moebius bawiąc się obrazkową formą, tworzyli artystyczne, iście postmodernistyczne i metatekstowe dzieła, takie jak *Feralny Major*. W Polsce ten klasyczny album ukazał się dopiero po 27 latach.²⁰⁷ Komiks nie miał tyle szczęścia co zachodnia literatura piękna i poza wyżej wspomnianymi wyjątkami (nie

²⁰⁴ Por. Henryk Jerzy Chmielewski, *Tytus, Romek i A'tomek, księga XVII*. Warszawa 1985 .

²⁰⁵ Robert Śnieciński, Fernando Molina, *Folwark zwierzęcy*. Warszawa 1985.

²⁰⁶ Jacek Fedorowicz (rysunki), Marek Owsiański (scenariusz), *Solidarność – 500 pierwszych dni*, (brak miejsca wydania), 1984 rok

²⁰⁷ Polskie wdanie *Feralnego Majora* ukazuje się w 2005 roku, francuski oryginał w 1979 roku

będącymi z resztą żadnymi osiągnięciami gatunku), nie był wydawany w drugim obiegu. Ale biorąc pod uwagę problemy z papierem i brak odpowiednich maszyn drukarskich, trudno byłoby sobie wyobrazić ówczesną polską edycję dzieł Moebiusa. Z resztą, z pewnością byłyby ważniejsze, bardziej ambitne i walczące utwory do opublikowania niż komiksy pozbawione patriotycznych treści.

Przesady i uprzedzenia na temat komiksu generują również wymagania czytelników wobec komiksu. Patrząc na serie komiksowe drukowane w Polsce, trudno oprzeć się wrażeniu, że czytelnicy szukają w nich przede wszystkim rozrywki i ucieczki od rzeczywistości, zwyczajnego eskapizmu. Dzieła, które wymykają się tym oczekiwaniom stanowią mniejszość, ale mniejszość ta na szczęście jest dostrzegana przez media. Biorąc pod uwagę ilość źródeł prasowych, jaka pojawia się w niniejszej pracy trudno nie doceniać ich wkładu dla rozwoju zainteresowania komiksem w Polsce. Nawet jeżeli tzw. boom komiksowy był trochę wykreowanym medialnie zjawiskiem, nawet gdy ciągle znajdujemy w prasie nieprofesjonalnie napisane, pełne błędów rzeczowych recenzje najnowszych albumów, bez mediów trudno byłoby sobie wyobrazić powtórnego (po letargu w latach 90-tych) zainteresowania komiksem na większą skalę. Skoro jednak jest tak dobrze, dlaczego komiks pozostaje w niszy? Odpowiedzi, będących jednak cały czas hipotezami, jest bardzo wiele. Winni są sami, autorzy, którzy nie czerpali wzorców z dorobku zachodniego, artystycznego komiksu, tylko z tradycji prl-owskiej. Stąd (poza wybitnymi jednostkami) nie potrafią stworzyć dzieł intrygujących, dojrzałych pod względem scenariusza i rysunku. Tego typu komiks wśród czytelników nastawionych na poszukiwania rozrywki i fantastyki słabo się sprzedaje. Wydawcy i twórcy postanowili dokonać innego zabiegu – zainteresować komiksem nowego czytelnika. Robią to wydając klasyków, czy biorąc na warsztat ważne wydarzenia historyczne. W przypadku komiksów historycznych presja dotarcia do szerokiego grona czytelników jest tak duża, że powstają komiksy edukacyjne, proste, niewyszukane. Efekt takiego działania może być całkiem przewrotny. Dla młodego, inteligentnego czytelnika, który na co dzień z historiami obrazkowymi nie obcuje, album o Solidarności czy Popiełuszcze może być pierwszym i ostatnim komiksem po jaki sięgnął, bo zrazi go „komiksowa” płytkość. Schematy nie zostaną więc przełamane, staną się jeszcze większe.

Częściowym rozwiązaniem problemu byłoby wprowadzenie lektury komiksu do programu edukacji, ucząc obcowania z takimi dziełami jak *Maus* czy *Persepolis*, bowiem słowa Macieja Parowskiego o tym, że komiks powinien funkcjonować w komunikacji społecznej nie w zastępstwie, ale obok literatury, filmu czy muzyki są nadal aktualne.

V. Bibliografia:

Bibliografia podmiotowa:

1. Jessica Abel, *La perdida*, New York 2006 (wydanie II zbiorcze)
2. Max Andresson, *Pixy*, Warszawa 2005, tłum. Wojciech Góralczyk
3. Enki Bilal (rysunek), Pierre Christin (scenariusz), *Polowanie*, tłum. Marek Puszczewicz, Warszawa 2002
4. Enki Bilal (rysunek), Pierre Christin (scenariusz), *Falangi czarnego porządku*, tłum. Bartek Chaciński, Warszawa 2003
5. Charles Burns, *Black Hole*, New York 2005 (wydanie II zbiorcze)
6. Charles Burns, *El Borbah*, tłum. Jacek Malczewski, Kraków 2000
7. *Epizody powstania warszawskiego* (antologia), pod red. Sławomir Bielicki, Warszawa 2005
8. Ryszard Dąbrowski, *Likwidator. Trylogia*, Warszawa 2001
9. Ryszard Dąbrowski, *Likwidator. Krwawy rajd*, Białowieża 2002
10. Ryszard Dąbrowski, *Likwidator. Decydujące starcie i pozostałe epizody*, Dębica 2003
11. Ryszard Dąbrowski, *Likwidator & Zielona gwardia*, Poznań 2005
12. Ryszard Dąbrowski, *Autozdrada*, Poznań 2006
13. Ryszard Dąbrowski, *Redaktor Szwędak*, Dębica 2006
14. Gustaw Doré, *Dzieje świętej Rusi*, tłum. Józef Waczków, Gdańsk 2003
15. Pola Dwurnik, *Świetlica*, Warszawa 2003
16. Jacek Fraś, *Glinno*, Warszawa 2004
17. Piotr Gosieniecki, Gene Kowalski, *Pattern*, Wrocław 2003
18. Jacek Fraś, *Kaczka*, [w:] *Wrzesień. Wojna narysowana. Antologia komiksu polskiego*, pod red. Tomasz Kołodziejczak, Warszawa 2003
19. Maciej Jasiński (scenariusz), Krzysztof Wyrzykowski (rysunki), *Ksiądz Jerzy Popiełuszko Cena Wolności*, Poznań 2005
20. Maciej Jasiński (scenariusz), Jacek Przybylski, Jacek Michalski, Krzysztof Wyrzykowski, Janusz Wyrzykowski, Janusz Ordon (rysunki) *Solidarność. Nadzieja zwykłych ludzi*, Poznań 2005

21. Krzysztof Gawronkiewicz, Krystian Rosiński, *Achtung: Zelig! Druga Wojna*, Poznań-Warszawa 2004
22. Krzysztof Gawronkiewicz (rysunki), Maciej Parowski (scenariusz), *Burza [w:] Wrzesień. Wojna narysowana. Antologia komiksu polskiego*. red. Tomasz Kołodziejczak, Warszawa 2003
23. Krzysztof Gawronkiewicz, Dennis Wojda, *Mikropolis. Przewodnik turystyczny*, Wrocław 2001
24. *Laugh. Comics digest magazine*, red. John Goldwater, New York 1987r., nr.73
25. Don Lawrence, Martin Lodewijk, *Storm. Piraci z Pandarwu*, [w:] „Komiks” Z.35, Warszawa brw.
26. *Komiks. Antologia komiksu polskiego*, pod red. Tomasza Kołodziejczaka, Warszawa 2000
27. Filip Myszkowski, *Eryk .Ostatni Szrama*, Wrocław 2003
28. Filip Myszkowski, *Eryk. Ostatni Szrama 2*, Poznań 2004
29. *Komiks. Antologia komiksu polskiego*, pod red. Tomasza Kołodziejczaka, Warszawa 2000
30. *Komiks kontra Aids*, antologia pod red. Denisa Wojdy, Przemysława Truścińskiego, Jarosława Składanka, Warszawa 2002
31. Jacek Kowalski (rysunek), David Prescott (scenariusz), *Pamięć [w:] Wrzesień: wojna narysowana. Antologia komiksu polskiego*, pod red. T. Kołodziejczak, Warszawa 2003
32. Dagmara Matuszak, *Jutro będzie futro*, Kraków 2005
33. Batosz Minkiewicz, Tomasz Minkiewicz, *Wilq vs. T.D.Z.C.* [w:] „Produkt”, Warszawa 2001, nr 5
34. Mark Van Oppen (scenariusz), Joe Haldeman, *Wieczna wojna. Szeregowiec Mandela*, [w:] „Komiks” Z.14, Warszawa 1990
35. Thomas Ott, *Exit*, tłum. Wojciech Góralczyk, Warszawa 2006
36. Krzysztof Owedyk, *Cień w koronie, tom 1: Objawienia i omamy*, Warszawa-Poznań 2003
37. Krzysztof Owedyk, *Cień w koronie, tom 2: Klucz*, Warszawa-Poznań.2004
38. Krzysztof Owedyk, *Prosiacek 1+2+3 i 4!* Dębica 1998
39. Krzysztof Owedyk, *Ósma Czara*, bmw 1994 (wyd. II – Dębica 1999)
40. Dariusz, „Pała” Palinowski, *Niezwykłe przygody braci Kowalskich*, Warszawa 2003

41. Dariusz „Pała” Palinowski, *Zakazany owoc*, b/w 1996
42. Frederik Peeters, *Niebieskie pigułki*, tłum. Wojciech Nowicki, Kraków 2003
43. Frederik Peeters, *Lupus*, tłum. Wojciech Nowicki, Kraków 2005
44. Ville Ranta, *Deszcz*, tłum. Aleksandra Rygielska, Warszawa-Kraków 2005
45. Mariusz Wójtowicz – Podhorski (scenariusz), Krzysztof Wyrzykowski (rysunki), *Westerplatte. Załoga śmierci*, Gdańsk 2004
46. Marjane Satrapi, *Persepolis. Historia dzieciństwa*, tłum. Wojciech Nowicki, Kraków 2006
47. Michał „Śledziu” Śledziński, *Osiedle Swoboda* [w:] „Produkt”
48. Przemysław Truściński, *Trust. Historia choroby*, Warszawa 2003
49. Simon Bisley, Alan Grant, Keith Giffen, *Lobo. Paramilitarne Święta Specjalne*, [w:] *Top komiks*. Warszawa 1998, nr 2/2.
50. Joe Kubert, *Josel*, tłum. Maciek Drewnowski, Warszawa 2005
51. Tomasz Leśniak (rysunki), Rafał Skarżycki (scenariusz), *Jeź Jerzy. Ścigany*, Warszawa 2003
52. Tomasz Leśniak (rysunki), Rafał Skarżycki (scenariusz), *Jeź Jerzy. Ziom*, Warszawa 2005
53. Joann Sfar, *Kot Rabina*, t.1, *Bar Micwa*, tłum. Wojciech Nowicki, Kraków 2004
54. Art Spiegelman, *Maus. Opowieść ocalałego. Tom I: Mój ojciec krwawi historią*, Kraków 2001
55. Art Spiegelman, *Maus. Opowieść ocalałego. Tom II: I tu się zaczęły moje kłopoty*, Kraków 2001
56. Art Spiegelman, *Maus I: A survivor's tale. My father bleeds history*, New York 1986
57. Art Spiegelman, *Maus II: A survivor's tale. And here my troubles began*, New York 1991
58. James Sturm, *Golem & Gwiazdy Dawida*, tłum. Jacek Malczewski, Kraków 2004
59. Craig Thompson, *Blankets*, New York 2002
60. Chris Ware, *Jimmy Corrigan: The smartest kid on Earth*, New York 2001
61. Clarence Wetherspoon, *Josephine*, Wrocław 2003
62. *Wrzesień. Wojna narysowana*, pod. red. Tomasza Kołodziejczaka, Warszawa 2003

Bibliografia przedmiotowa:

1. Stanisław Barańczak, *Blurp!* [w:] *Książki najgorsze*, Poznań 1990 (wydanie II)
2. Wojciech Birek, *Komiks końca tysiąclecia* [w:] *Komiks. Antologia komiksu polskiego*, Warszawa 2000
3. Jacek Borowski, *Komiks o Holocaustcie*. „Wprost” 22 kwietnia 2001
4. Scott McCloud, *Understanding comics*, Northampton 1993
5. Mariusz Czubaj, *Komiks poważnie*, „Polityka” 10 grudnia 2005, nr 49
6. Mariusz Czubaj, *Zagląda, myszy, świnie*, „Polityka”, 28 kwietnia 2001
7. Babak Dehghanpisheh, *Nie tylko dla dzieci*, „Newsweek Polska”, 14 października 2001
8. Kinga Dunin, *Polskie świnie*, „Res Publica Nowa”, lipiec 2001
9. Rana Foroohar, Kamil Śmiałkowski, *Świat jak z obrazka*, „Newsweek Polska”, 11 września 2005
10. Konrad Godlewski, *Kochana Szarpanina*. „Gazeta Wyborcza” 27 października 2003
11. Konrad Godlewski. *Zdjęta kłątwa?* (rozmowa z Tomaszem Marciniakiem) „Gazeta Wyborcza”, poniedziałek 27 października 2003
12. Konrad Grzegorzewicz, *Pan Zdzisio w kosmosie, czyli skąd się biorą polskie komiksy*, [w:] *Zeszyty Komiksowe*, nr 2. (*Polska rzeczywistość w (polskich) komiksach*), Warszawa 2004
13. Przemysław Gulda, *Kapitana Żbika przy tym nie było*, „Gazeta Wyborcza Trójmiasto”, 9 września 2005
14. Szymon Holcman, *Historyczna Histeria*, „Przekrój” 15 grudnia 2005
15. Szymon Holcman, *Lynch na polskiej wsi*, „Przekrój” 5 grudnia 2004
16. Szymon Holcman, *Teraz polskie*, „Przekrój”, grudzień 2004
17. Waldemar Jeziorski, *Dlaczego w Polsce nie ma komiksów?* [w:] „Czas komiksu. Antologia 2”, Łódź 1996
18. Jerzy Jarzębski, *Myszy i inne zwierzęta*. „Tygodnik Powszechny” 20 maja 2001
19. Waldemar Jeziorski, *Polskie magazyny komiksowe. Rok 1998 -1995*, »Komiks« [w:] „Czas Komiksu. Antologia 5” Łódź 1997

20. Waldemar Jeziorski, *Thorgal, Thorgal, Thorgal*. [w:] „Czas komiksu. Antologia 2.” Łódź 1996
21. Piotr Kasiński, *Bum, bóm czy boom?* [w:] „Arena Komiks”, Łódź 2002, nr 8,
22. Piotr Kasiński, *Maus w Polsce* [w:] „Arena-Komiks”, Łódź 2001, nr.4/5,
23. Piotr Kasiński, *Zza kulis* [w:] „Arena-Komiks”, Łódź 2001, nr 4-5,
24. Bartosz Kurc, *Komiks. Opowiadanie obrazem*, Łódź 2003
25. Bartosz Kurc, *Trzask Prask. Wywiady z mistrzami polskiego (i nie tylko) komiksu*. Koluszki 2004
26. *Dojrzewanie w kosmosie*. Z Frederikiem Peetersem rozmawia Dagny Kurdwanowska, „Ozon”, 4 maja 2005
27. Radosław Lipowy, *To jeszcze nie koniec* [w:] „AQQ”, Poznań 2001
28. Kazik Malinowski, *Achtung Gawronkiewicz!*, „Lampa”, nr 2, maj 2004
29. Krzysztof Masłoń, *Myszy i ludzie*. „Rzeczpospolita”, 5 maja 2001
30. Ryszard Nycz, *O kolarzu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków 2000
31. Jarosław Obważanek, *Podsumowanie roku 2003 na polskim rynku komiksowym* [w:] „Zeszyty Komiksowe”, bmw 2004, nr 1
32. Wojciech Orliński, *Dymki dla dorosłych* [w:] „Gazeta Wyborcza” 18 czerwca 2002
33. Wojciech Orliński, *Koniec klątwy Marciniaka*. „Gazeta Wyborcza”, sobota-niedziela 25-26 października 2003 roku
34. Wojciech Orliński, *Polski komiks ma się dobrze* [w:] „Gazeta Wyborcza” 9 stycznia 2003
35. Maciej Parowski, Jacek Rodek, *Dlaczego komiks?* [w:] „Komiks-Fantastyka” Z.1. Warszawa 1987, z.1
36. Produkt Crew, *Wstęp* [w:] „Produkt”, Warszawa 2003, nr.1
37. Marcin Puźniak, *Współczesny komiks polski – wersja niezależna*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof.dr.hab. Krzysztofa Dmitriuka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego. Rzeszów 2005 r. Praca dostępna na stronie internetowej www.zeszytykomiksowe.org.
38. Michał Raińczuk, *Historia w obrazkach* – rozmowa z Maciejem Jasińskim i Krzysztofem Wyrzykowskim, „Arte” styczeń 2006, nr 1(5).

39. Adam Rusek, *Tarzan, Matolek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919 – 1939*. Warszawa 2002
40. Piotr Rypson, *Mysz zdobywa Pulitzera*. „Przekrój” 8 kwietnia 2001
41. Krzysztof Skrzypczyk, *W poszukiwaniu polskiej szkoły komiksu: »koszmaryzm« Truścińskiego*, [w:] *Komiks w Polsce a komiks polski. Antologia referatów sympozjum komiksologicznego* (red. K. Skrzypczak). Łódź 2003
42. Michał Siromski, *Aleksander Zograf – nowy Spiegelman?* „AQQ”, nr 2, 2003
43. Michał Siromski, *Wilq: superkicz?* [w:] *Komiks w tyglu uwarunkowań. Antologia referatów sympozjum komiksologicznego*. Łódź 2004
44. Kamil Śmiałkowski, *Historia z dymkami*, „Newsweek Polska” 7 sierpnia 2005
45. Mateusz Szlachtycz, *A deszcz padał i padał*, „Przekrój” 9 stycznia 2006
46. Jerzy Szyłak, *Komiks*. Kraków 2000
47. Jerzy Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000
48. Jerzy Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*. Gdańsk 1998
49. Jerzy Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*, Gdańsk 1999
50. Jerzy Szyłak, wstęp do Dariusz „Pała” Palinowski, *Niezwykłe przygody braci Kowalskich*. Warszawa 2003
51. Witold Tkaczyk, *Antologia Polaków* (wywiad z Tomaszem Kołodziejczakiem) [w:] „AQQ”. Poznań 2000, nr 3 (21)
52. Witold Tkaczyk, *Na początek Holocaust* (wywiad z Andrzejem Rabendą, wydawcą *Maus*), [w:] „AQQ”. Poznań 2001, nr 3 (24)
53. Witold Tkaczyk, *Pozew przeciwko wydawcy «Mausa»*. AQQ, nr 3, 2001
54. Witold Tkaczyk, *Narysowana wojna*, „Głos Wielkopolski” 3 października 2003
55. Krzysztof Teodor Toeplitz, *Sztuka komiksu*, Warszawa 1985
56. Krzysztof Skrzypczyk, *Wprowadzenie (O komiksologii „spostmodernizowanej”)* [w:], *Komiks w dobie postmodernizmu*, Łódź 2005
57. Paweł Dunin-Wąsowicz, *Kanikuła korzystna dla komiksów*, „Lampa” listopad 2005
58. Paweł Dunin-Wąsowicz, *Żydokot*. „Przekrój” 8 lutego 2004.

59. Lawrence Weschler, *Sztuka i Holocaust*. Przeł. Łukasz Sommer. „Gazeta Wyborcza” 28-29 kwietnia 2001
60. Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*. Tłum. Ewa Domańska. Kraków 2000
61. Q (pseudonim), *Warszawskie Spotkania Komiksowe* [w:] „Produkt”. Warszawa 2000, nr 2
62. Bradford W. Wright, *Comic book nation. The transformation of youth culture in America*, Baltimore & London 2000
63. „Zeszyty Komiksowe. Komiks przed wojną”, nr 4, (red. Michał Błażejczyk), Warszawa 2006
64. Wypowiedź Konrada Grzegorzewicz, krytyka komiksowego. Wypowiedź uzyskana bezpośrednio od autora 7 marca 2006 roku
65. Rozmowa z Witoldem Tkaczykiem przeprowadzona na potrzeby niniejszej pracy 22 lutego 2006 w Poznaniu
66. Wypowiedź Michała Błażejczyka sporządzona specjalnie na prośbę autora, wysłana e-mailem dnia 10 kwietnia 2006 roku

Źródła internetowe:

1. www.chomiks.com – strona komiksu *Chomiksy*
2. www.english.ufl.edu/imagetext/archives/volume1/issue1/eisner: Wystąpienie Willa Eisnera podczas konferencji naukowej o komiksie i powieści graficznej na University of Florida w 2002 roku
3. Konrad Wągrowski, *Post-wojenny sen*, www.esensja.pl/komiks/recenzje/tekst.html?id=866
4. *Wizja wojny nieprawdziwej*, z Krzysztofem Gawronkiewiczem rozmawia Marcin Herman – www.esensja.pl/komiks/wywiady/tekst.html?id=664&strona=2
5. www.graphicnovelreview.com/issue1/campbell_interview.php
Eddie Campbell, *Eddie Campbell's (Revised) Graphic Novel Manifesto*
6. Art Spiegelman, *Ephemera vs. the Apocalypse*, www.64.23.98.142/indy/autumn_2004/spiegelman_ephemera/index.html

7. www.mnftiu.cc – strona komiksu *Get Your War On*
8. www.kazet.bial.pl/2003_09/r_wrzesien.html
9. www.kazet.prv.pl/2003_07/
10. www.zeszytykomiksowe.org/strona.php?strona=peeters
12. Michał Błażejczyk, *Wywiad z Frederikiem Peetersem*,
www.zeszytykomiksowe.org/strona.php?strona=peeters_wywiad
13. www.maus.com.pl/raw.html
14. www.midrasz.home.pl/2001/wrz/wrz01_1.html
15. Marcin Kornak, *Komiks – sztuka dojrzała*, „Nigdy Więcej” - archiwum internetowe
www.nigdywiecej.prh.pl/archiwum/14_komiks.php
16. www.wikipedia.org/wiki/Graphic_novel