

Uniwersytet Rzeszowski

Wydział Filologiczny

Marcin Puźniak

**WSPÓŁCZESNY KOMIKS POLSKI - WERSJA NIEZALEŻNA**

Praca magisterska  
napisana pod kierunkiem  
prof. dra hab. Krzysztofa Dmitruka

Rzeszów 2005

**SPIS TREŚCI**

<b>WSTĘP.....</b>	<b>4</b>
<b>STAN BADAŃ.....</b>	<b>6</b>
<b>ROZDZIAŁ I.....</b>	<b>18</b>
1. Prehistoria komiksu undergroundowego.....	18
2. Okres rozkwitu.....	23
2.1. Ramy czasowe zjawiska.....	23
2.2. Najwybitniejsi twórcy i ich prace.....	26
3. Budowa i treść utworów.....	28
3.1. Tematyka.....	28
3.2. Forma.....	33
4. Sposób działania artystów, produkcja i dystrybucja prac .....	34
5. Komiks feministyczny.....	36
6. Komiks undergroundowy jako element kontrkultury.....	43
7. Komiks podziemny na świecie.....	45
<b>ROZDZIAŁ II.....</b>	<b>50</b>
1. Słoweński fenomen „Stripburgera” i „Stripburka”.....	50
2. Historia komiksu w Europie Środkowej i Wschodniej.....	54
3. Rozwój komiksu w wybranych krajach Europy Środkowej i Wschodniej.....	56
3.1. Komiks w Czechach.....	56
3.2. Komiks w krajach byłej Jugostawii .....	59
3.3. Komiks w krajach byłego Związku Radzieckiego.....	62
4. Historia i rozwój komiksu w Polsce .....	64
5. Miejsce komiksu podziemnego w polskiej twórczości komiksowej.....	66
<b>ROZDZIAŁ III.....</b>	<b>71</b>
1. Opozycyjny komiks podziemny w czasach PRL-u.....	71
2. Twórczość Jana Platy-Przechlewskiego i Andrzeja Tokarskiego.....	75
3. „Nieświęta trójca polskiego undergroundu”.....	81

4.Ewolucja zinów w wydawnictwa oficjalne.....	91
5.Forma i techniki wykonania.....	92
6.Tematyka.....	100
7.Periodyzacja czasowa polskiego komiksu podziemnego.....	106
8.Zaplecze socjologiczno-antropologiczne .....	108
<b>ROZDZIAŁ IV.....</b>	<b>112</b>
1.Analiza wybranych, polskich prac podziemnych .....	112
2.Porównanie polskiego i zagranicznego nurtu komiksu undergroundowego...	129
3.Pole definicyjne komiksu niezależnego.....	133
4.Perspektywy rozwoju komiksu podziemnego.....	136
<b>ZAKOŃCZENIE.....</b>	<b>138</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>140</b>
Bibliografia podmiotowa.....	140
Bibliografia przedmiotowa.....	141
<b>SPIS ILUSTRACJI.....</b>	<b>154</b>

## Wstęp

Celem niniejszej pracy jest próba szkicowego i ramowego opisanie komiksu niezależnego - jednego z bardziej interesujących podgatunków opowieści graficznych. W poszczególnych rozdziałach opracowania przechodzę od światowego do rodzimego dorobku w tej dziedzinie artystycznej. W studium w sposób szczególny staram się wyeksponować polską odmianę tego kierunku, która została rozpoznana do tej pory zaledwie w minimalnym i pobieżnym stopniu.

W stanie badań przeprowadzam eksplikację pojęcia „komiks niezależny” oraz sprawdzam czy ten rodzaj tekstów i twórczości artystycznej spełnia wymogi utworu komiksowego i sztuki komiksowej. Relacjonuję także rozwój polskich badań nad opowieściami graficznymi oraz ich kontestującym nurtem.

W pierwszym rozdziale opisuję czas powstania oraz największego rozwoju komiksu podziemnego w Ameryce Północnej i krajach Europy Zachodniej. Prezentuję twórców, którzy mieli decydujący wpływ na ewolucję nurtu. Opisuję charakterystyczne cechy utworów tego rodzaju, jak również sytuuję omawiane zjawisko w szerszym kontekście kulturowym ówczesnych przemian.

W drugim rozdziale przedstawiam zarys historycznej i obecnej sytuacji komiksu w Europie Środkowej i Wschodniej (w tym także w Polsce). Wskazuję przyczyny, które miały koronne znaczenie dla rozwoju opowieści obrazkowych w tej części kontynentu. Pokazuję także jak kształtował się i rozwijał nurt komiksu podziemnego w wybranych krajach.

W trzecim rozdziale opisuję najważniejsze cechy polskiego komiksu undergroundowego. W tej części zawarłem informacje o najważniejszych etapach kształtowania się tego nurtu w naszym kraju. Podjąłem próbę periodyzacji badanego zjawiska. Zaprezentowałem twórców, którzy mieli największy wpływ na ten dział polskiego komiksu. Wskazałem również główne

atrybuty prac niezależnych, takie jak np. tematyka, forma czy sposób produkcji i dystrybucji. Opisałem również bardzo ważne w tym kontekście tło socjologiczne.

W czwartym rozdziale przeprowadzam analizę wybranych polskich prac podziemnych, na podstawie której chcę pokazać indywidualne style, języki oraz techniki kompozycyjne typowe dla omawianego kierunku. Wnioski z owego postępowania pozwalają mi także na porównanie krajowego oraz zagranicznego środowiska komiksu niezależnego. Dzięki temu zabiegowi ustalam również, jakie są charakterystyczne cechy rodzimej odmiany kierunku i w jaki sposób wpisuje się on w tendencje światowe. Wyznaczam także przybliżone i ogólne pole definicyjne komiksu podziemnego. W tej części pracy próbuję także ustalić perspektywy dalszego rozwoju niezależnej sceny komiksowej.

W zakończeniu wskazuję na istotne tropy badawcze, możliwe do podjęcia w dalszych badaniach nad komiksem podziemnym.

## Stan Badań

Forma sztuki jaką jest komiks ma już przeszło sto lat. Od momentu pojawienia się gatunek ten cały czas rozwijał się i ewoluował. Tak jak w każdym rodzaju twórczości artystycznej, tak i w nim objawiło się wiele nurtów, tendencji i stylów. Jednym z najciekawszych jest tzw. komiks undergroundowy.

Według najnowszych ustaleń prace podziemne w sposób wyraźny i nie budzący wątpliwości spełniają założenia definicyjne gatunku, do którego przynależą. Wpisują się np. w koncepcję utworu komiksowego zaproponowaną przez Wojciecha Birka, która brzmi następująco: „Utwór komiksowy jest to wypowiedź narracyjna o charakterze estetycznym, formułująca znaczenia przy pomocy zorganizowanych narracyjnie i kompozycyjnie sekwencji nieruchomych obrazów, wykonanych technikami graficznymi, wspomaganymi graficznym zapisem słownych wypowiedzi dialogowych i narracyjnych oraz brzmień pozajęzykowych”<sup>1</sup>. Skoro niezależne opowieści graficzne są bezsprzecznie utworami komiksowymi, to w sposób naturalny wpisują się także w szersze pojęcie sztuki komiksowej, która dla Birka jest: „formą komunikacji estetycznej, zaliczaną do sztuk narracyjnych i wizualnych, posługującą się połączeniem tworzyw słownego i graficznego oraz organizującą je w sposób analogiczny do reguł przekazu filmowego”<sup>2</sup>. Badacz ten zaznacza, że: „granice sztuki komiksu wyznacza jej odmienność od fopowieści (graficzny charakter obrazów), filmu rysunkowego (nieruchomość obrazów), rysunku satyrycznego (wielość obrazów), historyjki obrazkowej (tworzywo obrazowe jako podstawowy nośnik narracji) i cyklu malarskiego (sekwencyjność obrazów)”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Wojciech Birek; Główne problemy teorii komiksu; Rzeszów 2004; s. 59.

<sup>2</sup> Ibidem; s. 80.

<sup>3</sup> Ibidem.

Podziemne historyjki obrazkowe spełniają także założenia definicyjne komiksu, wysunięte przez innego polskiego uczonego zajmującego się tą formą ekspresji artystycznej. Jerzy Szytak w swoim encyklopedycznym haśle twierdzi, że: „Istotą komiksu, jest opowiadanie fabuły za pośrednictwem ciągu obrazków rysunkowych wspomaganym tekstem. Charakterystyczne jest tu nadanie odmiennych funkcji przejętym z literatury i plastyki tworzywom: *obrazowi* - nośnika narracji (niekiedy wspieranej komentarzem); *słowu* - obrazu mowy; *fabule* - dążenia do stworzenia widowiska”<sup>4</sup>. Badacz wymienia odmianę undergroundową, kiedy pisze o tym, że komiks funkcjonuje w kulturze w dwóch obiegach. Według niego pierwszy „ma charakter współczesnego folkloru miejskiego, wykorzystującego stereotypowe, oparte o podstawowe wartości moralne fabuły i kreującego bohaterów o cechach mitologicznych. Z kolei drugi obieg „polega na świadomym dążeniu do artyzmu przez wykorzystanie uznanych form i środków sztuki plastycznej, literatury, filmu lub fotografii i ich twórcze przekształcenie albo przeciwstawieniu się jego normom przez tworzenie komiksów niestarannych, brzydkich, pozornie nieudolnych, a przy tym negujących określony porządek społeczny przez satyryczne wykrzywienie rzeczywistości (tzw. *undeground*)”<sup>5</sup>.

Skoro prace, o których mowa są utworami komiksowymi wchodzącymi w obręb sztuki komiksu, to należy sprawdzić, w czym tkwi ich odmiennosc od innych rodzajów opowieści obrazkowych. Istotne jest wskazanie wyznaczników i cech typowych, które sprawiają, że dany utwór można określić mianem komiksu podziemnego. Prześledzić zatem trzeba, czy chodzi jedynie o różnice w tematyce, formie, wykorzystanych środkach artystycznych, czy może odrębność ta jest warunkowana innymi, bardziej skomplikowanymi czynnikami. Pozostaje także zbadać, czy chodzi tylko o jeden konkretny kwalifikator, czy może jest to cały zespół powiązanych ze sobą elementów.

Obecnie słowo „underground” funkcjonuje w użyciu jako ogół zjawisk artystycznych opozycyjnych do szeroko rozumianej kultury oficjalnej, na

<sup>4</sup> Jerzy Szytak; hasło „komiks”, „Komiks. Fantastyka” 1989; nr 2/7; s. 50.

<sup>5</sup> Ibidem.

którą składają się różne jej elementy, np. tzw. sztuka wysoka, sztuka o charakterze komercyjnym, czy sztuka, o której mówi się, że jest „głównonurtowa”. W „Słowniku Wyrazów Obcych” na stronie internetowej Wydawnictwa Naukowego PWN można znaleźć następującą, jedną z definicji terminu „underground”: „underground - niekomercyjny, nieoficjalny nurt działalności artystycznej, głównie w teatrze”<sup>6</sup>.

Jerzy Szytak opisuje jak ewoluowało i zmieniało się znaczenie tego słowa w dziedzinie twórczości komiksowej. Funkcjonowało ono mianowicie w Stanach Zjednoczonych przez dość długi okres czasu jako określenie wprowadzanych nielegalnie w obieg czytelniczy druków zakazanych i niecenzuralnych. Jako przykład podaje on tzw. „Tijuana Bibles”, które były krótkimi, ośmiostronicowymi komiksami pornograficznymi drukowanymi najprawdopodobniej w Meksyku w latach dwudziestych. Ich nazwa pochodzi od domniemanego miejsca produkcji. Anonimowe broszurki były rozprowadzane w USA, a znamienne jest to, że ich bohaterami były m. in. najbardziej znane postacie ówczesnych komiksów. Szytak zaznacza, że dosyć długo termin underground (podziemie) oznaczał ogół produkcji tego pokroju - był zatem rzeczownikiem pospolitym.

Pod koniec lat sześćdziesiątych objawił się jednak inny rodzaj komiksu, którego autorzy otwarcie i bezpośrednio zaczęli wyrażać swe najróżniejsze odczucia i przekonania w formie odmiennej niż prace powstające do tego czasu. Badacz tak opisuje narodziny tego nurtu: „(...) u schyłku lat sześćdziesiątych w *drugim obiegu* zaczęły pojawiać się wydawnictwa, które manifestowały nową postawę estetyczną i ideologiczną ich twórców i były rezultatem zaistnienia kierunku, który miał zmienić oblicze komiksu. Został on nazwany *Undergroundem*”<sup>7</sup>.

Na powstanie komiksu podziemnego w Stanach Zjednoczonych miało wpływ wiele czynników. Jednym z najważniejszych był okres rewolucji kulturowej (oraz związanej z nią kontestacji) lat sześćdziesiątych, która bezpośrednio poprzedziła pojawienie się produkcji tego rodzaju. Hasła i idee

<sup>6</sup> <http://swo.pwn.pl/haslo.php?id=28416>

<sup>7</sup> Jerzy Szytak; Komiks: świat przerysowany; 1998; s. 57.



zaproprowane w tym czasie przez nowe nurty znalazły żywy oddźwięk w komiksach undergroundowych. Innym, nie mniej istotnym czynnikiem była naturalna ewolucja komiksu. Wielu twórców uznało, że rygorystyczny Kodeks Komiksowy (Comic Code) wprowadzony w 1954 roku zbyt ogranicza ich swobodę i możliwość wypowiedzi artystycznej. Przepis ten zaakceptowany dobrowolnie przez wydawców zabraniał poruszania i pokazywania niektórych tematów, np. osoby reprezentujące władzę nie mogły być przedstawiane w niekorzystnym świetle, a jedynie w sposób wzbudzający szacunek; nie można było także pokazywać zbrodni kryminalnych czy scen erotycznych. Wszystko to sprawiło, że wielu twórców uznało świat pokazywany w oficjalnych komiksach za nieprawdziwy i zakłamany. Underground był więc wyrazem buntu i niezgody na unifikację i homogenizację kultury. Był pragnieniem pokazywania prawdy, świata takiego jakim on był - z wszystkimi jego problemami. Autorzy takich produkcji bojkotowali oficjalnych dystrybutorów, którzy nie chcieli rozprowadzać ich prac. W związku z tym sami produkowali i wprowadzali w obieg swoje prace, często dzięki sprzedaży bezpośredniej. W podziemiu znalazło się miejsce na treści, które zostały wyparte z oficjalnych komiksów. Najczęstszymi motywami były zatem: sex, przemoc, perwersja, a najchętniej wykorzystywanymi środkami wyrazu: ironia, groteska, karykatura i pastisz. Underground był nurtem bardzo zróżnicowanym i wypracował bardzo wiele różnorodnych stylów i kierunków.

Sam termin „komiks undergroundowy” funkcjonuje w kilku znaczeniach. Pojęciem tym określa się głównie pewien etap w dziejach komiksu amerykańskiego (choć nie tylko) od końca lat sześćdziesiątych do mniej więcej połowy lat siedemdziesiątych, a więc chodzi w tym wypadku o okres, kiedy nurt ten powstał i najbujniej się rozwijał. Wyrażenie to oznacza także jeden z wielu kierunków w obrębie sztuki komiksu, o swoistych wyznacznikach i cechach typowych. Wreszcie, jest to konkretny utwór o określonych właściwościach. Wymienne z pojęciem komiks undergroundowy funkcjonują także określenia takie jak: komiks niezależny, podziemny, niekomercyjny, alternatywny, a także komiks „drugiego obiegu” i „drugiego

nurtu”. Odmienność tego rodzaju produkcji od wydawnictw oficjalnych podkreśla się także inną pisownią - stosuje się często zapis „comix” (wersja polska „komix”), w opozycji do „comics” (wersja polska „komiks”). Angielski termin *underground*, został wprowadzony poprzez analogię do słowa *overground*, które oznaczało (i nadal oznacza) główny, mający największy wpływ nurt sztuki.

Do komiksu w Polsce przez bardzo długi czas odnoszono się niechętnie, a nawet wrogo. Odmawiano mu miana prawdziwej sztuki - uważano go za rozrywkę bez prawdziwych wartości artystycznych, adresowaną jedynie do dzieci i mało rozgarniętych dorosłych. Jak pisze Wojciech Birek: „Przez długie lata komiks był w Polsce medium kłopotliwym, niechcianym, w ostateczności ledwie tolerowanym, a tym samym nie zasługującym na poważną refleksję teoretyczną”<sup>8</sup>. Zauważa on, że polskie dokonania badawcze w dziedzinie komiksu można podzielić na kilka etapów<sup>9</sup>:

a) okres krytyki ideologicznej i estetycznej - obejmuje koniec lat czterdziestych i lata pięćdziesiąte. Ze względu na sytuację w Polsce po II wojnie światowej, kiedy rządy przejęli komuniści większość publikacji dotyczących komiksu w tym etapie cechuje wrogość i uznanie tego gatunku jako szkodliwego, bo będącego wytworem imperialistycznym<sup>10</sup>. Nie trzeba nawet czytać opracowań z tych lat, gdyż same ich tytuły świadczą o stosunku piszących je osób do tego rodzaju sztuki. Najbardziej wymowne z nich to: „Dzieci naśladowują bohaterów powieści kryminalnych”<sup>11</sup>, „Superman i powrotny analfabetyzm”<sup>12</sup>, „Comicsy deprawują młodzież i dzieci w Stanach Zjednoczonych”<sup>13</sup> czy „*American comics* i problem bibliotekarzy brytyjskich”<sup>14</sup>. Jedynie tekst Aleksandra Hertza pt. „Amerykańskie klechdy

<sup>8</sup> Wojciech Birek; op. cit.; s. 7.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Piotr Zwierzchowski; Comicsy w służbie imperializmu; „Kultura Popularna” 2004; nr 1.

<sup>11</sup> Michael Shay; Dzieci naśladowują bohaterów powieści kryminalnych; „Gazeta Zachodnia” 10.XI.1948 r.; nr 309; s. 6.

<sup>12</sup> S. Arski; Superman i powrotny analfabetyzm; „Nowa Kultura” 1954; nr 2.

<sup>13</sup> M. Dawidczyńska; Comicsy deprawują młodzież i dzieci w Stanach Zjednoczonych; „Szkoła i Dom” 1953; nr 8/9; s. 26-27.

<sup>14</sup> W. Piasecki; American Comics i problem bibliotekarzy brytyjskich; „Przegląd Biblioteczny” 1953; nr 2-3; s. 219-226.

obrazkowe”<sup>15</sup> z 1947 roku, który był pierwszą próbą opisu komiksu w tym okresie, był w miarę obiektywny i nieuprzedzony w chęci przybliżenia polskiemu odbiorcy fenomenowi rysowanych opowieści.

b) okres popularyzacji i pierwszych postulatów metodologicznych - obejmuje lata sześćdziesiąte i pierwszą połowę lat siedemdziesiątych. W etapie tym ze względu na gwałtowny i bujny rozwój komiksu na Zachodzie zaczęły pojawiać się polskie próby scharakteryzowania tego niezwykłego zjawiska artystycznego. Teksty z tego okresu mają z jednej strony charakter relacjonujący zachodzące za granicą zmiany w postrzeganiu tego gatunku, a z drugiej starają się przybliżyć jego historię i cechy charakterystyczne, oddzielające komiks od innych rodzajów sztuk. Za najważniejsze opracowania z tego przedziału uznaje się „Małą historię komiksów” Andrzeja Banacha z 1964 r.<sup>16</sup>, „Nobilitację komiksów” Norberta Honszy z 1976 r.<sup>17</sup> oraz Janusza Dunina: „Wstęp do komiksologii”<sup>18</sup> z 1971 r. i opublikowaną rok później „Prolegomenę do komiksologii”<sup>19</sup>. Nie bez znaczenia były także specjalne, bo poświęcone tylko komiksowi, monograficzne wydania niektórych czasopism, np. „Szpilek” z 1972<sup>20</sup> czy „Literatury na Świecie” z 1974 roku<sup>21</sup>.

c) okres prób opisu zjawiska - obejmujący drugą połowę lat siedemdziesiątych i lata osiemdziesiąte. W porównaniu do poprzedniego okresu, w którym jedynie charakteryzowano dosyć powierzchownie komiks i przybliżano najbardziej znane tytuły, teraz pojawiają się wnikliwie i pogłębione opisy tego zjawiska artystycznego. Najbardziej znaczące pozycje są autorstwa Ryszarda Przybylskiego<sup>22</sup> i Sławomira Magali<sup>23</sup>. W 1985 roku została też wydana „Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego” Krzysztofa Teodora Teoplitz<sup>24</sup>, będąca pierwszą polską

<sup>15</sup> Aleksander Hertz; Amerykańskie klechdy obrazkowe; „Kuźnica” 1947; nr 34, s. 4-5; nr 35, s. 4.

<sup>16</sup> Andrzej Banach; Mała historia komiksów; „Projekt” 1964; nr 3; s. 16-21.

<sup>17</sup> Norbert Honsza, Nobilitacja komiksów; „Życie Literackie” 1976; nr 15; s. 7.

<sup>18</sup> Janusz Dunin; Wstęp do komiksologii; „Odgłosy” 1971; nr 3.

<sup>19</sup> Janusz Dunin; Prolegomena do komiksologii; „Literatura Ludowa” 1972; nr 6; s. 3-17.

<sup>20</sup> „Szpilek” 1972; nr 41 (1623).

<sup>21</sup> „Literatura na Świecie” 1974; nr 8/40; s. 3-93.

<sup>22</sup> Ryszard Przybylski; Świat komiksu; „Sztuka” 1978; nr 2; s.19-27.

<sup>23</sup> Sławomir Magala; Komiks; „Razem”; 1977; nr 10 i następne.

<sup>24</sup> Krzysztof Teodor Teoplitz; Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego; Warszawa 1985.

książką poświęconą w całości komiksowi. Birek zaznacza, że: „Tak naprawdę dopiero publikacje z tego okresu w pełni zasługują na miano *komiksologicznych*, co zresztą widać także po ich naukowym wystroju i uwzględnianiu dorobku zagranicznej refleksji o komiksie”<sup>25</sup>.

d) okres analiz i opracowań monograficznych - obejmujący koniec lat osiemdziesiątych i lata dziewięćdziesiąte. Etap ten charakteryzuje się dużą liczebnością różnego rodzaju tekstów poświęconych komiksowi, np. analiz, ujęć syntetycznych, monografii poszczególnych twórców, prac popularyzatorskich lub wnikliwych opisów krytycznych. W porównaniu do poprzednich, okres ten jest niezwykły ze względu na znaczny wzrost ilości tekstów tego rodzaju. Stanowią one często rozwinięcie propozycji badawczych zaproponowanych i zarysowanych w poprzednim okresie rozwoju polskiej „komiksologii”.

Wojciech Birek nie uwzględnia w swojej periodyzacji polskich publikacji „komiksologicznych” ostatnich lat (jego podział kończy się na latach dziewięćdziesiątych). Wydaje się jednak, że ciągle pojawiające się prace, można włączyć do ostatniego okresu zaproponowanego przez badacza. Jako przykłady można wymienić wiele rozpraw, które wyraźnie pokazują, że polskie badania nad komiksem nabierają tempa i zawierają one próby opisu historii i specyfiki polskiego komiksu. Pierwszą książką poświęconą tylko i wyłącznie polskiemu komiksowi jest praca Adama Ruska „Tarzan, Matolek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919-1939”<sup>26</sup>. Jak wskazuje sam tytuł autor wnikliwie zajął się historią rodzimego komiksu i opisał rozwój tego gatunku w międzywojniu. Drugą pozycją poruszającą w całości temat rodzimego komiksu jest „Trzask Prask - Wywiady z Mistrzami polskiego (i nie tylko) komiksu” Bartosza Kurca<sup>27</sup>. Jest to zarazem pierwszy tytuł poświęcony współczesnemu komiksowi polskiemu. Na całość składają się zarówno rozmowy przeprowadzone przez autora z uznanymi już twórcami, jak i z przedstawicielami młodego pokolenia, którzy debiutowali w ciągu

<sup>25</sup> Wojciech Birek; op. cit.; s. 11.

<sup>26</sup> Adam Rusek; Tarzan, Matolek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919-1939; Warszawa 2001.

<sup>27</sup> Bartosz Kurc; Trzask Prask. Wywiady z Mistrzami polskiego (i nie tylko) komiksu; Koluszki 2004.

ostatnich kilkunastu lat. Sprzyjającym polem wymiany poglądów na temat komiksu (głównie polskiego) są sympozja komiksologiczne organizowane od 2001 roku przez Krzysztofa Skrzypczyka. Odbywają się one przy okazji corocznego Międzynarodowego Festiwalu Komiksu w Łodzi. Wydawane po imprezie zbiory referatów pozwalają śledzić na bieżąco rozwój i kierunek polskich badań nad komiksem<sup>28</sup>. Duże nadzieje na ożywienie polskiej myśli komiksologicznej należy też wiązać z rozpoczęciem publikacji „Zeszytów Komiksowych” - pisma analitycznego pod redakcją Michała Błażejczyka. Pierwszy numer był poświęcony roli antybohatera w komiksie, natomiast tematem przewodnim drugiego numeru była polska rzeczywistość w polskich komiksach. Magazyn ten różni się od wcześniej wydawanych pism komiksowych rzetelną i pogłębioną syntezą konkretnego zagadnienia oraz wysokim poziomem merytorycznym. Nie można oczywiście nie wspomnieć także o dwóch doktoratach z dziedziny komiksu - Jerzego Szyłaka i Wojciecha Birka. Badacze ci udowodnili polskiemu środowisku akademickiemu, że komiks jako forma sztuki, jest fascynującym i wdzięcznym obiektem obserwacji. Pomimo tego, że polskie badania nad komiksem cały czas trwają, a dorobek „komiksologii” powiększa się systematycznie, to jednak w dalszym ciągu pozostają do rozpoznania liczne problemy i zagadnienia.

Pojawienie się prac undergroundowych spowodowało na Zachodzie wzmożone zainteresowanie zarówno samym komiksem jako odrębnym gatunkiem, jak i jego kontestującym nurtem. Krytycy, teoretycy i inni badacze zauważyli nowatorstwo dokonań podziemnych na tle całej kultury w tamtym okresie<sup>29</sup>. Od momentu pojawienia się produkcji tego typu obserwuje się ciągłe i nieprzerwane badanie fenomenu jakim jest komiks. Polskie

<sup>28</sup> Krzysztof Skrzypczyk (red.); Sztuka komiksu w perspektywie polskiej komiksologii; Łódź 2001.

Krzysztof Skrzypczyk (red.); Komiks polski a komiks w Polsce; Łódź 2002.

Krzysztof Skrzypczyk (red.); Komiks jako element kultury współczesnej; Łódź 2003.

Krzysztof Skrzypczyk (red.); Komiks w tyglu uwarunkowań; Łódź 2004.

<sup>29</sup> Do najważniejszych zagranicznych opracowań opisujących komiks podziemny należą m. in.:

Les Daniels; Comix: A History of Comic Books in America; New York 1971.

Donahue D. i Goodrick S. ; The Apex Treasury of Underground Comics ; New York 1974.

Mark J. Estrem; History of Underground Comics; 1974.

Harvey Kurtzman; From Aaargh to Zap; New York 1991.

Roger Sabin; Comics, Comix, & Graphic Novels: A History of Comic Art; London 1996.

Patrick Rosenkranz; Rebel Visions: the Underground Comix Revolution 1963-1975; 2002.

Dez Skinn; Comix. The Underground Revolution; 2004.

dokonania naukowe w dziedzinie komiksu podziemnego są w porównaniu do osiągnięć zachodnich bardzo ubogie. Nie powstała w naszym kraju żadna książka na ten temat. Nie przetłumaczono też ani jednej pozycji zagranicznej dotyczącej tego zagadnienia - czy to artykułu, eseju, czy większego tekstu. Publikacje tego typu pojawiają się jedynie w formie przypisów lub cytatów. Nie są dostępne także filmy dokumentalne, które podejmują ten temat, np. „Crumb” Terryego Zwigoffa z 1994, czy „Comic Book Confidential” Rona Manna z 1988 roku. Pomimo niewielkiego zainteresowania tym tematem wśród polskich badaczy, można wskazać kilka tekstów, w których pojawia się to zagadnienie.

Pierwsze informacje o nowym nurcie w światowym komiksie dosyć szybko trafiły do Polski. Jedną z pierwszych wzmianek na ten temat można znaleźć w „Szpilkach” z 1972 roku. Przy komiksie pt. „Makabryczne poczucie humoru”, artysty uznawanego za najważniejszego przedstawiciela nurtu - Roberta Crumba, zamieszczono taką informację objaśniającą: „Robert Crumb jest najnowszą rewelacją w dziedzinie rysunku komiksowego. Jego rysunki wyrastające z ducha popularnego na Zachodzie stylu *underground* są umyślnie szkaradne, historie które układa, okrutne, często drastyczne, pornograficzne lub sadystyczne, albo wszystko na raz. Wyraża się w nich duch młodzieżowej *kontestacji*. Główną postacią komiksów Crumba jest Kot Fritz. Niedawno Crumb zrealizował swój pierwszy film rysunkowy, tak przerażający, że Disney, gdyby go zobaczył, umarłby ponownie(...)”<sup>30</sup>. Natomiast Norbert Honsza w swoim artykule z 1976 roku pisał: „Warto jeszcze dwa słowa poświęcić komiksowi amerykańskiemu okresu kontestacji. Kiedy bowiem wybuchła w Stanach Zjednoczonych w 1967 rewolta studencka, komiksy zaczęły tu odgrywać specyficzną dotąd nie znaną rolę. Ściany uniwersytetów pokryto gazetkami ściennymi, w których dominowały komiksy z tzw. szkoły grozy. Upodobanie do makabry, zboczenia i groteski zostało wykorzystane jako oręż satyry i walki politycznej. Próbowano przy tym uzyskać taki obraz świata: [Honsza cytuje wypowiedź Valerio Riva, który pisze - przyp. M. P.] w którym

---

<sup>30</sup> „Szpilki”; op. cit.

*istnieje na równych prawach zarówno deformacja, jak ekshibicjonizm: rezultatem jest określona całość, świat całkiem odrębny, w którym stopień alienacji jest w większej lub mniejszej mierze odbiciem mniej lub bardziej krytycznych intencji samego autora. Niektóre aspekty tej twórczości odpowiadają wyobrażeniom współczesnego społeczeństwa, zgodnie z wizją pewnych uczniów Marcusego oraz mniej lub bardziej oryginalnych popularyzatorów z tej samej parafii,*<sup>31</sup>. Honsza przeznaczając także jeden akapit na krótkie przedstawienie właściwego komiksu podziemnego, pisząc: „Nie gdzie indziej jak w Stanach Zjednoczonych narodził się nowy typ komiksów, tzw. Underground Komix. Ukazuje się świat obscenicznego frustracji i zdeformowanych odczuć. Children of the future odgrywają w tej panoramie rozpacz na przemian rolę sprośnych dorosłych i naiwnych dzieci. Czołowymi postaciami tego nurtu są Richard Corben oraz Greg Irons. Przejęli oni wiele cech tzw. amerykańskiego hiperrealizmu i amerykańskiego nowego kina. Ich komiksy, nieludzkie i często odpychające, rysowane grubą i gwałtowną kreską, tchną energią i zawierają wiele ostrych akcentów politycznych”<sup>32</sup>. Istotnym opracowaniem omawiającym amerykański komiks undergroundowy jest także cykl tekstów Sławomira Magali zamieszczanych w tygodniku „Razem” w 1977 roku<sup>33</sup>. Autor pisze, że prace tego rodzaju to tzw. „komiksy trzeciej generacji”, a więc najbardziej rozwinięte formy tego gatunku. W uzasadnieniu podkreśla, że korzystają one z takich środków ekspresji jak autoironia i autotematyzm, co nie zdarzało się do tej pory w innych utworach komiksowych. Sporo informacji o komiksie niezależnym - zarówno zagranicznym, jak i krajowym można znaleźć w książkach Jerzego Szyłaka. Badacz ten poświęca także osobny szkic na opis zjawiska komiksów undergroundowych. W „Kontrkulturowych ideach i komiksowych obrazkach”<sup>34</sup> opisuje najważniejszych, amerykańskich pionierów stylu oraz motywy pojawiające się w ich produkcjach. Szyłak wyjaśnia także, jak komiksy

<sup>31</sup> Norbert Honsza; op. cit.; s. 7.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Sławomir Magala; op. cit.

<sup>34</sup> Jerzy Szyłak; Kontrkulturowe idee i komiksowe obrazki; „Czerwony Karzeł”; nr 16.

niezależne wpłynęły na rynek komiksowy, jak ewoluowały oraz jakie jest ich miejsce i wkład w dorobek światowego komiksu.

Sytuacja współczesnego komiksu polskiego w znacznym stopniu jest związana ze zmianami ustrojowymi, które zaszły w 1989 roku. Niestety, nie były to zmiany korzystne i pożądane dla rozwoju krajowych wydawnictw komiksowych. W Polsce zaczęto wydawać tanie przedruki zachodnich tytułów, często o niskim poziomie artystycznym, które wyparły polskie dokonania komiksowe z rynku i zepchnęły je do artystycznego podziemia. Polski komiks znajdował się niejako poza obrębem polskiej kultury i dlatego bardzo długo większość produkcji komiksowych miała charakter nieoficjalny. Dopiero ostatnimi czasy obserwuje się swoisty renesans polskiego komiksu. Jednym z nielicznych, wartych odnotowania tekstów, poświęconych polskiemu komiksowi niezależnemu jest artykuł Łukasza Zandeckiego „Polski komiks undergroundowy”<sup>35</sup>. Tekst zaczyna się dosyć lakonicznym wyjaśnieniem terminu: „Na początku wypadaloby określić, co należy rozumieć pod pojęciem *komiksu undergroundowego*. Jest to bardzo trudne do jednoznacznego zdefiniowania. Bardzo ogólnie można by powiedzieć, że komiks undergroundowy to jak gdyby drugi nurt, istniejący obok nurtu oficjalnego”<sup>36</sup>. Dalej autor wyjaśnia na czym polega specyfika polskich produkcji tego typu i kiedy się one pojawiły. Artykuł jest w znacznej mierze omówieniem twórczości najważniejszych twórców krajowych i ich produkcji - można odnieść wrażenie, że jest to tylko wyliczenie znanych Zandeckiemu produkcji tego rodzaju. Warto wspomnieć, że tekst ukazał się na łamach pisma komiksowego, które w początkowym okresie działalności było właśnie pismem nieoficjalnym. Właściwie jedynie w periodykach i internetowych serwisach branżowych poświęconych komiksowi można znaleźć wzmianki i informacje o krajowych twórcach podziemnych i ich produkcjach. Tematyka polskiego komiksu niezależnego bardzo rzadko pojawiała się na łamach uznanych pism. Przyczyny pisania na ten temat mogą być różne, ale z reguły musi to być zauważalne wydarzenie artystyczne. Dorota Hartwich, np. zamieściła w

<sup>35</sup> Łukasz Zandecki; *Polski komiks undergroundowy*; „AQQ” 1994; nr 7; s. 30-33.

<sup>36</sup> *Ibidem*.



„Odrze” tekst „Już w galerii, jeszcze nie w piwnicy”<sup>37</sup>, w którym opisała wystawę „Komiks w Awangardzie” prezentującą prace młodych polskich twórców. Szkoda, że energicznie rozwijający się i mający wiele do zaprezentowania młody, rodzimy komiks opisywany bywa okazjonalnie, niejako „od święta”. Periodyki, które powinny relacjonować i krytycznie podchodzić do wszelkich przejawów działalności artystycznej często zapominają o komiksie, lub po prostu go ignorują.

Nie dziwi brak opracowań na ten temat skoro nawet całościowo pojęty polski komiks nie doczekał się do tej pory spójnego i rzetelnego opracowania. Liczne trudności mogą zniechęcać potencjalnych badaczy komiksu podziemnego - przeszkodą może być np. jego efemeryczność. Często bowiem kłopotliwe jest samo dotarcie do produkcji tego typu. Komiksy podziemne wydawane są zwykle w bardzo małych nakładach i rozprzewadza się je poza oficjalną siecią dystrybucyjną. Badacze komiksu zdają sobie jednak sprawę z niewystarczającego omówienia tego zagadnienia. Jerzy Szytak pisze: „Obieg fanzinów, artzinów i innych „zinów” w Polsce nie został ani zbadany, ani nawet do końca rozpoznany”<sup>38</sup>. W innym miejscu postuluje on konieczność podjęcia badań nad komiksem podziemnym: „Ów *drugi obieg* twórczości komiksowej pozostaje poza jakimkolwiek zainteresowaniem badaczy kultury, ale istnieje i rozwija się, i choćby z tego względu wymaga rozpoznania i opisania”<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Dorota Hartwich; Już w galerii, jeszcze nie w piwnicy; „Odra” 2004; nr 7-8.

<sup>38</sup> Jerzy Szytak; Komiks; Kraków 2000; s. 171.

<sup>39</sup> Jerzy Szytak; Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa; Gdańsk 2000, s. 11.

## Rozdział I

### Historia komiksu podziemnego na Zachodzie

#### 1. Prehistoria komiksu undergroundowego

Protoplastami komiksów undergroundowych były tzw. „Tijuana Bibles”<sup>1</sup>. Pozycje te pojawiły się w Stanach Zjednoczonych pod koniec lat 20. - ich narodziny przypadły na okres Wielkiego Kryzysu. Ukazywały się z powodzeniem w latach 30. i 40., a ich zmierzch zaobserwowano na początku lat 50.

Najpowszechniejszy format tych wydawnictw liczył 4 cale szerokości i 3 cale wysokości. Najczęściej miały osiem czarno - białych, lub niebiesko - białych stron. Bardzo rzadko pojawiały się także pozycje szesnasto, a wyjątkowo także trzydziesto dwu stronicowe. Ze względu na małe wymiary na jednej stronie znajdował się tylko jeden kadr.

W różnych rejonach kraju wydawnictwa te były nazywane czasem ze względu na format, a czasem ze względu na treść, m. in.: „Eight-Pagers” (ośmiostronicówki), „Two-by-Fours” (dwa razy cztery), „Gray-Backs” (szare okładki), „Bluesies”, „Jo-Jo Books”, „Tillie-and-Mac Books”, „Jiggs-and-Maggie Books” (nazwy ze względu na bohaterów), albo po prostu jako „Fuck Books” (książki o spółkowaniu). Bardzo przewrotna jest także część nazwy mówiąca że są to Biblie (Bibles). Ze świętą księgą wydawnictwa te na pewno nie miały nic wspólnego, a nawet były jej niewątpliwym przeciwieństwem.

„Tijuana Bibles” były potajemnie produkowane, a następnie bardzo dyskretnie dystrybuowane wśród mężczyzn. Mimo iż były to wydawnictwa nielegalne, to osiągały bardzo duże nakłady - ich ilość szacuje się bowiem na miliony egzemplarzy. Tym bardziej może dziwić fakt, iż nie odnotowano spraw sądowych wobec producentów i artystów, tworzących te komiksy, jeśli

---

<sup>1</sup> Z przykładowymi pozycjami tego typu można zapoznać się na stronie <http://tijuanaibles.org/>

nie liczyć aresztowanych okazjonalnie szmuglerów i sprzedawców. Rysownicy tworzący „ośmiostronicówki” byli anonimowi, choć czasem podpisywali się pseudonimami. Z tego co wiadomo, żaden artysta prezentujący swoje komiksowe prace w oficjalnych gazetach nie był twórcą „Fuck Books”.

Nikt nie może z całą pewnością wskazać miejsca, gdzie powstawały tego typu produkcje. Art Spiegelman twierdzi jednak, że „Tijuana Bibles” nie były najprawdopodobniej produkowane w Tijuanie w Meksyku, jak sugerują niektórzy badacze<sup>2</sup>. Według niego nie powstawały one także w Paryżu, Londynie, ani w Hawanie, choć tak mogłyby wskazywać informacje na niektórych okładkach tych wydawnictw<sup>3</sup>. Według niego nazwa miała na celu odwrócenie uwagi federalnych urzędników śledczych od miast Zachodniego Wybrzeża, które były w tamtym czasie miejscem wszelkiego rodzaju przestępstw. Dobrym sposobem, aby osiągnąć efekt dezinformacji było oszczercze, skierowanie uwagi na meksykańskie miasto. Nierozpoznane są dokładnie związki „Tijuana Bibles” z mafią, choć przypuszcza się, że organizacje przestępcze mogły mieć udział w ich produkcji i rozpowszechnianiu. Nakłady były dosyć wysokie, a więc można było nieźle zarobić. Istnieje zatem analogia do okresu prohibicji alkoholowej, kiedy deficytowy, nielegalny towar stawał się elementem przestępstwa.

„Tijuana Bibles” mogą być postrzegane obecnie jako „podręczniki seksualne” swoich czasów - lat kiedy erotyka i seks praktycznie nie istniały w kulturze, bo zostały z niej wyparte. Przykładowo Kodeks Haysa wprowadzony w 1934 roku stanowił rodzaj filmowej cenzury, której poszczególne paragrafy zakazywały np. pokazywania nagości, namiętnych pocałunków (nie mogły trwać dłużej niż trzy sekundy), zbytniej brutalności, pochwały picia alkoholu i zażywania narkotyków. Nie tylko sama erotyka, ale i wszelkiego typu perwersje, które zostały wyparte z kultury oficjalnej znalazły sprzyjające miejsce w „Tijuana Bibles”. W poszczególnych tytułach odnaleźć można

<sup>2</sup> Jerzy Szytak pisze np.: “W latach dwudziestych zyskały sobie sławę tak zwane Tijuana Bibles - ośmiostronicowe historyjki pornograficzne, prześmiewcze wariacje na motywach zaczerpniętych z popularnych komiksów, wykonywane przez anonimowych autorów i drukowane - najprawdopodobniej - w Meksyku (stąd nazwa.” Jerzy Szytak; Komiks: świat przerysowany; 1998; s. 57.

<sup>3</sup> Art Spiegelman; Those Dirty Little Comics; “Animation World Magazine” lipiec 1999; nr 4/4. Przekłady pochodzące ze źródeł anglojęzycznych podaję w moim własnym przekładzie.

praktycznie każdy rodzaj aktywności seksualnej człowieka, począwszy od masturbacji, poprzez homoseksualizm, sadomasochizm, na zoofilii kończąc. Spiegelman pisze: „(...) zeszyty te rozprzestrzeniały gorącą wiadomość, że kobiety faktycznie lubią seks, a także, że nawet grubasy (...) mogą być seksowne”<sup>4</sup>.

Bohaterami pornograficznych broszurek były zazwyczaj powszechnie znane osoby publiczne. Na ich karty trafiły gwiazdy kina, jak np. Greta Garbo, Clark Gable, Ingrid Bergman, Charly Chaplin czy Gary Grant; politycy, np. Adolf Hitler, Józef Stalin czy Mussolini; a nawet znani przestępcy jak Al Capone. Dobitnie pisze na ten temat Susie Bright: „W gruncie rzeczy, praktycznie każda znana osoba z obszaru kultury popularnej była narażona na to, że będzie musiała zdjąć swoje ubranie na łamach *Tijuana Bibles*”<sup>5</sup>. Często stosowano niezbyt wyszukany zabieg polegający na nieznacznej zmianie nazwiska parodiowanej osoby tak, aby zmieniło ono znaczenie. Jean Harlow stawała się np. Jean Harlot (Ladacznicą), Mae West przeistaczała się w Mae Breast (Pierś), a Joan Blondell zamieniała się w Joan Dumbell (Głuchoniemą, ewentualnie Głupią). W związku z tym, że były to niskich lotów pozycje pornograficzne mogłoby się wydawać, że poniżają one w pierwszym rzędzie parodiowane kobiety. W rzeczywistości upadły każdą znaną osobę, pojawiającą się na ich łamach - zarówno mężczyzn, jak i kobiety. Wydawnictwa te były bezlitosne wobec każdego, bez względu na płeć, pochodzenie etniczne, rasę, czy religię. Kobiety były przedstawiane jako niewiarygodnie piękne, głupie idiotki, które marzą tylko o seksie. Mężczyźni z kolei wyposażeni byli w monstrualne genitalia i cały czas zachowywali się jakby byli niespełna rozumu. Dodatkowym elementem, który miał ośmieszyć osoby publiczne było ich niekonsekwentne portretowanie. Zwykle na okładce przedstawiano je tak, jak wyglądały w rzeczywistości, natomiast wewnątrz broszurki karykaturowano je do granic możliwości, tak iż często pojawiały się wątpliwości, czy chodzi akurat o daną osobę. Parodiowano także znane

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Susie Bright; dogeared style; <http://www.salon.com/aug97/tijuana970819.html>

postaci komiksowe, np. Myszkę Miki, Kaczora Donalda, Popeya, Supermana, Flasha Gordona, Fantoma, czy Tarzana.

Część tego typu produkcji była ściśle związana z czasem, w którym powstała. W związku z tym, że w „Tijuana Bibles” odwoływano się do aktualnych osobistości i wydarzeń, obecnie, kiedy pamięć o tamtych czasach powoli zanika, może zdarzyć się tak, że część znaczeń będzie dla współczesnego odbiorcy trudna do odczytania i zrozumienia.

Każdy rodzaj komiksu, nie tylko „Tijuana Bibles”, był uważany powszechnie w tamtym czasie za pogardzane, rynsztokowe medium. Zaskakujące były zatem badania opinii publicznej Instytutu Gallupa przeprowadzone w 1938 roku, z których wynikało, że oprócz dzieci, po historyjki obrazkowe sięga także około 70% dorosłych. Komiksy - zarówno te skierowane do najmłodszych, jak i starszych odbiorców, mimo iż niedoceniane, miały jednak centralne miejsce w kulturze masowej, w czasie przed upowszechnieniem się telewizji.

Pod koniec lat 40. i na początku 50. drukarnie w dalszym ciągu powielaty masowo i nielegalnie stare wydania „Tijuana Bibles”, nie dbając o ich jakość. Kopie powielane z kopii stawały się bardzo często nieczytelne. Prezentowane w tym okresie postacie, były ponadto mało wiarygodne, np. Ghandi był nieprzekonującym bohaterem, choć powstały wydania z nim w roli głównej. Brian Hunt uważa jednak, że jedną z najistotniejszych przyczyn, dla których „Tijuana Bibles” zaczęły zanikać na początku lat 50., było powstanie i rozwój bardziej atrakcyjnych, legalnych i stojących na wyższym poziomie pism erotycznych, takich np. jak wydawany od 1953 roku „Playboy”<sup>6</sup>. Słusznie zauważa on także, że tak jak każda inna forma, tak i „Tijuana Bibles” nie znikły całkowicie. Jako przykłady podaje on pozycje z lat 60. (m. in. z Ronaldem Reaganem, Jackie Onasis i Deanem Martinem w rolach głównych) oraz 70. (m. in. z Lukiem Skywalkerem - jednym z głównym bohaterów serii filmów „Gwiezdne Wojny”). Hunt stwierdza z przekonaniem, że: „tak długo, jak będą istnieć osoby publiczne, które można ośmieszyć, tak długo będą

<sup>6</sup> Brian Hunt; What is Tijuana Bible?; <http://www.antiqueweird.com/article/article.htm>

istnieć *Tijuana Bibles*<sup>7</sup>. Na poparcie swoich słów twierdzi, że widział pozycje tego typu z Ayatollahem Khomeinim i Saddamem Hussainem.

Trudno jednoznacznie ocenić, jaki wpływ mogły mieć „Tijuana Bibles” na produkcje, które pojawiły się w Ameryce Południowej. W Brazylii w latach 50. i 60. powstawały bowiem podobne, pornograficzne komiksy, które nazywane były „katechizmami” (“Catecismos”)<sup>8</sup>. Wszystkie stworzone zostały przez jednego człowieka, który podpisywał swoje prace pseudonimem „Carlos Zéfiro”. Swoją prawdziwą tożsamość ujawnił on dopiero w latach 90.

„Fuck Books” zapoczątkowały zmiany w obrębie gatunku, które doprowadziły w pośredni sposób do powstania komiksów podziemnych. Spiegelman podkreśla, że: „(...) bez *Tijuana Bibles* nie byłoby nigdy magazynu *Mad*, który przyniósł nowe, ironiczne spojrzenie na świat mediów, który powoli stawał się wszechobecny. Z kolei bez pisma *Mad* nigdy nie powstałby w latach 60. ikonoklastyczny komiks undergroundowy<sup>9</sup>. Obrazoburcze tytuły okresu kontestacji odziedziczyły po „Tijuana Bibles” bardzo wiele cech. Także były to zazwyczaj czarno-białe, tanie broszurki, sprzedawane poza oficjalnymi punktami dystrybucyjnymi. Podobnie jak „Fuck Books” miały antyautorytarny stosunek do rzeczywistości i poruszały tematy zakazane, których wstydziała się i o których nie wspominała kultura oficjalna. Oba rodzaje wydawnictw także parafrazowały i parodiowały np. znane postaci komiksowe. Autor ten podkreśla również, że pozycje te miały wpływ nie tylko na powstanie wydawnictw niezależnych, ale i na ewolucję całego gatunku. Były to bowiem pierwsze komiksy w obecnym znaczeniu tego słowa - kojarzone z broszurami i albumami, a więc generalnie z samodzielnymi drukami zwartymi. Do czasu pojawienia się „Tijuana Bibles”, historyjki obrazkowe istniały jedynie w formie tzw. pasków gazetowych, a zatem były uzależnione bezpośrednio od tytułów i wydawnictw, w których się ukazywały - podlegały ściśle rynkowi prasy. Trudno zatem było je nawet określić, jako samodzielny, w znaczeniu samodzielności fizycznej, gatunek artystyczny.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Bliższe informacje, a także przykładowe produkcje dostępne są na stronie <http://www.ludmira.hpg.ig.com.br/galeriazefiro/ZefiroP3GALERIA.htm>

<sup>9</sup> Art Spiegelman; *Those Dirty Little Comics*; op. cit.

---

## 2. Okres rozkwitu

### 2.1. Ramy czasowe zjawiska

Komiks undergroundowy powstał w dużym stopniu jako reakcja na ograniczanie swobody artystycznej twórców komiksowych. W 1954 roku doktor Fredric Wertham wydał książkę „Seduction of the innocent” („Uwodzenie niewinnych”), w której zawarł tezy o niepożądanym, szkodliwym i deprawującym wpływie ówczesnych komiksów<sup>1</sup> na dzieci i młodzież. W wyniku zaniepokojenia społecznego tym problemem, powołano specjalną senacką komisję, która miała zbadać tą sprawę. Wprowadzono tzw. Comic Code (Kodeks Komiksowy), który był rodzajem autocenzury, podobnym do Kodeksu Haysa w kinie. Przepis ten zabraniał pokazywania w utworach szeregu kontrowersyjnych tematów, jak np. przemocy, seksu, narkomanii, alkoholizmu itp. Obraz świata w komiksach stał się przez to niepełny, nieprawdziwy i zakłamany. Kodeks Komiksowy spowodował długą przerwę w rozwoju komiksu amerykańskiego.

W wyniku wejścia w życie tych przepisów najbardziej ucierpiało wydawnictwo EC Comics, które musiało zamknąć niemal wszystkie swoje serie. Pismo „Mad” ukazujące się od 1954 roku uniknęło tego losu, gdyż wydawnictwo zarejestrowało je jako pismo niekomiksowe. Magazyn, którego redaktorem był Harvey Kurtzman zaproponował nowe i świeże, bo ironiczne i satyryczne spojrzenie na współczesną kulturę, w tym również na komiksy. Taki stosunek do rzeczywistości nie pozostawał bez wpływu na przyszłych twórców undergroundu - stawał się dla nich dużą inspiracją. W innym, późniejszym piśmie Kurtzmana (nie wydawanym już przed EC Comics) pt. „Help” znalazł się dział dla młodych, początkujących twórców. Swoje pierwsze kroki stawiały tam, takie późniejsze gwiazdy podziemnej sceny

---

<sup>1</sup> Chodziło głównie o tytuły wydawnictwa EC Comics - pozycje te zawierały często sceny przemocy, okrucieństwa i nienawiści, które były jednak integralną i nieodłączną częścią oferowanych powieści grozy, horrorów i opowieści kryminalnych.

---

komiksowej, jak Robert Crumb, Gilbert Shelton czy Terry Giliam (później także członek „Latającego Cyrku Monthy Pythona” i znany reżyser).

Pierwsze prace, które w dużym stopniu przypominały komiksy undergroundowe, pojawiły się w humorystycznych pismach akademickich na przełomie lat 50. i 60. Przykładowe tytuły, to np. „Pelican”, który wychodził w Berkeley, „Fang” publikowany w Occidental College, czy „The Texas Ranger” wydawany na Uniwersytecie Tekszańskim.

Duży wpływ na zaistnienie komiksu undergroundowego miały też inne, niezależne pisma (najczęściej muzyczne, choć także np. o tematyce motocyklowej i samochodowej), w których swoje prace prezentowali artyści komiksowi. Jednym z najbardziej znanych tytułów był nowojorski „The East Village Other”, w którym publikowali m. in. Vaughn Bodé, Spain Rodriguez czy Willy Murphy. Popularność działu komiksowego w tym czasopiśmie była tak duża, że zaczęto wydawać nawet osobny magazyn „Gothic Blimp Works” zawierający tylko historyjki obrazkowe<sup>2</sup>.

Innym czynnikiem, który przyczynił się do rozwoju ruchu, jest zainteresowanie się nowym rodzajem komiksu przez artystów, którzy do tej pory tworzyli plakaty. Plakat jako forma wypowiedzi artystycznej zaczął być postrzegany w czasach kontestacji jako medium, które utraciło swoją autentyczność, poprzez dążenie do komercyjności.

Za pierwszy, samodzielny komiks undergroundowy uważa się „The Adventures of Jesus” młodego wykładowcy sztuki Franka Stacka (swoją pracę podpisał skrótem „F.S.”) z 1962 roku. Czternastokartkową, kserowaną pozycję wyprodukował w liczbie około pięćdziesięciu sztuk, przyjaciel autora - Gilbert Shelton. Pomógł mu w tym student prawa Alexander Brooks, który potajemnie powielił tytuł na Uniwersytecie Tekszańskim<sup>3</sup>. Pozycja ta, nie była przeznaczona do sprzedaży i była rozprowadzana tylko wśród znajomych autora<sup>4</sup>. Jednym z pierwszych, bluźnierczych komiksów podziemnych, był

---

<sup>2</sup> Underground comix and the underground press; <http://www.lambiek.net/comics/underground.htm>

<sup>3</sup> Gilbert Shelton - Interviewed by Frank Stack; „The Comics Journal” 1996; nr 187; wersja internetowa: [http://www.tcj.com/2\\_archives/i\\_shelton.html](http://www.tcj.com/2_archives/i_shelton.html)

<sup>4</sup> Denis Kitchen; Frank Stack Biography;

[http://www.deniskitchen.com/Merchant2/merchant.mv?Screen=CTGY&Category\\_Code=bios.stack](http://www.deniskitchen.com/Merchant2/merchant.mv?Screen=CTGY&Category_Code=bios.stack)



---

także „God Nose” Jacka Jacksona (pseudonim „Jaxon”) powstały w 1964 roku, także w Teksasie<sup>5</sup>.

Pomimo tych publikacji scena komiksu undergroundowego objawiła się w pełni dopiero w 1968 roku, po tym jak Robert Crumb wydał pierwszy numer swojego magazynu „Zap Comix”<sup>6</sup>. Wypowiedzi innych twórców świadczą, jak wielki wpływ miał ten tytuł na rozwój całego nurtu. Jack „Jaxon” Jackson mówi, że był to: „oddech świeżego powietrza”; Alan Moore stwierdza: „mówienie, że [„Zap Comix”] zrobił duże wrażenie jest niedopowiedzeniem”; Foolbert Sturgeon ocenia, że „Zap Comix” to: „zachwycające objawienie... jak przyptyw adrenaliny - głęboko psychiczny, niemal erotyczny dreszcz”; Trina Robbins zauważa, że kontakt z tym magazynem: „to tak jak odkrycie, że Jezus narodził się - znowu chrześcijański... bardzo podobne do *ponownych narodzin*”<sup>7</sup>.

Inni artyści ośmieleni dobrym przyjęciem, z jakim spotkał się tytuł Crumba, zaczęli tworzyć równie kontrowersyjne prace. Crumb wydał swój tytuł w San Francisco, które w tym czasie zaczęło skupiać wszelkiego rodzaju artystów, nie tylko komiksowych, i które było ważnym ośrodkiem nowych ruchów kontrkulturowych. Miasto to było przez cały czas głównym ośrodkiem sceny komiksu podziemnego.

Po kilku latach gwałtownego rozwoju, w 1973 roku scena komiksu podziemnego powoli zaczęła się załamywać. Patrick Rosenkranz wskazuje kilka przyczyn, które miały na to wpływ<sup>8</sup>. Twierdzi on m. in., że pojawiło się wiele miernych imitacji, korzystających z powodzenia, jakim cieszyły się pierwsze komixy. Spowodowało to przesytność rynku i zawyżanie cen. Zauważa także, że niezależne czasopisma, które w początkach ruchu publikowały komixy i były ostoją dla ich twórców, przestawały z czasem zamieszczać prace, które nie były zgodne z ideologią lansowaną przez dane pismo. Do

---

<sup>5</sup> Brian Tucker; The Legacy of Underground Comix; “X-Tra”; Volume 6, Issue 2; [http://x-traonline.org/vol6\\_2/comix\\_review.html](http://x-traonline.org/vol6_2/comix_review.html)

<sup>6</sup> Steven Heller; Zap Comics; <http://www.tyototheque.com/articles/zap.html>  
Charles Plymell; Zap's first Printer on Robert Crumb. Curled in Character;  
[http://www.mindscapemedia.com/comicwiz/charles\\_plymell.htm](http://www.mindscapemedia.com/comicwiz/charles_plymell.htm)

<sup>7</sup> Alistair Strachan; Weirdos and Eightballs: A report on adult comics and their readers;  
<http://www.hedweb.com/alistair/comixund.html>

<sup>8</sup> Patrick Rosenkranz; Rebel Visions: The Underground Comix Revolution, 1963-1975; 2002.

---

innych przyczyn Rosenkranz zalicza także dekret Sądu Najwyższego, który dał prawo lokalnym społecznościom do orzekania we własnym zakresie, co jest obsceniczne i pornograficzne, co spowodowało, że większość prac została uznana za szkodliwe i nielegalne. Lokalne rozporządzenia zabroniły też sprzedaży akcesoriów potrzebnych do przyjmowania narkotyków, co z kolei spowodowało upadek „head shops”, które były głównymi punktami dystrybucyjnymi prac undergroundowych. Jako inną przyczynę wypalania się ruchu, wskazuje się także zmierzch epoki kontrkultury i kontestacji. Koniec czasu rewolucji, był także kresem buntowniczego w swej naturze komiksu undergroundowego.

Bill Griffith i Art Spiegelman podjęli próbę ożywienia ruchu w 1975 roku. Założyli wspólnie, stojące na wysokim poziomie pismo „Arcade”, które miało promować twórczość podziemną (zamieszczano w nim prace najważniejszych artystów z początku ruchu), a które z powodzeniem można było sprzedawać na normalnych stoiskach z prasą. Mimo iż magazyn odniósł sukces artystyczny, to jednak upadł w 1976 roku ze względu na kłopoty finansowe wydawcy. Opublikowano zaledwie 7 kwartalników. Data zamknięcia pisma jest uważana jednocześnie za koniec właściwej ery komiksu undergroundowego w Stanach Zjednoczonych.

Za okres największej świetności i najbujniejszego rozwoju pozycji podziemnych można zatem uznać lata 1968-1973. Mimo tak krótkiego czasu, wydawnictwa tego rodzaju spowodowały prawdziwy przełom w kreowaniu i postrzeganiu sztuki komiksowej. Scena komiksu undergroundowego miała ogromny wpływ na rozwój całego gatunku.

## **2.2. Najwybitniejsi twórcy i ich prace**

Za artystę najwybitniejszego i takiego, który miał największy wpływ na rozwój całego ruchu komiksu undergroundowego, uważa się powszechnie Roberta Crumba. Twórca ten urodził się 30 sierpnia 1943 roku w Filadelfii. Bardzo wcześnie zainteresował się komiksami, głównie za sprawą starszego

---

brata Charlesa, z którym wspólnie tworzył historyjki obrazkowe. Jest autorem kilku cyklicznych pozycji komiksowych, np. wspomnianego już pisma „Zap Comix”, czy magazynu „Weirdo”, wydawanego od 1980 roku. Stworzył szereg postaci, z których najbardziej znane to m. in.: „Fritz the Cat” (tytuł ten został zaadaptowany na potrzeby pierwszego amerykańskiego filmu animowanego dla dorosłych), „Mr. Natural” czy „Whiteman”. Inne tytuły Crumba to np. „Keep on Truckin”, „Big Yum Yum Book”. Crumb oprócz robienia komiksów wykonuje także ilustracje. Przykładem może być książka Davida Zanea Mairowitza pt. „Introducing Kafka”, która jest biografią znanego czeskiego pisarza. Obecnie Crumb mieszka i tworzy we Francji.

Ważną postacią ruchu był także wspomniany już Gilbert Shelton. Twórca ten urodził się i wychował w Houston. Ukończył Uniwersytet Teksański, gdzie w latach 1962-1963 był wydawcą wspomnianego już pisma „The Texas Ranger”, na łamach którego zaprezentował m. in. swojego niekonwencjonalnego superbohatera „Wonder Wart-hoga”. Najbardziej znany tytuł Sheltona to „The Fabulous Furry Freak Brothers” opowiadający o zwariowanych przygodach trzech hipisów. Ważną zasługą Sheltona było to, iż był on współzałożycielem, jednego z pierwszych wydawnictw publikujących komiksy undergroundowe - Rip Off Press.

Inny twórca - Jack „Jaxon” Jackson urodził się w 1941 roku w Pandora i podobnie jak Shelton uczęszczał na Uniwersytet Teksański, gdzie także współpracował z „The Texas Ranger”. Był kolejnym ze współzałożycieli Rip Off Press. Jego prace ukazały się m. in. w takich tytułach jak „Tales From The Leather Nun”, „Slow Death Funnies”, „Skull Comics”, czy „Radical America Komiks”.

Inny znaczący artysta - Greg Irons - urodził się w 1947 roku w Filadelfii. Pracował w Londynie przy animacji do filmu „Żółta łódź podwodna” Beatlesów. W 1969 roku wrócił do San Francisco i zajął się tworzeniem plakatów i okładek płyt. Później, zajął się także komixami. Jego najbardziej znaną pracą jest „Heavy Tragic-Comics”. Publikował także w „Light” (jednym z pierwszych w pełni kolorowych komixów), a także w wielu innych tytułach.

---

Nie mniej istotnym twórcą był Victor Moscoso, który urodził się w Hiszpani, a wychował w Nowym Jorku. Był to jeden z nielicznych twórców podziemnych, który miał wykształcenie artystyczne. Podobnie jak Irons, przed zajęciem się komixami najpierw tworzył plakaty dla klubów muzycznych w San Francisco. Swoje prace komiksowe publikował m. in. w pismach „Zap Comix”, „Yellow Dog”, „Snatch Comics”, „King Bee”, czy „El Perfecto Comics”.

Bardzo interesującym artystą był także Manuel Rodriguez (pseudonim „Spain”). Urodził się w 1940 roku w Meksyku, a wychował w Buffalo w Stanach Zjednoczonych. Podobnie jak Moscoso zdobył wykształcenie artystyczne. Jego najbardziej znanym tytułem jest „Trashman”, który opowiada historię radykalnego, amerykańskiego rewolucjonisty. Spain publikował swoje prace m. in. w takich tytułach jak „Insect Fear”, „Anarchy Comics”, „Arcade”, „San Francisco Comic Book” oraz „Tales of the Leather Nun”. Był także jednym z współzałożycieli związku United Cartoon Workers of America, skupiającego niezależnych artystów komiksowych.

Jednym z najbardziej znanych (i najbardziej szokujących) twórców podziemnych był także S. Clay-Wilson. Jego najbardziej znane prace to: „The Checkered Demon” oraz „Ruby the Dyke”.

### **3. Budowa i treść utworów**

#### **3.1. Tematyka**

Tematyka utworów podziemnych była bardzo różna, jednak generalnie niemal wszystkie pozycje można określić jako antyautorytarne. Atak był wymierzony w każdą osobę i instytucję, która była częścią szeroko rozumianego establishmentu. Wyśmiewano więc polityków, policję, kościół, szkołę, a nawet instytucję rodziny. Zdecydowana większość twórców z premedytacją ignorowała lub łamała nakazy Kodeksu Komiksowego z 1954 roku. Ich prace były całkowitym przeciwieństwem tego, co można było

---

ówcześnie zobaczyć w pozycjach głównonurtowych. Poruszały tematy, o których nie można było wspominać w tytułach oficjalnych. Jerzy Szyłak pisze, że: „Underground od początku nie był ruchem jednorodnym i do końca takim pozostał. Siła tego ruchu tkwiła w tym, że jego propozycje, nader różne i różnorodne, w dodatku zaś nie zawsze do siebie przystające, dawały się zsumować na płaszczyźnie krytyki generalnych założeń zastanej kultury i były manifestacjami odmiennych sposobów myślenia, mających takie samo prawo do bycia wyartykułowanymi”<sup>9</sup>. Komiksy podziemne raczej łamały wszelkie reguły i zasady, niż tworzyły takowe, bowiem wspólnym mianownikiem wszystkich prac było szokowanie odbiorcy na wszelkie możliwe sposoby. To, co stanowiło siłę komiksów podziemnych, było jednocześnie ich ograniczeniem. Jeśli normy stają się coraz luźniejsze, to obszar, w jakim mogą funkcjonować komiksy podziemne staje się proporcjonalnie coraz mniejszy. W kulturze, w której zmniejsza się liczba tematów, które mogą bulwersować, zaskoczenie i sprowokowanie czytelnika staje się coraz trudniejsze. Relatywnie maleje w takim wypadku kategoria szoku, jako środka wyrazu artystycznego.

Temat polityki i polityków bywał prezentowany tendencyjnie i bardzo subiektywnie. Ataki na establishment były prowadzone często nieudolnie, bardzo ekstremalnie i w sposób, który eksponował jawną nienawiść. Twórcom nie chodziło o udowadnianie czegokolwiek, a raczej o bezpretensjonalne wyszydzanie ludzi sprawujących władzę i ośmieszenie ideologii, którą oni propagują. Większość komiksów podziemnych powstałych w tamtym okresie można określić mianem lewackich, a niektóre nawet jako rewolucyjnych i anarchistycznych (np. „Trashman” czy seria „Anarchy Comics”).

Jednym z najpowszechniejszych tematów komiksów undergroundowych był seks. Komiksy podziemne były w przeważającej większości tworzone przez młodych mężczyzn, którzy w swoich pracach wrogo odnosili się do kobiet. Jednym z czołowych mizoginistów był S. Clay Wilson, który przedstawiał głównie okaleczenia, gwałty i morderstwa dokonywane na kobietach.

---

<sup>9</sup> Jerzy Szyłak; Zgwałcone oczy; Gdańsk 2001.

---

Wtórował mu m. in. Crumb, który przedstawicielki płci pięknej ukazywał jako „głupie dupy”, których jedynym zadaniem jest seksualne zaspokojenie mężczyzn. Także wielu innych twórców w swoich pornograficznych pracach prezentowało kobiety jako przedmioty, a nie podmioty. Jałowość i płytkość bohaterek w męskich pracach podziemnych była ewidentna. Złe traktowanie kobiet w tych pracach można potraktować nawet, nie tylko jako przykład mizoginizmu, ale szerzej jako mizantropii.

Twórcy podziemni w swoich utworach krytykowali także tradycyjne podejście do spraw wiary i religii. Jerzy Szytak zastrzega jednak, że: „Antyklerykalizmu obecnego w undergroundowych komiksach nie należy mylić z antyreligijnością, choć ruchy kontestacyjne dokonały totalnej redefinicji słowa *religijny*. Jezus jest w nich konfrontowany z przedstawicielami społeczeństwa konsumpcyjnego, którzy widzą w nim hippisa i *komucha*, obraz Boga występuje w nich często jako krytyczny (satyryczny) obraz tego obrazu Boga, jaki wyprodukowała kultura oficjalna. Religijność kontestacji była - jak wszystko inne - alternatywna”<sup>10</sup>. Na miejsce skostniałych dogmatów część twórców lansowała swoją wizję religijności w postaci nawiązań do wierzeń Wschodu, albo mistyki ciała, jako odpowiednika obecnej do tej pory mistyki ducha.

Jednym z ciekawszych tematów, który pojawił się w utworach podziemnych była opozycja cywilizacja - natura. Świat przyrody, pierwotności i prostoty był odpowiedzią niektórych twórców na sztuczny i niesprawiedliwy świat kapitalizmu i natrętnej ideologii. W jednym z komiksów Crumba zgraja kapitalistów gwałci Matkę Naturę. W innym typ mieszczańskiego bohatera - Whiteman, znajduje szczęście uciekając z włochatą Yeti do puszczy, gdzie odkrywa liczne uroki życia, wliczając w to wyzwolenie seksualne.

Twórcy undergroundowi atakując zastaną kulturę, krytykowali i wyśmiewali także znanych bohaterów komiksowych, których uważali za postacie wypaczone i nieprawdziwe, bo uwięzione w ramach sztucznych konwencji. Jednym z najbardziej znanych tytułów podziemnych w tej

---

<sup>10</sup> Jerzy Szytak; Kontrkulturowe idee i komiksowe obrazki; „Czerwony Karzeł”; nr 16; Gdańsk.

---

kategorii są „Air Pirates” Dana O’Neilla<sup>11</sup>. Obraz znanej do tej pory niewinnej Myszki Miki zamieniony został na wizerunek postaci „z krwi i kości”, która jest niedoskonała, nie zawsze wygrywa oraz ma, jak każdy, swoje życie intymne.

Ze szczególną zaciętością artyści podziemi atakowali również mit szczęśliwej amerykańskiej rodziny, z reguły o charakterze mieszczańskim (w negatywnym rozumieniu), w której dominował układ patriarchalny. Szydzono z zakłamania, obłudnej moralności i sztucznych norm, które często były w niej obecne. Najjaskrawszym przykładem takiej pracy jest „Joe Blow” Crumba, który pojawił się w czwartym numerze „Zap Comix”.

Twórcy podziemi atakowali wszelkie przejawy ideologii i indoktrynacji. Nie oszczędzali nikogo i niczego. Wyśmiewali nawet środowisko, z którym byli najbardziej związani. Kiedy w 1967 roku Robert Crumb zamieszkał w San Francisco określił hipisowską dzielnicę Haight-Ashbury jako „zoo”<sup>12</sup>. Z taką samą bezwzględnością drwił on w swoich utworach zarówno z zakłamej kultury mieszczańskiej, jak i z naiwnych i utopijnych haseł głoszonych przez hipisów, którzy również sprzeciwiali się zastanym, sztucznym normom. Niczym niezwykłym nie było też zjawisko autokrytyki i autoironii obecne wśród artystów niezależnej sceny komiksowej. Twórcy podziemni cechowali się dużym dystansem w stosunku do swoich prac. Często jedni twórcy ośmieszali prace swoich kolegów dla samego ich wyśmiania.

W tradycyjnych komiksach najważniejszym elementem była i ciągle jest fabuła. W niektórych komiksach podziemnych opowieść schodziła jednak na dalszy plan, albo nie pojawiała się wcale. Istniały np. utwory, w których kolejne obrazki nie były powiązane ze sobą w żaden sposób. Ze względu na ich charakter, można te prace określić terminem „linearnej ekspresji”. Komiksy te mają dużo cech surrealistycznych. Przykładem tego typu utworów, może być komiks Crumba (z piątego numeru magazynu „Zap”), w którym mężczyzna o wysokości pięćdziesięciu stóp decyduje kochać się z domem, po tym jak nagle, oboje znaleźli się na środku pustyni. Prace takie były w dużym

---

<sup>11</sup> Jeet Heer; Free Mickey; „Boston Globe Ideas”; 23 września 2003; wersja internetowa: <http://www.jeetheer.com/comics/airpirates.html>

<sup>12</sup> Alistair Strachan; op. cit.

---

stopniu skutkiem zażywania narkotyków, z którymi eksperymentowali artyści. Komiksy takie były więc zapisem wizji i halucynacji twórców. Należy też zaznaczyć, że prace, w których nie występowała fabuła nie stanowiły większości - dominowały komiksy z tradycyjnie rozumianą historią. Niedozwolone używki mogą być postrzegane także jako rodzaj „metody” twórczej, przy tworzeniu nowych charakterów i całkiem spójnych, zrozumiałych opowieści. W roku 1965 Robert Crumb po raz pierwszy zażył tabletkę LSD. Powiedział potem: "cały świat, w który żyłem, wydał mi się teatrzykiem kukiełek, tragiczną farsą"<sup>13</sup>. Wyznał także: „Groteskowy kalejdoskop, karnawał niezwiązanych ze sobą krzykliwych obrazów, cały czas miotał się na powierzchni. Właśnie w czasie tego mętnego okresu, zarejestrowałem wszystkie główne postacie, które wykorzystywałem w swoich komikach przez następne dziesięć lat: Mr. Natural, Flakey Foont, Schuman the Human, Snoid, Eggs Ackley, The Vulture Demonesses, Shabno the Shoe-Horn Dog. To było jednorazowe doznanie, jak religijna wizja, która zmienia życie, choć w moim przypadku była to psychotyczna manifestacja jakiejś brudnej części zbiorowej, amerykańskiej podświadomości"<sup>14</sup>.

Jako wspólnego bohatera dużej ilości prac można uznać samego autora, gdyż częstym tematem w pracach podziemnych był sam twórca, jego przeżycia i fascynacje. Bardzo wiele prezentowanych treści wyływało i było ściśle związanych z autobiografizmem i autotematyzmem artystów. Mówienie o sobie bardzo często przybierało postać skrajnego ekshibicjonizmu. Artyści nie wstydzi się, a niemal wręcz ostentacyjnie ujawniali swoje lęki, fobie i skrzywienia. Przykładem może być autobiograficzny komiks Crumba, w którym przedstawił swoje problemy z kobietami, z czasów młodości, gdy był chorobliwie nieśmiały, zakompleksionym chłopakiem, dotkniętym ciężkim katolickim poczuciem winy. W innej swojej pracy narysował siebie, masturbującego się przy czytaniu własnego utworu. Komiksy podziemne zapisały się w historii gatunku, gdyż nie zdarzyło się nigdy wcześniej, aby w centralnym miejscu był eksponowany twórca dzieła.

---

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Brian Tucker; op. cit.



---

Innym nowatorskim zabiegiem twórców undergroundowych, nieznanym do tej pory w tradycyjnych komiksach, jest nawiązanie bezpośredniej interakcji z czytelnikiem. Alistair Strachan, który zajął się zagadnieniem relacji twórcy - czytelnika w komiksach undergroundowych, pisze: „(...) Crumb często stosuje w swoich utworach wyraźne zwroty do czytelnika, poprzez postacie, które patrzą się na nas, zadają nam pytania, przyznają i zwierają się nam, wszystko, dzięki czemu komunikacja między twórcą a czytelnikiem może zostać spotęgowana”<sup>15</sup>. Na jednej z okładek magazynu „Wierdo” Crumb przedstawia typowego czytelnika owego periodyku jako łysiejącego, społecznie nieprzystosowanego, życiowego nieudacznika. W środku, na stronie z listami od czytelników, artyści przedstawieni są jednak w równie ironiczny sposób. Strachan zauważa, że jednym z zamierzeń twórców podziemnych była zmiana w odbiorze tego typu tytułów przez czytelników, poprzez budowanie z nimi swoistej więzi. Artyści podziemni wykorzystali znaną do tej pory koncepcję „komiksu jako przyjaciela” dzieci, jednak przetworzyli ją i zaadoptowali do wersji dla dorosłego odbiorcy.

### 3.2. Forma

Zdecydowana większość pierwszych, jak i późniejszych komiksów podziemnych była czarno biała. Czasem miały kolorową okładkę. Bardzo różniły się w tym względzie od komiksów wysokonakładowych, w których cały sztab artystów pracował nad stroną graficzną tytułu. W pozycjach wydawanych przez wielkie wydawnictwa często jeden artysta rysował tło, inny zajmował się postaciami, jeszcze inny nakładał tusz, inny z kolei zajmował się liternictwem, była także osoba odpowiedzialna za kolor oraz inne, które czuwały nad projektem. Tak jest do tej pory. Na scenie podziemnej natomiast, cały komiks był dziełem jednego autora, który miał kontrolę nad całym przedsięwzięciem.

---

<sup>15</sup> Alistair Strachan; op. cit.

---

Rozwiązania graficzne komiksów podziemnych były bardzo różnorodne. Mnogość stylów była spora. Pojawiały się prace, zarówno fatalnie narysowane, jak i prawdziwe majstersztyki rysunkowe. Wydano prace, które można by określić jako prymitywistyczne, psychodeliczne, stylizowane na stare komiksy, jak i zupełnie nowatorskie. Niektóre prace Crumba przypominają np. stare komiksy z lat dwudziestych i trzydziestych. Stosował on ponadto (jako jeden z wielu) postacie zwierząt jako ironiczne nawiązanie od tradycji gatunku, w którym często pojawiała się antropomorfizacja bohaterów. Dan O'Neill, z kolei stylizował swoje utwory tak, aby przypominały stare komiksy z Myszka Miki, które rysował Floyd Gottfredson. Bobby London naśladował w swoich późniejszych pracach, np. w „Dirty Duck”, styl innego twórcy komiksowego - Geoga Herrimana. Prace podziemne to jednak nie tylko nawiązywanie do historii gatunku. Victor Moscoso tworzył np. prace, (typowe dla okresu lat 60. i 70.) w których dominowały kontrastowe barwy i trudne do odszyfrowania napisy, a które można by nazwać psychodelicznymi.

#### **4. Sposób działania artystów, produkcja i dystrybucja prac**

Komiks podziemny epoki kontestacji przyniósł nie tylko nowe tematy, motywy czy nowatorskie spojrzenie na komiks jako sztukę. Równie ważnym elementem była produkcja prac, ich dystrybucja oraz metody pracy artystów nad swoimi utworami. Twórcy undergroundowi zaproponowali zupełnie nowe i nieznanne wcześniej podejście do tworzenia komiksów. Część z nich miała za sobą niemiłe doświadczenia w tradycyjnych warunkach pracy.

Robert Crumb, np. zaczynał swoją karierę w firmie produkującej kartki pocztowe w Cleveland w Stanie Ohio. Alistair Strachan pisze, że: „Przedsiębiorstwo było zorganizowane w podobny sposób jak fabryki samochodów Henrego Forda: artyści byli tylko fragmentem linii produkcyjnej. Każdy dodawał do pocztówki tylko przeznaczony mu fragment materiału, a wszystko to pod nadzorem dyrektora, który miał ostateczną kontrolę nad

---

skończonym produktem”<sup>16</sup>. Zdarzało się czasem, że wybitny artysta mógł zostać nagrodzony twórczą wolnością w kreowaniu swojej pracy, nigdy jednak nie miał pewności, czy jego praca nie zostanie zmieniona w procesie poprodukcyjnym. W taki sam krepujący i ograniczający sposób pracowali także rysownicy w studiach komiksowych do tego czasu. Crumb odnosi się do tego tematu w filmie dokumentalnym Ron'a Mann'a "Comic Book Mann Confidential" z 1989 roku. Mówi: „Kiedy ludzie pytają *Czym są komiksy undergroundowe?* to myślę, że najlepszym sposobem w jaki można je zdefiniować jest połączenie ich z absolutną wolnością... nie mieliśmy nikogo, stojącego ponad nami.” Nikt nie był ponad, co znaczy, że artyści tacy, jak S. Clay Wilson, Gilbert Shelton, Jaxon, czy Crumb zerwali z oficjalnymi wydawcami, którzy niesprawiedliwie wydzielali im zyski i mieli nad nimi kontrolę. Twórcy podziemni spowodowali, że hierarchiczny sposób pracy po raz pierwszy został złamany w historii komiksów amerykańskich. Artyści podziemni zaczęli sami organizować się w grupy i pracować w sposób zespołowy. Bardzo często pracowano wspólnie w luźnej atmosferze; dzielono się pracą nad wspólnymi tytułami, ale także równo dzielono pieniądze ze sprzedaży prac. Strachan pisze: „Każda ilość narkotyków mogła być teraz spożyta w studiu i wszystko mogło zostać narysowane - nieuchronnie nastąpił tam proces oddalania się od tematów typowo komercyjnych do bardziej ciemniejszych”<sup>17</sup>.

Niektórzy twórcy zakładali również wydawnictwa komiksowe, które miały sprawić, że scena podziemna uniezależni się od wydawców oficjalnych, którzy ją bojkotowali i ignorowali. W 1969 roku Gilbert Shelton, Jack Jackson, Fred Todd oraz Dave Moriaty założyli Rip Off Press - jedno z pierwszych wydawnictw publikujących niezależne prace komiksowe. Innymi wydawnictwami tego typu były też Last Gasp założone przez Rona Turnera oraz Print Mint powołane do życia przez Dona Shenkera.

Nie mniej ważną rolę od wydawnictw pełnił sposób dystrybucji prac. Bardzo często miejscami, w których sprzedawano komiksy były tzw. „head

---

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

---

shops”, czyli sklepy związane ze środowiskiem hipisów, oferujące akcesoria do zażywania narkotyków, a nierzadko i same narkotyki. Duże znaczenie miały także niezależne, choć nieliczne sklepy komiksowe. Gary Arlington otworzył np. w kwietniu 1968 roku San Francisco Comic Book Company - jedną z pierwszych księgarń sprzedających tylko komiksy. Zdarzało się jednak i tak, że sami twórcy rozprawdzali swoje prace. Dla przykładu - pierwszy numer magazynu “Zap”, Crumb sam oferował przechodniom w hipisowskiej dzielnicy Haight - Ashbury w San Francisco.

## 5. Komiks feministyczny

Kara Maia Spencer zauważa, że kilka romansowych tytułów komiksowych wydawanych w Stanach Zjednoczonych w latach 60. i 70., a adresowanych do dziewcząt, nie odzwierciedlało wpływów, jakie przyniosły zmiany kulturowe i światopoglądowe tego okresu. Pozycje te nie spełniły w żaden sposób swojego zadania. Podkreśla, że dopiero rysowniczkі, które same zdecydowały się tworzyć i wydawać własne prace, zaoferowały to, czego od dawna brakowało w przemyśle komiksowym - prawdziwego oraz często zdecydowanego punktu widzenia świata z kobiecej perspektywy<sup>18</sup>.

Jedną z osób, która miała decydujący wpływ na rozwój i ukonstytuowanie się nurtu komiksu feministycznego, była Trina Robbins. Historia jej osiągnięć jest jednocześnie kroniką dążeń kobiet do artystycznego zaistnienia na polu opowieści obrazkowych.

W 1966 roku artystka ta po raz pierwszy zetknęła się z wydawnictwami niezależnymi. Jeden z jej znajomych pokazał jej nowojorski, podziemny magazyn „East Village Other”, który zamieszczał na swoich łamach także nowy rodzaj komiksów, całkowicie odmiennych od znanych do tej pory opowieści o superbohaterach. Chodziło o komiksy undergroundowe, których największy rozwój przypadł na ten okres. Były one, jak określa je artystka: „bardzo psychodeliczne i niekoniecznie musiały mieć sens, ale były

---

<sup>18</sup> Kara Maia Spencer; The Princesses of Porno Power: Women's Erotic Comix; <http://www.scarletletters.com/current/nonfic.html>

---

jednocześnie bardzo zróżnicowane”<sup>19</sup>. Kontakt z nimi był drogowskazem na drodze artystycznej tej twórczyni. Robbins zaznacza: „Dzięki nim uświadomiłam sobie, co chcę robić. Próbowalam wcześniej robić także komiksy o superbohaterach, co się jednak nie powiodło. Nie nadawałam się po prostu na twórczynię tego rodzaju tytułów”<sup>20</sup>.

Fascynacja nowymi tendencjami spowodowała, że Robbins wyjechała z Los Angeles do Nowego Jorku, gdzie dzięki przyjaźni z redaktorem nawiązała współpracę z wspomnianym już pismem. Praca dla „EVO” trwała od 1966 do 1968 roku. Na początku myślała, że jest jedyną kobietą rysującą komiksy dla tego pisma, z czasem poznała jednak także Nancy Kalish (pseudonim Panzika) oraz Willy Mendes.

W 1970 roku Robbins i Mendes przeprowadziły się do San Francisco, ponieważ w tamtym czasie była to niejako „Mekka” dla podziemnych twórców komiksowych. Jednak próby współpracy z innymi twórcami nie powiodły się. Środowisko artystyczne tworzyli wyłącznie mężczyźni, którzy nie chcieli w swoim gronie kobiet. Przypominało ono męski, zamknięty, hermetyczny klub. Dobrze widać to na archiwalnym filmie, pokazującym zespół undergroundowych artystów przy pracy - nie ma tam żadnych kobiet, rysujących komiksy<sup>21</sup>. Nietrudno zrozumieć opory rysowników, gdy uwzględnimy fakt, że bardzo często ich prace miały jawnie mizoginistyczny i seksistowski charakter. Pełne zapału artystki, niezrażone tym faktem, postanowiły same tworzyć i wydawać własne prace.

Rok 1970 przyniósł „It Ain't Me, Babe” - pierwszy komiks wykonany wyłącznie przez kobiety. Robbins wspomina okoliczności jego powstania: „Przyłączyłam się do feministycznego i podziemnego zespołu czasopisma »*It Ain't About Me, Babe*« i zaczęłam rysować dla niego komiks. Doszły mnie słuchy, że Ron Turner (z wydawnictwa Last Gasp Publishing) przymierzał się do wydania komiksu o wyzwoleniu kobiet, więc powiedziałam mu, że mam

---

<sup>19</sup> Darren Metzger; Women in Comics: Trina Robbins - From Hippy to Historian; [http://www.nyccomicbookmuseum.org/exhibits/women\\_Trina.htm](http://www.nyccomicbookmuseum.org/exhibits/women_Trina.htm); wywiad udzielony dla Nowojorskiego Muzeum Komiksu.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Fragment filmu w reżyserii Rona Manna pt. „Comic Book Confidential” z 1988 roku.

---

taki jeden. Przyszedł do mnie i wypisał mi czek na tysiąc dolarów, co w tym czasie było pokaźną kwotą jak na tytuł podziemny. Tak właśnie narodził się komiks »*It Ain't Me, Babe*«<sup>22</sup>.

W 1972 roku zainteresowanie komiksem wśród rysowniczek stało się na tyle duże, że można było rozpocząć wydawanie cyklicznej antologii pt. „*Wimmen's Comix*”. Tytuł był tworzony przez duże grono artystek, m. in. przez Sharon Rudahl, Terry Richards, Lee Marrs, Pat Moodian, Aline Kominsky, Michelle Brand, Lorę Fountain, Shelby Sampson, Karen Marie Haskell, Janet Wolfe Stanley i oczywiście przez Trinę Robbins. Sposób pracy nad kolejnymi numerami przypominał wspólne działania męskich rysowników. Terry Richards wspomina: „Zdecydowałyśmy, że będziemy tworzyć cykliczny, kobiecy tytuł i że będziemy pracować w sposób kolektywny, który to termin był w tych dniach używany w sposób luźny, a oznaczał, że nie będzie lidera ani redaktora naczelnego. Zamiast tego będzie zmieniający się skład nadzorujący, natomiast wszyscy będą wносить swoją energię i generalnie wspierać grupę”<sup>23</sup>. W przeciwieństwie do zamkniętego grona męskich twórców, w kolektywie kobiecym każdy (nawet mężczyzna) miał możliwość przedstawienia swoich prac, o ile tylko zawierały one treści kobiece.

Do końca lat 70. kolejne numery antologii wychodziły stale, choć w różnych odstępach czasu. Lee Binswanger opisuje późniejszy okres rozwoju pisma: „»*Grupa Wimmen's Comix*« w latach 80. została zasilona przez nowe osoby (na początku przede mną, Dori Sedę, Terry Boyce, Kathryn LeMieux, Caryn Leschen, Phoebe Gloeckner). Zaangażowanie całego składu mniej niż w latach 70. odnosiło się już do polityki. Grupa wstrzymała działania na długi czas po numerze 7. Nagle jednak w San Francisco pojawiła się »*nowa krew*« i Trina Robbins oraz Dori wpadły na pomysł, aby zacząć wszystko jeszcze raz (myślały o kimś ze starej grupy... lecz pierwotny skład po prostu dłużej nie mógł). Spotkałyśmy się więc i zaczęłyśmy przygotowywać materiał do numeru 8. Nowa grupa była duża i wiele z nas się nie znało. Potem zmieniłyśmy także pisownię tytułu z »*Wimmen's Comix*« na »*Wimmin's Comix*«, co ucieszyło

---

<sup>22</sup> Darren Metzger; op. cit.

<sup>23</sup> *Wimmen's Comix* (1970-1991); <http://www.lambiek.net/magazines/wimmenscomix.htm>

---

wiele osób, gdyż od tej pory nie było już w nazwie cząstki »men« [oznaczającej człowieka, ale także mężczyznę - przypis M.P.]. Ja wolałam, aby pierwotny zapis został zachowany. Grupa straciła swój impet po numerze 17. w 1991 roku. Myślę, że stało się tak, dlatego że wydawcy, z którymi rozmawialiśmy, byli przez nas za bardzo naciskani, aby płacić więcej niż 50 dolarów za stronę. Spora część grupy miała już swoje lata i była niechętna, aby pracować dalej za marne wynagrodzenie. Powinnyśmy były wrócić do wydawnictwa Last Gasp, ale tego nie zrobiliśmy i nie jestem pewna dlaczego”<sup>24</sup>.

W ciągu wielu lat z „Wimmen’s Comix” współpracowało bardzo wiele artystek, np. Melinda Gebbie, Roberta Gregory, Penny Van Horn, M. K. Brown, Carol Tyler, Chris Powers, Carol Lay, Mary Fleener, Dot Bucher i inne, z których wiele wydawało jednocześnie swoje autorskie pozycje. „Wimmen’s Comix” był inspiracją dla innych kobiecych magazynów komiksowych, m. in. „Twisted Sisters”, „Tits and Clits”, „Pandora’s Box”, „Abortion Eve” czy „Come Out Comix”.

„Wimmen’s Comix” od początku zawierało radykalne treści feministyczne. W tym tytule, podobnie jak w pozostałych, poruszane były bardzo różne zagadnienia dotyczące kobiet, m. in. temat menstruacji, elementów autobiograficznych w twórczości artystek, nacisku mężczyzn na posiadanie doskonałego ciała przez kobiety, awantur domowych, seksualnych nadużyć mających miejsce w dzieciństwie, kobiecej masturbacji i jej konfrontacji z surowymi zasadami religijnymi. Przykładowo, komiks Lory Fountain „Teenage abortion” jest historią nastolatki, która zaszła w ciążę, została opuszczona przez chłopaka i poddała się aborcji. Z kolei w opowieści Aline Kominsky pt. „Goldie, A Neurotic Women” tytułowa bohaterka opowiada o różnych etapach swojego życia - o kłopotach związanych z dojrzewaniem płciowym, o seksie i kontaktach z mężczyznami. W finale wyjaśnia, że rozumiała, że nie musi spędzać życia „próbując podobać się innym ludziom” i może żyć własnym życiem, w sposób, jaki uważa za stosowny.

---

<sup>24</sup> Ibidem.

---

Część motywów pokrywała się z męskimi pozycjami okresu kontestacji. np. tematy autobiograficzne, czy też motyw masturbacji i związanym z nią poczuciem wstydu. Ana Merino twierdzi jednak, że w tym okresie kobieca twórczość komiksowa była zdecydowanie odmienna od męskiej. Píše ona: „Pomimo tego, że dzielą taką samą, czarno białą formę i mają podobną wizję, ich zainteresowania i sposób użycia poświadczeń oraz elementów autobiograficznych, wykazują duże różnice. (...) Zastanówmy się co takiego można znaleźć w komiksach kobiecych a czego nie ma w innych. Można zobaczyć, że wiele oferuje dynamiczną narrację powiązaną z kategorią intymności. Nie są to podziemne, męskie komiksy, w których artyści przyznają się do swoich namiętności i wykorzystują uczucia pragnienia i spełnienia, aby pokazać stosunek płciowy z obrazem mitycznej kobiety. Twórczynie komiksów oferują w swoich pracach wizję swojej rzeczywistości i perspektywę estetycznej, a także klucz do seksualnych i erotycznych chwil oraz pokazują swoje intelektualne, egzystencjalne i ideologiczne tęsknoty”<sup>25</sup>.

Jednak największe rozbieżności między męskimi i kobiecymi pozycjami podziemnymi były zauważalne w sposobie mówienia o życiu intymnym człowieka. Podczas gdy artyści niezależni często otwarcie i bez żenady operowali rysunkami obscenicznymi lub wręcz jawnie pornograficznymi, to twórczynie, mówiące o tych samych sprawach jednakże w inny sposób, miały już duże kłopoty z wydawaniem tego rodzaju publikacji. Trina Robbins w 1976 roku próbowała stworzyć antologię kobiecych komiksów mówiących o seksie. Tytuł „Wet Satin. Women's Erotic Fantasies” okazał się jednak zbyt prawdziwy i pornograficzny dla wydawców, pomimo iż komiksów erotycznych adresowanych do panów było dużo i sprzedawały się bardzo dobrze. Niepowodzeniem zakończyła się batalia o wydawanie tej pozycji - wyszły tylko dwa numery.

Przywołana już Kara Maia Spencer, która zajęła się tematem erotyki i pornografii w komiksach feministycznych, zauważa, że tzw. „przesyt nieprzyzwoitości” [„smut glut”] w pozycjach podziemnych nastąpił w 1990

---

<sup>25</sup> Ana Merino; Women in Comics: a Space for Recognizing Other Voices; “The Comics Journal” 2001; nr 237; wersja internetowa: [http://www.tcj.com/237/e\\_merino.html](http://www.tcj.com/237/e_merino.html)



---

roku. Rynek amerykański został zalany wtedy przez pozycje pornograficzne adresowane do mężczyzn. Treści, które do tej pory były domeną undergroundu, skomercjalizowały się na niespotykaną dotąd skalę. W drugim numerze pisma „Naughty Bits” Roberta Gregory opublikowała swój zjadliwy tekst „Penetrating the Smut Glut”. Autorka analizuje sytuację na rynku komiksów erotycznych i zachęca czytelniczki do zostania lesbijkami zamiast barszkowania z mężczyznami, którzy czytają takie mizoginistyczne komiksy. Gregory ponadto z pasją dokonała podziału pornograficznych komiksów dla panów na różne odmiany i rodzaje. Użyła przy tym dosadnych i niewyszukanych określeń, które jednak pasują do obscenicznych pozycji, które atakuje - wyróżnia takie np. kategorie „cudowny członek, ohydna laska”, „wspaniała cizia, która nie może się doczekać, aby pieprzyć się z gościem, nawet brzydszym niż ty” czy „wypaczone pojęcie heteroseksualnych mężczyzn, o tym, jak to robią ze sobą kobiety”.

W 1991 roku Roberta Gregory wydała także komiks „Artistic Licentiousness” i dzięki temu została pierwszą rysowniczką, która stworzyła pełny album erotyczny. Numer pierwszy był poświęcony w całości tematowi seksu, natomiast drugi opowiadał już o prawdziwych, skomplikowanych relacjach międzyludzkich. Artystka zauważyła, że reakcja zdecydowanej większości czytelników, zarówno mężczyzn, jak i kobiet, była bardzo pozytywna. Twierdzili, że spojrzenie na zagadnienie seksu z kobiecej perspektywy jest bardzo odnawiające i odświeżające. Pozycja ta sprawiła, że zaczęły powstawać kolejne albumy erotyczne tworzone przez kobiety. Ukazały się więc, np. „Slutburger” oraz „Nipplez 'n' Tum Tum” autorstwa Mary Fleener, „Dirty Plotte” Julie Doucet, „The Adventures of A Lesbian College Schoolgirl” Petry Waldron i Jennifer Finch, czy „Small Favor’s” Colleen Coover.

Wspomniana już Trina Robbins poza tworzeniem komiksów zajmuje się także badaniem różnych aspektów postaci kobiet w komiksach, a także opisuje osiągnięcia często zapomnianych rysowniczek komiksowych<sup>26</sup>. W

---

<sup>26</sup> Do jej najważniejszych pozycji dotyczących komiksu należy zaliczyć: „A Century of Women Cartoonist” wydaną w 1993 roku, „The Great Women Superheroes” z 1996 roku, „From Girls to Grrlz : A

---

swoich wypowiedziach wyjaśniła powody zajęcia się tym tematem: „Wszystkie książki o komiksie były pisane przez mężczyzn(...). Po prostu nie pisali oni o kobietach. Zwyczajnie nie byli tym zainteresowani. To prawie tak jakby mieli klapki na oczach”<sup>27</sup>. „Nie wspominali o tych wspaniałych, cudownych, odnoszących niesamowite sukcesy kobietach. Po prostu tego nie robili. Ignorowali je”<sup>28</sup>.

W jednym ze swoich tekstów Robbins wyjaśnia także, dlaczego komiks kobiecy rozwija się w dalszym ciągu, także obecnie, prawie wyłącznie w artystycznym podziemiu<sup>29</sup>. Krytykuje ona rynek amerykańskich komiksów głównonurtowych, którego ogromną większość stanowią tytuły opowiadające o superbohaterach. Postępujące, negatywne tendencje w przedstawianiu mężczyzn i kobiet zauważa ona na tym polu już od końca lat 80., choć istniały one także wcześniej. Píše: „Mężczyźni stawali się coraz bardziej umięśnieni, ich szyje stawały się coraz grubsze, podczas, gdy ich głowy malały. Kobiety z drugiej strony zaczęły mieć coraz dłuższe nogi, podczas gdy ich piersi osiągały niewiarygodne rozmiary, a przy tym były doskonale okrągłe i często większe od ich głów”<sup>30</sup>.

Autorka zaznacza, że zjawisko wypaczonego przedstawiania płci nasila się i wskutek tego ani rysowani mężczyźni ani kobiety nie mają zbyt wiele wspólnego z rzeczywistością. Czytelnikami tego rodzaju pozycji są niedorośli chłopcy, którzy mają bardzo małe doświadczenia w kontaktach z kobietami. Ukazywane bohaterki są więc projekcją fantazji seksualnych zarówno twórców (niemal wyłącznie mężczyzn), którzy ukazują je w taki a nie inny sposób, jak i młodocianych odbiorców.

Robbins przeciwstawia rynkowi głównonurtowemu twórczość niezależną. W pracach tego rodzaju nie ma znaczenia, czy twórcą jest kobieta, czy mężczyzna, bo bohaterowie obu płci zawsze przedstawiani są w

---

History of Women's Comics from Teens to Zines” opublikowaną w 1999 roku, a także „The Great Women Cartoonists” z 2001 roku.

<sup>27</sup> Darren Metzger; op. cit.

<sup>28</sup> J. Stephen Bolhafner; No kidding: women gypped in comics;  
<http://www.geocities.com/Area51/Zone/9923/itrina.html>

<sup>29</sup> Trina Robbins; Gender Differences in Comics; “Image & Narrative”; nr 4;  
<http://www.imageandnarrative.be/gender/trinarobbins.htm>

<sup>30</sup> Ibidem.

---

ten sam sposób. Dla przykładu, jeśli facet będzie narysowany w sposób rysunkowy (tzw. cartoon), tak jak w pracy „Hate” Petera Baggesa, to także kobiety będą przedstawiane w ten sam sposób. Podobnie ma się rzecz z pracami realistycznymi, co widać np. w „Artbabe” Jessici Abel. Trudno zatem mówić o jakiegokolwiek dyskryminacji pod względem płci. Ciekawym zjawiskiem jest także to, że coraz więcej niezależnych, męskich twórców zaczyna prezentować realistyczne historie z wiarygodnie nakreślonymi bohaterkami kobiecymi. Przykładem mogą być takie tytuły jak „Love and Rockets” braci Hernandez czy „Eightball” Daniela Clowesa, który to komiks został nawet zaadaptowany na potrzeby filmu.

Widać więc wyraźnie, że sposób kreowania kobiet na rynku wydawnictw niezależnych zmienił się w sposób zasadniczy od czasów kontestacji. Dzięki swoim publikacjom artystki zyskały szacunek i są w tej chwili są ważnym elementem tego obszaru działalności artystycznej, mimo iż dalej działają przeważnie na arenie pozycji drugoobiegowych. Ana Merino stwierdza: „Artystki lat 70. stworzyły miejsce dla tematów, które pokazują aktywną kobiecość we wszystkich wymiarach, poczynając od doświadczeń seksualnych po najbardziej osobiste cierpienia. W ich pracach można dostrzec nowy kod, który zarówno mężczyźni, jak i kobiety uczą się rozszyfrowywać. (...) zaoferowały nieznane wcześniej zagadnienia czytelnikom, którzy zwykli postrzegać kobiety wyłącznie jako bohaterki komiksowe, a nie jako twórczynie opowieści graficznych”<sup>31</sup>.

## **6. Komiks undergroundowy jako element kontrkultury**

Komiks undergroundowy był ważnym, choć jednocześnie jednym z wielu elementów, które złożyły się na tzw. kontrkulturę. Pojawienie się nowego rodzaju opowieści graficznych nie byłoby możliwe bez głębokich i nieraz fundamentalnych zmian, jakie zaszły w sztuce i obyczajowości w drugiej połowie lat 60. XX wieku. Rok 1968, w którym pojawił się magazyn

---

<sup>31</sup> Ana Merino; op. cit.

---

„Zap Comix”, uważa się także za jeden z punktów granicznych w dziejach współczesnej kultury.

Kontrkultura jako ruch kontestatorski była podważeniem i zanegowaniem niemal każdej sfery ludzkiej działalności. Skierowana była przeciwko konsumpcyjnej i kapitalistycznej kulturze zachodniej, powszechnie uznawanym prądom intelektualnym, filozoficznym i artystycznym, oficjalnym wartościom, ustalonym stylom życia oraz często skostniałym stosunkom społeczno-politycznym<sup>32</sup>.

Dzięki kontrkulturze rozwinęły się organizacje społeczne i kulturowe, subkultury młodzieżowe, wśród których najbardziej istotną rolę odegrali hipisi, a także nowe ruchy i sekty religijne. Przejawem kontrkultury były też nowe formy twórczości w sztuce, teatrze, muzyce i literaturze. Kontrkultura przyniosła także zmiany w sposobie myślenia o człowieku, społeczeństwie i jego instytucjach (np. ruchy ekologiczne)<sup>33</sup>. Czas kontestacji był okresem redefinicji i zmiany dotychczasowych obyczajów. Z faktem tym wiąże się również rozwój feminizmu oraz grup broniących swojej odmiennej seksualności.

Komiks podziemny powstał w dużej mierze jako realizacja postulatów kontrkultury odnośnie definicji i roli sztuki. Aldona Jawłowska zaznacza, że jednym z założeń rewolty społeczno-kulturalnej lat 60. było przekonanie o tym, że: „(...) sztuka w systemie rynkowym ulega uprzedmiotowieniu stając się towarem, zaś artysta sprowadzony zostaje do roli producenta. Aby mogła rozwinąć się autentyczna twórczość trzeba zniszczyć sztukę. Jest ona bowiem, podobnie, jak inne formy kulturowego przekazu, narzędziem manipulacji, źródłem nieautentycznych spektakli. Jednocześnie ważnym składnikiem kontrkulturowej *ideologii* było przekonanie, że wszyscy ludzie są potencjalnymi twórcami. Hasło upowszechnienia sztuki zastąpiono więc hasłem upowszechnienia twórczości. (...) Odrzuconą sztukę zastąpiły poszukiwania nowych form ekspresji, nowego języka pozwalającego przetworzyć wspólne doświadczenie, jakie stało się udziałem uczestników

<sup>32</sup> Portal wiedzy Onet.pl, hasło “kontrkultura”; <http://portalwiedzy.onet.pl/82457,haslo.html>

<sup>33</sup> Konrad Klejsa; Filmowa kontestacja made in Europe; „Kino” marzec 2004; nr 3/442.

---

ruchu”<sup>34</sup>. Uczona stwierdza także: „Zaangażowana sztuka kontestacyjna, będąca protestem przeciw wrogiemu światu, ucieleśnieniem i sposobem popularyzacji nowych wartości, jest zarazem próbą zburzenia zastanych oczekiwań i nawyków estetycznych odbiorców, poszukiwaniem nowych form artystycznego wyrazu”<sup>35</sup>. Jedną z nowatorskich form ekspresji był bez wątpienia komiks podziemny. Autorzy, którzy zaczęli tworzyć nowy rodzaj opowieści obrazkowych, całkowicie odrzucili tradycyjne kanony i konwencje typowe dla dotychczasowych historii graficznych. Odcięli się w sposób wyraźny od obowiązujących norm sztuki komiksowej. Prace podziemne stały się zupełnie nową, nieznaną w tamtym okresie jakością estetyczną. Zmuszały odbiorców do reakcji i odzewu - zadumy, refleksji lub przynajmniej do oburzenia, gniewu bądź protestu.

Komiks undergroundowy włączony w ruch kontestacji pełnił bardzo często rolę nośnika i propagatora praktycznie wszystkich postulatów kontrkultury. Był jednym z wielu środków wyrazu, dzięki którym hasła okresu buntu lat 60. mogły zostać rozpropagowane i nagłośnione.

Brian Tucker stwierdza, że komiks undergroundowy ukształtowany w okresie lat 60. miał duży wpływ na rozwój wielu późniejszych form artystycznych oraz na sposób kontaktu ze sztuką, jak i jej kreowania<sup>36</sup>. Według niego z nowego rodzaju komiksu czerpały np. konceptualistyczne kombinacje obrazu i tekstu, występy autobiograficzne (tzw. performance), tzw. "body art", a także np. politycznie konfrontacyjne instalacje artystyczne. Badacz ten stwierdza także, że komiks podziemny w dużym stopniu przyczynił się do tworzenia alternatywnych instytucji i sieci dystrybucyjnych.

## 7. Komiks podziemny na świecie

Amerykańska wersja komiksów podziemnych w dużym stopniu rozwijała się od samego początku, dzięki tzw. rynkowi małej prasy, opartemu na

---

<sup>34</sup> Aldona Jawłowska; Kontrkultura (w:) Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze; A. Kłosowska (red.); Encyklopedia kultury polskiej XX wieku; Wrocław 1991.

<sup>35</sup> Aldona Jawłowska; Drogi kontrkultury; Warszawa 1975.

<sup>36</sup> Brian Tucker; op. cit.

---

tanich, niskonaktadowych wydawnictwach nazywanych fanzinami (nazwa pochodzi od angielskiego określenia magazyn fanowski - „fan magazine”)<sup>37</sup>. Mike Hall, pisze, że ruch ten wywodzi się jeszcze z XVII wieku, kiedy wydawano samodzielnie prasę o charakterze religijnym i politycznym. Zaznacza on, że obecnie jest to przejaw popularnego wśród pisarzy i artystów hobby, w którym chodzi o samo tworzenie i wynikającą z tego rozrywkę, choć był to także sposób, w który nieznany twórca miał okazję zaprezentować swoje możliwości<sup>38</sup>. Mała Prasa narodziła się na przełomie lat 50. i 60. XX wieku. Pierwsze publikacje były poświęcone różnym rodzajom muzyki, literatury i filmu. Z czasem pojawiły się również wydawnictwa komiksowe, które stały się największą częścią tego ruchu. Pod koniec lat 60. wydawcy małej prasy i fanzinów zaczęli łączyć się w kluby. Największe to: Syndykat Małej Prasy (Small Press Syndicate) oraz Organizacja Zjednoczonych Fanzinów (United Fanzin Organization). Poprzez komunikację listowną angażowano wspólne siły do akcji promocyjnych. Pozycje tego ruchu były drukowane tanimi metodami na urządzeniach zwanych „powielaczami dusz” lub „maszynami Ditto”, które były popularne w czasach przed powszechnym dostępem do fotokopiarek. Pojawienie się internetu sprawiło, że rynek małej prasy podzielił się na tradycyjne wydawnictwa papierowe oraz takie, z którymi można zapoznać się dzięki sieci komputerowej.

Amerykański komiks undergroundowy, choć jest najbardziej znany i uważany za pierwszy tego typu na świecie, nie był jedynym, który prezentował nowatorskie spojrzenie na sztukę komiksu. W różnych krajach świata, niemal w tym samym czasie, co w Stanach Zjednoczonych, także powstawały prace podziemne, których podporą była w dużej mierze kontrkultura.

Komiks podziemny w Kanadzie rozwijał się pod wpływem i równolegle do wersji amerykańskiej<sup>39</sup>. Tak samo jak w Stanach Zjednoczonych nurt kanadyjski opierał się na kontrkulturze, rynku małej prasy oraz na

---

<sup>37</sup> Jarosław Zieliński; hasło „fanzin”; <http://www.altamagusta.pl/t10.html>

<sup>38</sup> Mike Hall; Amerykańska Mała Prasa (w:) Polska mała xeroprasa; Lublin 2004.

<sup>39</sup> Comix Rebellion, 1967-1974; <http://www.collectionscanada.ca/comics/027002-8500-e.html>

---

społeczności miłośników i twórców komiksu. Podobnie jak prace powstające u południowego sąsiada, kanadyjskie odpowiedniki także były bardzo różnorodne, a łączyło je to, że wszystkie były skierowane do dorosłego odbiorcy. Pierwszą samodzielną pracą o nowatorskim charakterze, choć nie do końca undergroundową, był „Scaptures”. Komiks został wydany w 1967 roku jako specjalny numer awangardowego, literackiego pisma „Gronk”. Twórcą komiksu był poeta, który eksperymentował z różnymi formami grafiki narracyjnej. Inne wczesne prace, wydane w tym samym roku, a zwiastujące pojawienie się komiksu podziemnego pojawiły się w podziemnej prasie, w tytułach takich jak „Georgia Straight” (wydawany w Vancouver), czy „Logos” (wydawany w Montrealu). Rok 1967 przyniósł również tytuł „Comic Canada” Terryego Edwardsa, a 1968 „Operation Missile” Georga Hendersona i Dereka Cartera. Obie prace były niezależnymi publikacjami autorskimi - nie były one jeszcze wytworem kontrkultury. Za najwcześniejszy, samodzielny, kanadyjski komiks podziemny uznaje się „SFU Komix” autorstwa Boba Mercera, który był wspierany przez grupę strajkujących studentów z Uniwersytetu Simona Frasera. Dwa numery opublikowano w mieście Kelowna w 1969 roku.

Okres najbujniejszego rozwoju kanadyjskiego undergroundu komiksowego przypada na początek lat 70-tych. Najbardziej znane tytuły tego okresu to: „Flash Theatre”, „Hierographics”, „Nature Comix”, „Bridge City Beer Comix”, „The Collected Adventures of Harold Hedd”, „Polar Funnies”, „The Time of the Clockmen” oraz „White Lunch”. Kanadyjska scena rozwijała się mniej więcej w tym samym czasie, co amerykańska, gdyż okres, w jakim można zamknąć jej funkcjonowanie przypadał na lata 1967-1974.

Dokonania amerykańskich twórców nie pozostały bez wpływu również w krajach po drugiej stronie Oceanu Atlantyckiego. Alistair Strachan zauważa, że np. komiksy Crumba miały żywy oddźwięk wszędzie tam, gdzie na nowo definiowano pojęcie „wolności”. Píše on: „W Anglii na przykład, opublikowanie nieprzyzwoitych rysunków Crumba było główną przestanką, dla którego osoby prowadzące *Oz* (przewodni magazyn undergroundowy), zostały postawione przed sądem w 1970 roku. Wydarzenie to, określone było przez

---

media jako *konfrontacja kultury i establishmentu*. Był to także decydujący moment w historii brytyjskiego ruchu undergroundowego (jeżeli nie najbardziej triumfalny). Także w Hiszpanii objawiła się nagła popularność komiksów Crumba, po okresie ich wcześniejszego zakazywania. Po śmierci Franco w komiksach tych znowu ujawniła się ich pojemność, przejawiająca się w przyciąganiu czytelników zainteresowanych znaczeniem wyzwolenia”<sup>40</sup>.

Europejskim krajem, gdzie bujnie rozwijał się komiks podziemny była Holandia<sup>41</sup>. Tamtejszy komiks podziemny, podobnie jak amerykański, miał silne zaplecze w postaci kontrkultury, jednak czerpał także z dziedzictwa sztuki europejskiej. Publikacje holenderskie nawiązywały formatem do brukowców prasowych, ale eksperymentowały z drukiem, wyglądem i sposobem zszywania komiksów w taki sposób, że czasami kolejne numery miały inne rozmiary i odmienną szatę graficzną. Kiedy w 1968 roku w amsterdamskich księgarniach pojawił się pierwszy numer „Zap Comix”, twórcy stowarzyszeni w Underground Press Syndicate nawiązali kontakt ze swoimi amerykańskimi kolegami i zaczęli wymieniać się z nimi pracami.

Jednym z pierwszych holenderskich tytułów niezależnych był „Real Free Press Illustratie” wydawany przez Martina Bremmera i R. Olafa Stoopa. Pismo zamieszczało kontestacyjne prace dotyczące spraw seksu, narkotyków i muzyki. Drukowało także amerykańskie komiksy (w tym również artystów undergroundowych) oraz reprodukowało klasyczne paski komiksowe z Europy, Azji i Ameryki Północnej. Pomiędzy 1968, a 1974 rokiem ukazało się sześć numerów. Inne, ważne pozycje z tego okresu to „Modern Papier” Joosta Swarte’a (pierwszy numer z grudnia 1970) oraz „Tante Leny” Everta Geradtsa (pierwszy numer ze stycznia 1971). Holenderska scena komiksowa, podobnie jak amerykańska zaczęła się załamywać, począwszy od drugiej połowy lat 70-tych. Przykładowo, po opublikowaniu dwudziestu pięciu numerów pisma „Tante Leny”, ogłoszono jego zamknięcie w 1978 roku.

---

<sup>40</sup> Alistair Strachan; op. cit.

<sup>41</sup> Patrick Rosenkranz; Comix in the Netherlands;  
<http://members.aol.com/dutchcomix/dutchcomix.html>



---

Joost Swarte tak postrzegał przyczyny kryzysu: „Świat komiksu jest zbyt odizolowany, zbyt zamknięty. Ludzie zbyt dużo czasu spędzają wpatrując się we własny pępek. Kiedy spytać twórcę komiksowego o źródła jego inspiracji, to zazwyczaj wymienia innego komiksowego artystę. (...) Autorzy komiksowi trzymają się razem, są ze sobą przez cały czas, tak jakby nie było wspólnej płaszczyzny pomiędzy komiksami, sztukami wizualnymi, literaturą i filmem. Myślę, że to pomyłka. Powinno się wychodzić w różnych kierunkach, otworzyć się na świat”<sup>42</sup>.

Jerzy Szytak zauważa, że w Europie, podział na wydawnictwa „oficjalne” i „podziemne” nie miał tak radykalnego charakteru, jak w Stanach Zjednoczonych. W krajach takich jak Francja, w których komiks był doceniany i traktowany jako oryginalne zjawisko artystyczne, komiksy podziemne praktycznie niemal nie występowały. W kraju tym, w latach 60., za sprawą Francisa Lacassina, Alaina Resnais’go oraz Umberto Eco powstało Centrum Studiów nad Graficzną Ekspresją Literatury. Do sprzedaży oficjalnej dzięki wydawnictwu „La terrain vague”, trafiły prace adresowane do dojrzałego czytelnika. W latach 1962-1968 opublikowano pozycje takie jak: „Barbarella”, „Jodelle”, „Saga de Xam”, „Pravda”, „Cris Cool”, czy „Lone Sloane”. Szytak pisze o nich: „Moda na pop - art umożliwiła dotarcie z tymi komiksami do czytelników dojrzałych, *nie-naiwnych*, świadomych zarówno konwencji i tego, że mają do czynienia z ich pastiszowym wykorzystaniem, słowem do krytycznych odbiorców przekazów fabularnych, uważanych dotąd za przeznaczone do odbioru bezkrytycznego”<sup>43</sup>.

Amerykańskie komiksy podziemne oddziaływały na twórców nie tylko w krajach Europy Zachodniej. Również po drugiej stronie „żelaznej kurtyny” były one inspiracją dla artystów tworzących opowieści obrazkowe.

---

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Jerzy Szytak; Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku; Gdańsk 1999, s. 33.

---

## Rozdział II

### Komiks niezależny w Europie Środkowej i Wschodniej

#### 1. Słoweński fenomen „Stripburgera” i „Stripburka”

Jedną z najważniejszych pozycji w kontekście komiksu niezależnego w Europie Środkowej i Wschodniej jest słoweński „Stripburger”. Tytuł ten powstał w 1992 roku i wychodzi nieprzerwanie do tej pory - wydano prawie 40 numerów<sup>1</sup>. Początek pisma ma źródło jeszcze w 1989 roku, kiedy to grupa „Strip Core” (ludzie skupieni wokół sceny punkowej), a której częścią jest „Stripburger”, postanowiła wydawać swój tytuł. Początkowo fanzin zawierał artykuły na temat muzyki - wywiady i recenzje, ale redaktorzy szybko zauważyli, że materiały które prezentują są często przestarzałe i nieaktualne. Zdecydowano zatem zmienić całkowicie formułę wydawnictwa i wczesną jesienią 1992 roku pojawił się pierwszy numer „Stripburgera”, który zawierał tylko materiał wizualny - poza komiksami znalazły się w nim ilustracje, a nawet fotografie. Pozycja, której redaktorem naczelnym był Samo Ljubecic, nie spotkała się z dobrym przyjęciem - została ostro skrytykowana, wyśmiana, a w najlepszym przypadku była ignorowana. Komiksowy „Stripburger” tak naprawdę narodził się jednak, dopiero wraz z kolejnym, podwójnym numerem (2-3). Początkowo miał on być wydany w formie kalendarza złożonego z prac wyłonionych w konkursie. Jednak redaktor naczelny tego wydania - Boris Bacic, stwierdził, że komiksy są albo za długie, aby można je umieścić na kalendarzu, albo za dobre, aby je odrzucić. Postanowił więc, wydać podwójny numer w formacie A4. Od tamtej pory kolejne numery wydawane są regularnie,

---

<sup>1</sup> J.K.; From Slovenia with love (w:) Stripburek. Comics from behind the rusty iron curtain; 1997; s. 82; wersja internetowa pod adresem: <http://www.ljudmila.org/stripcore/burek/slovenia.htm>

co może zaskakiwać i budzić szacunek, przy uwzględnieniu faktu, że większość podziemnych pozycji komiksowych publikowanych jest zdecydowanie niesystematycznie. Oprócz normalnych numerów, co roku wydawany jest także odrębny numer poświęcony konkretnemu zagadnieniu, które jak mówi jeden z autorów tworzących pismo jest: „tematem tabu, lub też pułapką stereotypów”<sup>2</sup>. Do chwili obecnej wydano „Stripburger” w formie kalendarza antynazistowskiego, „Handyburger”, który dotyczył tematu niepełnosprawności i kalectwa, „XXX(Strip)burger” podejmujący temat seksu, „Madburger” traktujący o szaleństwie, Ecoburger o ekologii. Wydano też numer ze zbiorem pocztówek o prawach człowieka, dwa „Miniburgery”, czyli zbiory minialbumów oraz „Warburger” dotyczący wojny. Grupa tworząca pismo oprócz wydawania tytułu promuje także komiks poprzez liczne, krajowe i zagraniczne wystawy, warsztaty dla młodych twórców, a także poprzez różnego rodzaju wykłady i dyskusje. Na łamach „Stripburgera” prezentowali swoje prace nie tylko Słoweńcy, ale także artyści z Zachodu, z krajów takich jak: Holandia, Belgia, Dania, Włochy, Francja, Finlandia, Szwajcaria, Grecja, a także Kanada i Stany Zjednoczone, m. in. Stephane Blanquet, Julie Doucet, Stefano Zattera czy Lewis Trondheim. „Stripburger” swoją wyjątkową pozycją zyskał jednak, nie ze względu na zamieszczanie prac twórców zachodnich, ale dlatego, że stał się sprzyjającym polem prezentacji dla artystów pochodzących z krajów byłego bloku komunistycznego.

Jedna z publicystek komiksowych tak pisze o magazynie: „Jednak w jednym punkcie SB daleko wykracza daleko poza typową definicję tego rodzaju publikacji: nie ma charakteru lokalnego, dotyczącego konkretnej grupy osób, wydających swoje prace własnym sumptem. Fenomen SB polega na tym, że z czasem stał się międzynarodową platformą spotkań dla twórców komiksowych. SB pokazuje, jak komiks przekracza granice kulturowe i cywilizacyjne, że pomimo niezwyklej

<sup>2</sup> Mniejsi i więksi entuzjaści. Rozmowa z Ivanem z teamu słoweńskiego magazynu komiksowego „Stripburger”; „Rita Baum” 2003; nr 7; s. 165.

różnorodności stylów i tematów jest uniwersalną formą wypowiedzi, rozpoznawalną dla każdego, kto jest otwarty na język komiksu, niezależnie od narodowości”<sup>3</sup>.

W 1997 roku zaprezentowano pierwszy numer „Stripburka” (specjalne, 16 wydanie „Stripburgera”), który zawierał prace artystów z niemal całej Europy Środkowej i Wschodniej - Albanii, Bośni i Hercegowiny, Chorwacji, Czech, Estonii, Węgier, Litwy, Macedonii, Rosji, Słowenii, Ukrainy, Jugosławii oraz Polski. Dobitnie podkreślono to poprzez podtytuł: „Comics from behind the rusty iron curtain” („Komiksy zza zardzewiałej żelaznej kurtyny”). Celem wydawnictwa było pokazanie odbiorcom zachodnim, że sztuka komiksu w byłych krajach komunistycznych rozwija się pomimo licznych trudności, że ma swój dorobek, którym może się już pochwalić. Na 164 stronach przedstawiono wybrane komiksy 48 autorów. Przed pracami z poszczególnych państw znalazły się teksty omawiające sytuację komiksu w tych krajach. Jak zauważa Marcin Herman, tematycznie: „Większość komiksów była zgodna z koncepcją wydawania komiksu alternatywnego, choć wiele z nich blisko było komiksowi środka”<sup>4</sup>. Z polskich prac pokazano „Wampiry” Aleksandry Czubek i Jerzego Szyłaka, „Super Jasia” Tomasza Tomaszewskiego i Piotra Kabulaka oraz jednoplanszowy komiks Sławomira Jezierskiego do scenariusza Jerzego Szyłaka.

2001 rok przyniósł kolejny numer „Stripburka” (30 numer „Stripburgera”). Oprócz państw z poprzedniej edycji zaprezentowano też komiksy autorów pochodzących z Bułgarii, Rumunii i Kazachstanu. Polska reprezentacja była znacznie silniejsza niż w poprzednim wydaniu. Nasz kraj reprezentowali tym razem Mateusz Skutnik i Nikodem Skrodzki („Rewolucje”), Mariusz Zawadzki i Krzysztof Kałuszka („Passenger 47”), January Misiak oraz Marek Turek („Escape” - w polskiej wersji „Ikarbus” ze zbioru „Fastnachtspiel”), Tomasz Tomaszewski („Popman. True Love”

<sup>3</sup> erteka7; Komiksiarze wszystkich krajów 2003; „Rita Baum” 2003; nr 7; s. 154.

<sup>4</sup> Marcin Herman; Piętno minionej rzeczywistości. „Stripburek”; „Esensja” marzec 2002; nr 3 (XV); [http://www.esensja.pl/magazyn/2002/03/iso/10\\_03.html](http://www.esensja.pl/magazyn/2002/03/iso/10_03.html).

- fragment albumu "Pierwsze kroki"), a także Jacek Frańs pracą „Kaczka”, który to komiks zdobył nawet w 2001 roku nagrodę w kategorii debiutantów na największym europejskim festiwalu komiksowym we francuskim Angoulem. Fragmenty prac (pojedyncze kadry), które z różnych względów nie znalazły się we wspomnianej antologii, wydano w postaci dwustronnego arkusza w formacie A2 o nazwie „Yoghurt”. W dodatku do właściwego „Stripburka” znalazły się m. in. próbki możliwości artystycznych oraz notki o takich polskich artystkach i artystach jak: Gabrysia Becla, Aleksandra Czubek (Aleksandra Spanowicz), Krzysztof Ostrowski, Aleksander Ogaza, Sławomir Jezierski i Rafał Gosieniecki.

W tekście wprowadzającym do drugiego „Stripburka”, Darko Macan charakteryzuje młody komiks niezależny tej części Europy, „innej Europy”. Podobnie, bowiem, jak w przypadku pierwszej części, ponownie i wyraźnie zaznaczono poprzez podtytuł ("Comics from the other Europe" - „Komiksy z innej Europy”), że chodzi o prace powstałe w krajach byłego bloku komunistycznego. Autor z pewnym rozczarowaniem zauważa, że druga część antologii, w porównaniu do pierwszej prezentuje ten sam, niezmienny poziom. Pokazane w kolejnym „Stripburku” prace poruszają właściwie te same tematy i operują podobnymi środkami: „Tematycznie (...) zawarte opowieści, są tam, gdzie cztery lata temu - szarpią się pomiędzy gniewną satyrą, płytkim cynizmem, prostymi parabolami, uporczywą depresją i rozbebeszaniem codziennych banałów”<sup>5</sup>. Ma za złe prezentowanym twórcom, że bardzo rzadko pojawia się w ich pracach śmiech i dowcip, które powinny być nieodłącznym elementem młodości. Z drugiej strony jednak, twierdzi, że rozumie ten stan rzeczy, gdyż ludzie żyjący pod „szarym niebem” Europy Wschodniej rzadko doświadczali szczęścia.

---

<sup>5</sup> Darko Macan; A Columbus wanted (Or: Why Stripburek is no good) (w:) Stripburek. Comics from the other Europe; 2001; wersja internetowa pod adresem: <http://www.ljudmila.org/stripcore/burek2/intro.htm>

## 2. Historia komiksu w Europie Środkowej i Wschodniej

Macan wskazuje na historyczne, polityczne i geograficzne uwarunkowania, które miały wpływ na rozwój opowieści obrazkowych w tej części Europy. Analizując historię wschodniej części kontynentu ocenia, że zawsze był to rejon mały stabilny i niezbyt sprzyjający dla rozkwitu takiej formy ekspresji, jaką są komiksy. Píše on: „Usytuowane między trzema imperiami - Habsburgami, Rosją i Trzecią Rzeszą - ziemie te zaledwie w XX wieku, częściowo poznaty, czym jest pokój. Okupowane, wyzwalone, reedukowane... kraje te nie były dobrym miejscem dla delikatnego przemysłu komiksowego. Każdy nowy system - faszyzm, komunizm, czy demokracja - burzył notorycznie i całkowicie, resztę starych, odchodzących komiksów, między innymi po to, aby same czołgały się one z własnych ruin”<sup>6</sup>.

Autor wskazuje także na typowy dla państw tego region proces rozwoju komiksów. Pierwsze komiksy na tym obszarze to głównie prace skierowane do najmłodszych odbiorców, a inspirowane protokomiksem Wilhelma Buscha pt. „Maks i Moryc”, opowiadającego o perypetiach dwóch urwisów. Po II wojnie światowej, gdy rządy przejęli komuniści, komiks popadł w niełaskę władzy jako wytwór zgniłej, imperialistycznej kultury i był bacznie obserwowany przez cenzurę. Na blisko pięćdziesiąt lat zahamowało to rozwój tego medium na tym obszarze i odcięło od dokonań wypracowanych na Zachodzie. Z czasem, w niektórych krajach gatunek ten został częściowo zrehabilitowany, ale tylko po to, aby uczynić z niego medium mające służyć propagandzie. Po odzyskaniu wolności przez państwa byłego bloku socjalistycznego na przelomie lat 80. i 90. rynki komiksowe w większości krajów opanowały skandynawskie koncerny wydawnicze, takie jak Egmont czy Semic. Nastawione na zysk, wypuszczały wyłącznie tanie przedruki zachodnich tytułów - głównie serii Disneya i Marvela (np. „Kaczor Donald”, „Superman”, „Batman”).

---

<sup>6</sup> Ibidem.

Krajowe wydawnictwa, które wcześniej publikowały komiksy, z reguły zupełnie nie radziły sobie w warunkach kapitalistycznej gospodarki wolnorynkowej i szybko zrzały się do wydawania opowieści obrazkowych. Praktycznie jedyną odpowiedzią artystów w części krajów, próbujących przeciwstawić się zachodnim koncernom, były niskonakładowe fanziny. Zejście do artystycznego podziemia było dla twórców z byłych krajów komunistycznych nie tyle wyborem, ile koniecznością. Wydawane amatorsko publikacje, mimo iż nie miały dużej siły przebicia i docierały jedynie do nielicznej grupy odbiorców, fanów gatunku, to jednak właśnie dzięki nim komiks mógł przeczekać ciężki okres. Niezależna twórczość była niekiedy jedynym gwarantem istnienia i rozwoju komiksu w danym kraju. Zlatko Milenkovic pisze: "(...) fanziny, z ich ograniczonym kręgiem odbiorców, nie mogły zainteresować tylu czytelników, aby utrzymać ciągłość wydawniczą. Niemniej jednak, starały się, aby nie dopuścić do całkowitego zniszczenia sceny komiksowej i co równie ważne, aby wykształcić zupełnie nowe pokolenie autorów, wyróżniających się nową wrażliwością artystyczną"<sup>7</sup>.

Macan pesymistycznie stwierdza, że jedyną tradycją w dziedzinie komiksów w tej części Europy jest brak tradycji. Pisze on o artystach komiksowych Europy Wschodniej, że: „Są skazani na porażkę, ze względu na wieczną młodość.” Według niego ze względu na częste zmiany w tej części Europy oraz ze względu na sceptyczne traktowanie komiksu przez ogół, tylko nieliczni twórcy mają szanse, aby rozwinąć swoje umiejętności. Większość młodych artystów może uczyć się jedynie na własnych błędach i może liczyć tylko na siebie. W dziedzinie twórczości komiksowej sami muszą odkrywać wszystko na nowo. Mniej wytrwali artyści, po pewnym czasie wybierają bardziej „noble” i zarazem lepiej płatne środki wyrazu, takie jak ilustracja, malarstwo, czy animacja. Pozostają tylko prawdziwi miłośnicy tego gatunku. Macan

<sup>7</sup> Zlatko Milenkovic; *The Awakening* (w:) *Stripburek. Comics from the other Europe*"; 2001; wersja internetowa pod adresem: <http://www.ljudmila.org/stripcore/burek2/yugoslavia.htm>

sugeruje, że potrzebna jest akceptacja oraz sprzyjająca atmosfera uznania i sukcesu dla młodych twórców, aby mogli oni stać się dojrzałymi artystami. Uważa on, że jest to tym bardziej wskazane, gdyż Europa Wschodnia jest miejscem szczególnym, ze względu na burzliwą historię i nieodłącznie temu cierpienie, a więc takim, które zapewnia nieustanną inspirację, jak i warunki do ujawniania się nowych talentów.

### 3. Rozwój komiksu w wybranych krajach Europy Środkowej i Wschodniej

#### 3.1. Komiks w Czechach

Komiks w Czechach pojawił się na początku XX wieku. Krótkie historyjki obrazkowe drukowane były w gazetach i pismach satyrycznych. Najważniejsze pozycje do okresu II wojny światowej to: „Ferda Mravenec” („Mrówka Ferda”) Ondreja Sekora - tytuł inspirowany pracami Walta Disneya, a publikowany od 1933 roku, oraz tworzone od 1938 roku „Rychle sipy” („Szybkie strzały”) autorstwa Jaroslava Foglara i Jana Fischera. Komuniści, którzy przejęli władzę po wojnie, całkowicie i surowo zakazali komiksu, jako typowego według nich wytworu Zachodu. Sytuacja poprawiła się trochę pod koniec lat 50., kiedy pojawiły się nieliczne, ale równocześnie często ideologiczne komiksy dla dzieci. Lata 60. przyniosły złagodzenie polityki władz, co sprawiło np., że w Pradze pojawiły się takie zachodnie pisma komiksowe jak: „Pif Gadget”, „Tintin”, czy „Mad”. W okresie tym zaczął tworzyć, jako jeden z wielu, najwybitniejszy czeski artysta komiksowy - urodzony w 1935 roku Karel Saudek<sup>8</sup>. „Król czeskiego komiksu” jako pierwszy w swoim kraju, zajął się tworzeniem opowieści obrazkowych dla dorosłych czytelników. Wydawał (dzięki niebaczonej cenzurze) prace mocno inspirowane zachodnimi komiksami. Po 1968 roku, kiedy do Czechosłowacji wkroczyły wojska Układu Warszawskiego, artysta starał się poruszać mało

<sup>8</sup> Tomáš Prokůpek; Kája Saudek; „Zeszyty Komiksowe” 2005; nr 3; s. 74-76.



kontrowersyjne tematy, jednak po pewnym czasie jego twórczość została całkowicie zbojkotowana przez władze.

Tomáš Prokůpek pisze w swoim tekście, że powolny rozwój niezależnego komiksu czeskiego dał się zaobserwować w drugiej połowie lat 70<sup>9</sup>. Pierwszą publikacją tego typu był samizdat „Kombajn”. Nielegalna publikacja wydawana była od 1977 roku na Akademii Sztuk Pięknych w Pradze przez grupę studentów związanych z Martinem Nemechem. Pismo prezentowało bardzo nowoczesny i awangardowy materiał jak na tamte czasy. Mimo iż tytuł szybko upadł, to jednak część tworzących go osób, np. Patrik Krasny i Libor Pav, kontynuowało dalej swoją przygodę z komiksem.

Także Karel Saudek nie mogąc liczyć na oficjalną publikację swoich odważnych prac, musiał szukać pokątnych sposobów na ich prezentację. W 1979 roku rysownikiem zaopiekowało się Czeskie Towarzystwo Speleologiczne, które aż do końca reżimu komunistycznego potajemnie drukowało jego prace. Niepozorne okładki miały odwracać uwagę od tego, co znajdowało się wewnątrz albumów. Za najlepsze dokonanie Saudeka z tego okresu uważa się „Arnal a dva draci zuby” („Arnal i dwa smocze zęby”) na podstawie scenariusza Ondreja Neff'a. Komiks opowiada o przygodach tytułowego bohatera w świecie zdewastowanym przez wojnę atomową.

Innym czeskim twórcą, który tworzył (i dalej tworzy) w artystycznym podziemi, jest urodzony w 1957 roku Vladimír Tucapský. Pierwsze prace tego artysty pojawiły się na początku lat 80. i były skierowane do tzw. „sceny alternatywnej”, do której nawiązywały tematycznie. Jego twórczość to połączenie wielu technik i form artystycznych. Tworzył np. kolaże, do niektórych stron przyczepiał rozmaite przedmioty, celowo nadpalał kartki swoich utworów, albo też rozmyślnie je moczył. Jak pisze Prokůpek, Tucapský to twórca niezwykle, gdyż tworzy, z mniejszymi lub większymi przerwami do tej

<sup>9</sup> Tomáš Prokůpek; Czech Comics (w:) Stripburek. Comics from the other Europe; 2001; wersja internetowa pod adresem: <http://www.ljudmila.org/stripcore/burek2/czech.htm>

pory, bez względu na różnego rodzaju uwarunkowania, które mogłyby przeszkadzać innym artystom.

W latach 80. władze łagodniej zaczęły traktować komiks. Rokiem przełomowym okazał się 1985, kiedy ukazał się pierwszy numer pisma „ABC Special” oraz zorganizowano konkurs komiksowy „Bemík”, który angażował i motywował młodych twórców. Przemiany ustrojowe w 1989 roku odbiły się także na kondycji komiksu. Twórcy, którzy przez cenzurę musieli ukrywać się ze swoją twórczością, zyskali możliwość zaprezentowania się szerszej publiczności. Pojawiło się wiele pism komiksowych, takich jak: „Kometa”, „Arena” czy „Stopa”. Powstał Czeski Klub Komiksowy, który organizował „Czeskie Dni Komiksu”. Prognozy były bardzo optymistyczne, wkrótce jednak okazało się, że rynek jest za mały na przyjęcie takiej ilości publikacji (zarówno albumów, jak i periodyków), ponieważ ogół społeczeństwa postrzegał komiks jako rozrywkę przeznaczoną dla dzieci. Upadło bardzo wiele tytułów, a znaczna część twórców zaprzestała rysowania opowieści obrazkowych na rzecz bardziej dochodowych zajęć. Karel Saudek np. porzucił komiksy dla tworzenia ilustracji do pism erotycznych. Tomáš Prokůpek pisze: „W połowie lat 90. sytuacja komiksu w Czechach wyglądała tak niepomyślnie, jak w okresie najgłębszego totalitaryzmu”<sup>10</sup>. Na rynku funkcjonowały tylko nieliczne pozycje prezentujące krajowych twórców, np. pismo „Crew” publikowane od 1997 roku. Poza tym, komiks istniał głównie w postaci zachodnich przedruków o superbohaterach, wydawanych przez zagraniczne koncerny.

Oznaką zmian na lepsze było pojawianie się niezależnych pism komiksowych. Pierwszym czeskim fanzinem był „Aargh!”, który został zaprezentowany w 2000 roku. Pomysłodawcami pisma byli Tomáš Kučerovský i Tomáš Prokůpek. Do chwili obecnej wydano pięć numerów. Oprócz samych prac, wydawany średnio co roku tytuł, zamieszcza także

---

<sup>10</sup> Ibidem.

recenzje, analizy i relacje z krajowych i zagranicznych imprez. Kolejny czeski fanzin - „Pot” - pojawił się zaledwie kilka miesięcy po pierwszym, i jak dotąd zaistniał w czterech numerach. Na uwagę zasługuje też „Zkrat”, który, mimo iż jest publikowany od niedawna, bo od 2004 roku, to jednak dynamicznie się rozwija i dobrze rokuje na przyszłość. Przywołane tytuły są do siebie bardzo podobne i mają bardzo zbliżony profil. Niemal wszystkie, oprócz publikacji prac czeskich, zamieszczają też komiksy twórców zagranicznych, gdyż są one źródłem inspiracji i elementem pomocnym w rozwoju krajowej sceny komiksowej. W chwili obecnej czeski komiks zaczyna powoli wychodzić z kryzysu i walczy o należne mu miejsce w kulturze narodowej, czego przykładem są również imprezy typu COMICZON.

### 3.2. Komiks w krajach byłej Jugosławii

Rozpad Jugosławii na początku lat 90. i wojna domowa na tym obszarze przyczyniły się ogromnego kryzysu komiksu. Uważa się nawet, że: „(...) reżim Milosevica wyrządził sztuce komiksu, więcej szkód niż 45-letnie rządy komunistów”<sup>11</sup>. Pomimo tego, a niewykluczone, że właśnie dzięki temu, kraje tej części Europy są obecnie silnym ośrodkiem komiksu niezależnego. Niektóre z nich mają w tej dziedzinie bogatą historię i światowej sławy twórców.

W latach 70. na terenie obecnej Chorwacji, podobnie jak w Czechach, pojawiły się pierwsze, niezależne i nowatorskie prace komiksowe<sup>12</sup>. Od 1975 roku w jednym z pism studenckich publikowano prace młodych wykształconych rysowników, m. in. Radovana Devlica i Igora Kordeja, którzy przeciwstawiali się sztamptom komiksom głównonurtowym. W latach 1977-1979 tworzyli grupę „Novi Kwardrat”, która miała duży wpływ na rozwój gatunku w tym kraju. Zaproponowali

<sup>11</sup> Zlatko Milenkovic; op. cit.

<sup>12</sup> Darko Macan; CROmics - A Horror story told with fondness (w:) Stripburek. Comics from behind the rusty iron curtain; 1997.

nowe podejście do medium, poprzez tematy, które w sposób satyryczny, filozoficzny i krytyczny odwoływały się do współczesności. Eksperymentowali także z formą, np. poprzez różne układy kadrów. W chwili obecnej w Chorwacji wychodzi kilka fanzinów, z których najważniejsze to: „Endem”, „Stripoholic” i „Variete Radikale”. Mają one nakład w granicach dwustu egzemplarzy i prezentują różne podejście do sztuki komiksu. Fenomenem jest redagowany przez Vjeko Djanisa magazyn „Kvadrat”, poświęcony krytyce i teorii komiksowej, co może dziwić ze względu na słabą pozycję opowieści obrazkowych w tym kraju.

Z kolei główną ostoją komiksu w Macedonii jest magazyn „Lift”, wydawany od stycznia 1995 roku. Do tej pory zaprezentowano dwanaście numerów. Na łamach pisma prezentowani są głównie twórcy krajowi, zarówno głównonurtowi, jak i alternatywni. Dużą wagę przywiązuje się też do promowania debiutantów. Pokazano prace, m. in. takich macedońskich artystów jak: Aleksandar Stankovski, Igor Tosevski, Goran Dacev, Aleksandar Sotirovski, czy Ivanka Apostolova. W 2000 roku zorganizowano wystawę „Comics in The Lift” prezentującą dorobek artystyczny pisma.

Wydawane niezależnie pozycje, stanowią w Serbii większą część rynku komiksowego i są sporą konkurencją dla wydawnictw oficjalnych. Niektórzy twórcy sami wydają swoje prace, inni łączą się w grupy, aby skuteczniej promować swoją twórczość. W mieście Bor działa „SmOG Group”. Innym ośrodkiem skupiającym rysowników jest Novi Sad. Przykładem może być też grupa „Momci”, która wydaje takie tytuły jak: „Krpelj” i „Tit-Bit”. Inne serbskie fanziny, to np. promujący młodych twórców „Striper” wydawany przez Radovana Popovica czy „Bager”, który przypomina satyryczne, amerykańskie pismo „MAD”<sup>13</sup>. O silnym zintegrowaniu środowiska niezależnych twórców może świadczyć zorganizowana w 1998 roku impreza „XER”, na której spotkali się

<sup>13</sup> Lista serbskich fanzinów dostępna jest na stronie: <http://www.cyberrex.org/-+==+/fanzini.htm>

twórcy komiksów i fanzinów z krajów byłej Jugosławii. Impreza ta zaowocowała wydaniem w 1999 roku antologii „XER FILES”.

Jednym z najbardziej znanych twórców jugosłowiańskich jest Serb Saša Rakezić, bardziej znany pod pseudonimem Aleksandar Zograf<sup>14</sup>. Początkowo był bardzo aktywny u siebie w kraju - najpierw był związany z alternatywną sceną muzyczną. Później jednak zajął się tworzeniem opowieści obrazkowych i uczynił ze swojego rodzinnego miasta Pancevo, całkiem prężny ośrodek komiksu podziemnego. Otworzył sklep komiksowy Kuhinja (Kuchnia) i sporo wydawał. Od lat 90. jego prace zaczęły być publikowane na Zachodzie - najpierw w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych, później w innych krajach na całym globie. Pojawiły się m. in. w takich pismach jak "Weirdo" czy "Fantagraphics Books". W wielu jego utworach pojawiał się temat wojny domowej widzianej oczami artysty. Inne pełne były hipnotycznych i onirycznych wizji, dlatego artysta zyskał nawet przydomek "Dream Watcher" („Obserwator snów”). Zograf jest obecnie uważany za jednego z najważniejszych kreatorów komiksu niezależnego na świecie.

Słowenia z kolei, poza „Stripburgerem”, może pochwalić się także innymi osiągnięciami w dziedzinie komiksu alternatywnego. Już we wczesnych latach 70. tworzył w tym kraju Kostja Gatnik, którego zabarwione absurdem i czarnym humorem prace, były silnie inspirowane amerykańskimi osiągnięciami komiksu undergroundowego<sup>15</sup>. Szczególnie widać w nich wpływ stylu Roberta Crumba. Zbiór swoich krótkich historii rysunkowych Gatnik wydał w 1977 roku. Ostatnie lata, ze względu na rekordową ilość wydań komiksów podziemnych, są nazywane złotą erą słoweńskich komiksów („Golden Age of Slovenian Comix”)<sup>16</sup>. Oznaką rozkwitu opowieści obrazkowych w tym kraju, jest także to, że w zdominowanym do tej pory przez mężczyzn środowisku, pojawiła się

<sup>14</sup> Michał Siromski; Aleksandar Zograf- nowy Spiegelman?; „AQQ” 2003; nr 30.

<sup>15</sup> J.K.; From Slovenia with love; op. cit.

<sup>16</sup> Koco; New Slovenian Comix In Three Steps (w:) Stripburek. Comics from the other Europe; 2001; wersja internetowa pod adresem: <http://www.ljudmila.org/stripcore/burek2/slovenia.htm>

cała rzesza rysowniczek komiksowych, takich np. jak Nina Bric, Andreja Kladnik, Mina Zabnikar czy Sasa Kerkos. Dzięki szybko rozwijającemu się rynkowi krajowemu, Słoweńcy zaczęli odnosić także międzynarodowe sukcesy. Tomazem Lavricem zainteresowało się największe frankońskie wydawnictwo Glenat, które zaproponowało mu współpracę i zaczęło wydawać jego prace.

### 3.3. Komiks w krajach byłego Związku Radzieckiego

Komiks w krajach byłego Związku Radzieckiego nie jest popularny; nie ma także właściwie żadnej tradycji i historii. Przykładem sytuacji tego gatunku w krajach należących niegdyś do wschodniego supermocarstwa mogą być Estonia i Ukraina<sup>17</sup>. Mari Laaniste tak pisze o kondycji opowieści obrazkowych w swojej nadbałtyckiej ojczyźnie: „W tej chwili jest oczywiste, że nikt nie może utrzymywać się z rysowania komiksów w Estonii. Nie ma po prostu wystarczającej ilości odbiorców. Przeciętny dorosły Estończyk utożsamia komiks z paskiem zamieszczonym w gazecie, opowiadającym śmieszna historyjkę, a dzieci chcą tylko ich Disneya. Natomiast estoński entuzjazm (albo może raczej praktyczność?) nie idzie tak daleko, aby samemu wydawać niedochodowe, niskonakładowe publikacje, czy fanziny”<sup>18</sup>.

W trakcie drugiej edycji lubelskiego festiwalu komiksowego Trach! w kwietniu 2005 roku, zaproszeni ukraińscy twórcy opowiadali o kondycji komiksu w swoim kraju. Mówili o tym, że w ich ojczyźnie jest niewielu sympatyków tego medium. W części dotyczącej prac podziemnych twierdzili, że okres komiksu niezależnego przechodzili w czasach szkolnych, kiedy tworzyli swoje pierwsze prace i pokazywali je kolegom. Mówili o tym, że później nikomu nie przychodziło do głowy,

<sup>17</sup> Maciej Sokal; Komiks jako część ukraińskiej literatury narodowej;  
<http://www.ekpu.lublin.pl/naukidni/sokal/sokal.html>

<sup>18</sup> Mari Laaniste; Comics in Estonia. A brief account (w:) Stripburek. Comics from the other Europe; 2001; wersja internetowa pod adresem:  
<http://www.ljudmila.org/stripcore/burek2/estonia.htm>

aby powielać i wydawać tego rodzaju pozycje. Sugerowali, że lęk przed wydawaniem własnych, niskonakładowych publikacji jest w dużej mierze konsekwencją czasów, kiedy Ukraina była częścią Związku Radzieckiego, a więc okresu, w którym władza miała ogromną kontrolę nad swoimi obywatelami i przyglądała się niemal każdemu aspektowi ich życia. Często pojawiały się zatem obawy, czy za tego typu działalność nie grożą poważne konsekwencje - łącznie z karą więzienia. Ihor Barańko twierdził, że kiedy przyjechał do Polski pierwszy raz, był bardzo zdziwiony tym, że można samemu tworzyć i wydawać własne prace. Artyści z Ukrainy mówili o tym, że w porównaniu do podziemia literackiego, które w ich kraju jest silne i bardzo prężnie się rozwija, komiks niezależny praktycznie nie istnieje. Z tych samych względów co na Ukrainie, także w Rosji niezależna scena komiksowa praktycznie nie istnieje. Tworzą ją w zasadzie trzej twórcy: Georgy Litichevsky, Ilia Kitup i Daniel Filippov<sup>19</sup>. Drugi z wymienionych twórców wydawał np. w latach 1993-1994 swój tytuł „Kitup's Own PROPELLER Comics Monthly”. Pismo miało sto sztuk nakładu i było w całości po angielsku. Autor wspomina, że musiał wybrać takie rozwiązanie, gdyż w tamtym czasie nikt w jego ojczyźnie nie czytał tego typu pozycji - nawet komiksy głównonurtowe nie miały swoich czytelników. Jednakże w ciągu ostatnich lat sytuacja komiksu, także niezależnego, zarówno w Rosji, jak i na Ukrainie powoli zaczyna się poprawiać i normalizować. Na Ukrainie wychodzą już np. pisma komiksowe, takie jak „K9” czy „Dark Warrior”, które poprzez krótkie historie na nowo przybliżają czytelnikom ten gatunek. W obu krajach ukazuje się także coraz więcej albumów, jednak ciągle są to w głównej mierze prace zachodnie, a nie krajowe.

---

<sup>19</sup> Ilia Kitup; Dostoyevsky forever. Comic culture in Russia (w:) Stripburek. Comics from behind the rusty iron curtain; 1997.

#### 4. Historia i rozwój komiksu w Polsce

Za prekursora komiksu w Polsce uważa się Franciszka Kostrzewskiego. W drugiej połowie XIX wieku tworzył on formy bardzo zbliżone do komiksu<sup>20</sup>. Podobnie jak na Zachodzie, tak i w Polsce, rysowane historie były na początku jednym z elementów tytułów prasowych. Opowieści obrazkowe w naszym kraju, pojawiły się stosunkowo późno, bo dopiero w latach 20. XX wieku. Za pierwszy rodzimy „komiks” uznaje się "Ogniem i mieczem, czyli przygody szalonego Grzesia" autorstwa panów Mackiewicza i Wasylewskiego. Utwór został opublikowany 9 lutego 1919 roku na ostatniej stronie tygodnika satyrycznego "Szczutek". Został też wydany jako osobna broszura i jest uważany za pierwszy, samodzielny polski komiks. Dłuższe cykle pojawiły się w prasie na przełomie lat 20 i 30<sup>21</sup>. Pierwszym był „Adamson” (autorstwa Szweda Oscara Jacobssona), który od października 1929 do września 1939 roku ukazywał się co tydzień w „Ilustrowanym Kurjerze Codziennym”. Najważniejsze pisma zamieszczające opowieści graficzne to m. in. „Świat Przygód. Ilustrowany Tygodnik dla Młodzieży”, „Karuzela”, „Świat Przygód”, „Wesoły Świat”, czy „Gazetka Miki” wzorowana na amerykańskiej „Mickey Mouse Weekly”. Dużą część publikowanych w tym czasie komiksów, stanowiły zagraniczne przedruki. Zwykle zmieniano imiona głównych bohaterów na bardziej swojskie i przenoszono akcję w polskie realia. Powstawały także krajowe utwory. Jednym z najbardziej znanych jest np. cykl o Koziołku Matołku autorstwa Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza. Duża ilość prac z tego okresu nie była jeszcze prawdziwymi komiksami, a jedynie historyjkami obrazkowymi, w których tekst był umieszczany pod obrazkami.

<sup>20</sup> Archiwum komiksów Janusza Pawłaka; <http://www.warlock.mfirma.net/archiwum/>

<sup>21</sup> Adam Rusek; Tarzan, Matołek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919-1939; Warszawa 2001.



Po wojnie komiks popadł w niełaskę komunistów, którzy przejęli władzę w kraju. Gatunek ten był pogardzany jako wytwór zdegradowanej imperialistycznej cywilizacji. Mimo tak surowej oceny, wykorzystywano go jednak jako nośnik nachalnej propagandy. Powstawały też utwory, które w założeniu miały spełniać cele typowo dydaktyczne. Kontynuowano wydawanie niektórych, przedwojennych pism - od 1946 roku ukazywał się np. „Nowy Świat Przygód”. Pomimo indoktrynacyjnych zapędów władz, powstawały też komiksy, które potrafiły po prostu bawić i sprawiać przyjemność. Szczególnym powodzeniem cieszyły się serie „Tytus, Romek i A'Tomek” Henryka Jerzego Chmielewskiego oraz „Kajko i Kokosz” Janusza Christy. Ewenementem był serial nazywany od imienia głównego bohatera - „Kapitan Żbik”. Opowieści o dzielnym milicjancie cieszyły się sporą popularnością, pomimo oczywistej ideologii wplecionej w utwór. Krajowy komiks zyskał na popularności za sprawą adaptacji znanych seriali telewizyjnych. Powstały takie tytuły, jak „Kapitan Kloss”, „Czterej pancerni i pies”, „Podziemny front”, czy wyjątkowy ze względu na rozwiązania formalne „Janosik” Jerzego Skarżyńskiego. Polscy rysownicy, mimo iż byli odcięci od dokonań zachodnich, to jednak odnosili spore sukcesy nie tylko w kraju, ale także za granicą. Grzegorz Rosiński zyskał europejską sławę za sprawą serii „Thorgal” tworzonej do scenariusza Jean'a van Hamme'a. Bogusław Polch narysował dla niemieckiego wydawcy serial „Według Ericha von Dänikena”. Doświadczenie na Zachodzie zdobył także Tadeusz Baranowski. Ważną funkcję dla rozwoju polskiego komiksu odegrał, publikowany od 1975 roku magazyn „Relax”. Dużą rolę przypisuje się też pismu „Fantastyka”, na łamach którego pojawił się m. in. jeden z najważniejszych seriali komiksowych PRL-u, a mianowicie „Funky Koval” autorstwa Bogusława Polcha, Macieja Parowskiego i Jacka Rodka. Popularność cyklu sprawiła, że wydawca postanowił wystartować z tytułem zawierającym tylko

komiksy. W 1987 roku został wydany pierwszy numer "Komiksu-Fantastyki", przemianowanego w 1990 roku na „Komiks”.

Zmiana ustroju politycznego w Polsce w 1989 roku nie była korzystna dla komiksu. Wydawcy, którzy chcieli wydawać komiksy, nie mogli się odnaleźć w warunkach gospodarki wolnorynkowej. Mając w pamięci bardzo wysokie nakłady z czasów komunizmu, chcieli dobrze zarobić na komiksie. Publikowali jednak często pozycje przypadkowe i w sposób całkowicie nieprzemyślany, co sprawiało, że nie zawsze zyskiwały one akceptację czytelników. Na długi czas zniechęcili się tym samym do publikowania opowieści obrazkowych. Próby wydawania magazynów komiksowych kończyły się niepowodzeniami. Większość pism, jak np. „Fan”, „Awantura” czy „Czas Komiksu” przestawała się ukazywać po opublikowaniu kilku numerów. Opowieści obrazkowe pomimo trudności rozwijały się jednak za sprawą wiernych fanów gatunku. Dużą rolę odgrywały imprezy poświęcone temu medium. Od 1991 roku odbywają się coroczne spotkania poświęcone komiksowi. Międzynarodowy Festiwal Komiksu w Łodzi jest obecnie najważniejszą polską i jedną z największych imprez w Europie Wschodniej. Ostatnie lata określa się mianem „boomu” komiksowego. Gatunek ten powoli zaczyna wychodzić z zapaści, w jakiej jeszcze do niedawna się znajdował. Na rynku pojawiły się nowe wydawnictwa, które zaproponowały wiele, rozmaitych tytułów, skierowanych do różnych odbiorców. Wzrosło też zainteresowanie samym gatunkiem i jego specyfiką.

## **5. Miejsce komiksu podziemnego w polskiej twórczości komiksowej**

Komiksy niezależne są stosunkowo młodym zjawiskiem w całościowo postrzeganej, polskiej sztuce komiksowej. Nurt ten rozwinął się najbardziej w ciągu ostatniego piętnastolecia, choć jego korzenie sięgają jeszcze lat 70. Jerzy Szyłak zauważa, że pierwsze polskie prace nawiązujące do zachodniego nurtu komiksu podziemnego pojawiły się za

sprawą tygodnika satyrycznego „Szpilki”<sup>22</sup>. Pismo to drukowało na swoich łamach, m. in. opowieści obrazkowe takich sław amerykańskiego undergroundu jak Robert Crumb czy Richard Corben. Fakt ten nie pozostał bez wpływu na krajowych twórców, którzy szybko nawiązali do tendencji wypracowanych na Zachodzie. Andrzej Czeczot, Andrzej Dudziński, Sławomir Mrożek, a także najbardziej znany z całej grupy Andrzej Mleczo, szybko przejęli zarówno środki wyrazu artystycznego, jak i sposób kreacji świata przedstawionego. Posługując się antyestetycznymi i karykaturalnymi rysunkami, a także ciętą satyrą i ironią, kontestowali oni w swoich pracach polską rzeczywistość. Andrzej Mleczo, mimo iż kojarzony raczej z żartami rysunkowymi, niż z opowieściami obrazkowymi, uważany jest nawet za pierwszego polskiego twórcę, który zapoczątkował nurt komiksu niezależnego.

Lata 80. to czas, w którym ze względu na trudną sytuację w kraju, komiks podziemny pełnił niekiedy rolę opozycyjnego narzędzia politycznego. Niezależne opowieści graficzne w tym czasie zadomowiły się na dobre, także w fanzinach Klubów Miłośników Fantastyki. Szytak sugeruje, że wydawnictwa te zapoczątkowały pewien wzorzec publikacji, rozwinięty potem przez samodzielne już, podziemne tytuły komiksowe. Píše o nich: „Miały niskie nakłady, były redagowane przez amatorów i przeznaczone dla amatorów. Rozprowadzano je w lokalnych klubach lub w drodze wymiany pomiędzy klubami. (...) W komiksach umieszczanych w wydawnictwach miłośników fantastyki odnaleźć można też wszystkie cechy charakterystyczne dla polskich komiksów „podziemnych”: skłonność do antyestetyki - posługiwanie się rysunkiem zrobionym grubą kreską, brzydkim, pozornie nieudolnym lub groteskowo uwypuklającym szpetotę bohaterów; wykorzystywanie wulgaryzmów dla podkreślenia potoczności języka, przeciwstawianej wszelkim jego konwencjonalnym użyciom; krytyczne spojrzenie na rzeczywistość, najczęściej wyrażające się poprzez radykalne i generalizujące oceny i

<sup>22</sup> Jerzy Szytak; Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku; Gdańsk 1999; s. 51.

manifestację określonej postawy; adresowanie przekazu do wyraźnie określonej grupy osób o podobnych zapatrywaniach lub upodobaniach i skłonność do posługiwania się obscenami (w tym pornografią) oraz formułami gatunków popularnych”<sup>23</sup>.

Pomimo wcześniejszych publikacji, polski komiks niezależny najbujniej rozwinął się jednak dopiero w latach 90. Początkowo, w okresie tym tworzyli artyści związani głównie z muzyczną sceną punkową i anarchistyczną. Robili i wydawali swoje prace własnym sumptem. Ich opowieści były też drukowane w niszowych pismach branżowych, których komiks był jednym z elementów. Z czasem, do twórców związanych z subkulturami, dołączyli także inni - tacy, którzy zdali sobie sprawę, że nie mogą liczyć na normalne wydawanie swoich prac. Szytak opisuje sytuację w Polsce na początku zeszłej dekady, kiedy komiksy w naszym kraju rozpowszechniały praktycznie tylko dwa koncerny - TM-Semic i Egmont Polska. Píše on: „Żadne z tych wydawnictw nie było zainteresowane nawiązaniem poważnej współpracy z polskimi twórcami opowieści obrazkowych. (...) Wobec tak niesprzyjających okoliczności polscy twórcy komiksów *zeszli do podziemia*”<sup>24</sup>. Ze względu na trudną sytuację na rynku, polski komiks przez niemal całe lata 90. istniał prawie wyłącznie w tzw. wersji nieoficjalnej. Zasadne zatem wydaje się, nazwanie sceny niezależnych opowieści graficznych, „filarem”, „opoką” lub „ostoją” polskiego komiksu. Sytuacja lat 90., kiedy krajowy komiks „wegetował” i przechodził głęboki kryzys, pokazała, że w znacznej mierze dzięki samodzielnej twórczości, opowieści obrazkowe w Polsce całkowicie nie zanikły. Scena komiksu podziemnego, była w tym okresie bardzo często wskaźnikiem ogólnej sytuacji historii graficznych w naszym kraju.

Komiks niezależny zawsze był i ciągle pozostaje bardzo ważnym elementem polskiego obszaru opowieści obrazkowych. Tytuły podziemne od czasu ich zaistnienia w Polsce, przeszły cały szereg zmian i

<sup>23</sup> Jerzy Szytak; *Komiks*; Kraków 2000; s. 171.

<sup>24</sup> *Ibidem*; s. 170.

przekształceń. Pomimo pozornego odcięcia od rynku wydawnictw głównonurtowych, kierunek ten ciągle jest związany z nim bardzo złożonymi relacjami i zależnościami. Krajowy underground, można postrzegać np. jako zaplecze nurtu oficjalnego - miejsca doskonalenia warsztatu i umiejętności przez artystów, przed ich przejściem do profesjonalnego wydawania swoich prac. Można też powiedzieć o nim, że jest rodzajem „poletka eksperymentatorskiego” - przestrzeni, gdzie pojawiają się nowe pomysły na tematy, motywy, style graficzne i rozwiązania formalne. Zastanawiającym ostatnio zjawiskiem są też legalne reedycje starszych prac, które w pewnym stopniu, tracą w ten sposób swój pierwotny charakter i wymowę. Innym punktem stycznym pomiędzy twórczością niezależną a oficjalną jest trudność w jednoznacznym określeniu twórcy i dzieła podziemnego. Można bowiem wyróżnić niezależną twórczość komiksową, podyktowaną świadomym wyborem, jasno określoną drogą artystyczną związaną z przyjęciem pewnych reguł, konwencji i ograniczeń wynikających z tego rodzaju medium. Nurt ten jest jednak tworzony, także przez twórców funkcjonujących w nim na zasadzie niejako przymusu i konieczności, co jest wynikiem tego, że rynek oficjalny albo nie istnieje, albo jest zbyt mały, aby mógł wydać prace artystów, którzy na to zasługują.

Polski nurt komiksów podziemnych jest bardzo zróżnicowany, tak tematycznie, treściowo, jak i formalnie. Prezentuje także ogromną rozpiętość jakościową. Konsekwencją tego, że każdy, jeśli tylko zechce, może stworzyć, powielić i wydać swój komiks, jest to, że pojawiają się zarówno gnioty i prace poniżej wszelkiej krytyki, jak i takie, które prezentują wysoki poziom artystyczny i estetyczny, czyli takie, które można nazwać dziełami sztuki. Polski komiks niezależny ma już swoich nestorów, a także twórców oraz utwory tzw. „kultowe”, czyli takie, która uważa się za szczególnie wybitne. Od niedawna organizuje się również wystawy<sup>25</sup> i imprezy<sup>26</sup> poświęcone temu rodzajowi opowieści

<sup>25</sup> Wrocławska „Galeria Awangarda” zaprezentowała np. wystawę „Komiks w Awangardzie”.

<sup>26</sup> Przykładem może być organizowana cyklicznie lubelska impreza „Trach!”.

graficznych. Krajowy komiks podziemny jest zjawiskiem stosunkowo młodym, lecz jednocześnie takim, które może pochwalić się już wymiernymi osiągnięciami. Czynione są wyraźne zabiegi, aby ten rodzaj twórczości zyskał należne mu miejsce w kulturze narodowej. Należałoby zatem podsumować, zanalizować i sprawdzić, czy materiał jaki oferują rodzimi twórcy podziemnych opowieści obrazkowych jest rzeczywiście warty uwagi, akceptacji i uznania. Wydaje się to szczególnie uzasadnione, gdy weźmie się pod uwagę niejasności i wątpliwości przy kontakcie z tym rodzajem sztuki.

## Rozdział III

### Charakterystyka polskiego komiksu podziemnego

#### 1. Opozycyjny komiks podziemny w czasach PRL-u

Główne wyznaczniki komiksu podziemnego, takie jak antyautorytaryzm i sprzeciw wobec oficjalnych ideologii, sprawiły, że w czasach komunizmu w Polsce, ten rodzaj opowieści obrazkowych stał się idealnym narzędziem walki politycznej z władzą. Na szczególną uwagę z tego okresu zasługują dwie pozycje: „Solidarność - 500 pierwszych dni” oraz „Folwark zwierzęcy”.

Na powstanie pierwszego z nich wpływ miała grupa kilku osób. Jak wspomina autor rysunków - absolwent gdańskiej ASP, a obecnie znany satyryk - Jacek Fedorowicz, w kilkanaście miesięcy po wprowadzeniu stanu wojennego odwiedzili go Wojciech Starzyński i Andrzej Wytwicki. Zaproponowali mu przedstawienie historii „Solidarności” od czasu jej powstania do momentu wprowadzenia stanu wojennego. Zdecydowano się na komiks, wierząc, że dotrze on do większej ilości osób. Fedorowicz zgodził się dopiero po namowach Marka Owsieńskiego - dokumentalisty, który nagrywał na magnetofonie najważniejsze wydarzenia z życia związku. Archiwista ten, dysponując bogatym materiałem, napisał także scenariusz komiksu. Pierwsze wydanie powstało w drukarni Alicji i Franciszka Postawków w Konstancinie w październiku 1984 roku. Oprawę introligatorską wykonał natomiast Tadeusz Litwiński. Jak podaje na swojej stronie internetowej Janusz Pawlak, pierwotny nakład wynosił około 1500-2000 egzemplarzy oraz 20 egzemplarzy specjalnych, w których tytułowe słowo "Solidarność" wydrukowano czerwoną farbą<sup>1</sup>. Tytuł cieszył się tak dużą popularnością, że ilość następnych wydań i wznowień, jest trudna do oszacowania nawet w tej chwili. Komiks był rozpowszechniany, nie tylko w kraju, ale także za granicą. Fedorowicz wspomina: „Ile było następnych wydań [po pierwszym - przyp. M. P.] - nie

<sup>1</sup> Archiwum komiksów Janusza Pawlaka; Dział: Indeks tytułów, pozycja: „Solidarność. 500 pierwszych dni”; <http://www.warlock.mfirma.net/archiwum/>

wiadomo. Ten żywioł był nie do okietznania. W każdym razie, według naszego rozeznania, komiks znalazł się w ścisłej czołówce pod względem ilości wydrukowanych egzemplarzy, przedrukowywała go nasza emigracja w USA, w Australii i - co szczególnie wbiło nas w dumę - emigracyjne wydawnictwo rosyjskie *Kontynent*. Opozycjoniści węgierscy byli już gotowi, niestety - w ostatniej chwili wkroczyła tzw. służba bezpieczeństwa i zarekwirowała matryce<sup>2</sup>. Klasa i wartość komiksu szybko została doceniona, czego wyrazem może być Nagroda Kulturalna "Solidarności" z 1985 r. oraz nagroda Regionu Mazowsze i niezależnych poligrafów.



Rysunek 1 - Okładka jednego z wielu wydań komiksu.

Komiks ma szesnaście stron formatu zbliżonego do A4. W niektórych wydaniach na wewnętrznych stronach okładek wydrukowano treść 21 postulatów sierpniowych, program NSZZ „Solidarność” oraz tzw. „stanowisko radomskie”. Komiks nie posiada fabuły w tradycyjnym rozumieniu. Zawiera natomiast niemal wyłącznie, prawdziwe wypowiedzi autentycznych osób, które miały decydujący wpływ na historię „Solidarność”. Zacytowano

<sup>2</sup> Wstęp Jacka Fedorowicza do olsztyńskiego wydania komiksu z 1989 roku; s. 4.



zarówno opozycjonistów i ich sympatyków, jak np. Lecha Wałęsę, Annę Walentynowicz, Bolesława Geremka, Tadeusza Mazowieckiego, Adama Michnika, Jacka Kuronia, Leszka Balcerowicza i wielu innych, jak i przedstawiciele władz, jak np. Mieczysława Rakowskiego czy Wojciecha Jaruzelskiego. Chęć wiernego oddania początków ruchu sprawiła, że tytuł jest przepelniony tekstami, które często zajmują na stronach więcej miejsca niż rysunki. Nie przeszkadza to jednak w odbiorze tej pozycji, gdyż Fedorowicz zadbał o stronę wizualną, z taką samą drobiazgowością, jak Owiński o tekstową. Jak podkreśla rysownik, z niektórych portretów jest naprawdę dumny i uważa, że część narysowanych osób mogłaby ich używać jako zdjęć w dowodzie osobistym. Nie ukrywa przy tym, że większą precyzję starał się zachować przy postaciach opozycjonistów, natomiast przedstawiciele rządu przedstawił dosyć schematycznie i z „brakiem sympatii”. Zadbał on także o zrekonstruowanie konkretnych miejsc, jak np. wejścia do więzienia na Rakowieckiej, czy też Urzędu Rady Ministrów. Komiks dobrze spełnił swoje zadanie dokumentacyjne - jest do tej pory wartościową kroniką opisującą pięćset pierwszych dni „Solidarności”.

Ze względu na swoją polityczną wymowę, dużą popularnością w kręgach opozycyjnych w czasach komunizmu w Polsce, cieszyła się m. in. książka Georga Orwella "Folwark zwierzęcy". Zainteresowanie to znalazło odzwierciedlenie także w podziemnych komiksach z tego czasu. Najbardziej znana adaptacja została wydana w 1985 roku przez warszawskie wydawnictwo Rekontra. Autorami komiksu byli Robert Śnieciński i Fernando Molina, którzy na potrzeby komiksu przybrali pseudonimy Maciek Biały oraz Karol Blue. Pozycja ta liczy czterdzieści cztery strony i ma czarno-zieloną okładkę, wewnątrz jest czarno-biała.

Komiks nie jest zbyt udaną adaptacją, gdyż ta opiera się na eliminacji niektórych elementów. Podobnie jak w komiksie „Solidarność - 500 pierwszych dni”, także w przypadku „Folwarku zwierzęcego” zwraca uwagę zachwianie proporcji między warstwą tekstową, a wizualną. Komiks jest przeładowany kwestiami bohaterów. Rysunki są z kolei bardzo statyczne i

prezentują głównie protagonistów. Widać, że autorom chodziło nie tyle o przeniesienie książki Orwella w formę komiksu, ile o wykorzystanie gatunku opowieści obrazkowych jako przystępnej i atrakcyjnej dziedziny sztuki przy propagowaniu zakazanego przez cenzurę tytułu. W 1989 roku za sprawą wydawnictwa "Epoka", komiks wydano ponownie. Tym razem ze zmienioną szatą graficzną, a co najważniejsze już oficjalnie i w bardzo wysokim, stutysięcznym nakładzie.



Rysunek 2 - Okładka pierwszego wydania "Folwarku zwierzęcego" Roberta Śniecińskiego i Fernando Moliny.

W tym samym roku co tytuł Śniecińskiego i Moliny, ukazało się także zupełnie inne wydanie komiksowej adaptacji Orwella. Tajemnicza pozycja, o której niewiele wiadomo ma trzydzieści dwie strony o wymiarach 220 x 160 mm i jest sygnowana przez wydawnictwo "Gilosz & Azyl".



Rysunek 3 - Mniej znane wydanie "Folwarku zwierzęcego" z 1985 roku, sygnowane "Gilosz & Azyl".

Zarówno „Solidarność - 500 pierwszych dni”, jak i „Folwark Zwierzęcy” to jedno z najwcześniejszych, o ile nie pierwsze polskie komiksy undergroundowe. Z racji czasu swego powstania oba tytuły są bardziej „podziemne” niż wydawane obecnie pozycje. W odróżnieniu od współczesnych publikacji, ich produkcja, powielanie i rozprowadzanie były naprawdę „nielegalne” i pociągały za sobą realne zagrożenie ze strony oficjalnych władz. W porównaniu do nich, obecne działania polskich komiksowych twórców podziemnych są jedynie niegroźną zabawą, polegającą na naśladowaniu (świadomym, bądź nieświadomym) działań opozycjonistów z lat 80. Oba tytuły mogą razić współczesnego odbiorcę, brakiem wycucia w poprawnym operowaniu językiem komiksu. Należy jednak pamiętać o tym, że komiksy te miały szczytne cele i jest to jeden z powodów, dla których można im wybaczyć te usterki.

## 2. Twórczość Jana Platy-Przechlewskiego i Andrzeja Tokarskiego

Komiks undergroundowy w PRL-u, to jednak nie tylko prace ostentacyjnie polityczne. W okresie tym powstały też niezależne utwory, które również odwoływały się do aktualnej, polskiej rzeczywistości, jednak robiły to z właściwym sobie dystansem. Najważniejszą podziemną serią tego rodzaju jest „Wampiurs Wars” Jana Platy-Przechlewskiego. Kolejne odcinki

komiksu powstawały od początku lat 80., a pierwsza część wydana została po raz pierwszy w 1985 roku przez Gdyński Klub Fantastyki „Collaps”.

Serial, na który składają się cztery opowieści główne i pomniejsze wątki poboczne, jest historią niecodziennej grupy bohaterów, którzy najpierw muszą stawić czoło agresywnym, jednonogim i jednookim „wampiuróm”, a później ratują świat przed potężnym demonem z innej planety. „Wampiurs Wars” jest dobrym przykładem na tzw. kulturę wyczerpania. Utwór to niezliczona mozaika cytatów, aluzji i odniesień do innych dzieł kultury popularnej, np. do filmu „Gwiazdne Wojny”, czy twórczości H. P. Lovecrafta. Jednak nie tylko intertekstualne gry z czytelnikiem świadczą o wartości komiksu. Jerzy Szyłak zauważa, że Placie-Przechlewskiemu (którego nazywa nawet „łowcą patologii codzienności”) udało się znakomicie oddać atmosferę ostatniego dziesięciolecia komunizmu w Polsce. Pisze on: „Tak, tak i jeszcze raz tak: „Wampiurs Wars” są komiksem na wskroś polskim - nawet w nader drastycznej warstwie słownej - choć przyznawać się trzeba do tego ze wstydem! W postaciach głównych bohaterów - Marcinka, Madeja, Euzebiusza, Pankracego, Pafnucego, Bambarasza, a nawet Zizi - jest więcej (dobrych i złych) cech polskich niż we wszystkich pozostałych postaciach polskiego komiksu”<sup>3</sup>. Badacz wskazuje na kilka ewidentnie polskich wad i słabości. Obok szeregu innych, najbardziej widocznym jest pijaństwo, które jest ważnym elementem życia wielu bohaterów, m. in. Marcinka, czy zbója Madeja. Innym czynnikiem łączącym utwór z polskimi realiami jest kreacja świata przedstawionego na miejsce wszechobecnej beznadziei, smutku, wykołajenia, nienormalności i wszelkiego rodzaju patologii. Widać to nawet w postaciach głównych bohaterów, którymi są pijak, rozbójnik, dziwny, bo sympatyczny diabeł, a także tajniak i prostytutka. Jednak nie tylko ich profesje, lecz także graficzne przedstawienie dopełniają takiej przygnębiającej atmosfery. Mimo iż każda postać wydaje się indywidualna i trudna do pomylenia z innymi, to jednak wszystkie razem sprawiają wrażenie rysowanych w sposób niestaranny,

<sup>3</sup> Jerzy Szyłak; Postowie do pierwszego i drugiego łącznego wydania komiksu.

deformujący, karykaturalny i taki, który eksponuje ich brzydotę. Podobieństw do polskiej rzeczywistości doszukać można się także w konkretnych sytuacjach, kiedy np. okazuje się, że piwo w karczmie wydawane jest dopiero od godziny trzynastej, czy w stwierdzeniu, że reglamentacja jest dźwignią handlu.

W szyderczym wyśmiewaniu absurdów naszego kraju Plata-Przechlewski nawiązuje do twórczości Andrzeja Mleczki. Autor „Wampiurs Wars” pomimo operowania tymi samymi środkami - ironią, groteską, kpina i szyderstwem - znalazł własny, oryginalny sposób mówienia na ten temat. Jak sam mówi: „*Wampiury* rysowałem jako swoiste odreagowanie na otaczającą mnie, chorą rzeczywistość. Tak się złożyło (urodziłem się w danym miejscu i czasie), iż była to akurat rzeczywistość PRL-u. Ale nie polityka mi przyświecała”<sup>4</sup>. Tak mogło być w przypadku starszych odcinków. Jednak po zmianie ustroju w Polsce, autor rozczarowany tym, że wraz z demokracją do kraju nie wraca normalność, zaprezentował dwa kolejne, krótkie odcinkami: „Czarne wieści” o podtytule „Historia znów, niestety na czasie...” oraz „Czerwona gorączka” o podtytule „Historia najnowsza”. W pierwszym pojawia się określenie „Klechistan”, bohaterowie ukrywają się w lasach, aby nie trafić do obozów rekatechizacyjnych oraz zmuszeni są do strugania prezerwatyw z kory brzoźowej.

---

<sup>4</sup> Jan Plata-Przechlewski; Powampiurza; <http://www.republika.pl/wampiurzone/powampiurza.html>



Rysunek 4 - Fragment odcinka „Czarne wieści”.

W drugim, okazuje się, że do władzy dochodzą osobnicy, z którymi kiedyś walczyli bohaterowie, w związku z tym ci ostatni zmuszeni są do ucieczki z Ciemnogrodu. Te dwa tytuły to w porównaniu do poprzednich, prace o wyraźnym już zabarwieniu politycznym.

W 1990 i 1994 roku opublikowano wydania łączne, prezentujące niemal wszystkie odcinki serialu. „Wampiurs Wars” zyskał wśród grona miłośników i twórców opowieści obrazkowych sporą popularność i jest przez nich określany jako „komiks kultowy”. Przykładem hołdu złożonego Placie-Przechlewskiemu może być trzeci numer „Czerwonego Kartła” Gdańskiego Klubu Fantastyki, w

którym czołowi polscy twórcy komiksowi dokonali własnej interpretacji plastycznej „Wampiurów”, przy zachowaniu oryginalnych kwestii.

Jednym z pierwszych twórców komiksów podziemnych po Placie-Przechlewskim był Andrzej Tokarski (pseudonim Ziggy Stardust) - artysta o wszechstronnych zainteresowaniach, m. in. muzyk, pisarz, aktor, animator sztuki. Od końca lat 80. wydawał swojego zina o tematyce anarchistycznej pt. „Szajba”, który zawierał także opowieści graficzne. Jego najbardziej znaną serią komiksową jest cykl o Sidoraku.

Prace Ziggy’ego Stardusta mają wiele cech wspólnych z serią Platy-Przechlewskiego. Podobnie jak w „Wampiurs Wars” budowanie fabuły i wplecionych w nią żartów, polega na licznych intertekstualnych odwołaniach i swobodnych przekształceniach utworów kultury popularnej. W komiksie „Terror Sidoraka” znajdują się np. nawiązania do filmów o Godzilli oraz Charly’ego Chaplina. Inne czerpią m.in. z obrazów „Egzorcysta”, „Alien” czy „Czterej pancerni i pies”. Wymowne są nawet tytuły części utworów, np. „King Sidorak Kong”, „Dracul Sidorak” czy „Upiór w dyskoteci”, które zapowiadają trawestację określonych tekstów. Tokarski wzorem Platy-Przechlewskiego także odwołuje się do rzeczywistości pozatekstowej. Czyni to jednak w sposób wyraźny i bardziej czytelny. W jego utworach pojawiają się np. milicjanci z Rejonowego Urzędu Spraw Wewnętrznych w Międzyzdojach, szef Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej, przedstawiciele MO (Milicji Obywatelskiej, jak i Milicji Obyczajowej), funkcjonariusze ZOMO, Urzędu ochrony Państwa czy KGB. Co ciekawe, państwowi służbiści najczęściej aresztują lub zabijają Sidoraka, kończąc tym samym jego przygody w poszczególnych częściach. W związku z tym, że komiksy powstawały na przełomie lat. 80. i 90., autor odniósł się do przełomowych wydarzeń politycznych w Polsce, które rozgrywały się na jego oczach. W formie prześmiewczych i purnonsensowych żartów przedstawił zmianę ustroju w kraju. Obnażył absurdalne poczynania zarówno starych, komunistycznych władz, jak i nowych, które określały się mianem demokratycznych. Na jednym z kadrów w komiksie „Strzały w kosmosie o zmierzchu” „pojawia się

nagle wielki elektryk” i mówi: „Zostałem prezydentem. Nie będę grał już w komediach.”. „Reżyser” komiksu odpowiada mu: „Horror trzecie studio od lewej”. Na następnym kadrze z podpisem: „W związku z faktem elekcji elekta i erekcji elektoriatu zebrała się tajna rada „Wrony” i „Okonia”, czyli masońsko-żydowski spisek obalonych komuchów.” Postać na podium przypominająca gen. Jaruzelskiego mówi: „Towarzysze. Co tu dużo ukrywać. Ani wrona nie jest kanarkiem, ani okoń złotą rybką! Musimy coś wymyślić, bo nie dość, że rządzą kapitalistyczno-katoliccy masoni, to jeszcze Sidorak, kurwa, szaleje!” Odcinek ten wyśmiewa też inne, społeczno-polityczne absurdy tamtej rzeczywistości, np. sposób działania propagandy w krajach komunistycznych, czy funkcjonowanie podejrzanych instytucji kombatanckich. Fakt, że Andrzej Tokarski jest związany ze sceną muzyczną (jest liderem punko-polowej grupy „Rozkrock”), nie pozostał bez wpływu na jego twórczość komiksową. Na kartach jego graficznych opowieści na zasadzie żartobliwych wstawek, pojawiają się m. in. zespoły „Maanam”, „Perfect” czy „Republika”. Tematowi temu poświęcony został także osobny utwór „Upiór w operze”, będący ciętą satyrą na realia panujące w świecie show-biznesu, w tym m. in. na scenę punkową, z którą związany jest autor.

Komiksy Tokarskiego prezentują typowy rysunek undergroundowy. Czarno-białe prace rysowane są w sposób jeszcze bardziej groteskowy, karykaturalny i deformujący, niż ma to miejsce w „Wampiurs Wars”. Mimo iż mogą się przez to wydawać brzydkie i niechlujne, to jednak dobrze pasują do absurdalnego, kpiarskiego i ironicznego typu humoru obecnego w komiksie. Grafika jest dodatkowym sposobem wywoływania określonych wrażeń u odbiorcy, a zarazem sposobem na kreację określonej wizji świata, który przedstawiony jest jako daleki od normalności.

W 1993 roku „Marsjańska Oficyna Wydawnicza” opublikowała książkę Tokarskiego o wymownym tytule „Moja Szajba”. Pozycja ta zawiera zróżnicowaną twórczość tego twórcy - wiersze, opowiadania, przemyślenia, m. in. na temat życia, śmierci, religii, muzyki. Wydawnictwo to, jest także



czymś w rodzaju komiksowej antologii prac tego twórcy, gdyż prezentuje większość jego narysowanych wcześniej opowieści obrazkowych.

### 3. „Nieświęta trójca polskiego undergroundu”

Niemal w tym samym czasie co Tokarski, swoje prace prezentował także Dariusz Palinowski, pseudonim Pała. W latach 1989 - 1991 wydawał w Lublinie swój zin komiksowy „Zakazany Owoc”. Piąty, ostatni numer opublikował po czteroletniej przerwie w 1995 roku. Twórca związany był z muzyczną sceną niezależną (członek formacji Amen) i anarchistyczną, co znalazło wyraz w jego serii. Palinowski z wielką pasją, choć jednocześnie w sposób mało wyszukany atakuje i wyśmiewa wszystko, co widzi wokół siebie. Kpi z Kościoła, religii i Boga. Obraża godło państwowe, podobnie jak polityków i innych przedstawicieli państwa. Nienawidzi skinów i nazistów. Piętnuje zakłamanie, obłudę i mieszczańską moralność. Próbką jego twórczości z „Zakazanego Owocu” może być komiks, w którym kobieta adoptuje z sierocińca młodego rozwyrzonego chłopaka, a następnie sprzedaje go pedofilowi, który najpierw go gwałci, a potem zabija.

Oprócz „Zakazanego Owocu” Pała jest także autorem pozycji „Niezwykłe przygody braci Kowalskich”, wydanej po raz pierwszy przez Fanzin/Siedmioróg w 1996 roku. Komiks opowiada o perypetiach tytułowego rodzeństwa - Arbuza i Kalafiora (po raz pierwszy pojawili się w czwartym numerze „Zakazanym Owocu”). Są to dwaj młodzi anarchiści i wegetarianie, którzy kierują się również postawą straight-edge, polegającą na byciu wolnym od narkotyków, alkoholu i nikotyny. Dobrą charakterystyką bohaterów, mogą być wypowiedzi osób z ostatniej strony komiksu. Mężczyzna: „Wybili dwa zęby mojemu synowi, tylko za to, że zrzucił z dachu jakiegoś głupiego kota.”, kobieta: „Łysy oblał mnie benzyną, kudłaty podpałił i w ten oto sposób nowe futro z lisów poszło się jebać...”, policjant: „Osobiście mogę państwu przyrzec, że wcześniej, czy później dostaniemy te

pierdolone antyspołeczne gnidy.” Album rysowany jest nieco staranniej, niż prace w „Zakazanym Owocu”.



Rysunek 5 - Komiks "Jak zdobyć kobietę" z trzeciego numeru "Zakazanego Owocu".

To, że komiks ten jest łagodniejszy i trochę bardziej przystępny, może być mylące, gdyż jak pisze Szytak: „(...) w *Niezwykłych przygodach braci Kowalskich Pała* nadal prezentuje ten sam co w *Zakazanym Owocu* sposób myślenia o rzeczywistości wokół nas i manifestuje ten sam rodzaj

niezadowolenia z tego, co widzi. Niezadowolenia, które ujawnia się w postaci okrutnego szyderstwa, sarkazmu i pozbawionego złudzeń poczucia humoru”<sup>5</sup>.

Pała to chyba najbardziej undergroundowy autor polskiego komiksu, zarówno w porównaniu do twórców tworzących przed, jak i po nim. Jerzy Szytak pisze, że: „Pała jest (czy też był) twórcą undergroundowym we właściwym sensie tego słowa. Jednym z trzech, (góra czterech) rysowników, w wypadku których można używać tej nazwy bez cudzysłowu”<sup>6</sup>. Na tle całej polskiej twórczości komiksowej jego prace są jednymi z najbardziej obscenicznych i bezkompromisowych; zawierają ogromną ilość wulgaryzmów. Pała przedstawia świat jako miejsce skundlone, zeszmaczone i niedoskonałe, w którym prawdziwe wartości takie jak miłość czy wiara są jedynie abstrakcją i nie mają realnego wymiaru. Szytak zaznacza jednak także, że prace te są jednocześnie wiarygodne, autentyczne i niezafalszowane - bez zakłamania i pozerstwa oddają intencje twórcy. Historie Pały są często ohydne i odrażające, gwałcą wszelkie normy dobrego smaku. Szokują, ale jednocześnie sprawiają, że nie można na nie pozostać obojętnym. Mimo iż Pała, to prawdziwy twórca podziemny, to jednak nie umie on budować dłuższych fabuł komiksowych. Jego najdłuższa opowieść ma zaledwie pięć stron. Najczęściej przy budowaniu fabuł posługuje się jedynie kilkoma kadrami. Dużą część jego twórczości rysunkowej zajmują jednoobrazkowe żarty rysunkowe, nie będące jednak komiksami. Poza tym, jak zauważa Daniel Gizicki, inną wadą prac Palinowskiego jest to, że niezmiennie skupiają na tych samych zagadnieniach. Pisze on: „Do tego dochodzi rażąca monotematyczność jego komiksów, co oznacza, że o ile historie te w małej dawce są jeszcze do przelknięcia, to w dużej ilości są po prostu niestrawne”<sup>7</sup>.

W 2000 roku wydawnictwo „Kultura Gniewu” wydało antologię prezentującą zebrane numery „Zakazanego Owocu”, a także rysunki i komiksy tego artysty publikowane w niskonaktadowych pismach związanych z kulturą niezależną.

<sup>5</sup> Dariusz Palinowski; Niezwykłe przygody braci Kowalskich; 2003; s. 4

<sup>6</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>7</sup> Daniel Gizicki; Polska rzeczywistość w polskim komiksie undergroundowym; „Zeszyty Komiksowe” 2004; nr 2; s. 37.

Innym twórcą komiksowym, którego debiut przypadł na ten sam okres jest Krzysztof Owedyk (pseudonim Prosiak). Tak jak Pała, artysta ten związany był z szeroko rozumianym ruchem kontrkulturowym i w tym środowisku pojawiły się jego pierwsze prace, choć jak zaznacza, komiksy rysował już znacznie wcześniej. Wspomina on: „(...) mój pierwszy opublikowany komiks ukazał się (...) w zinie *Flabby*. Coś o punkowcu - antyklerykale, który oczywiście stroni od wszystkiego co kościelne, ale po śmierci zakopują go oczywiście na katolickim cmentarzu i jego duch dostaje schiza... Tu podkreślę, że był to pierwszy komiks opublikowany, bo narysowałem ich wcześniej mnóstwo do szuflady, i to właśnie długich historii na co najmniej 50 stron. Pierwszy pochodzi z roku 1983!”<sup>8</sup>. Od 1990 roku Owedyk zaczął wydawać „Prosiacka”. Jak sam podkreśla, inspiracją i zachętą do samodzielnego tworzenia własnego tytułu były ziny komiksowe, z którymi się zetknął, i które zrobiły na nim duże wrażenie. Do najważniejszych zalicza wydawany w Chorzowie „Schizol” oraz „Zakazany Owoc” Pały. Do 1999 roku Prosiak zaprezentował osiem numerów swojego pisma. Przez pierwsze cztery numery tematyka prezentowanych prac, nie różniła się w zasadzie od innych podziemnych wydawnictw komiksowych tamtego okresu. Komiksy i rysunki zawierały głównie treści antyklerykalne, parodiowały również subkultury młodzieżowe i parafrazowały teksty kultury masowej. Poszczególne numery zawierały także takie formy jak wiersze, opowiadania, czy dowcipy.

Piąty numer „Prosiacka” z 1993 roku jest przykładem na to, że w pewnym momencie Owedykowi przestały odpowiadać ciasne ramy konwencji komiksu undergroundowego. Okres ten jest przelomowy w jego twórczości. W jednym z wywiadów stwierdził on: „(...)aby coś było dobre, nie może być dobre wyłącznie w obrębie jakiejś zamkniętej grupy ludzi. Musi mieć przyzwoity poziom i móc mierzyć się ze wszystkimi równą miarą. Tymczasem w wielu wydawnictwach podziemnych panuje bylejakość wydawania i tworzenia, co mnie jako urodzonemu estecie nie odpowiada”<sup>9</sup>. W innym

<sup>8</sup> Tęsknota za niematerialnym światem. Z Krzysztofem Owedykiem rozmawia Witold Tkaczyk; „AQQ” 2004; nr 1(31); s. 48-49.

<sup>9</sup> Ibidem.

powiedział: „(...) miałem przesyt tworzenia rysunków i komiksów satyrycznych związanych z undergroundem. To się w pewnym momencie wyczerpało (...) Na początku tematy były czysto undergroundowe, ale potem zauważyłem, że to się rozszerza, że moje komiksy trafiają do ludzi w ogóle nie związanych ze sceną niezależną. Dlatego też zacząłem rozbudowywać tematykę, o to, co cały czas we mnie siedziało...” Trzon piątego numeru stanowi historia „Genesis”, która opisuje stworzenie świata i ludzi przez nieodpowiedzialnego, egocentrycznego i zarozumiałego Jaha. Jako rozwiązanie zadania domowego kreuje on nasz kosmos oraz życie na Ziemi, łącznie z ułomnym rodzajem ludzkim. Numer zawiera też krótsze prace o charakterze refleksyjnym, egzystencjalnym i filozoficznym, które to cechy od tego momentu zaczynają dominować w twórczości tego artysty.

Odejście od siermiężnej estetyki i tematyki podziemnej, zaowocowało także powstaniem komiksu „Ósma czara”, który można postrzegać jako kontynuację „Genesis”. Opublikowany po raz pierwszy w 1994 roku niemal stustronicowy album jest uważany przez niektórych za najlepszy polską opowieść obrazkową lat 90<sup>10</sup>. Komiks opowiada historię świata po ostatecznej zagładzie i sądzie ostatecznym. Pierre - główny bohater, który jako jeden z nielicznych ocalał na ziemi, rusza w podróż, aby odnaleźć swoją ukochaną. Kobieta trafia do raju, który bardziej przypomina piekło, a Bóg okazuje się być krwawym despota, a nie miłosiernym i wyrozumiałym Ojcem. Innym długometrażowym albumem Prosiaka jest humorystyczno- sensacyjny „Ratboy”, który traktuje o przygodach walczącego z systemem szczura-anarchisty. Owedyk to także autor trzech jak do tej pory, komiksów z cyklu „Blixa i Żorzeta”. Pozycje te, mimo iż są skomponowane w formie krótkich żartobliwych pasków i odnoszą się głównie do subkultury punków, to zawierają celne spostrzeżenia obyczajowo-społeczne na temat całej współczesnej polskiej młodzieży.

---

<sup>10</sup> Paweł Dunin-Wąsowicz pisze o tym tytule: „Pod względem scenariusza bezapelacyjnie najlepszy polski album komiksowy mijającej dekady”; „Machina” 2000; nr 5 (50); s.103.



Rysunek 6 - Praca Prosiaka „3, 4, 5, 6...”, w której krytycznie odnosi się do sceny komiksu niezależnego.

Prosiak jest artystą wyjątkowym, nie tylko jeśli chodzi o treść prac, które prezentuje. Zmiana tematyki, pociągnęła za sobą także ewolucję

warstwy przedstawieniowej. Powoli jego styl graficzny zaczął odchodzić od typowego rysunku podziemnego. Późniejszy okres twórczości Owedyka obfituje w realistyczne, dopracowane i wyważone plastycznie komiksy. Przejście to nie było gwałtowne i nieoczekiwane, gdyż twórca ten miał już przygotowanie artystyczne (ukończył liceum plastyczne) i zawsze w pewien sposób wyróżniał się spośród innych artystów tworzących komiksy podziemne.

Popularność prac Prosiaka sprawiła, że bardzo szybko pojawiły się ich kolejne wydania, a także pozycje zbiorcze. Rok 1998 przyniósł pierwszą antologię czterech najwcześniejszych numerów „Prosiaków”. W dwa lata później to samo, niezależne wydawnictwo „Pasażer” zaprezentowało identyczną pozycję, poszerzoną dodatkowo o szósty numer magazynu. Z czasem pojawiły się także ponowne wydania innych prac, np. „Ósmej czary”, „Ratboya” czy siódmego numeru „Prosiacka” wydane jako „Bajki Urłaćkie”. Ostatnio Krzysztof Owedyk zaangażował się w tworzenie serii „Cierń w koronie”. Dwa albumy z tego cyklu zaprezentowało wydawnictwo „Kultura Gniewu”.

Prace Pały miały wpływ nie tylko na Owedyka, który dzięki temu zaczął wydawać własne pozycje, ale także na Ryszarda Dąbrowskiego - przyjaciela Palinowskiego. Twórca postaci Likwidatora tak wspomina początki swojej przygody z komiksem: „Był rok 1995. Moi kumple anarcho-punkowcy z lubelskiej punkowej kapeli "AMEN"- z Pałą na wokalu - wydawali fanzin, do którego rysowałem pojedyncze rysunki i mini - komiksy, od dłuższego czasu bezskutecznie namawiali mnie do wykonania jakiegoś niedługiego komiksu - który zamierzali następnie wydać. W końcu uległem”<sup>11</sup>. Dąbrowski przybliży kulisy powstania tej pozycji: „Ten pierwszy fanzinowy *Likwidator* powstał w ciągu trzech majowych tygodni bez żadnego planu, wymyślany ad hoc, niemal ze strony na stronę. Dzięki uprzejmości zaprzyjaźnionej drukarni wyszedł w nakładzie 1000 egzemplarzy i był sprzedawany za grosze na punkowych koncertach, *giełdach* i w sprzedaży wysyłkowej. Samą postać Likwidatora i fabułę komiksów wymyśliłem sam - ale były one wyrazem nastrojów i

<sup>11</sup> W. Leszczyńska; Dyskretny czar likwidacji (wywiad z Ryszardem Dąbrowskim); „Magazyn Fantastyczny” 2005; nr 4.

poglądów nie tylko moich. Chciałem, aby komiks ten był do bólu undergroundowy i środowiskowy, prowokacyjny i zabawny”<sup>12</sup>.

Tytułowy bohater komiksów Dąbrowskiego może wydawać się jedynie zamaskowanym bandytą - szaleńcem, który chce wszystkich wymordować. Jest to jednak postać o wiele bardziej złożona i skomplikowana, bowiem ma jasno sprecyzowane cele, które konsekwentnie realizuje. Autorem najlepszego opisu tego bohatera, jest sam Dąbrowski, który mówi: „Maksymalnie upraszczając, można powiedzieć, że Likwidator jest wojującym ekologiem, ale o komiksowo wyolbrzymionej pasji i anarchistycznym zacięciu. Właściwie jest po prostu komiksowym wyobrażeniem ekologicznego ekstremizmu z domieszką anarchistycznych odruchów i bandyckiego fasonu. Kieruje nim instynktowne, chociaż też i przemyślane uwielbienie dla Natury - z jednej strony i głęboka wrogość do cywilizacji i antynaturalnej kultury - z drugiej. Kluczem do zrozumienia tej postaci jest przyjęcie tezy o niemożliwości prawdziwego kompromisu między światem dzikiej przyrody i światem cywilizacji, która ją niszczy i kolonizuje. Cynizm i okrucieństwo Likwidatora pośrednio mają swe źródło w estetycznej i moralnej nadwrażliwości, wzmocnionej jeszcze refleksją. Jego moralność jednak nie ma nic wspólnego z humanizmem czy religią - wykracza ponad antropocentryczną perspektywę wartościowania”<sup>13</sup>. To prawda - Likwidator postrzega ludzi jako niereformowalne pasożyty wykorzystujące naturę, której sami są częścią. W związku z tym zabija każdego, kto w jakiś sposób przyczynia się do degradacji środowiska lub dręczenia zwierząt. Bezlitośnie eksterminuje zarówno kłusowników, jak i myśliwych, wędkarzy, jak i drwali. Wysadza gmach Sejmu, po tym jak postowie zatwierdzają ustawę, w myśl której można bez ograniczeń korzystać z zasobów przyrody. Likwidator walczy także z szeroko pojętym systemem - rozumianym jako zespół ścisłych zależności społecznych, ekonomicznych i gospodarczych.

Szczególną nienawiść czuje do policjantów i żołnierzy jako sługusów władzy; polityków, którymi kieruje tylko ambicja, pycha i chęć posiadania

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> wywiad Jarosława Składanka z Ryszardem Dąbrowskim; [www.kultura.com.pl](http://www.kultura.com.pl)



władzy oraz księży, którzy według niego wyłącznie zniewalają umysły prostych ludzi. W poszczególnych odcinkach zabija np. Lecha Wałęsę i księdza Józefa Tischnera. Bohater Dąbrowskiego nie stosuje półśrodków i rozwiązań połowicznych - zabija z uśmiechem na ustach (właściwie to zawsze się uśmiecha). O tym, że komiksy o Likwidatorze odzwierciedlają poglądy samego Dąbrowskiego może świadczyć także to, że album „Krwawy rajd” zadedykował Tedowi Kaczynskiemu - jednemu z najbardziej znanych amerykańskich terrorystów.



Rysunek 7 - Fragment pierwszej części "Likwidatora".

Ryszard Dąbrowski to absolwent wydziału artystycznego UMCS w Lublinie. Twórca nie proponuje jednak w serii o „Likwidatorze” nowatorskiego podejścia plastycznego. Komiks jest rysowany w typowo podziemnej manierze graficznej. Wszystkie części zostały stworzone przy

wykorzystaniu jednej i niezmiennej konwencji artystycznej, z wykorzystaniem karykatury, przerysowania i groteski.

Do chwili obecnej, poza wydaniem zinnymi pierwszymi dwoma odcinkami serii, w formie albumowej ukazały się także komiksy: „Likwidator. Trylogia”, „Likwidator. Krwawy rajd”, „Likwidator. Decydujące starcie” oraz „Likwidator i Zielona Gwardia”.

Pała, Prosiak i Dąbrowski są określane jako „nieświęta trójca polskiego undergroundu”<sup>14</sup>. Wydaje się, że jest to określenie trafne, gdyż twórcy ci są postrzegani jako główni i najważniejsi przedstawiciele tego nurtu w polskim komiksie. Mimo iż oprócz nich tworzyli i dalej tworzą inni artyści, to jednak powszechnie uważa się, że to właśnie oni mieli największy wpływ na drugoobiegowy nurt opowieści obrazkowych. Porównując tych trzech twórców można zauważyć, że jedynie Owedyk rozwija się jako artysta. Zarówno Pała, jak i Dąbrowski niezmiennie posługują tymi samymi środkami i poruszają te same tematy. Prosiak z kolei przechodzi wyraźną ewolucję, szuka własnego stylu, eksperymentuje, jest innowatorem i dzięki temu nie daje się łatwo zdefiniować. Z całej trójki wybija się czoło jako twórca najciekawszy, najoryginalniejszy i zarazem najpłodniejszy.

Jednym z najważniejszych wydawnictw początku lat 90., które obok dokonań Pały i Prosiaka, także zapisało się w historii polskiego komiksu undergroundowego jest „Inny Komix”. Pierwszy i jedyny numer został wydany w Sopocie w 1991 roku i wyróżnia się tym, że nie jest pozycją jednego autora, ale prezentuje przekrojową twórczość głównie polskich, choć także zagranicznych artystów niezależnych. Na całość składają się krótkie, przeważnie jednostronicowe prace przedrukowane z niskonakładowych pism związanych z ruchami alternatywnymi, np. z „Prosiacka”, „Mać Pariadki”, „Twe-Twe”, „Black Flag”, „Alpenzeiger” czy „Lekker Fris”. Dzięki formule antologii pismo daje retrospektywne spojrzenie na rozkwitającą, niezależną scenę komiksową tego okresu. Obok prac Owedyka i Palinowskiego pokazano m. in. historie Adama Pękalskiego, Zappy, Gala, Paulusa czy Zimnego.

<sup>14</sup> Terminu takiego użyła Aneta Kyzioł w tekście „Ludzie z dymkiem. Polska szkoła komiksu” opublikowanym w „Polityce” nr 46/2004, s. 68-70.

#### 4. Ewolucja zinów w wydawnictwa oficjalne

W ciągu ostatnich lat najważniejszą pozycję na rynku zinowym zdobyły dwa tytuły - „Ziniol” (do dwudziestego piątego numeru znany jako „Zinio”) wydawany przez Dominika Szcześniaka (pseudonim „lucek”) oraz „KGB”, którego pomysłodawcą był Hubert Ronek. Pierwszy tytuł zaprezentował największą ilość numerów w całej historii wszystkich polskich, niezależnych magazynów komiksowych. Od września 1998 do kwietnia 2005 roku Szcześniak wydał czterdzieści numerów i na tym postanowił zakończyć działalność pisma. Cechą „Ziniola” odróżniającą go od innych zinów komiksowych było to, że ukazywał się w miarę regularnie i systematycznie, choć był tzw. nieregularnikiem. „KGB” jest z kolei najdłużej ukazującym się polskim, komiksowym pismem podziemnym. Ronek wydał pierwszy numer w październiku 1996 roku. Dziesięć kolejnych odcinków zostało zaprezentowanych do maja 1999 roku. Po okresie dwuletniej przerwy, od października 2001 roku pismo ukazuje się ciągle do chwili obecnej. W kwietniu 2005 roku w trakcie lubelskiej imprezy Trach! wydano dwudziesty drugi numer magazynu. „Ziniol” i „KGB” to przykłady wydawnictw, które przez cały okres swej historii były typowymi zinami.

Ciekawym zjawiskiem w tym kontekście jest zatem ewolucja niektórych pozycji tego typu w profesjonalne, branżowe pisma komiksowe. Dobrym przykładem jest poznańskie „AQQ”, którego pomysłodawcami byli Witold Tkaczyk i Łukasz Zandecki. Premierowy numer pojawił się w październiku 1993 roku. Pierwszych pięć odcinków było kserowanych; szósty miał już twardą, kartonową okładkę; od numeru ósmego pismo zwiększyło format do A4 i uzyskało numer ISSN. Dziewiętnasty odcinek z kwietnia 2000 roku był już dostępny w Empikach i księgarniach. W marcu 2004 roku ukazał się ostatni - trzydziesty pierwszy numer magazynu. Co ciekawe, zarówno w okresie fanzinowym, jak i profesjonalnym pismo było postrzegane jako najważniejszy polski periodyk traktujący o komiksie. Podobną drogę co

„AQQ” przechodziły także inne tytuły. „KKK” - pismo Krakowskiego Klubu Komiksu przez pierwsze pięć numerów także było kserowanym fanzinem. Od 1999 roku pismo pod przewodnictwem nowej redakcji stało się bardziej profesjonalne - poprawiono szatę graficzną i rozszerzono dystrybucję na księgarnie, kioski i Empiki. Niestety - podobnie jak pismo z Poznania, krakowski magazyn także upadł po zaprezentowaniu dwudziestu czterech numerów. Nieco inną genezę miał oficjalny i dosyć łatwo dostępny, przez cały okres swej historii, magazyn „Produkt”. Główny pomysłodawca - Michał Śledziński (pseudonim „Śledziu”) wydał wcześniej trzy numery zina „Azbest”, który cieszył się sporą popularnością i pomógł artyście zdobyć doświadczenie i warsztat, które okazały się nieodzowne przy realizacji profesjonalnego pisma, jakim był „Produkt”. Co ciekawe, nowy magazyn poruszał niemal te same tematy co zin, który był jego poprzednikiem. Tytuł Śledzińskiego to fenomen na polskiej scenie komiksowej - mimo iż jest pismem oficjalnym, to wyraźnie posługuje się stylistyką undergroundu, przez co jego jednoznaczna klasyfikacja jest dosyć trudna, o ile w ogóle możliwa.

## 5. Forma i techniki wykonania

Pozycje undergroundowe są na ogół tworzone i powielane przez samych autorów, co ma na celu obniżenie kosztów produkcji i wydania danego tytułu. Tworzone są zatem w sposób amatorski, który jednak nie musi oznaczać braku profesjonalizmu. Dominik Szcześniak pisze, że ziny są: „(...) sklejane metodami domowymi (nożyczki, klej, papier, komputer)”<sup>15</sup>. Efektem typowych zabiegów wydawniczych, takich jak przygotowanie warstwy tekstowej i graficznej, jest powstanie wzorca, który następnie jest kalkowany.

Najpowszechniejszą techniką reprodukcji jest powielenie najlepszego jakościowo egzemplarza na kserokopiarce. Niektórzy twórcy uważają nawet skomplikowany proces kopiowania za pewien rodzaj sztuki. W

<sup>15</sup> Dominik Szcześniak; Słowo... (w:) Polska mała xeroprasa; Lublin 2004; s. 3.

21 numerze zinu komiksowego „Vormkfasa classic” można przeczytać o tym, że: „Kserografika jest odmianą grafiki, jako że zajmuje się tworzeniem kopii z matrycy graficznej. Jej celem jest umiejętne dobranie środków wykonania matki - kopii, tak aby przy jej tworzeniu uwzględnić niedoskonałości kopii wtórnych. Efektem działania takich założeń jest fakt, że to nie sam komiks jest końcowym dziełem, lecz dopiero jego kopia wykonana na ksero.”

Na takich samych prawach, co wydawnictwa kserowane, istnieją także pozycje drukowane. W związku z bardziej profesjonalnym sposobem reprodukcji, mają lepszą jakość poligraficzną. Na wyższy standard ma wpływ także to, że niektóre z nich są kopiowane na materiale lepszej jakości - bywa, że nawet na śliskim papierze kredowym wysokiej klasy. Pomimo tego, wszystkie prace podziemne, zarówno powielane na ksero jak i w drukarni, mają praktycznie tą samą paletę barw - są czarno-białe. Jedynie okładki w części pozycji undergroundowych bywają kolorowe - zazwyczaj w tytułach drukowanych.

Najczęściej spotykanym rozmiarem wydawnictw podziemnych, zarówno mających jednorazowy charakter komiksów, jak i cyklicznych magazynów zinowych jest format A5. Dostyc często występują także pozycje o wymiarach A4. Jako przykłady eksperymentów formalnych pojawiają się także mniejsze tytuły. Jednym z twórców podziemnych, w którego twórczości można odnaleźć najwięcej tego rodzaju zabiegów jest Prosiak. Często przekraczał on konwencje w zakresie wymiarów swoich publikacji. Razem z drugim numerem „Prosiacka”, ale także osobno, rozprowadzany był mini album „Smutna historia o pewnym świecie”. Wydawnictwo posiada trzydzieści dwie strony formatu A8 - na jednej planszy znajduje się jeden kadr komiksu. Jeszcze mniejsza jest seria „Mikrobrazy”, na którą składa się pięć numerów o wymiarach trzydzieści sześć na dwadzieścia sześć milimetrów. Okładki tych publikacji są kolorowe i ręcznie wykonane. W środku każdego tytułu znajduje się trzydzieści różnego typu grafik. We wstępie można przeczytać: "Mikrobrazy przedstawione tu w skali 1:1, to fragmenty, wycinki większych, abstrakcyjnych przypadkowych plam, kleksów

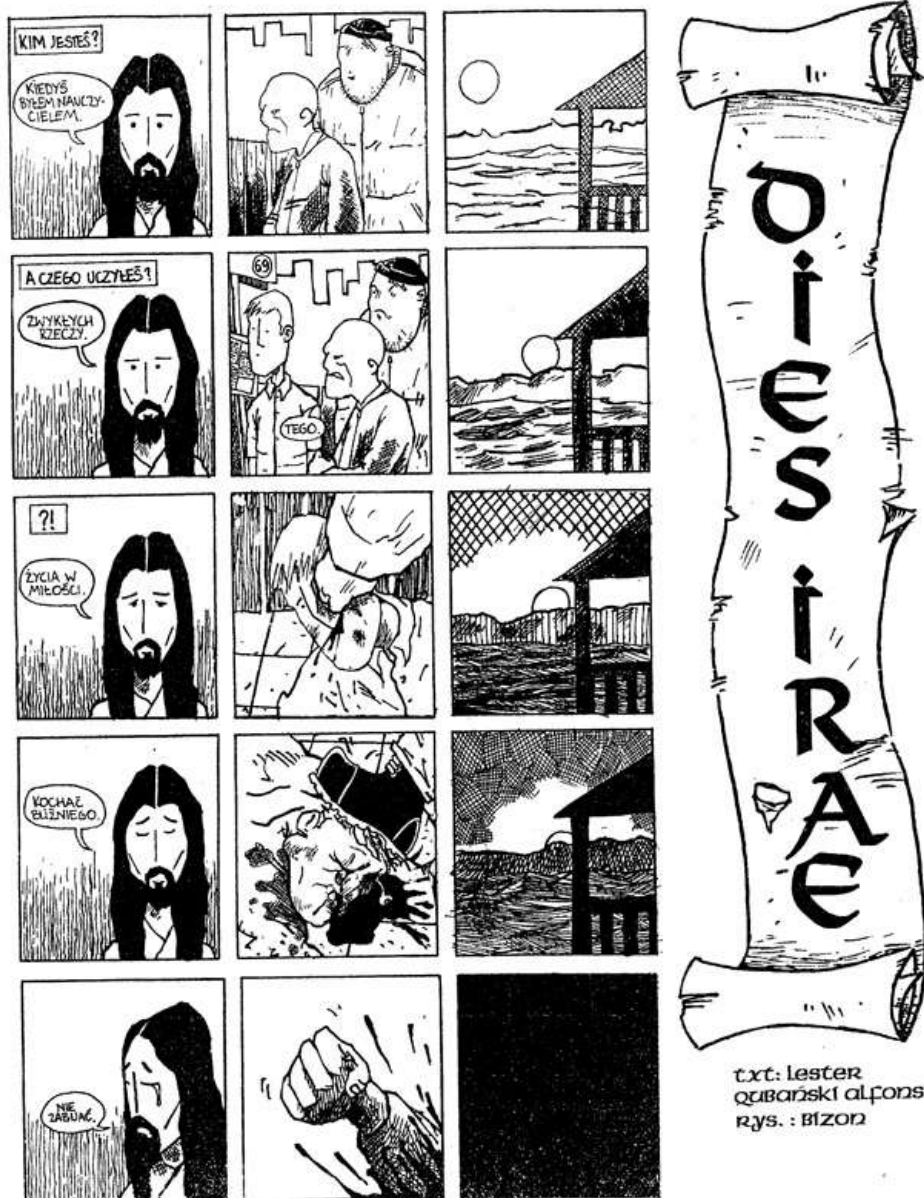
itp. Coś zostało do nich dorysowane, coś zamalowane - w ten sposób powstały Mikrobrazy. Tak wiele nas otacza: ukryte w korze drzew, wzorach posadzek, odrapanych ścianach, chmurach... czasem warto nadpsuć sobie wzrok, by ujrzeć inny świat..." Tylną okładkę wszystkich egzemplarzy zdobi akwarelowy odcisk palca autora. Krzysztof Owedyk opublikował także inną serię książeczek o niestandardowych wymiarach. Pozycje typu „Terror demokratyczny”, „Teraz Polska”, czy „Wszystkie istoty małe i duże” zawierają jednokadrowe żarty rysunkowe i mają wymiary dziesięć i pół na siedem centymetrów. Owedyk jest również autorem zinu „Luzjuba Urłątca”, zawierającego m. in. opowieści obrazkowe. Szczególnie interesująca jest obwoluta tej pozycji - znajduje się na niej przestrzenny kolaż, na który składają się sznurek, łańcuch oraz dyskietka (rysunek 8).



Rysunek 8 - Okładka "Luzjuby Urłątcej" Prosiaka.

Przykładem ciekawego eksperymentu formalnego jest także tytuł „Dies Irae” (rysunek 9) autorstwa dwóch twórców, ukrywających się pod pseudonimami Bizon oraz Lester qubański alfons. Poszczególne opowieści (poza ostatnią) tworzące komiks znajdują się na pojedynczych stronach. Układ graficzny jednej historii tworzy układ piętnastu kadrów (pięć w pionie

na trzy w poziomie). Kolejne fragmenty można czytać od góry do dołu, jednak dopiero ponowna lektura od lewej do prawej strony dookreśla główny tok wyводу i wprowadza nowe wątki - równie istotne dla odbioru utworu. Dzięki takiemu zabiegowi udało się uzyskać niespotykany i rzadki w komiksie efekt symultaniczności fabuły.



Rysunek 9 - Fragment komiksu "Dies Irae".

Komiksy podziemne z początku lat 90., szczególnie te, których twórcy związani byli z ruchem punkowo-anarchistycznym, prezentowały bardzo słaby poziom graficzny - nie była to z pewnością sztuka wysokiej klasy. Prace te operowały głównie karykaturą i groteską. Potwornie przerysowywały

rzeczywistość, eksponując brzydotę przedstawianego świata, jak i zamieszkujących go bohaterów. Nie tyle jednak wybór określonych konwencji graficznych świadczył o ich marności, ale to, że w utwory te przy ich wykonywaniu (poza nielicznymi wyjątkami) nie wkładano żadnego wysiłku. Rysowanie brzydoty sprowadzało się do tworzenia szybkiego i byle jakiego - proces ten pozbawiony był większego zaangażowania. Tym samym większość osób pracujących nad historyjkami obrazkowymi już w trakcie tworzenia dystansowała się w pewien sposób wobec własnych komiksów. Brak kunsztu, warsztatu i dokładności może tłumaczyć w minimalnym stopniu jedynie zaangażowanie artystów w warstwę ideologiczną rysowanych opowieści. Co ciekawe, artyści podziemni funkcjonujący w subkulturach na początku zeszłej dekady, a także ci, którzy pozostawali niejako „na zewnątrz” (choć byli związani z tymi środowiskami np. poprzez sieć dystrybucji) mieli świadomość tego rodzaju niedbalstwa i krytycznie się odnosili do tego zjawiska. Zdawali sobie także sprawę z ograniczeń wynikających z publikowania na „scenie niezależnej”. Jedną z najważniejszych prac w kontekście polskiego komiksu niezależnego jest komiks Prosiaka z 1993 roku (rysunek 6). Artysta wylicza powody, które według niego sprawiają, że opowieści obrazkowe powstające w ramach subkultur są tak niedojrzałe artystycznie:

„ - Brak artyzmu koledzy i koleżanki! Brak komixu jako sztuki ot co, panie i panowie - jako sztuki wizualnej, jak i literackiej.

(...)

- Rysunek satyryczny u nas nie jest wyborem, jest koniecznością, bo ludzie inaczej rysować nie potrafią. Choć są i zdolniejsi, którzy są naśladowani przez innych, którzy myślą, że rysować prosto jest prosto...

(...)

- Sprawy następne to kłopoty techniczne. Nie zaprojektuję ładnej planszy wiedząc, że w zinowym druku, pomniejszona straci na wszystkim - jakości, przejrzystości, przestrzeni!... Nie mogę wydać sobie profesjonalnie komiksu bo nie mam pieniędzy!!!



- No i co wobec tego? Czy pozostaje liczyć na oficjalny druk w jakimś wydawnictwie? Na *scenie* nie rozwinie się profesjonalny komiks, bo rysownikom (zdolnym) żal będzie się po prostu zmarnować....”<sup>16</sup>.

Podobny, piętnujący charakter ma tekst innego twórcy podziemnego - Bartosza Słomki (pseudonim Termos). Pisze on: „Dużą bolączką twórców alternatywnych jest ogólnie przyjęta za kanon punkowego rysowania maniana. Szczególnie widoczna w nieczytelności rysunków, niestaranności i nieprzemyśleniu fabuły. Rysownicy w większości wypadków srają na to czy wyjadą z rysunkiem poza ramki obrazka i czy ktoś rozezna się w ich piśmie. No bo po jakiego wafla się starać skoro i tak nikt mi nie zapłaci. Punkowej publice styknie jak będzie ostro i dużo bluzgów. Poza tym inni tak rysują i tak trzeba, a jak komuś coś nie podchodzi to niech kurwa nie czyta! Do tego dochodzi jeszcze jakość druku komiksu, który po pomniejszeniu wymaga interwencji okularów”<sup>17</sup>.

O ile jednak komiksy podziemne związane z ruchem punkowym i anarchistycznym są zwykle bardzo słabe graficznie, to mimo wszystko są to zazwyczaj prace oryginalne, autorskie. Nie można tego z kolei powiedzieć o historyjkach obrazkowych pojawiających się na łamach pism tworzonych przez skinów, faszystów i nacjonalistów. Marcin Kornak w tekście „Skradzione komiksy” zauważa prawidłowość polegającą na tym, że niemal wszystkie prace pojawiające się na łamach tego typu magazynów są zawłaszczane bez wiedzy prawowitych autorów. Pisze on: „Ciekawszym (...) zjawiskiem - socjologicznie, bo nie artystycznie - jest komiks na łamach nazistowskich skin-zinów. Najciekawsze jest to, że poza kilkoma nieistotnymi wyjątkami komiksy obecne w wydawnictwach tego typu są... kradzione. Kradzione na dwa sposoby. Pierwszy, forma ta jest chyba bardziej bezczelna i popularna, polega na przerysowywaniu, a w wersji ekstremalnej po prostu na wycinaniu postaci, czasem całych kadrów i fragmentów prac sławnych twórców komiksu i wpisywaniu ich w konteksty, o których ich autorom nie śniło się w najgorszych snach. W wielu wypadkach "komiksowość" tych zabiegów jest

<sup>16</sup> Krzysztof Owedyk; 3, 4, 5, 6...; „AQQ” 1993; nr 1; s. 5.

<sup>17</sup> Bartosz Słomka; Wychyliłybyśmy. Komixowe szajby ser Termosa; 1996; s. 17.

czysto umowna, a wykadrowane z oryginalnych prac postacie spełniają jedynie funkcję ikonograficzną w rasistowskich pisemkach. Drugi sposób to plagiatowanie znanych postaci z komiksów; bardziej ambitne narodoworadykalne talenty tworzą nawet kolejne ich przygody, ale tym razem w świecie swastyki i czystości rasowej”<sup>18</sup>. W bezczelny i bezceremonialny sposób wykorzystano do podłych celów np. prace Grzegorza Rosińskiego, Janusza Christy, Szymona Kobylńskiego, a nawet klasyków europejskiego komiksu, takich jak Albert Uderzo i René Goscinny (seria „Asterix i Obelix”) czy Herge (seria „Tintin”). Jako szczyt tego rodzaju zabiegów Kornak wskazuje przedrukowanie jednej z prac Owedyka, który w początkach swej działalności stworzył sporo komiksów dyskredytujących środowisko skinów. Perfidia polegała na tym, że wykorzystano szczególną pracę, w której Prosiak wytknął błędy środowisku punków, z którym się jednakże utożsamiał.

Opowieści obrazkowe w zinach komiksowych są zawsze głównym, choć nie jedynym prezentowanym medium. W pismach podziemnych pojawiają się także takie formy artystyczne, jak np. krótkie opowiadania (przykładem może być „A&E” w pierwszym numerze „Prosiacka”), wiersze (np. Owedyka tworzącego pod pseudonimem Lucy Fear, czy takich klasyków jak Leopold Staff - także w „Prosiacku”), poradniki (np. „Jak pisać poezję awangardową” Rafała Skarżycznego w trzecim numerze „Mięsa”), plakaty (np. w komiksach z cyklu „Blixa i Żorzeta” są zamieszczone na środkowych stronach i można je wyjąć bez szkody dla całego albumu), a także dowcipy i żarty. W czwartym numerze „Prosiacka” został nawet zamieszczony tekst sztuki teatralnej Pawła Sadłeckiego. Stałymi elementami większości zinów są samodzielne grafiki, recenzje wychodzących tytułów (tak oficjalnych, jak i podziemnych), felietony na temat komiksu oraz relacje z imprez poświęconych temu gatunkowi. W niektórych zinach i komiksach funkcjonują także reklamy - zarówno tytułów wydawanych przez dany zespół czy artystę (a więc mające charakter autoreklamy), jak i pozycji tworzonych przez innych twórców.

<sup>18</sup> Marcin Kornak; Skradzione komiksy; „Nigdy więcej” 2004; nr 13; wersja internetowa: <http://free.ngo.pl/nw/archiwum/komiks.html>

Zabawnym zabiegiem jest np. antyreklama pisma „Ziniol”, umieszczona na okładce konkurencyjnego magazynu „KGB”. Napis o treści „nie kupujcie ZINIOLa”, jest nieco przewrotny, gdyż autorzy obu zinów są dobrymi znajomymi i pracują nad wspólnymi projektami.

W porównaniu do prac związanych ze wszelkiego rodzaju subkulturami - późniejsze dzieła, (których autorzy w większości nie byli już uzależnieni od tego typu grup) zaczęły prezentować ogólnie lepszy poziom artystyczny. Choć generalnie komiksy są lepiej rysowane, to paradoksalnie ich rozpiętość jakościowa jest ogromna. Tak jak w każdym gatunku artystycznym obok prac słabych, nieudolnych i złych, pojawiają się utwory narysowane poprawnie, co czyni je jednak zaledwie przeciętnymi. Podobnie jak np. w malarstwie, raczej rzadko powstają wyjątkowo oryginalne dzieła graficzne. Nierówność plastyczna polskiego komiksu podziemnego staje się zrozumiała, gdy uwzględni się, że nurt ten jest m. in. miejscem dla początkujących twórców na robienie wprawek, nabieranie doświadczenia, szukanie własnego stylu oraz kształtowanie i doskonalenie warsztatu rysowniczego. Dzięki podziemiu objawiają się i rozwijają prawdziwe talenty. Na poziom krajowej sceny niezależnej duży wpływ ma także to, że większość artystów to samoucy bez przygotowania artystycznego. Jedynie nieliczne osoby mogą pochwalić się wykształceniem plastycznym. Ciekawym zjawiskiem jest to, że niektórzy artyści tworzą bardzo nierówne prace. Mateusz Skutnik stworzył zarówno porywające plastycznym rozmachem „Morfołaki”, jak i prace, które bardziej przypominają próbne szkice, niż wyczelowane rysunki. Fenomenem undergroundu jest to, że każdy, nawet ktoś, kto nie umie rysować może wydać własny komiks - przykładem mogą być np. dokonania Piotra Szreniawskiego, w których postacie są przedstawiane jako ludziki z kilku kresek. Podziemie jest kierunkiem bardzo liberalnym i tolerancyjnym - dopuszcza wszelkie formy i rozwiązania graficzne, akceptuje każdą jakość (nawet najgorszą). W związku z tym, częstym argumentem, dzięki któremu twórcy usprawiedliwiają słaby poziom swych prac są wypowiedzi typu „nam w undergroundzie wszystko wolno”.

Najnowszą formą publikacji tytułów podziemnych stał się Internet, który jest idealnym miejscem na zamieszczanie tego rodzaju prac. Globalna sieć komputerowa nie jest cenzurowana, co umożliwia prezentowanie w niej wszelkiego rodzaju tytułów - nawet najbardziej obscenicznych i kontrowersyjnych. Twórcy mogą również publikować w Internecie komiksy kolorowe, gdyż koszt ich zamieszczenia jest niemal identyczny z czarno-białymi. Medium to jest także bardzo atrakcyjne ze względu na szybkość publikacji - gotową pracę można zaprezentować zaraz po jej stworzeniu. W Internecie funkcjonują np. takie polskie ziny i magazyny komiksowe, jak „Finał”<sup>19</sup>, czy „KZ”<sup>20</sup>. Z kompletnych albumów komiksowych można wymienić np. „Tamten świat nr 34”<sup>21</sup>. Mateusz Skutnik twierdzi: „Gdybym miał jeszcze raz zaczynać od podstaw w naszych czasach, zrobiłbym zina internetowego, z forum, księgą gości i możliwością zakupu przez internet papierowej wersji. Jednak internet to śmietnik, można tam znaleźć zarówno dobre komiksy, jak i te najgorsze, które nawet w kserowanych zinach nie miałyby miejsca. Z tego szumu medialnego jest chyba trochę trudniej wyłowić bardziej wartościowe rzeczy”<sup>22</sup>.

## 6. Tematyka

Zakres treściowy polskich komiksów i zinów podziemnych jest szeroki i bardzo zróżnicowany. Na początku lat 90. niemal wszyscy twórcy tego rodzaju pozycji byli blisko związani z kulturowymi ruchami alternatywnymi i często poruszali tematy typowe dla tych środowisk. W tendencyjny sposób wyśmiewali opozycyjne subkultury (głównie skinów), Kościół Katolicki i jego praktyki, polityków i ich styl sprawowania władzy, konsumpcyjny i materialistyczny styl życia. Z drugiej strony autorzy komiksów podziemnych lansowali postawy ekologiczne, anarchistyczne i inne nowinki

<sup>19</sup> <http://final.ir.pl/>

<sup>20</sup> <http://kazet.prv.pl/>

<sup>21</sup> [http://sosnowice.netrulon.com/mmed/tamten\\_swiat/](http://sosnowice.netrulon.com/mmed/tamten_swiat/)

<sup>22</sup> To był bardzo zinowy materiał. O „Morfołakach”, zinach i Trach!u. Rozmowa z Mateuszem Skutnikiem (w:) Zin sTrach!u; Lublin 2005; s. 9.

światopoglądowe. Jawnie manifestowana ideologia była obecna w tym czasie niemal w każdym utworze. Chęć przekazania określonych poglądów i postaw sprawiała, że przy tworzeniu utworu, konstruowanie logicznej i zajmującej fabuły schodziło zazwyczaj na dalszy plan. Niektórzy twórcy zdawali sobie sprawę z ubogiego zakresu tematycznego i nieporadności narracyjnej większości prac podziemnych. Do problemu tego odniósł się np. Owedyk (rysunek 6):

„- Nasz? To znaczy undergroundowy, to znaczy związany ze sceną hc/punk czy jak to zwać. Co mamy? Komix zbyt napiętnowany rzeczywistością młodych ludzi: punx, hc, skins, kler, eko, i ich przygody. Z drugiej strony mamy jeszcze historyczno-absurdalne rzeczy np. Totartu i... to wszystko...

(...)

- Jesteśmy ograniczeni sami sobą?... Chyba twórcy i odbiorcy nie są tak ograniczeni by obracać się tylko we wzmiankowanych tematach? W końcu niektórzy czytają książki, a nawet ho-ho - wiersze! Dlaczego komix ma służyć tylko niewyszukanej rozrywce?... Dlaczego nie może być sztuką?...

- Bo nie musi”<sup>23</sup>.

Wraz ze startem kolejnej generacji artystów (coraz rzadziej związanych z subkulturami) zmieniła się także tematyka utworów podziemnych, choć niektóre z poruszanych wcześniej treści pozostały niezmiennie. Kpina i szyderstwo, dalej pozostawały wyrazem sprzeciwu i buntu lub przynajmniej dezaprobaty wobec niesprawiedliwości, obłudy i zakłamania obecnych w codziennym życiu. Przykładem może być komiks „Marzenie” Michała Śledzińskiego. W przedmowie do niego autor napisał: „Komiks, który za chwilę przeczytacie może wydać się Wam głupi, wulgarny czy nawet prymitywny. Możecie powiedzieć, że jest słabo narysowany, macie do tego pełne prawo. Nie należy jednak zapominać o jednej, ważnej rzeczy... jest to komiks - manifest, manifest przeciwko bezmyślnym aktom przemocy, których dopuszczają się t. zw. dresiarze inaczej zwani impulsami czy bolcami. Komiks ten jest także swego rodzaju dokumentem, gdyż

<sup>23</sup> Krzysztof Owedyk; 3, 4, 5, 6...; op. cit.

większość tekstów jest autentyczna a kilka z nich było skierowanych nawet do samego autora. Z kolei sam autor nie ukrywa nienawiści jaką darzy te bezmózgie małpy...”<sup>24</sup>.

Mariusz Czubaj zwraca w swoim artykule uwagę na brutalizację polskich komiksów, także tych podziemnych. Sugeruje on, że opowieści graficzne, nie operują przemocą bez powodu. Píše: „Można by uznać, że (...) fala komiksów bezmyślnie epatuje przemocą i w uproszczony sposób pokazuje świat jako chaotyczny krajobraz, w którym bitwa nigdy się nie kończy. Czy aby jednak nie jest tak, że nasza rzeczywistość (...) prowokuje do takiej diagnozy. (...) ponury obraz współczesności pokazany w komiksowych obrazkach należy uznać za naturalną konsekwencję rzeczywistości, która nas dopadła”<sup>25</sup>.

Tadeusz Baranowski - twórca komiksów, bynajmniej nie podziemnych, tak odnosi się do twórczości niezależnej: „U nas, szczególnie teraz, gdy polskie wydawnictwa podają nam gładką, lekko już przeleżałą i cuchnącą papkę, underground jest świeżym powiewem w tym zatęchłym kanaliku w jaki nas się wpuszcza. Nie twierdzą, że wszystko wydawane przez nasze duże wydawnictwa jest bezwartościowe, ale te najbardziej wartościowe pozycje, szumnie nazywane nowościami, ja już oglądałem w latach sześćdziesiątych. Podziemie komiksowe jest lekceważone za formę plastyczną, za język, który w naszych nowych, jedynie słusznych wartościach jest nie do przyjęcia i do publikowania dla szerokiej publiczności, oraz za to, że nie przepuszcza okazji, aby drażnić się z tą naszą nową (jedynie słuszną) rzeczywistością. Wydawcy polscy nie mają odwagi, by narażać się temu i owemu i popierać tego rodzaju sztukę”<sup>26</sup>. Przykładem na poparcie słów artysty może być zdarzenie, jakie miało miejsce podczas Warszawskich Spotkań Komiksowych w marcu 2005 roku. Organizatorzy zakazali sprzedaży na terenie budynku, gdzie odbywała się impreza, nowego albumu Ryszarda Dąbrowskiego „Likwidator i Zielona Gwardia”. Wydawca (Zin-Zin Press) rozprawdzał zatem

<sup>24</sup> Michał Śledziński; Re(d)aktor o marzeniu; „Azbest” 1997; nr 2; s. 25.

<sup>25</sup> Mariusz Czubaj; Krrrwawe dymki i zadymy; „Polityka” 2003; nr 15; s. 56.

<sup>26</sup> Odrzuciłem chałtury, pozrywałem umowy, nie wychodzę z domu. Wywiad z Tadeuszem Baranowskim (w:) Zin sTrach!u; Lublin 2005; s. 21.

z powodzeniem swój tytuł z samochodu stojącego przed gmachem. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest zdarzenie z poprzedniej edycji festiwalu, na który przyszedł wpływowy, emerytowany wojskowy ze swoim wnuczkiem. Militarysta wszedł w posiadanie „nieprawomyślnych” i wywrotowych pozycji Dąbrowskiego, rozprowadzanych wtedy jeszcze na imprezie. Poczut się zbulwersowany szerzonymi treściami, a także tym, że komiks był dostępny w Domu Wojska Polskiego, gdzie odbywało się spotkanie. Zareagował zapewne w sobie wiadomy sposób i organizatorzy nie pozwolili w tym roku na rozprowadzanie komiksów o „Likwidatorze”.

W nurcie komiksów podziemnych przedstawione mogą być treści, które w innych gatunkach miałyby wielkie trudności z zaistnieniem. Przykładem są mocno obrazoburcze komiksy Igora Myszkiewicza. Twórca ten prezentuje w swoich utworach tajemnicze, mroczne i przerażające opowieści - w sposób bezpośredni odnosi się m. in. do motywów satanistycznych. Komiks „Psi syn” można postrzegać jako bluźnierczą parafrazę ewangelicznej męki Chrystusa. W utworze syn szatana zstępuje na ziemię i oddaje życie za ludzi, aby „nie musieli cierpieć za to, że są ludźmi”. Siły zła, są przedstawione w sposób niekonwencjonalny, gdyż akceptują niedoskonałą i grzeszną naturę człowieka. Nie wymagają od ludzi zmian, ponieważ ci nie zmienić istoty swojego bytu. Co ciekawe - w komiksie przedstawiciele piekła kochają bezgranicznie rodzaj ludzki. Inny komiks Myszkiewicza - „Robactwo” to historia ponuklernej Polski, która zniszczyła resztę świata i sama również zmierza do samozagłady. Zdemoralizowani i zdeprawowani do cna Polacy wskazywani są jako przyczyna zniszczenia całej ludzkości. Główny bohater komiksu mówi: „Jest za co... Zawsze było... Zanim jeszcze użyliśmy znalezionej w piaskach pustyni cudownej broni i w obronie „obronie własnej” zniszczyliśmy świat... Świat musiał to przeczuwać, widział w nas „szatana narodów”, zapowiedź zagłady; przez stulecia próbował nas powstrzymać - najazdami, rozbiorami, normami Unii Europejskiej... Na próżno... Zbyt silne zło tliło się w naszych sercach... Teraz za murami naszych granic rozciąga się wymarła pustynia i martwe oceany, a nasz kraj który zbyt późno zdał sobie

sprawę, że nie jest samowystarczalny zaczyna umierać...”<sup>27</sup>. Prace Myszkiewicza, mimo iż są mocno kontrowersyjne i dyskusyjne, to jednak nie można odmówić im tego, że są ciekawie opowiedzianymi i sprawnie narysowanymi historiami. Nie da się tego niestety powiedzieć o innych produkcjach podziemnych, takich np. jak „Baśń o Holocauście”. „Gadzinówka” ta (jak nazwał ją Marcin Kornak<sup>28</sup>), to odrażający i ohydny utwór szerzący w niespotykanym stopniu nienawiść rasową. Przypuszcza się, że komiks powstał jako efekt współpracy amerykańskich i polskich skinów - z oryginalnej wersji usunięto pierwotne kwestie i zastąpiono je polskimi napisami. W komiksie nie ma tradycyjnie rozumianej fabuły - na poszczególnych kadrach znajdują się jedynie rysunki z niespotykane długimi kwestiami, które mają rzekomo obalać dowody zagłady Żydów w czasie drugiej wojny światowej. Negacjonistyczna publikacja w swoich wywodach powołuje się jednak tylko na inne faszystowskie publikacje.

Poza wersją wojującą i skandalizującą, polski komiks podziemny ma też bardziej rozrywkową wersję. Utwory niezależne parafrazują np. znane teksty kultury popularnej - głównie filmy i komiksy. Jedną z najbardziej znanych trawestacji opowieści obrazkowych jest wydany w 1995 roku „Tyfus, Homek i Erotomek” Bartosza Słomki. Tytuł jest parodią znanej serii „Tytus, Romek i A'Tomek” autorstwa Henryka Jerzego Chmielewskiego. Pojawiają się także pozycje humorystyczne, operujące dowcipem na wysokim poziomie i nie pozbawione jednocześnie głębszych przemyśleń. Przykładem komiksu tego typu może być np. „Czaki Eunuch. Das pimmel story“ autorstwa Mateusza Skutnika i Dominika Szcześniaka. Utwór opowiada o perypetiach chłopca, który przez długi okres czasu jest traktowany przez swoich rodziców jak dziewczynka.

Komiksowy underground posługuje się sporym repertuarem środków artystycznych i stylistycznych. Ciekawym zabiegiem stosowanym dosyć często w komiksach podziemnych są gościnne występy bohaterów lub nawet samych autorów innych prac niezależnych. Chwył ten jest często połączony także z

<sup>27</sup> Igor Myszkiewicz; Robactwo; 2004; s. 4.

<sup>28</sup> Marcin Kornak; op. cit.



metatekstowością własnych prac oraz z autotematyzmem. W komiksie Dąbrowskiego „Likwidator. Decydujące starcie” tytułowy bohater wraz ze swoją ukochaną spotykają np. braci Kowalskich - bohaterów komiksów Pały. Z kolei w albumie „Likwidator. Krwawy rajd” zamaskowany terrorysta i jego kompan - hipis, natrafiają na Dariusza Palinowskiego „posuwającego stopem na przykurwisty koncert w Łodzi”. Twórca komiksowy sprowadzony do roli postaci rysunkowej pokazuje bohaterom komiks „Likwidator. Trylogia”. Główny bohater bierze do rąk utwór o swoich przygodach i mówi:

„ - Co? - Znowu wysmażyli komiks o mnie?.. No ciekawe - co ten, jak mu tam.... - nowego nagryzmołił.

- Hi, hi, he, he. No nie - co to ma być? - Ja tak nie wyglądam - Mam większe zęby i szerszy uśmiech...

- A tu co znowu? Ja się tak z bydlakami nie cackam. - To jakaś próba łagodzenia wizerunku mojej osoby... i w ogóle dlaczego nie ma nic o rzeźni w Częstochowie i kaźni pod Wąchockiem?”

Palinowski odpowiada: „- Rycho mówił, że nie da rady wszystkiego pokazać i że niektóre twoje akcje są zbyt krwawe, by dało się je spokojnie narysować.”

Likwidator na to: „- Hm...No tak, no tak - rozumiem, zabija się szybko - rysuje o wiele wolniej... - Nie może nadażyć...” Hipis zauważa: „- Ale z tymi Kowalskimi to fikcja - przecież to tylko postaci komiksowe.” Pała mu odpowiada i jednocześnie odnosi się w przewrotny sposób do wykreowanych przez siebie postaci: „Kowalscy istnieją naprawdę.

- Gdy w gazetach lub TV podają, że nieznani sprawcy zrobili to lub tamto - to właśnie oni. A w komiksie narysowałem fikcyjne zdarzenia i trochę zdeformowałem im twarze, by ich nie zidentyfikowano.”

Jedną z ciekawszych prac, w których pojawia się metatekstowość i autotematyzm jest także „Średnia improwizacja” Owedyka zamieszczona w trzecim numerze „Prosiacka”. Artysta rysuje samego siebie i opowiada o niemocy twórczej ze znalezieniem dobrego pomysłu na komiks. Nie są pomocni koledzy, którzy albo nie dają twórcy spokoju, bowiem ciągle proszą o jakieś prace, albo proponują banalne, trywialne tematy. Znajomi

korrespondencyjni także nie są źródłem inspiracji, gdyż sami proszą o wsparcie graficzne. Okazuje się więc, że brak natchnienia staje się najistotniejszym wątkiem opowieści. Na dolnej części strony znajduje się pomniejszona wersja próbnych szkiców, które posłużyły do stworzenia kadrów składających się na finalny tytuł. Czytelnik może się dowiedzieć nie tylko tego, jaka była geneza powstania utworu, ale także jak wyglądały poszczególne etapy pracy nad utworem.

W komiksach podziemnych pojawiają się również takie chwytaki jak np. interakcja z czytelnikiem. Grę z odbiorcą zastosował Owedyk w szóstym numerze „Prosiacka”. Pismo zawiera jednostronicowy komiks z pustymi dymkami. Adresat poprzez wpisanie dowolnych kwestii, może osobiście i samodzielnie zbudować swoją fabułę. Inną formą nawiązania kontaktu są bezpośrednie zwroty do odbiorców cechujące się często dużym stopniem zażyłości i poufności. Zabiegi tego typu są często stosowane np. we wstępach do zinów.

## **7. Periodyzacja czasowa polskiego komiksu podziemnego**

Z kwestią debiutów nowych twórców i ewolucją tematyki wiąże się zagadnienie zmiany pokoleniowej artystów. Polski komiks podziemny rozwija się na tyle długo, że można już mówić o poszczególnych generacjach twórców i kolejnych etapach tego nurtu. Nie jest zatem problemem wskazanie zarówno nestorów, jak i epigonów tego typu prac. Jednakże jednoznaczne określenie periodyzacji jest zadaniem dosyć trudnym i może mieć, tak jak w przypadku każdej innej dziedziny sztuki jedynie charakter bardzo umowny. Za pierwszy okres w historii niezależnego komiksu polskiego można uznać całe lata 80., kiedy podejmowano pierwsze, nieliczne próby na tym polu. Jako drugi można wskazać przełom lat 80. i 90. oraz pierwszą połowę ubiegłego dziesięciolecia jako czas, w którym komiks był ściśle związany z szeroko rozumianymi ruchami alternatywnymi. Ostatnim przedziałem byłby okres od połowy lat 90. do chwili obecnej. O ile wyznaczenie granicy między

okresem pierwszym i drugim nie jest tak skomplikowane (można przyjąć, że początkiem nowego etapu jest wydanie pierwszego numeru „Zakazanego Owocu” w 1989 roku), to wskazanie linii podziału między przedziałem drugim i trzecim jest zadaniem bardziej skomplikowanym. Być może z czasem, kiedy poszczególne wydawnictwa będą zdobywać rangę dzieł wybitnych i przełomowych, uda się dzięki nim uzupełnić tę nieścistość w historii tego nurtu. Mimo iż nie można wskazać dokładnej granicy, to z pewnością ona istnieje, gdyż mówią o niej sami rysownicy z ostatniego okresu, którzy mają wyraźne problemy z samookreśleniem. Niemal cały czas konfrontują i porównują swoją twórczość z dokonaniem artystów z przełomu lat 80. i 90., którzy stworzyli podwaliny pod współczesny polski komiks undergroundowy. Na łamach magazynu „AQQ” z 2001 roku w zapisie rozmowy między dwoma przedstawicielami podziemnej sceny komiksowej padają stwierdzenia, które mają charakter wyjaśnień i obronnych usprawiedliwień:

Mateusz Skutnik: „A Polska słynie z tego, że mamy naprawdę bardzo dobry komiks z gatunku tego undergroundowego, pomimo utyskiwań Rosińskiego [najbardziej znany na Zachodzie polski twórca komiksowy, autor serii „Thorgal” - przyp. M. P.], że polski underground nie ma przeciw czemu się przeciwstawiać tak naprawdę.”

(...)

Dominik Szcześniak: „Polska ma rzeczywiście spoko wykształcone podziemie. Nie można mówić (...), że to jest bezideowe, że nie ma przeciw czemu się stawiać. Coś się zawsze znajdzie - z każdym dniem pojawiają się jakieś nowe paradoksy, które w połączeniu z niewykorzystanymi motywami z dawnych lat mogą stworzyć niezłą jakość (...)”<sup>29</sup>. Trzy lata później Szcześniak napisał jednak: „Choć zino wychodzi sporo i można mówić o początkach renesansu tej formy działalności, to jednak zatraciły one świeżość swych prekursorów. Tak jak na początku lat 90-tych autorom przyświecała jakaś idea - czy to chęć szalonego buntu czy życiowej polemiki z otoczeniem, tak dziś ziny zdają się być jedynie komercyjnymi magazynami, którym z różnych powodów nie

<sup>29</sup> Mateusz Skutnik i Dominik Szcześniak; Rozmówki. Wykształcone podziemie; „AQQ” 2001; nr 4 (25); s. 60.

udało się na oficjalnym rynku i muszą wegetować w kserokopiarkach”<sup>30</sup>. Z kolei w 2005 roku napisał najbardziej dobitnie: „Ziny to ciekawy temat do analiz, fajne swobodne podejście do twórczości, ale też czasami rażąca amatorka. Ziny się kończą, jeśli już się nie skończyły. Przynajmniej te komiksowe”<sup>31</sup>.

## 8. Zaplecze socjologiczno-antropologiczne

Podziemne historyjki obrazkowe, mimo iż należą do gatunku powszechnie uważanego za produkt masowy, to skutecznie bronią się przed tego typu klasyfikacją. Komiksy niezależne nie są z pewnością ani popularne, ani pospolite. Wręcz przeciwnie. Większość produkcji podziemnych, przynajmniej tych kserowanych, przechodzi przez ręce autora, który musi je sam wykonać. Odbiorca może mieć więc poczucie unikatowości swojego egzemplarza, jego wyjątkowej wartości. Jedna z osób na forum internetowym stwierdziła, że na pewno kupi komiks podziemny, o którym była mowa, gdyż „jest on białym krukiem, już w momencie wydania”. Świadomość czytelnika, że jego egzemplarz został osobiście przygotowany przez samego twórcę, sprawia także, że zmniejsza się, lub wręcz zanika dystans między artystą, a odbiorcą. Ze względu na małe nakłady i zamknięty krąg odbiorców, pozycje tego typu sprawiają, że ich nabywcy wchodzą niejako do elitarnego, hermetycznego i jednocześnie snobistycznego środowiska. Dominik Szcześniak zauważa, że: „Ziny są przedsięwzięciami raczej towarzyskimi, mimo wszelkich prób wyjścia poza ową *towarzystwość*”<sup>32</sup>. Większość osób aktywnie tworzących pozycje undergroundowe zna się osobiście. Łączą ich wspólne projekty. Wydawca, redaktor i zarazem współautor jednego zina często publikuje swoje prace nie tylko u siebie, ale także w tytułach swoich kolegów. Scena komiksu niezależnego nie zna niezdrowej rywalizacji, konkurencji i wyścigu w odbieraniu sobie

<sup>30</sup> Dominik Szcześniak; Słowo..., op. cit.

<sup>31</sup> Dominik Szcześniak; Wstęp (w:) Zin sTrach!u; Lublin 2005; s. 2.

<sup>32</sup> Dominik Szcześniak; Słowo..., op. cit.

czytelników. Artyści tworzący to środowisko są nieliczni i mają świadomość tego, że powinni raczej się wspierać i pomagać sobie, niż współzawodniczyć ze sobą. Motywacją do nieodpłatnej pracy jest miłość do komiksu i jednocześnie chęć wyrażania siebie i swoich poglądów. Tak ujmuje ten stan rzeczy wydawca „Ziniola”: „Ziny nie przynoszą żadnych dochodów, a ich wydawcy często muszą dopłacać do interesu. Ta inwestycja jest dla nich jednak opłacalna. Bowiem ziny robione są z miłości do komiksu, z jakiegoś idiotycznego wariactwa i fanostwa, które pozwala przelewać na papier nie tyle swoje komentarze dotyczące rynku, co - głównie - głębsze życiowe przemyślenia, przybrane w grafikę i *dziecinne* dymki”<sup>33</sup>. Ludziom nie związanym ze sceną komiksową sytuacja, w której wydawca często dopłaca do swojego tytułu może wydawać się co najmniej dziwna i niepoważna. Środowisko niezależne nie podlega jednak prawom ekonomii, nie musi się liczyć z twardymi regułami rynku, nie musi nawet liczyć się ze z opiniami czytelników. Przykładem może być wstęp do „Innego Komixu”, w którym wydawcy zwracają się do odbiorców m. in. następującymi słowami: „(...) chcemy drukować tylko takie rysunki które NAM się podobają. Tak więc Wasze uwagi Szanowni Czytelnicy są nam raczej obojętne i nie ma sensu pisać do nas, że jesteście: a to beznadziejni; a to wspaniali”<sup>34</sup>.

Powszechną praktyką wśród niezależnych wydawców komiksowych jest wymienianie się swoimi tytułami na imprezach poświęconych historyjkom obrazkowym. Daje to możliwość zapoznania się z dokonaniem kolegów. Twórcy niezależni intensywnie motywują się także nawzajem do dalszej pracy. Pomagają też osobom, które dopiero chcą zaistnieć w polu twórczości komiksowej - niekoniecznie niezależnej. Dobrym przykładem jest tekst Bartosza Słomki zamieszczony w jednym z jego zinów, w którym opisuje jak samemu można wydać własny komiks oraz wyjaśnia, dlaczego warto to robić: „Po kolejnej nieudanej próbie uruchomienia magazynu komiksowego z prawdziwego zdarzenia siedziałem lekko załamany i kombinowałem co tu

---

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Wstęp do: Inny Komix; Sopot 1991; s. 2.

zrobić. Aż tu nagle, pewnego słonecznego dnia, dostałem w swe ręce 100stronicowy album Prosiaka pt. „Ósma czara”. Twarda okładka, czerń jak należy do tego facet potrafił rysować. No i nieźle popracował nad scenariuszem. Pod czaszką coś mi wykietkowało. Skoro ten gościu wydał swój komiks to dlaczego niby ja nie mogę! Efektem były przygody „Tyfusa”, „Celynky” oraz całej masy innych debili. Większość magazynów, które padły na naszym rynku nie potrafiły przeskoczyć problemu kolportażu. Hurtownie nie chciały brać komiksów, zaś mafia z „RUCHu” była nie do ugryzienia. Jedyna w miarę sprawna droga kolportażu to „scena”. Poczta pantoflowa, sprzedaż na koncertach, czad giełdach, stoiskach z alternatywną galanterią. Komiksy rozprowadzane tą drogą raczej nie osiągały tysięcy egz., trafiają do kręgu (zawężonego) odbiorców określanego mianem subkultur ale SĄ i ISTNIEJĄ. Jeśli chcesz wydać swoje prace nie siedź beczynn timer na dupie i nie marudź jaki ten świat jest paskudny. Jeśli masz w biurku trochę prac, które chciałbyś pokazać ludziom zrób to! Rozbuduj „scenę” o swoje komiksy. Kto wie może ktoś na drugim końcu Polski weźmie do ręki Twój album i pomyśli „skoro on mógł to i ja mogę”. W ten sposób stworzymy w kraju prężną sieć jedno-dwuosobowych wydawnictw rozprowadzających swój towar pocztą pantoflową Nie myślcie, że uważam się za jakiegoś lokalnego Czegeware od komiksu, czy coś. Ja po prostu lubię je czytać i na dzień dzisiejszy jedyna drogą mogącą dostarczyć mi lektury jest *D.I.Y.* - zrób to sam”<sup>35</sup>.

Jeszcze do niedawna jedyną okazją na zdobycie pozycji podziemnych było znalezienie adresu twórcy, aby można było zamówić wydawany przez niego tytuł. Nie było to wcale łatwe, zważywszy na to, że większość tego typu informacji zamieszczana była w pismach poświęconych komiksowi, które same miały status niskonakładowych zinów. Od kilku lat skutecznym sposobem w dotarciu zarówno do utworów, jak i do twórców podziemnych stał się internet. Najlepsze serwisy komiksowe publikują informacje o nowych numerach najważniejszych zinów oraz powiadają o wydaniu pełnometrażowych albumów podziemnych. Strony internetowe poświęcone

<sup>35</sup> Bartosz Słomka; op. cit.; s. 17-18.

historyjkom obrazkowym podają także adresy kontaktowe (elektroniczne lub zwykłe) autorów, u których można zamawiać ich produkcje. Na niektórych forach internetowych, których tematem są komiksy można zadać pytanie lub podyskutować z wieloma twórcami niezależnymi. Z kolei w sieciowych serwisach aukcyjnych można zakupić stare wydania pozycji undergroundowych. Internet sprawił, że komiksy niezależne przestały być tak trudno osiągalne. Utraciły zatem w dużym stopniu swój podziemny charakter, przynajmniej jeżeli chodzi o dystrybucję.

---

## Rozdział IV

### Charakterystyka strukturalna komiksu niezależnego

#### 1. Analiza wybranych, polskich prac podziemnych

Jedną z najbardziej niezwykłych polskich opowieści podziemnych jest „Smutna historia o pewnym świecie”<sup>1</sup> Prosiaka. Trzydziesto dwu stronicowy albumik rozprowadzany był od 1991 roku. Na właściwą historię składa się dwadzieścia sześć całostronicowych, pojedynczych kadrów. Mottem (tzw. „Intro”) jest cytat z „Hamleta” Williama Shakspeara: „Są rzeczy na niebie i ziemi, o których nie śniło się waszym filozofom...” Sentencja dobrze oddaje nastrój i tematykę następującej później niezwyklej „opowieści”. W albumie nie występują żadne postaci, nie posiada on także fabuły w tradycyjnym rozumieniu. Pierwszy obrazek czarno-białego komiksu przedstawia temperówkę oraz zwykły, drewniany ołówek. Kolejne grafiki układają się w serię coraz dokładniejszych zbliżeń na grafit przyrządu. Następne przedstawiają „wejście” w strukturę narzędzia poprzez rysy i szczeliny na jego powierzchni. Późniejsze kadry ukazują dalsze zgłębianie konstrukcji grafitu od najbardziej do najmniej skomplikowanych poziomów złożoności. Można przypuszczać, że chodzi o cząsteczki i atomy, choć w tytule Prosiaka struktura krystaliczna węgla została pokazana jako zbiór rowków, regularnych sieci i wierzchołków na płaszczyźnie. Kluczowym momentem dla rozwoju utworu jest najazd na szczelinę jednego z takich wzgórków. W trakcie zagłębiania się w rozpadlinie okazuje się, że w panuje w niej nieprzenikniony mrok. Kolejny kadr jest zupełnie czarny - poza jednym, niepozornym, małym, jasnym punktem po prawej stronie na dole. Następne strony prezentują już kilka, różnej wielkości świetlistych skupisk takich obiektów oraz przybliżanie się do jednego z nich. Przedostatnia grafika ukazuje naszą planetę w

---

<sup>1</sup> Krzysztof Owedyk; Smutna historia o pewnym świecie; 1991.



sąsiedztwie świetlistych punktów, które najprawdopodobniej reprezentują gwiazdy. Na ostatnim kadrze pokazana jest jedynie temperówka (identyczna jak ta z pierwszego rysunku), która wypełnia niemal cały obrazek. Album zamyka kwestia („Outro”): „Nie śmieście się. Oni też myśleli, że zwariowałem...”

Pomimo tego, że sentencją wprowadzającą jest fragment dzieła angielskiego mistrza dramaturgii, to jednak więcej analogii doszukać się można w spuściźnie innego Anglika. Zdziwiające podobieństwo, co do koncepcji budowy i sposobów postrzegania rzeczywistości zawierają bowiem teksty Williama Blake’a. Fragmenty jego utworów i wypowiedzi są niemalże pisarskimi odpowiednikami komiksu Owedyka. Oto niektóre z nich:

„Zobaczyć świat w ziarenku piasku,  
Niebiosa w jednym kwiecie z lasu.  
W ściśniętej dłoni zamknąć bezmiar,  
W godzinie - nieskończoność czasu.”<sup>2</sup>;

„Gdyby oczyścić drzwi percepcji, każda rzecz jawiłaby się taka, jaka jest, nieskończona...”<sup>3</sup>.

Utwór Prosiaka wpisuje się nie tylko w dyskusję na temat podstawowych zagadnień (takich jak granice ludzkiego poznania, czy budowa wszechświata), jakimi na przełomie stuleci, zajmowały się literatura i filozofia. „Smutną historię o pewnym świecie” można także rozpatrywać jako nadzwyczaj interesujące zagadnienie matematyczne. Podczas lektury komiksu czytelnik stopniowo przechodzi od makroświata do mikroświata, aby na koniec wrócić niemalże do punktu wyjścia. Percepcja utworu przypomina wrażenia, jakie występują przy korzystaniu z programów komputerowych służących do generowania geometrycznych figur - fraktali. Odkrywcą tych

<sup>2</sup> William Blake; *Wrózby niewinności* (w:) tegoż, *Poezje wybrane*; wybrał, przełożył i opracował Zygmunt Kubiak; Warszawa 1991; s. 131.

<sup>3</sup> William Blake; *Pamiętna fantazja* (w:) tegoż, *Wiersze i poematy*; wybór i opracowanie Krzysztof Puławski; Izabelin 1997; s. 127.

intrygujących, a zarazem urzekająco pięknych struktur jest Francuz polskiego pochodzenia Benoit B. Mandelbrot. Obiekty te cechuje tzw. samopodobieństwo - przy ich powiększaniu powracają te same motywy, co na początku obserwacji. Inną kwestią jest ich teoretyczna nieskończoność, którą można opisać m. in. jako nieustanną, niekończącą się „podróż w głąb, do środka” tych konstruktów. Zaskakujące jest także to, że fraktale są z jednej strony wyznaczane za pomocą względnie prostych wzorów, a pomimo tego nieskomplikowania są jednocześnie graficzną reprezentacją teorii chaosu deterministycznego.

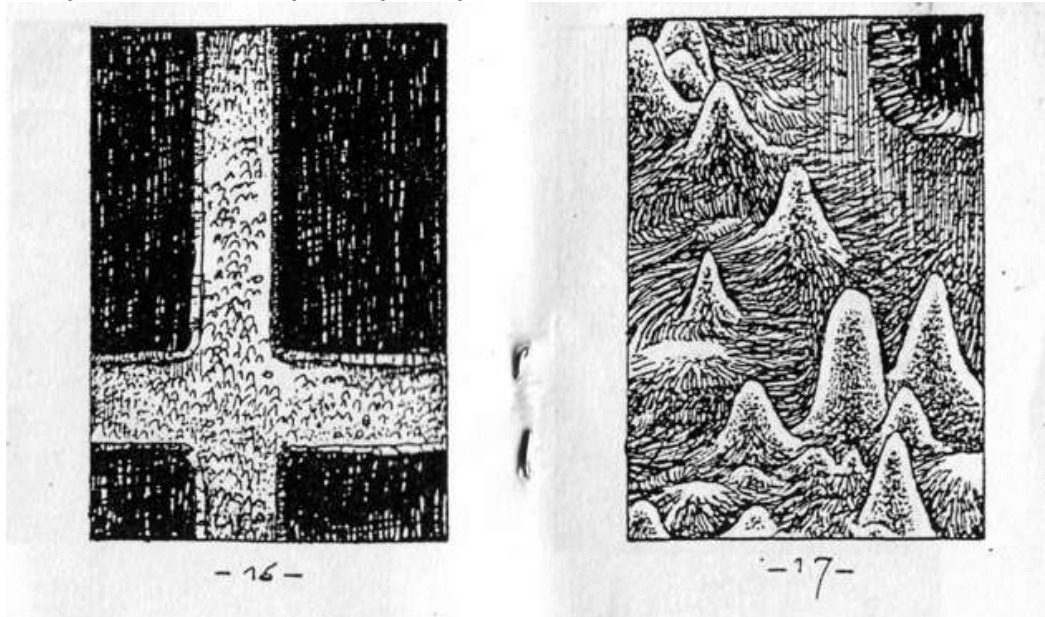
Zachwycająca estetyka konstrukcji opartych na matematycznych wyliczeniach sprawiła, że zaczęto postulować utworzenie odrębnej dyscypliny ekspresji artystycznej. Twierdzi się, że: „Sztuka fraktalna to dziedzina, w której polu zainteresowań znajdują się struktury fraktalne bądź zbiory, które charakteryzuje ich własna nieskończoność (fragment struktury przypomina jej całość) oraz nieskończony stopień dokładności odwzorowania ich szczegółów niezależnie od przyjętej skali”<sup>4</sup>. Komiks Prosiaka, mimo iż nie powstał na komputerze, ani nie zawiera samych fraktali to jednak w jakiejś mierze spełnia kryteria, o których mowa i mógłby ubiegać się o miano kreacji artystycznej charakterystycznej dla tego rodzaju sztuki.

Pomimo tego, iż utwór Owedyka nie narzuca odbiorcy żadnej interpretacji i otwiera szerokie pole możliwych odczytań, to jednak „Smutna historia o pewnym świecie” zawiera kilka elementów, które sugerują dosyć wyraźnie intencje i przesłanie wpisane w tekst. Pierwszym czynnikiem jest pesymistyczny tytuł, który przewiduje przyszłe losy planety pokazanej na jednym z ostatnich kadrów. Kolejnym jest okładka - równie ważna dla wymowy dzieła, co kolejne grafiki zaprezentowane w środku komiksu. Znajduje się bowiem na niej złamany ołówek, bez grafitu - taki, który czeka na zaostrenie. Intrygujące jest to, że wymowa obwoluty staje się zrozumiała dopiero po zakończeniu lektury - jednokrotne zapoznanie się z tekstem nie wystarcza, gdyż okładka zachęca niejako do kolejnych odczytań. Jednym z

---

<sup>4</sup> L. Kerry Mitchell; Sztuka fraktalna - manifest; <http://www.fractal.art.pl/idee-1.html>

najważniejszych punktów interpretacyjnych jest także temperówka - przedmiot, który urasta do rangi symbolu oznaczającego fatum, przeznaczenie, nieubłaganą siłę, która w nieokreślonej przyszłości zniszczy planetę znajdującą się w graficie przyrzędu do rysowania i pisania. Komiks Owedyka proponuje odbiorcy chwile zadumy, refleksji i kontemplacji. Złowróźbny tytuł wprowadza katastroficzny i kasandryczny tytuł, połączony jednak jednocześnie z pewną dozą melancholii.



Rysunek 10 - Fragment "Smutnej historii o pewnym świecie".

Tytuł Owedyka to pod każdym względem dzieło oryginalne i wyjątkowe - w równej mierze, jeśli chodzi o tematykę, jak i sposób jej plastycznej realizacji. Komiks jest bardzo starannie dopracowany i wyczelowany graficznie. Cały przekaz wyrażony jest przy pomocy przedstawień plastycznych - poza tytułem oraz sentencją wprowadzającą i kończącą w komiksie nie padają żadne słowa. Pozycja jest „niema” i „milcząca”, a jednocześnie ikonocentryczna. Kolejne kadry łączą się ze sobą wspólnymi, nieraz niepozornymi elementami, dzięki którym odbiorca ma wrażenie spójności tytułu, a ze względu na podróż poprzez coraz mniejsze struktury rzeczywistości, także poczucie wielowymiarowości świata przedstawionego. Ilustracje „Smutnej historii o pewnym świecie” odbiegają daleko od mody niestarannego podziemnego rysowania. Każdy rysunek w komiksie Prosiaka to

zbiór rozplanowanych i przemyślanych, nieraz wielu kresek, punktów i plam (zwykle bardzo precyzyjnie dopracowanych cieni, półtonów i wielu odmian szarości). Składowe kadru nigdy nie są przypadkowe, chaotyczne i losowe, dzięki czemu zarówno pojedyncze strony, jak i cały tytuł tworzą koherentną całość. Pozycja wpisuje się w jeden z wielu obszarów tematycznych podejmowanych przez Krzysztofa Owedyka - nurtu, który można by określić szerokim terminem problemów egzystencjalno-ontologicznych.

Wielu interesujących spostrzeżeń, co do charakteru polskich komiksów podziemnych mogą dostarczyć prace Dariusza Palinowskiego. Jednym z wielu komiksów tego twórcy jest „Nazimierz Homoseksualista Comix”<sup>5</sup> zaprezentowany w pierwszym numerze „Zakazanego Owocu”. Komiks szokuje pod każdym względem - graficznym, tematycznym, stylistycznym. Czarno-białe rysunki są bardzo proste, ubogie i prymitywne - pierwsze wrażenie sugeruje, że zostały wykonane przez kilkuletnie dziecko. Brak jest jakichkolwiek tonów pośrednich między barwami, czy też odcieni szarości. Całość tworzą wyłącznie mniejsze lub większe obszary skrajnych, kontrastujących ze sobą kolorów. Postacie wykreowane są za pomocą kilku kresek - ręce i nogi to pojedyncze linie, korpusy to figury przypominające prostokąty lub koła, a głowy to zbiór najważniejszych cech anatomicznych, takich jak np. oczy, usta czy nos. Mimo minimalizmu w graficznym przedstawieniu bohaterów, nie ma problemów z ich odróżnieniem, gdyż po pierwsze są nieliczni, a po drugie są wyraziście sprecyzowani. Mimo to wszyscy wyglądają równie szkaradnie, szpetnie i niesamowicie groteskowo. Tła i dalsze plany komiksu są równie ascetyczne, co wygląd występujących osób. Nieliczne i ledwie zarysowane elementy pozwalają czytelnikowi jedynie na orientacyjne i przybliżone określenie miejsca akcji. Główne obszary to: dom dziecka, ulica, autobus, mieszkanie pedofila. W warstwie ikonicznej uwagę zwracają także symbole charakterystyczne dla subkultur anarchistów i faszystów. Kropki nad literami „i” w tytule to kółka, w które wpisano swastyki hitlerowskie. Ten sam symbol pojawia się na koszulce młodego wyrostka,

<sup>5</sup> Dariusz Palinowski; Nazimierz Homoseksualista Comix; „Zakazany Owoc” 1989; nr 1; s. 2-3.

który obok jego głowy ogolonej na łyso, jednoznacznie identyfikuje go jako skinheada. Z kolei znaki anarchistów („A” wpisane w koło) dają się łatwo rozpoznać w oznaczeniu przystanku autobusowego. Dzięki takiemu zabiegowi symbol ten zyskuje podwójne znaczenie. Dodatkowym wyróżnikiem tego znaku jest jego pogrubienie w stosunku do innych elementów na kadrach, na których występuje. Prezentacja tych akurat dwóch symboli - faszystów i anarchizmu, nie jest przypadkowa. Pała jest osobą identyfikującą się ze środowiskiem punkowym, które nienawidzi skinheadów i szerzonej przez nich nazistowskiej ideologii. Można się domyślać, że komiks jest rysunkową projekcją marzeń autora, co do rodzaju śmierci, jakiej życzy on osobom propagującym postawę hitlerowską. Mimo iż Palinowski jak najgorzej życzy skinheadom, to jednak w stopniu zajadłości i zaciętości niewiele się od nich różni. Poziom wrogości, nienawiści i agresji w stosunku do antagonistycznej subkultury jest w tytule wprost fanatycznie wysoki.

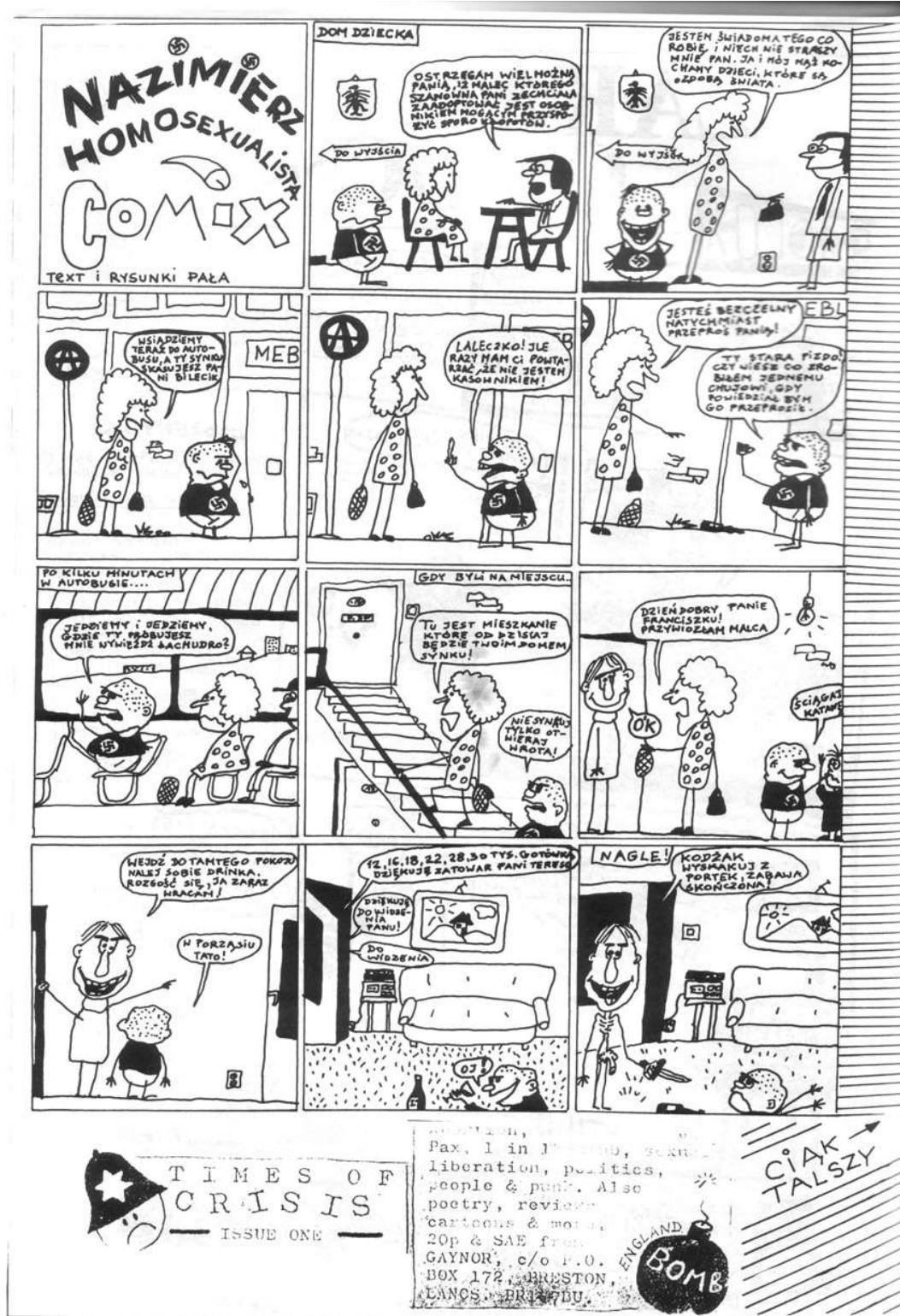
Historia opowiada o młodym, niepełnoletnim, rozwydrzonym skinheadzie, który zostaje adoptowany przez panią Teresę z domu dziecka. Kobieta sprzedaje chłopaka panu Franciszkowi - najbardziej przerażającej postaci w komiksie. Niedoszły „tato” okazuje się być pedofilem, gwałcicielem i mordercą w jednej osobie - najpierw upija wyrostka, następnie wykorzystuje, a na końcu zabija. Fabuła komiksu związana jest bezpośrednio z jego niespotykaną drastycznością i wyrazistością w przedstawianiu wydarzeń. Najbardziej ostre są dwa ostatnie kadry z rysunkami. Na pierwszym pokazano stosunek oralny, w czasie którego gwałciciel groząc chłopakowi nożem, mówi: „Gdybyś próbował ugryźć, to pamiętaj że gryzłbyś ostatni raz w życiu!”. Na następnym z podpisem „Minęło kilka chwil” widać jak pedofil po wykorzystaniu małego faszysty wyrzuca go przez okno.

Pomimo wykorzystania pozornie ubogich środków plastycznych komiks jest sprawnie opowiedzianą historią. Tytuł może szokować dysonansem pomiędzy warstwą graficzną, a przedstawioną historią, jednakże karykatura i groteska są jednocześnie środkami, dzięki którym oszczędza się odbiorcy relacjonowania potworności w sposób wierny i dosłowny, co byłoby możliwe

przy zastosowaniu precyzyjnych rysunków realistycznych. Krzywe zwierciadło pozwoliło na dystans wobec przedstawionej makabry. Pod względem kompozycyjnym komiks składa się z czternastu wyraźnie od siebie oddzielonych prostokątnych ramek. Nie jest to jednak zjawisko powszechne w twórczości tego artysty. W części innych prac rysunki „zlewają się” i „zachodzą na siebie”, a rozwikłanie właściwej kolejności lektury spada na czytelnika<sup>6</sup>. W tym kontekście „Nazimierz Homoseksualista Comix” jest stosunkowo łatwy w odbiorze.

---

<sup>6</sup> przykładem może być komiks „Jak zdobyć kobietę” z trzeciego numeru „Zakazanego Owocu”.



Rysunek 11 - Fragment utworu „Nazimierz Homoseksualista Comix”.

Bardzo ważnym składnikiem pozycji jest warstwa słowna. Wyraźnie kontrastują ze sobą np. kwestie pracownika z domu dziecka oraz

młodocianego chuligana. Pierwszy postępuje się oficjalnym, grzecznościowym językiem, np.: „Ostrzegam wielmożną panią, iż malec którego szanowna pani zechciała zaadoptować jest osobnikiem mogącym przyspożyć [oryginalna kwestia z błędem - przyp. M. P.] sporo kłopotów”. Drugi operuje opryskliwym, wulgarnym językiem, np.: „Ty stara pizdo! Czy wiesz co zrobiłem jednemu chujowi, gdy powiedział bym go przeprosił.” Mowa spełnia w komiksie wiele funkcji. Po pierwsze charakteryzuje i wyróżnia poszczególne postaci. Po drugie określa ich status społeczny oraz definiuje przynależność do określonej warstwy. Po trzecie urealnia i uwiarygodnia zaprezentowanych bohaterów. Osobną sprawą jest także metajęzyk stosowany przez autora komiksu. Warstwa językowa jest w tytule równie istotna, co płaszczyzna ikoniczna. Pała nie przejmuje się poprawnością, ani stylistycznym pięknem używanego słownictwa. Wręcz przeciwnie - zarówno w łącznikach sugerujących kierunek lektury, jak i w komentarzach autorskich pojawiają się rażące błędy i niewybredne przekleństwa. Przy przejściu w czytaniu komiksu z jednej strony na drugą pojawia się strzałka z podpisem: „Ciąg talszy”. Interesujący jest także ostatni kadr komiksu, na którym nie ma żadnych rysunków, a jedynie dwa napisy: „Sam kórwa nie wiem po co zostawiłem tą pustą ramkę.” oraz „Koniec”. Można się jedynie domyślać, czy chodzi o błędne rozplanowanie poszczególnych kadrów, w wyniku których trzeba było coś umieścić na ostatnim - pustym obszarze, czy też o zaplanowany, autoironiczny komentarz autora do swojego utworu. Palinowski mógłby coś narysować na ostatnim kadrze, jednakże byłby to kadr naddany, gdyż z komiksu wynika jednoznacznie, jaki los spotkał młodego faszystę. Widać, że twórca zdaje sobie sprawę z konwencji komiksowej, choć jednocześnie świadomie łamie jej reguły. Ostatnim, zaskakującym kadrem Pała lekceważy zarówno konwencję językową, kompozycyjną, jak i stylistyczną.

Drastyczność i dobitność zaprezentowanej historii sprawiają, że tytułowi nie można na pewno zarzucić braku odwagi w poruszaniu drażliwych tematów. Komiks pokazuje świat zdemoralizowany i zdeprawowany do granic możliwości, bez pozytywnych wartości. Ukazana historia mimo całej swojej



jaskrawości i ohydy nie jest tak bardzo oddalona od realnego życia - z powodzeniem mogłaby być rozwinięciem jednego z wielu doniesień o przestępstwach pedofilów.

Dobrym przykładem pozwalającym dostrzec najnowsze tendencje w polskim komiksie podziemnym jest album Dominika Szcześniaka (scenariusz) i Mateusza Skutnika (ilustracje) „Czaki Eunuch. Das pimmel story”<sup>7</sup>. Pozycja była wydana już trzy razy - po raz ostatni w Lublinie w 2004 roku. Komiks opowiada historię chłopca, któremu od urodzenia wmawia się, że jest dziewczynką. Jego penis to w przekonaniu lekarzy i rodziców zbyt rozwinięta techtaczka. W wieku dorastania młodzieniec poznaje prawdę i przyrzeka sobie, że w odróżnieniu od swoich rodziców, w przyszłości będzie odpowiedzialnym i świadomym swoich obowiązków ojcem. Zmienia imię na Leszek, a później na Ściekły Czaki. Utwór jest niezwykle zabawny i co chwilę skrzy się absurdalnym humorem. Komiks mimo wszechobecnego dowcipu, który sprawia, że utwór może wydawać się mało poważny, wpisuje się również zaskakująco dobrze w nurt współczesnej humanistyki szukający odpowiedzi na najbardziej fundamentalne pytania dotyczące istoty człowieczeństwa. Album akcentuje wagę zagadnienia tożsamości i ściśle z nim związanego problemu samookreślenia<sup>8</sup>. Kwestia identyfikacji płciowej jest zarysowana najwyraźniej, choć jest też jednocześnie pretekstem do postawienia innych, równie istotnych pytań.

Świat przedstawiony komiksu to wykrzywiona i przejaskrawiona wersja rzeczywistości pozatekstowej. Dla przykładu lekarze nie potrafią wskazać, czy niemowlę to chłopiec czy dziewczynka. Kiedy rodzice wraz z „córką”, która ma objawy ciąży, przychodzą do szpitala, pierwsze co zostaje im zaproponowane to zabieg aborcyjny. Studzy Hipokratesa w komiksie częściej szkodzą niż pomagają. Zaskakująco zachowuje się także ksiądz, który ma ochrzcić dziecko. Pyta mianowicie o zgodę malca na przeprowadzenie sakramentu. Mówi: „No zgoda potomka. Że chce być ochrzczony. Zgoda musi

<sup>7</sup> Mateusz Skutnik, Dominik Szcześniak; Czaki Eunuch. Das Pimmel story; 2002.

<sup>8</sup> Temat szeroko analizowany przez rzeszę światowych badaczy, w Polsce podejmowała np. Barbara Skarga w książce „Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne”.

być! Nie chcecie chyba mieć chyba później żadnych problemów w stylu *Oj a ja chciałem zostać buddystą; Kościół zniewala; albo Czemu mnie nie wykastrowaliście?*”. Kiedy w końcu po namowach rodziców wykonuje obrzęd, mówi jednak: „Sto złotych, eee znaczy co łaska”.

Na tylnej okładce komiksu zaprezentowany jest portret rodzinny głównych bohaterów. Rysunek został skomponowany w taki sposób, że sparodiowano jednocześnie bardzo popularną w całej Europie serię „Thorgal” osadzoną w realiach średniowiecza, a opowiadającą o niezwykłych przygodach tytułowego wikinga i jego rodziny. W poszczególnych odcinkach tego tytułu, podobnie jak w „Czakiem”, tylnia obwoluta zawiera obraz rodziny. Postacie obu utworów stoją w takich samych pozach i mają te same atrybuty, np. ojcowie mają na plecach łuk i kołczan ze strzałami. Porównanie rodziny wywołuje duży komizm, gdyż bohaterowie „Czakiem” zostali przedstawieni w sposób karykaturalny i groteskowy, w stosunku do rodziny szlacheckiego wojownika. Intertekstualne nawiązanie do cyklu Grzegorza Rosińskiego i Jeana van Hamme’a jest nie tylko sposobem na wywołanie humoru - jest także cenną wskazówką interpretacyjną. Tytuł Skutnika i Szcześniaka dotyczy bowiem nie tylko problemu tożsamości, samoświadomości i indywidualności; w równym stopniu stawia pytania co do kształtu i funkcji współczesnej instytucji rodziny, a także całego społeczeństwa jako zbiorowości ludzkiej kształtującej jednostkę. Dzięki „Czakiemu” można również zestawić i porównać widzenia świata z perspektywy dziecka i dorosłego.



Rysunek 12 - Rodzina Thorgala.



Rysunek 13 - Rodzina Czakięgo.

Rodzinę zaprezentowaną w komiksie można utożsamić ze współczesną komórką społeczną. W tytule pokazany jest coraz częstszy w dzisiejszych czasach brak zrozumienia między dziećmi i rodzicami. Ojciec i matka nie potrafią wyjaśnić dziecku prostych spraw i gdy tylko zacznie zadawać ono kłopotliwe pytania zbywają je lub karzą za dociekliwość. Kiedy „Kasia” pyta mamę dlaczego nie rosną jej piersi i nie ma miesiączek, rodzicielka odpowiada jej, że rozwija się wolniej niż jej rówieśniczki. Kiedy „córka” dalej drażni temat pytając „A po chuj mi ten penis”, matka wpada w szal i krzyczy: „Jak ty się wyrażasz?! Nie mówi się po chuj, tylko po co, albo po cholere. Możesz również zapytać skąd się wziął, lub jak powstał, ale nigdy nie mów po chuj. Przekleństwa to domena tych szowinistycznych mężczyzn, a ty jesteś przecież kulturalną dziewczynką Kasiu!”. Kiedy matka nie potrafi odpowiedzieć na pytanie dlaczego dziecku rośnie broda, wykrzykuje: „A zresztą spieprzaj mi stąd, gówniaro! Nie masz innych problemów, czy co?!”. „Kasia” idzie do ojca i żaląc się, zwierza mu się ze swojego problemu. Rodzic mówi: „No i jest to tylko i wyłącznie powód do dumy. Jesteś inna, czyli wyróżniasz się na tle szarego społeczeństwa. Takie chodzące indywiduum z ciebie jest...”. Kiedy dziecko pyta, czy to dobrze ojciec dalej kontynuuje

swoje mętne wyjaśnienia: „Czy dobrze? No jasne, że dobrze bo...bo jesteś taka bardziej...autonomiczna...”. „Autonomiczna?” pyta „Kasia”. „No bardziej zakorzeniona w sobie. Odporna na wszelkie bodźce z zewnątrz...”. Kiedy dziecko chce się dowiedzieć co to właściwie znaczy, zirytowany ojciec krzyczy: „A spieprzaj mi stąd! Idź do koleżanek się bawić!!”. Rozterki tytułowego bohatera komiksu to problem dręczący większość ludzi, którym wpaja się, że powinni być indywidualistami, a jednocześnie czują oni chęć przynależności do większej grupy wspólnotowej, która mogłaby im dać poczucie bezpieczeństwa. Jedynym zajęciem łączącym członków rodziny jest wspólne oglądanie telewizji. Jednak nawet wtedy nie ma prawdziwego kontaktu między rodzicami a ich dzieckiem. Kiedy „Kasia” mówi o swoich problemach rodziciele zupełnie jej nie słuchają - w tym czasie wpatrują się w wielkim napięciu w telewizor. Reagują dopiero wtedy kiedy „córka” daje do zrozumienia, że ma objawy typowe dla stanu błogosławionego. Matka jest bardzo zaskoczona, a ojciec myśli, że chodzi o ciążę jednej z bohaterek telenoweli południowoamerykańskiej, którą właśnie oglądał. Ojciec i matka są ciekawymi postaciami ze względu na ich dualizm kulturowy. Są np. pokazani jako konserwatyści - np. poprzez wypełnianie tradycyjnie przypisanych ról. Matka ukazana jest np. w kuchni w trakcie gotowania, natomiast ojciec siedzi w tym czasie w fotelu i czyta gazetę. Kiedy indziej wykazują cechy liberalne, np. w kwestii uświadamiania seksualnego swojego dziecka. Przykładem jest kadr, na którym matka podaje „córce” z pamięci dokładną definicję łechtaczki. Zestawienie zdegradowanego rodu „Czakięgo” z kochającymi i wspierającymi się członkami klanu Thorgala, może być odczytane jako kryzys współczesnej instytucji rodziny. W komiksie widać wyraźną krytykę najmniejszej społeczności, która w dzisiejszych czasach stała się zbiorowością ludzi żyjących nie z sobą, a obok siebie. Jednocześnie daje się wyczuć w tytule wyraźną tęsknotę za powrotem prostych, czytelnych relacji i reguł współistnienia w ramach domowej wspólnoty.

Oprócz intertekstualnych odwołań do europejskiego komiksu, „Czaki” nawiązuje również do rodzimego dorobku w dziedzinie tej twórczości

artystycznej. Leszek razem z Romanem piją w barze wódkę Kron. Nie jest to nazwa przypadkowa, gdyż taki sam tytuł miał serial tworzony przez czołowych polskich artystów komiksowych. Cykl, który nie zyskał uznania ze względu na swą tendencyjność, był sponsorowany przez producenta wódki Kron pełniąc funkcję reklamy trunku. Tytuł *Szcześniaka i Skutnika* nawiązuje także do dzieł kanonicznych polskiej literatury. Po tym jak kompan nie wytrzymał trudów biesiadowania, główny bohater mówi: „No dobra, skoro tak to będę tera monolog pieprzony wygłaszał... Taką jebaną wielką, improwizację, kurde. Jak ten dziad, Konrad...” W jednym z ostatnich kadrów natomiast nie sposób przeoczyć odwołania do Ewangelii, a konkretnie do postaci Jezusa i dwunastu apostołów. Rysunek przedstawia bowiem Leszka w otoczeniu dwunastu „mądrych” plemników, wybranych spośród innych, dzięki którym chce zostać odpowiedzialnym i świadomym rodzicem. Tytułowy bohater mówi: „Teraz będę prawdziwym mężczyzną. Splodzę cały naród.”

Poza odwołaniami intertekstualnymi, w komiksie pojawiają się także wyraźne elementy metatekstowe. Znamienny pod tym względem jest niezwykle zabawny moment, kiedy narrator-scenarzysta prowadzi dialog z głównym bohaterem:

- Kurwa...
- Co? Coś powiedział?
- ? Eee... Ja?
- Właśnie ty. Coś powiedział przed momentem?
- Kurwa?
- O w mordę, ty pedale, przecież to miał być komiks bez przekleństw!!
- O, to przepraszam...
- Co mi z twoich przeprosin, piździtłuku osrany, fiutku osmalony, skoro to jest akt po fakcie ?!
- Nie wiem co powiedzieć...
- A tak w ogóle to co ty tu jeszcze robisz? Hę? Na cholerę tu siedzisz, przecież miałeś iść się schlać?
- To już chyba nie moja wina, tylko niedopatrzenie rysownika...

- Hmm, racja rysownik. Skopię dupę temu pokurczowi, niech mi się tylko pod nogę podwinie. A ty spieprzaj stąd i idź robić to co w scenariuszu! No już! Spieprzaj!”

W trakcie rozmowy Leszek odrywa się od stołu, przy którym siedzi i zaczyna unosić się w powietrzu, aby w ostatnim kadrze dialogu ze scenarzystą dotrzeć do miejsca oznaczonego „BAR”. Lot bohatera odbywa się w trudnej do sprecyzowania przestrzeni przypominającej tunel. Autoironiczne kwestie współtwórcy komiksu znajdują się w dymkach wskazujących na to, że osoba, do której się odnoszą znajduje się poza kadrami, jakby „na zewnątrz” albumu.

Warstwa graficzna albumu nie stoi na zbyt wysokim poziomie. Czarno-białe rysunki są niedopracowane - wyglądają jak wprawki lub próbne szkice. Bardzo ubogie są tła i dalsze plany - większość jest pusta lub zawiera jedynie elementy określające i identyfikujące dane miejsce. Interesujący jest za to wygląd postaci. Główny bohater i jego rodzina rysowani są w odmienny sposób niż reszta występujących w komiksie figur. Osoby epizodyczne mają charakterystyczne cechy wspólne. Wszystkie mają podłużne głowy z dwoma czarnymi plamami zamiast oczu. Między sobą różnią się praktycznie tylko włosami i ubiorem. Robią nieco upiorne wrażenie przypominając nieco zjawy lub duchy. W ich wyglądzie widać analogię do postaci „Rewolucji” - innej, tym razem już autorskiej serii Skutnika. Jednym z ciekawszych zabiegów w komiksie jest retardacja akcji. Kiedy lekarz oznajmia rodzicom głównego bohatera: „Sprawa jest taka, że państwa córka ma penisa i jest państwa synem.”, następuje długa chwila milczenia. W zabawny sposób pokazano jak rodzina i sam zainteresowany oswajają się z tą niecodzienną informacją. Przez dwa początkowe kadry rodzina w osłupieniu patrzy na lekarza. Na następnym mdleje „Kasia/Leszek”. Ojciec i matka nie reagują tylko dalej wpatrują się w medyka lub na siebie nawzajem. Ich konsternacja przejawia się w wykonywaniu prostych czynności - ojciec drapie się w głowę i czyta gazetę, a matka czesze włosy i maluje usta. Po pewnym czasie wstaje syn i patrzy zahipnotyzowanym wzrokiem na lekarza. W końcu rodzina pokazana

jest w całości, a ojciec mówi niepewnie: „Ale to przecież...techtaczka jest...”. Intrygująca pod względem plastycznym jest okładka komiksu. Poza tytułem znajdują się na niej jedynie tajemnicze, czarne, pionowe linie budzące skojarzenia z kodem kreskowym na towarach lub z kratami więziennymi. Konotacje te znajdują swoje uzasadnienie w prezentowanej opowieści. Cyfrowe oznaczenie może być symbolem tendencji współczesnego świata do jednoznacznej identyfikacji, uniformizacji i szufladkowania ludzi jako osobników o określonych cechach. Kraty więzienne mogą być z kolei znakiem nieświadomości i wątpliwości, co do charakteru własnej natury i osobowości, a zatem pewnego typu zamknięciem w sobie - introwertyzmie spowodowanym własnym, nierozpoznanym człowieczeństwem.

Komiksy niezależne, brew pozorom nieudolności, niestaranności i prymitywizmu są strukturami skomplikowanymi i uporządkowanymi, co potwierdzają przywołane przykłady. Podziemne opowieści obrazkowe, mimo iż sprawiają wrażenie teksów o kompozycji chaotycznej, to jednak posiadają własne mechanizmy hierarchizacji i organizacji poszczególnych elementów składających się na całość konstrukcji. Prace undergroundowe są jedynym podgatunkiem, który oferuje tak niepowtarzalne i wyjątkowe połączenie warstwy ikonicznej i słownej, tworząc w efekcie poruszającą całość.

Powstanie komiksów podziemnych zbiegło się w czasie z zaistnieniem tendencji postmodernistycznych<sup>9</sup>. Ponowoczesne propozycje w kulturze i sztuce miały od samego początku bardzo wyraźne odbicie w niezależnych historyjkach obrazkowych. Jednym z najważniejszych założeń jest łamanie barier między sztuką elitarną, a popularną. Najlepszym tego przykładem są właśnie komiksy podziemne, które operują „niepoważną”, „dziecięcą” formą, lecz mimo to są skierowane do odbiorców dorosłych niosąc treści istotne i zmuszające do refleksji. Postmodernizm odrzucając podział na sztukę wysoką i niską zwrócił się w stronę form i gatunków marginalnych i niedocenianych, takich m. in. jak komiks. Prądy ponowoczesne głoszą również zmiernicze idee, m. in. piękna. Większość produkcji niezależnych trudno byłoby określić

<sup>9</sup> Bogdan Baran; Postmodernizm; Kraków 1991.

Ryszard Nycz (red.); Postmodernizm-antologia przekładów; Kraków 1996.

mianem ładnych i estetycznych w tradycyjnym rozumieniu. Nie należy jednak zapominać, że teksty te posługują się własnymi wyznacznikami artyzmu i piękna, a zatem ich zestawianie i porównywanie ze starymi pracami mija się z celem. Obok piękna, nowe tendencje sugerują również koniec takich pojęć jak dobro i prawda. Obalają i negują także wszelkiego rodzaju autorytety. Takie widzenie świata przejawia się bardzo często w komiksach podziemnych, które zdecydowanie częściej mówią o rzeczach drastycznych i nieprzyjemnych, niż o miłych i pozytywnych. W tytułach niezależnych zaobserwować można także inny element postmodernizmu, a mianowicie intertekstualizm. Nawiązania do innych utworów w komiksach podziemnych są bardzo liczne i różnorodne - poczynając od drobnych detali, a kończąc na parafrazach całych utworów (głównie oficjalnych). Z zabiegami tymi wiąże się także, typowa dla tendencji ponowoczesnych, maniera gry z konwencjami, z ustalonymi wcześniej kanonami i regułami. Także w tym wypadku wpływy te dają się zaobserwować w nurcie komiksów podziemnych. Prace niezależne z jednej strony czerpią z wypracowanych wcześniejszych zasad i norm sztuki komiksowej, a z drugiej strony tworzą zupełnie nową, odmienną jakość. Z intertekstualnością wiąże się również kwestia oryginalności. Postmodernizm głosi kres możliwości sztuki w ramach stworzenia dzieła nowatorskiego. Postuluje tworzenie poprzez nieskrępowane kopiowanie, naśladownictwo i kalkowanie z gotowych, danych wcześniej utworów. Komiksy podziemne włączają się bardzo często i w sposób wyraźny w ten dialog tekstów kultury. Bardzo ważnym elementem postmodernizmu, niezmiernie pomocnym przy badaniu prac podziemnych jest również dekonstrukcjonizm. Taki sposób analitycznego obchodzenia się z tekstami, przynosi często ciekawe spostrzeżenia, np. co do licznych zabiegów ujawniających sposób kompozycji i budowy. Jako przykład można wskazać np. operacje metatekstowe. Komiksy niezależne obok wielu innych postulatów postmodernizmu, spełniają także ten mówiący o heterogeniczności dzieła. Prace niezależne bardzo często są utworami eklektycznymi, niejednolitymi i niejednorodnymi.



Nurt komiksów podziemnych stworzył swój własny, indywidualny i skomplikowany język. Ukonstytuowanie się nowego podgatunku nie byłoby możliwe bez wykorzystania zdobyczy tendencji ponowoczesnych. Postmodernizm jest bardzo wygodnym i atrakcyjnym sposobem do opisywania i analizowania kontrkomiksów.

## **2. Porównanie polskiego i zagranicznego nurtu komiksu undergroundowego**

W Stanach Zjednoczonych nowatorskie podejście do sztuki komiksowej pod koniec lat 60. było próbą szukania nowych tematów, rozwiązań formalnych oraz środków stylistycznych. Amerykańscy artyści oferowali czytelnikom alternatywę w stosunku do często banalnych i sztampowych prac obiegu oficjalnego. Oba rodzaje opowieści były dla siebie przeciwwagą. Zarówno komiksy tworzone w wielkich studiach komiksowych, jak i przez nieograniczonych niczym twórców były częścią szeroko pojmowanej kultury amerykańskiej. W Stanach Zjednoczonych przez bardzo długi okres czasu krajowy komiks nie miał konkurencji. Także obecnie trudno byłoby obronić tezę, że jest on zagrożony przez prace z innych krajów. Naturalnie obserwuje się zainteresowanie czytelników innymi propozycjami, np. rozwijającym się bujnie w ostatnich latach komiksem japońskim, jednak prym nadal wiodą tytuły amerykańskie.

Sytuacja polskiego komiksu wygląda zgoła odmiennie. Rynek komiksowy w naszym kraju ze względu na swój niestabilny i mało przewidywalny charakter jest zdominowany przez prace zagraniczne. Krajowi wydawcy prezentują głównie sprawdzone, popularne na Zachodzie serie, co do których nie ma wątpliwości, że przyniosą w Polsce zyski. Raczej niechętnie inwestują w prace polskich twórców, ponieważ za wykonany przez nich komiks trzeba zapłacić więcej, niż za relatywnie tańszą licencję na wydanie tytułu zagranicznego. Z tego też powodu obecnie na rodzimym rynku ukazuje się niewiele nowych polskich pozycji, sporo jest za to wznowień starszych prac.

Bardzo ciekawie w tej sytuacji prezentuje się krajowy komiks podziemny. Jest to nie tylko nurt, który jest alternatywą dla dokonań oficjalnych - to także opoka całego rodzimego komiksu. Tezę taką stawia Jerzy Szytak, który pisze: „Postępuję się czasem kategoriami *nad*, *pod*, *nisza* i *underground*, bo są użyteczne, łatwe, przyjemne i pozwalają różne rzeczy uporządkować. A po przeprowadzeniu generalnych porządków stwierdzam, że w Polsce wszystko jest *undergroundem* i *niszą* - wszystko z wyjątkiem komiksów z czasów PRL-u i *Thorgala*, który wszak też jest z czasów PRL-u i w dodatku niepolSKI...”<sup>10</sup>. Na krajowych twórcach niezależnych, podobnie jak na artystach z innych krajów Europy Środkowej i Wschodniej spada w głównej mierze obowiązek rozwoju komiksu krajowego. W dużej części spoczywa na nich także, jako na najbardziej oryginalnych i awangardowych artystach, odpowiedzialność za wpisanie polskiego komiksu w kulturę narodową. Wydaje się, że postulat, o którym pod koniec lat 70. pisał Sławomir Magala nadal jest niezrealizowany<sup>11</sup>. Być może dzięki nowatorskiemu podejściu do sztuki komiksu, jakie prezentują rodzimi artyści niezależni, udałoby się go w końcu spełnić.

Polska scena komiksowa nie ogranicza się jednak tylko do działalności na terenie kraju. Rodzimi twórcy aktywnie współpracują zarówno z europejskimi, jak i amerykańskimi środowiskami. Przykładem na gruncie Stanów Zjednoczonych może być zin „Attic Wit”, który jest wydawany przez Amerykanina polskiego pochodzenia Matta Dembickiego. W czwartym numerze pisma zamieszczono prace Marka Turka „Human nihil alienum puto”, „Luna”, „Martha”, komiks „Embryo” Rafała Gosienieckiego do scenariusza Piotra Kowalskiego oraz „Passenger 47”, „Sunbathers”, „Old Lady” Mariusza Zawadzkiego i Krzysztofa Kałuszki. O dobrym poziomie dokonań naszych reprezentantów może świadczyć to, że w 2004 roku w trakcie imprezy Small Press and Alternative Comics Expo (SPACE) „Attic Wit #4: The Polish Antology” został nawet zakwalifikowany do finału konkursu The Day Award<sup>12</sup>. Jeżeli chodzi o Europę, to oprócz przedsięwzięć typu

<sup>10</sup> Forum serwisu internetowego „Nowa Gildia”;

<http://www.forum.gildia.pl/viewtopic.php?t=3783&postdays=0&postorder=asc&start=30>

<sup>11</sup> Sławomir Magala; Komiks w kulturze narodowej; „Literatura Ludowa” 1979; nr 1; s. 95-101.

<sup>12</sup> Marcin Herman; Attic Wit (w:) Polska mała xeroprasa; Lublin 2004; s. 23.

„Stripburger” i „Stripburek” prace polskich twórców niezależnych zamieszczane są w wielu innych publikacjach. Przykładem mogą być np. czeskie ziny „Aargh” czy „Zkrat”, w których znalazły się komiksy m. in. Mateusza Skutnika, Przemysława Truścinskiego czy Marka Turka. Polskie niskonakładowe pisma komiksowe nie różnią się w tym względzie od zagranicznych - także drukują prace autorów zagranicznych. W „AQQ” i „Cyrkielnii” znalazły się np. komiksy Ihora Barańki, a w „Mięsie” opowieści twórców skandynawskich - Hansa Nissena i Christera Nuutinenena. Poza samą publikacją organizuje się także spotkania autorskie z zagranicznymi twórcami. W kwietniu 2005 roku w trakcie lubelskiej imprezy Trach! można było podyskutować z ukraińskimi twórcami komiksowymi, m. in. z Ilorem Barańko, Ołeksiejem Olinem, Swjatosławem Paszczukiem, Witalijem Chołmogorowem i Maksymem Bohdanowskim. Zorganizowano także wystawę prezentującą prace tych rysowników.

Polscy twórcy komiksów niezależnych, podobnie jak ich koledzy z całego świata chętnie korzystają z nowych środków wypowiedzi. Obszarem, na którym w ciągu ostatnich lat najbujniej rozwija się tego typu działalność artystyczna jest sieć komputerowa internet. Pomimo tego, iż w sieci można znaleźć przykłady polskich prac podziemnych, to jednak w dalszym ciągu ogromna większość tego typu publikacji ukazuje się w formie papierowej. Krajowi artyści są raczej tradycjonalistami. Najlepszym przykładem może być wypowiedź artysty, który swój album „Rewolucje” opublikował w odcinkach najpierw w internetowym magazynie „Esensja”, a dopiero potem w formie papierowego albumu. Mateusz Skutnik stwierdził: „Ale komiks w internecie nie istnieje. Nie ma w ogóle takiego pojęcia, jak komiks w internecie. To co mamy na ekranach komputerów, to tylko obrazy komiksów. Nie same komiksy. Komiks powinien szeleszczeć przy przewracaniu stron, śmierdzieć farbą pierwszego dnia i być ciepły w dotyku. Poprzez internet nic takiego nie jesteśmy w stanie odczuć”<sup>13</sup>. Papier jest wyznacznikiem wiarygodności, autentyczności, a także pewnego rodzaju prestiżu. Internet jest w naszym

---

<sup>13</sup> Op. cit.

kraju raczej narzędziem, które służy bardziej do szybkiego przekazywania informacji na temat komiksu, prowadzenia dyskusji o tym gatunku, jak również publikowania publicystycznych tekstów na jego temat. Ewenementem jest pozycja „Antologia polskiego komiksu internetowego. Komiks w sieci”, w której zaprezentowano próbki dokonań twórców publikujących jedynie w internecie. Polskiej scenie komiksu niezależnego raczej nie grozi rozłam, do jakiego doszło w Stanach Zjednoczonych. O zjawisku tym pisze Mike Hall: „Innym nieszczęściem dla społeczności Małej Prasy był wzrost roli internetu. Wielu twórców, którzy w przyszłości zostaliby wydawcami tradycyjnej Małej Prasy wybrali publikację swoich prac on-line. (...) Obecnie ruch Małej Prasy on-line rośnie znacznie szybciej niż Małej Prasy drukowanej. Doprowadziło to do utworzenia jeszcze jednego podziału - tradycyjna i online Mała Prasa wydają się istnieć raczej na zasadzie wykluczania niż kooperacji. W niektórych przypadkach wydawcy tradycyjnej Małej Prasy publicznie atakowali rewolucję on-line i odwrotnie. Trudno powiedzieć dlaczego do tego doszło, ale jest to fenomen, który jeszcze bardziej pogłębił różnice w społeczności małej prasy”<sup>14</sup>. Przez niektórych badaczy publikacje internetowe są postrzegane jako kontynuacja rewolucji komiksowej końca lat 60.<sup>15</sup> Według nich jest to ten sam proces, który obecnie zyskał jednak nowe środki wyrazu w zakresie produkcji, dystrybucji i nieograniczonej wolności artystycznej.

Poza różnym wykorzystaniem nowych technologii, polska scena komiksowa różni się od dokonań zachodnich także zakresem podejmowanych tematów. Niektóre treści, które w Stanach Zjednoczonych wywarły duży wpływ na nurt komiksu podziemnego i są obecnie jego istotnymi składnikami, w Polsce nie rozwinęły się, ponieważ w ogóle nie zaistniały. Poza nielicznymi wyjątkami, w naszym kraju praktycznie nie ma komiksów, których autorkami byłyby kobiety<sup>16</sup>. Rodzime podziemie komiksowe nie może pochwalić się ani

<sup>14</sup> Mike Hall; Amerykańska Mała Prasa (w:) Polska mała xeroprasa; Lublin 2004; s. 20-23.

<sup>15</sup> Sean Fenty, Trena Houpp, Laurie Taylor; Webcomics: The Influence and Continuation of the Comix Revolution; „ImageText” 2004; Vol. 1, no. 2.  
<http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/volume1/issue2/group/>

<sup>16</sup> Piotr Skonieczny; Debiuty bez perspektyw. Polskie autorki komiksów ostatnich lat; „Zeszyty Komiksowe” 2005; nr 3; s. 49-51.

jedną przedstawicielką tego nurtu. Podobnie ma się rzecz z tematami dotyczącymi seksu i erotyki. Główne tematy rewolucji komiksowej, dzięki którym artyści amerykańscy z końca lat. 60 szokowali i zadziwiali odbiorców, w Polsce pojawiły się zaledwie w kilku tytułach - ostatnio w pracach Piotra Szreniawskiego.

Pomimo zainteresowania odmiennymi tematami, zarówno krajowa, jak i zagraniczna scena komiksowa spełniają te same zadania. Jedną z najbardziej wyrazistych cech zarówno amerykańskich, europejskich, polskich, jak również innych środowisk komiksu podziemnego z całego świata jest to, że pozwalają na młodym twórcom na pierwszy debiut. Underground jest sprzyjającym obszarem, na którym mogą się rozwijać, kształtować i bogacić swój warsztat przyszli artyści. Nurt ten daje swobodę i wolność artystyczną - nie ogranicza, nie hamuje, nie próbuje wtłaczać w schematy i ograne konwencje. W środowisku, w którym nikt nie jest krępowany żadnymi wytycznymi bardzo często objawiają się prawdziwy, oryginalni i nietuzinkowi artyści.

Pomimo pewnych różnic polski komiks niezależny w sposób czytelny i wyraźny wpisuje się w światowy nurt podziemnych opowieści graficznych. Prace naszych artystów mogą być z powodzeniem i bez żadnych kompleksów zestawiane z dokonaniem zagranicznymi. W różnym stopniu i ze zmiennym natężeniem w Polsce funkcjonują te same mechanizmy, co w innych krajach, w których rozwija się scena komiksowa. Rodzime prace podziemne w pełni zasługują na określenie utworów undergroundowych, co w pełni potwierdzają liczne i zróżnicowane propozycje krajowych twórców.

### **3. Pole definicyjne komiksu niezależnego**

Wyznaczenie pola definicyjnego komiksu niezależnego nie jest zadaniem łatwym. Musi to być termin jasny, stosunkowo precyzyjny i dokładny, a jednocześnie na tyle pojemny i szeroki, aby objąć wszystkie - nieraz bardzo różne i odmienne podgrupy komiksów podziemnych. Bardzo

ważne jest także, aby w pewnym skrócie myślowym, jakim jest definicja, zawarta była także skondensowana informacja o odmienności i autonomiczności prac niezależnych w stosunku do dokonań oficjalnych.

Prace podziemne są ewenementem w skali całego gatunku, z którego się wywodzą. Mimo iż są pełnoprawnymi utworami komiksowymi, to jednocześnie przeczą w sposób zdecydowany stereotypowym i obiegowym wyobrażeniom na temat historyjek obrazkowych. Po pierwsze nie są produktem o charakterze masowym skierowanym do szerokiego kręgu odbiorców, tak jak tradycyjne komiksy. Po drugie zdecydowana większość prac niezależnych z pewnością nie jest przeznaczona do najmłodszych czytelników. Starsza młodzież to dolna granica odbiorców tego typu pozycji. Komiksy podziemne, mimo iż mogą przekazywać także treści infantylne i naiwne, to jednak zdecydowanie częściej prowokują, szokują i zadziwiają. W ten sposób utwory niezależne zdecydowanie łamią stereotyp mówiący o tym, że komiksy to produkt skierowany do najmniejszych odbiorców. Po trzecie teksty podziemne udowadniają, że wbrew pozorom (a czasem dzięki istotnej) niestaranności, nieudolności i braku warsztatu są strukturami względnie skomplikowanymi, operującymi własnym indywidualnym językiem artystycznym - podobnym do języka komiksu oficjalnego, lecz jednocześnie różnym od niego w wielu punktach.

Trudność w wyznaczeniu definicji komiksu podziemnego związana jest z uwarunkowaniami tego nurtu. Podanie ścisłych warunków precyzujących w sytuacji, gdy kierunek ten łamie wszelkie konwencje i schematy, a jego programem jest właściwie bezprogramowość jest z góry skazane na niepowodzenie. Dodatkowym czynnikiem znacznie utrudniającym podanie ścisłej terminologii jest wielka różnorodność i wielorakość form, tematów, stylów wewnątrz samego kierunku. W takiej sytuacji najwłaściwszym sposobem całościowego ogarnięcia prac podziemnych, wydaje się znalezienie i wskazanie tylko tego ewentualnego elementu lub elementów normatywnych, które są stałe i niezmiennie dla wszystkich utworów, niezależnie od ich charakteru, czy stopnia oryginalności.

Komiksy undergroundowe często postrzega się jako utwory obsceniczne i brutalne, rewolucyjne i wyzywające. Nie wszystkie jednak mają taki charakter, gdyż wiele jest też takich, które można odbierać jako „normalne” komiksy. Tematyka prac podziemnych nie jest zatem jednolita wewnątrz tego samego nurtu. Podobna sytuacja ma miejsce w dokonaniach oficjalnych. Jest także naturalne, że niektóre pomysły fabularne są wspólne tak dla komiksu głównonurtowego, jak i dla jego niezależnej odmiany. Mimo iż prace podziemne często podejmują tematy, które nigdy nie pojawiają się w tytułach oficjalnych, to jednak kryterium treściowe trudno jest uznać za jednoznaczny wyróżnik prac podziemnych, stanowiący o ich odmienności.

Podobnie jak tematyka, tak samo forma i wykorzystane środki stylistyczne nie mogą być podstawą do uznania autonomii i odrębnego statusu prac podziemnych. Komiksy niezależne często stosują zabiegi nadmiernego przejawiania i hiperbolizacji, jednak cały korzystają z tych samych technik artystycznych, co prace oficjalne. Środki, które w tytułach głównonurtowych są stosowane w sposób umiarkowany, np. groteska, czy karykatura, w pracach niezależnych są wykorzystywane w sposób maksymalny, dzięki czemu uzyskuje się efekt zniekształcenia i przesadności. Prace podziemne i oficjalne różnią się w tym względzie jedynie stopniem eksploatacji tych samych technik, a nie ich odmiennością.

Najistotniejszym wyróżnikiem prac podziemnych i zarazem elementem łączącym je wszystkie, wydaje się być sposób ich produkcji oraz dystrybucji. W porównaniu do tytułów oficjalnych produkowanych w dużych nakładach dzięki specjalistycznym drukarniom, komiksy niezależne są tworzone, powielane i rozpowszechniane najczęściej przez samych autorów. Odmiennosc obu rodzajów publikacji sprowadza się zatem w głównej mierze, do stopnia kontroli twórców nad całym procesem powstawania tytułu oraz jego późniejszym rozprowadzaniem.

Po podsumowaniu dotychczasowych ustaleń można w następujący sposób określić pole definicyjne komiksu podziemnego:

**Komiks podziemny to jeden z nurtów w obrębie sztuki komiksu spełniający jej wymogi. Konkretnie utwory tego nurtu - komiksy podziemne - są tworzone, powielane, wydawane i rozprowadzane przez samych autorów.**

Jak wiele definicji tego rodzaju, także zaproponowany tutaj termin może posiadać znaczną skalę niedokładności i nieprecyzyjności - jest to jedynie prowizoryczny konstrukt. Nie jest to narzędzie, dzięki któremu można autorytarnie wyrokować, co jest, a co nie jest niezależną historyjką obrazkową. Wydaje się jednak, że przedstawiony termin powinien być dobrą pomocą przy rozróżnianiu i identyfikowaniu prac podziemnych spośród innych tytułów komiksowych. Postulowane pojęcie jest jedynie skromną propozycją badawczą, która wymagałaby dalszych badań i weryfikacji. Na podstawie ogólnych obserwacji zaproponowano jedynie wstępny koncept, który wymagałby rozbudowania i udoskonalenia.

#### **4. Perspektywy rozwoju komiksu podziemnego**

Prace podziemne zatraciły częściowo kontestatorski i rewolucyjny charakter, jaki był domeną pierwszych produkcji z końca lat 60. Stało się tak w znacznej mierze za sprawą mediów, które zaczęły prezentować niemal każdy rodzaj treści - od błahych, nieistotnych i infantylnych, aż do najbardziej wulgarnych, obscenicznych i niecenzuralnych. Kategoria szoku utraciła po części zdolność wpływania na odbiorcę, w taki sposób, aby zmusić go do refleksji. W strefie medialnej szok stał się towarem - i służy zaspokajaniu nawet najbardziej wyszukanych zachcianek adresatów. Wydawać by się mogło, że w czasach, w których idee buntu i rewolucji zostały włączone w kulturę oficjalną, formuła komiksów podziemnych uległa wyczerpaniu. W środkach masowego przekazu łatwo jest jednak rozpoznać nieautentyczność zawłaszczonych pojęć i postaw. Po pierwsze widać, że mediom nie chodzi o ideały, a jedynie o wyzyskanie atrakcyjnej formuły buntu do wyraźnego komercyjnego celu. Po drugie - media stosują elementy



kontestacyjne w bardzo ograniczonym zakresie - oszołomienie i zadziwienie odbiorców jest regulowane normami prawnymi, a nie rzeczywistą chęcią zaskoczenia odbiorcy i przekazania przez to określonych treści. Widoczne jest także, związane z tym faktem podporządkowanie tzw. politycznej poprawności. Media przejęły z kontrkultury tylko niektóre elementy, zazwyczaj najbardziej krzykliwe i wyzywające, np. erotyzm. Telewizja i prasa nie poruszają np. drażliwych tematów, przez które mogłyby mieć problemy, np. w kwestii wyśmiewania kleru, czy polityków. W tym kontekście komiksy podziemne jawią się jako prawdziwa ostoja hasł rewolucji, buntu i autentycznej wolności słowa. Zawsze będą one atrakcyjnym i relatywnie tanim środkiem ekspresji, pozwalającym przedstawić każdy rodzaj treści. Wiele wskazuje na to, że nie grozi im upadek. Tak jak w każdym gatunku, tak i w przypadku komiksów podziemnych można zaobserwować etapy lepszej i gorszej koniunktury - jednak nie dochodzi nigdy do całkowitego „zamilknięcia”. Pisze o tym m. in. Mike Hall: „(...) zawsze znajdą się tacy, którzy podejmą się publikacji we własnym zakresie, często dopłacając do tego i docierając do bardzo ograniczonej grupy odbiorców. Jak wiele innych hobby, Mała Prasa kształci unikalną pasję tych, których przyciągnie, a pasja ta przekazywana jest na kolejne pokolenia twórców. Cele i metody każdej generacji ulegają zmianie wraz z upływem czasu i rozwojem technologii, ale duch Małej Prasy pozostaje taki sam - czysta kreacja i czerpanie satysfakcji z tworzenia czegoś samemu.”<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Mike Hall; op. cit.

## Zakończenie

Praca niniejsza jest jedynie skromną i szkicową próbą przedstawienia bogatej, choć ciągle mało poznanej dziedziny twórczości, jaką jest komiks niezależny. Całościowe omówienie badanego zjawiska wykraczałoby poza ramy tego studium. Opracowanie miało na celu jedynie naświetlenie i wskazanie najważniejszych aspektów tematu. W związku z tym nieodzowne byłyby dalsze badania i analizy, które przyczyniłyby się do całościowego i kompleksowego opisanego obszaru. Jest to tym bardziej konieczne, gdyż podziemne opowieści graficzne są częścią często lekceważonej i niedocenianej, lecz mimo wszystko obfitej kultury podziemnej, bez zbadania której nie można opisać w sposób całościowy współczesnych dokonań artystycznych. Potrzebne byłyby dalsze prace nad wyznaczeniem bardziej precyzyjnej definicji komiksu podziemnego, niezbędne są dokładne opisy i klasyfikacje poszczególnych tendencji i kierunków. Warto rozszerzyć i pogłębić analizy stylów i form wewnątrz samego nurtu. Wskazane byłyby także dalsze badania nad obiegiem tego typu produkcji, a także jego zapleczem socjologiczno-społecznym. Istotny wkład do całościowego ujęcia zjawiska miałyby też ukazanie związków niektórych prac podziemnych z aktualną ideologią i propagandą. Warto by się przyjrzeć bliżej współzależności i relacjom między pozycjami oficjalnymi, a niezależnymi. Innym zagadnieniem (być może najważniejszym) czekającym na intersemiotyczną analizę, jest wewnętrzna budowa oraz charakterystyczny język komiksów podziemnych. Jak widać liczba problemów wymagających rozpoznania i zbadania jest bardzo duża. Pozostaje jednak mieć nadzieję, że tak jak na Zachodzie prace podziemne sprawiły, że wzrosło zainteresowanie badaczy także samym komiksem jako gatunkiem, tak samo w Polsce utwory tego nurtu przyczynią się do bardziej rzetelnego i obiektywnego postrzegania opowieści obrazkowych jako pełnoprawnych form sztuki, a także do intensywniejszego podjęcia badań. Komiksy podziemne to interesujący,

fascynujący i bardzo atrakcyjny obiekt obserwacji naukowych oraz domena doznań estetycznych. Mają one bardzo wiele do zaoferowania, tak czytelnikom, jak i potencjalnym badaczom.

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

1. Autorzy nieznani; Baśń o Holocauście.
2. [Biały Maciek \(wł. Robert Śnieciński\), Blue Karol \(wł. Fernando Molina\); Folwark zwierzęcy. Według Orwella; 1985.](#)
3. Bizon (rys.), Lester qubański alfons (scen.); Dies Irae.
4. Dąbrowski Ryszard; Likwidator 1; 1995.
5. Dąbrowski Ryszard; Likwidator i Zielona Gwardia; 2005.
6. Dąbrowski Ryszard; Likwidator. Krwawy rajd; 2002.
7. Dembicki Mat (red.); „Attic Wit #4. The Polish Anthology”; 2003.
8. Fedorowicz Jacek (rys.), Owiński Marek (scen.); Solidarność - 500 pierwszych dni; 1984.
9. Galiński Krzysztof (red.); Inny Komix; Sopot 1991.
10. Myszkiewicz Igor; Psi syn; 2003.
11. Myszkiewicz Igor; Robactwo; 2004.
12. Owedyk Krzysztof; Ósma czara; 1994.
13. Owedyk Krzysztof; Smutna historia o pewnym świecie; 1991.
14. Palinowski Dariusz; Nazimierz Homoseksualista Comix; „Zakazany Owoc” 1989; nr 1.
15. Pała (wł. Palinowski Dariusz); Niezwykłe przygody braci Kowalskich; 1996.
16. Plata-Przechlewski Jan; Wampiurs Wars; Gdańsk 1990.
17. Prosiak (wł. Owedyk Krzysztof); 3, 4, 5, 6...; „AQQ” 1993; nr 1.
18. Prosiak (wł. Owedyk Krzysztof); Luzjuba Urtłacza; 1996.
19. Prosiak (wł. Owedyk Krzysztof); Mikrobrazy; 1996.
20. Prosiak (wł. Owedyk Krzysztof); Genesis; „Prosiacek” 1993; nr 5.
21. Prosiak (wł. Owedyk Krzysztof); Średnia improwizacja; „Prosiacek” 1991; nr 3.

22. Skutnik Mateusz (rys.), Szcześniak Dominik (scen.); Czaki Eunuch. Das pimmel story; 2002.
23. Stripburek. Comics from behind the rusty iron curtain; Słowenia 1997.
24. Stripburek. Comics from the other Europe; Słowenia 2001.
25. Śledziński Michał; Marzenie (w:) „Azbest” 1997; nr 2.
26. Ziggy Stardust (wł. Andrzej Tokarski); Moja Szajba; 1993.

### Bibliografia przedmiotowa

- Abel B.; Up From the Underground: Notes on the New Comix; New York 1971.
- Abel Robert H., Manning White David (red.); The Funnies: an American Idiom; New York 1963.
- Adelman Bob; Tijuana Bibles: Art and Wit in America's Forbidden Funnies, 1930 - 1950; New York 1997.
- Archiwum komiksów Janusza Pawlaka;  
<http://www.warlock.mfirma.net/archiwum/Komiksy.htm>
- Arski S.; Superman i powrotny analfabetyzm; „Nowa Kultura” 1952; nr 2.
- Bolhafner J. Stephen; No kidding: women gypped in comics;  
<http://www.geocities.com/Area51/Zone/9923/itrina.html>
- Banach Andrzej; Mała historia komiksów; „Projekt” 1964; nr 3; s. 16-21.
- Baran Bogdan; Postmodernizm; Kraków 1991.
- Barańczak Stanisław; Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich; Poznań 1990.
- Bełzak Beata; Komiks w awangardzie; „Magazyn KZ”; nr 25-26;  
<http://www.kazet.prv.pl>
- Birek Wojciech; Główne problemy teorii komiksu; Rzeszów 2004.

- Birek Wojciech, Komiks a film - pokrewieństwa i związki [w:] Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych; Kazimierz Sobotka i Zbigniew Batko (red.); Łódź 1993.
- Birek Wojciech; Komiks - kłopotliwy obiekt edukacji [w:] Dydaktyka 6, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, Seria Filologiczna” 1999; Zeszyt 33.
- Birek Wojciech; Wielce obiecujący kryzys (Komiks w Polsce lat dziewięćdziesiątych); „Nagłos” 1995; nr 20.
- Błażejczyk Michał (red.); „Zeszyty Komiksowe” 2004; nr 1.
- Błażejczyk Michał (red.); „Zeszyty Komiksowe” 2004; nr 2.
- Błażejczyk Michał (red.); „Zeszyty Komiksowe” 2005; nr 3.
- Bongco Mila; Reading Comics: Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books. Garland Studies in American Popular History and Culture; New York, London 2000.
- Bright Susie; dogeared style;  
<http://www.salon.com/aug97/tijuana970819.html>
- Chante Alain; 99 réponses sur... la bande dessinée ; Montpellier 1996.
- Carrier David; The Aesthetics of Comics; University Park, PA: Pennsylvania State University Press; 2000.
- Comix Rebellion, 1967-1974;  
<http://www.collectionscanada.ca/comics/027002-8500-e.html>
- Couperie Pierre (red.); Bande dessinée et Figuration narrative; Paris 1967.
- Czubaj Mariusz; Krrrwawe dymki i zadymy; „Polityka”; 12 kwietnia 2003; nr 15 (2396).
- Czubaj Mariusz; „Osiedle Swoboda” czyli kultura abnegacji; „Kultura Popularna” 2003; nr 4 (6).
- Daniels Les; Comix: A History of Comic Books in America; New York 1971.
- Davidson Steef; The Penguin Book of Political Comics. Trans. Hester and Marianne Velmans; Harmondsworth, New York 1982.

- Dawidczyńska M.; „Comicsy” deprawują młodzież i dzieci w Stanach Zjednoczonych; „Szkola i Dom” 1953; nr 8/9.
- Długosz Artur; Światło w mroku; „Esensja” 2002; nr 9 (XXI); [http://www.esensja.pl/magazyn/2002/09/iso/10\\_04.html](http://www.esensja.pl/magazyn/2002/09/iso/10_04.html)
- Donahue D., Goodrick S.; The Apex Treasury of Underground Comics; New York 1974.
- Douglas Allen, Fedwa Malti-Douglas; Arab Comic Strips: Politics of an Emerging Mass Culture; Bloomington, Indianapolis 1994.
- Duc Bernard; L’art de la BD, t. 1: Du scénario a la réalisation, t. 2: La technique du dessin; Grénoble 1982.
- Duc Bernard; L’art de la composition et du cadrage; Paris 1992.
- Dunin Janusz; Wstęp do komiksologii; „Odgłosy” 1971; nr 3.
- Dunin Janusz; Prolegomena do komiksologii; „Literatura Ludowa” 1972; nr 6.
- Dunin Janusz; Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce; Łódź 1974.
- Dunin-Wąsowicz Paweł; Prosiak - Ósma czara; „Machina” 2000; nr 5 (50).
- Eco Umberto; Pejzaż semiotyczny; Warszawa 1972.
- Eco Umberto; Nieobecna struktura; Warszawa 1996.
- Eisner Will; Comics and Sequential Art. Expanded Edition. Tamarac; FL: Poorhouse Press 1985.
- Eisner Will; Graphic Storytelling. Tamarac; FL: Poorhouse Press 1996.
- erteka 7; Komikarze wszystkich krajów; „rita baum” 2003; nr 7.
- Estrem Mark J.; History of Underground Comics; 1974.
- Fenty Sean, Houpp Trena, Taylor Laurie; Webcomics: The Influence and Continuation of the Comix Revolution; “ImageText” 2004; Vol. 1, no. 2; <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/volume1/issue2/group/>
- Fern A.; Comics as Serial Fiction. M.A. thesis; University of Chicago 1968.
- „Film na Świecie” 1980; nr 7.

- Fleischer Michale; Literatura trywialna jako problem semiotyki (w:) Kultura, literatura, folklor; Warszawa 1988.
- Groensteen Thierry; Systeme de la Bande Dessinee. Formes Sémiotiques; Paris 1999.
- Gaumer Patrick, Moliterni Claude; Dictionnaire Mondial de la Bande Dessinée; Paris 1994.
- Gombrich Ernst H.; Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego; Warszawa 1981.
- Groensteen Thierry; 1996: rok debaty, tłum. Radek Lipowy; „AQQ” 1997; nr 1(13).
- Groensteen Thierry; Histoire de la bande dessinée muette, cz. 1: „9e Art” nr 2, 1997; cz. 2: „9e Art” nr 3, 1998.
- Groensteen Thierry; Système de la bande dessinée; Paris 1999.
- Groensteen Thierry; La construction de „La cage”. Autopsie d’un roman visuel; Paris 2002.
- Groensteen Thierry; Lignes de vie. Le visage dessine; Saint-Egrève 2003.
- Gubern Román; Literatura de la imagen; Barcelona 1973.
- Guiraud Paul; Semantyka; Warszawa 1976.
- Guiraud Paul; Semiologia; Warszawa 1974.
- Hartwich Dorota; Już w galerii, jeszcze nie w piwnicy; „Odra” 2004; nr 7-8.
- Heer Jeet; Free Mickey; “Boston Globe Ideas”; 23 września 2003; wersja internetowa: <http://www.jeetheer.com/comics/airpirates.html>
- Heller Steven; Zap Comics; <http://www.typotheque.com/articles/zap.html>
- Herman Marcin; Piętno minionej rzeczywistości. Stripburek; „Esensja” 2002; nr 3 (XV); [http://www.esensja.pl/magazyn/2002/03/iso/10\\_03.html](http://www.esensja.pl/magazyn/2002/03/iso/10_03.html).
- Herman Marcin, Lorek Marcin; Produkt Łatwopalny; „Esensja” 2002; nr 2 (XIV); <http://www.esensja.pl/magazyn/2001/02/iso/01.html>



- Hertz Aleksander; Amerykańskie klechdy obrazkowe; „Kuźnica” 1947; nr 34, nr 35.
- Heska-Kwaśniewicz K.; Koziółka Matotka bój ze stalinizmem; „Tygodnik Powszechny” 2003; nr 33.
- Holcman Szymon; Młodzi Produktywni;  
<http://www.ha.art.pl/media/holcman.html>
- Honsza Norbert; Nobilitacja komiksów; „Życie Literackie” 1976; nr 15.
- Horn Maurice; 100 years of american newspaper comics - an illustrated encyclopedia; New York 1996.
- Horn Maurice (red.); The World Encyclopedia of Comics; New York 1998.
- Horn Robert E.; Visual Language: Global Communication for the 21st Century; Bainbridge Island 1998.
- Hunt Brian; What is Tijuana Bible?;  
<http://www.antiqueweird.com/article/article.htm>
- Hünig Wolfgang K.; Strukturen des Comic Strip. Ansätze zu einer textlinguistisch-semiotischen Analyse narrativer comics; Hildesheim, New York 1974.
- If Not Superheroes, What? Part IX: Underground Comics;  
<http://www.fortunecity.com/tatooine/niven/142/profiles/pro45.html>
- Ingarden Roman; O budowie obrazu (w:) tegoż, Studia z estetyki; tom II; Warszawa 1958.
- Internetowy Słownik Wyrazów Obcych Wydawnictwa Naukowego PWN;  
<http://swo.pwn.pl>
- Jastrzębski Jerzy; Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach; Wrocław 1982.
- Jawłowska Aldona; Drogi kontrkultury; Warszawa 1975.
- Jawłowska Aldona; Kontrkultura (w:) Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze; A. Kłoskowska (red.); Encyklopedia kultury polskiej XX wieku; Wrocław 1991.

- Kitchen Denis; Frank Stack Biography;  
[http://www.deniskitchen.com/Merchant2/merchant.mv?Screen=CTGY&Category\\_Code=bios.stack](http://www.deniskitchen.com/Merchant2/merchant.mv?Screen=CTGY&Category_Code=bios.stack)
- Klejsa Konrad; Filmowa kontestacja made in Europe; „Kino” 2004; nr 3/442.
- „Komiks Fantastyka” 1989; nr 2 (7).
- Komiks w dorosłym wydaniu; „Fantastyka” 1983; nr 1 (4).
- Koper B.; Obrazki czy zwierciadło rzeczywistości; „Student” 1976; nr 24.
- Kornak Marcin; Skradzione komiksy; „Nigdy więcej” 2004; nr 13.
- Kossak Jerzy; Kariera komiksów (w:) tegoż, Dylematy kultury masowej; Warszawa 1966.
- Krajewski Marek; Kultury kultury popularnej; Poznań 2003.
- Kunzle Dawid; Uwagi uzupełniające na temat komiksu i języka filmowego; „Film na Świecie” 1980; nr 11.
- Kurc Bartosz; Opowiadanie obrazem; Warszawa 2003.
- Kurc Bartosz; Trzask Prask. Wywiady z Mistrzami polskiego ( i nie tylko) komiksu; Koluszki 2004.
- Kurtzman Harvey; From Aaargh to Zap; New York 1991.
- Kyzioł Aneta; Ludzie z dymkiem. Polska szkoła komiksu; „Polityka” 2004; nr 46.
- Lacassin Francis; Komiksy i język filmowy; „Film na Świecie” 1980; nr 11.
- Lent John A.; Comic Art of Europe: An International, Comprehensive Bibliography (w:) Bibliographies and Indexes in Popular Culture; nr. 5.; Westport, CT and London 1994.
- Leszczyńska W.; Dyskretny czar likwidacji; „Magazyn Fantastyczny” 2005; nr 4.
- Levin Bob; The Pirates and the Mouse: Disney's War Against the Counterculture; Seattle 2003.
- „Literatura na Świecie” 1974; nr 8/40.

- Łotman Jurij; Struktura tekstu artystycznego; Warszawa 1984.
- Magala Sławomir; Komiks w kulturze narodowej; „Literatura Ludowa” 1979; nr 1.
- Magala Sławomir; Komiks; „Razem”; 1977; nr 10 i następne.
- Magnussen Anne and Hans-Christian Christiansen (red.); Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics; Copenhagen 2000.
- Marciniak Tomasz, Kret, rzemieślnik I anioł. Stan dzisiejszy polskiego komiksu; „AQQ” 1994; nr 3.
- Marshall Rick; Co należałoby napisać na urodzinowym torcie?; „AQQ” 1997; nr 1(13).
- Masson Pierre; Lire la bande dessinée; Lyon 1985.
- McAllister Matthew P., Edward H. Sewell, Ian Gordon; Comics and Ideology (w:) Popular Culture and Everyday Life; Vol. 2.; New York 2001.
- McCloud Scott; Reinventing Comics; New York 2000.
- McCloud Scott; Understanding Comics: The Invisible Art; 1993.
- Merino Ana; Women in Comics: a Space for Recognizing Other Voices; “The Comics Journal” 2001; nr 237;  
wersja internetowa: [http://www.tcj.com/237/e\\_merino.html](http://www.tcj.com/237/e_merino.html)
- Metken Günter; Sztuka komiksu, komiks sztuki; opracowanie i przekład Ryszard Pollak; „Odra” 1978; nr 4.
- Metzger Darren; Women in Comics: Trina Robbins - From Hippy to Historian;  
[http://www.nyccomicbookmuseum.org/exhibits/women\\_Trina.htm](http://www.nyccomicbookmuseum.org/exhibits/women_Trina.htm)
- Misiora Marek; Bibliografia komiksów wydanych w Polsce w latach 1905-1999. Albumy, magazyny komiksowe, fanziny i książki o komiksie; Tarnów 2003.
- Mitchell L. Kerry; Sztuka fraktalna - manifest;  
<http://www.fractal.art.pl/idee-1.html>
- Młodkowski Jan; Aktywność wizualna człowieka; Warszawa-Łódź 1998.

- Mniejsi i więksi entuzjaści; „rita baum” 2003; nr 7.
- Moliterni Claude i Mellot Pierre; Chronologie da la bande dessinée; Paris 1996.
- Moliterni Claude (red.); Histoire Mondiale de la Bande Dessinée; Paris 1989.
- Morgan Harry; Principes des littératures dessinées; Angoulême 2003.
- Nyczek Tadeusz; Historie moralne i inne bajki Andrzeja Mleczki ; „Literatura Ludowa” 1979; nr 1.
- Osęka Andrzej; Subtelny czar komiksów ; „Kultura” 1975; nr 51-52.
- Osiedle Swoboda. Opinie dziennikarzy; „Esensja” 2003; nr 6; [http://www.esensja.pl/magazyn/2003/06/iso/10\\_22.html](http://www.esensja.pl/magazyn/2003/06/iso/10_22.html)
- OuBaPo. Ouvorir de Bande Dessinée Potentielle, OuPus 1, Paris 1997.
- Panas Władysław; W kręgu metody semiotycznej; Lublin 1991.
- Parowski Maciej; Komiks - chłopiec do bicia ; „Ekran” 1977; nr 35-37 (1064-1066).
- Peeters Benoit; Cache, Planche, Récit. Comment lire une bande dessinée; Tournai 1991.
- Pelc Jerzy; Wstęp do semiotyki; Warszawa 1984.
- Pierre Michel; La bande dessinée; Paris 1976.
- Plata-Przechlewski Jan; Powampirza; <http://www.republika.pl/wampirzone/powampirza.html>
- Plymell Charles; Zap's first Printer on Robert Crumb. Curled in Character; [http://www.mindscapemedia.com/comicwiz/charles\\_plymell.htm](http://www.mindscapemedia.com/comicwiz/charles_plymell.htm)
- Porębski Mieczysław; Ikonosfera; Warszawa 1972.
- Postmodernizm - antologia przekładów; Ryszard Nycz (red.); 1996.
- Propp Włodzimierz; Morfologia bajki; Warszawa 1976.
- Puźniak Marcin; Intetekstualizm w komiksie; „Esensja” 2003; nr 3 (XXV); [http://www.esensja.pl/magazyn/2003/03/iso/10\\_06.html](http://www.esensja.pl/magazyn/2003/03/iso/10_06.html)
- Przybylski Ryszard K.; Świat komiksu; „Sztuka” 1978; nr 2.

- Przybylski Ryszard K.; Słowo i obraz w komiksie (w:) Pogranicza i korespondencje sztuk; Teresa Cieślukowska (red.); Wrocław 1980.
- Rasemont Dany; Julius Corentin Acquefacques, par-delà la bande et le dessin; Louvain-la-Neuve 1999.
- Read Herbert; Sens sztuki; Warszawa 1965.
- Read Herbert; O pochodzeniu formy w sztuce; Warszawa 1973.
- Reitberger Reinhold, Wolfgang Fuchs; Comics: Anatomy of a Mass Medium; London 1972.
- Rifas Leonard; Racial Imagery, Racism, Individualism, and Underground Comix; "Image Text" 2004; Vol. 1, no. 1; <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/volume1/issue1/rifas/index.html>
- Robbins Trina; A Century of Women Cartoonist; 1993.
- Robbins Trina; From Girls to Grrlz: A History of Women's Comics from Teens to Zines; 1999.
- Robbins Trina; Gender Differences in Comics; "Image & Narrative"; nr 4; <http://www.imageandnarrative.be/gender/trinarobbins.htm>
- Robbins Trina; The Great Women Cartoonists; 2001.
- Robbins Trina; The Great Women Superheroes; 1996.
- Rosenkranz Patrick; Comix in the Netherlands; <http://members.aol.com/dutchcomix/dutchcomix.html>
- Rosenkranz Patrick; Rebel Visions: the Underground Comix Revolution, 1963-1975; 2002.
- Rosner Katarzyna; Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą; Kraków 1981.
- Rusek Adam; Krótki kurs polityczny komiksu polskiego (w:) Forum czytelnicze. Książka - prasa - wideo. Materiały z konferencji 11.10.1994; Warszawa 1995.
- Rusek Adam; Tarzan, Matolek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919-1939; Warszawa 2001.
- Sabin Roger; Adult Comics: An Introduction; London, New York 1993.

- Sabin Roger; Comics, Comix, & Graphic Novels: A History of Comic Art; London 1996.
- Sadoul Jacques; 93 ans de BD; Paris 1989.
- Salisbury Mark; Writers on comics scriptwriting; London 1999.
- Sanders, C. R.; Icons of Alternate Culture: The Themes and Functions of Underground Comics; "Journal of Popular Culture" 1975; nr 8.
- Saraceni Mario; The Language of Comics; 2003.
- Seldes Gilbert; Gópi Kocur, co chodzi sam (w:) Super-Ameryka; t. 1; wyb. Wiesław Górnicki i Jerzy Kossak; Warszawa 1970.
- Shay Michael; Dzieci naśladową bohaterów powieści kryminalnych; „Gazeta Zachodnia” 10.XI.1948 r.; nr 309.
- Shelton Gilbert - Interviewed by Frank Stack; "The Comics Journal" 1996; nr 187; wersja internetowa:  
[http://www.tcj.com/2\\_archives/i\\_shelton.html](http://www.tcj.com/2_archives/i_shelton.html)
- Sir Real's Underground Comix Classix;  
<http://sir.real.50megs.com/comix/index.htm>
- Siromski Michał; Aleksander Zograf - nowy Spiegelman?; „AQQ” 2003; nr 30.
- Skarga Barbara; Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne; Kraków 1997.
- Skinn Dez; Comix. The Underground Revolution; New York 2004.
- Skrzypczyk Krzysztof (red.); Sztuka komiksu w perspektywie polskiej komiksologii; Łódź 2001.
- Skrzypczyk Krzysztof (red.); Komiks polski a komiks w Polsce; Łódź 2002.
- Skrzypczyk, Krzysztof (red.); Komiks jako element kultury współczesnej; Łódź 2003.
- Skrzypczyk, Krzysztof (red.); Komiks w tyglu uwarunkowań; Łódź 2004.
- Skutnik Mateusz, Szcześniak Dominik; Rozmówki. Wykształcone podziemie; „AQQ” 2001; nr 4 (25).

- Sokal Maciej; Komiks jako część ukraińskiej literatury narodowej; <http://www.ekpu.lublin.pl/naukidni/sokal/sokal.html>
- Spencer Kara Maia; The Princesses of Porno Power: Women's Erotic Comix; <http://www.scarletletters.com/current/nonfic.html>
- Spiegelman Art; Those Dirty Little Comics; Animation World Magazine 1999; nr 4/4.
- Sterna-Wachowiak Sergiusz; Komiks jako język - próba analizy semiotycznej; „Literatura Ludowa” 1979; nr 1/3.
- Strachan Alistair; Weirdos and Eightballs: A report on adult comics and their readers; <http://www.hedweb.com/alistair/comix.htm>
- Strinati Dominic; Wprowadzenie do kultury popularnej; Poznań 1998.
- Stripburek. Comics from behind the rusty iron curtain; 1997.
- Stripburek. Comics from the other Europe; 2001.
- Szcześniak Dominik (red.); Polska mała xeroprasa; Lublin 2004.
- Szcześniak Dominik (red.); Zin sTrach!u; Lublin 2005.
- „Szpilki” 1972; nr 41 (1623).
- Szyłak Jerzy; Kicz, komiks i filmy fantastyczne (w:) Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej, Grażyna Stachówna (red.); Kraków 1997.
- Szyłak Jerzy; Komiks; Kraków 2000.
- Szyłak Jerzy; Komiks erotyczny - zakazane obrazki; „Machina” 2001; nr 11(68).
- Szyłak Jerzy; Komiks i okolice kina; Gdańsk 2000.
- Szyłak Jerzy; Komiks i okolice pornografii; Gdańsk 1996.
- Szyłak Jerzy; Komiks: świat przerysowany; Gdańsk 1998.
- Szyłak Jerzy; Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku; Gdańsk 1999.
- Szyłak Jerzy; Kontrkulturowe idee i komiksowe obrazki; „Czerwony Karzeł”; nr 16.
- Szyłak Jerzy; Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa; Gdańsk 2000.

- Szyłak, Jerzy; Zgwałcone oczy. Komiksowe obrazy przemocy seksualnej; Gdańsk 2001.
- Teoplitz Krzysztof Teodor; Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego; Warszawa 1985.
- Tęsknota za niematerialnym światem. Z Krzysztofem Owedykiem rozmawia Witold Tkaczyk; „AQQ” 2004; nr 1(31).
- The Moore Collections of Underground Comix;  
[http://www.lib.calpoly.edu/spec\\_coll/comix/](http://www.lib.calpoly.edu/spec_coll/comix/)
- The University of Florida's College of Liberal Arts and Sciences, and the nascent Center for the Humanities and the Public Sphere; Conference on Comics: Underground(s);  
<http://www.english.ufl.edu/comics/2003/index.html>
- Tijuana Bibles; <http://tjuanabibles.org>
- Tkaczyk Witold; Lista obecności; „AQQ” 2001; nr 1(22).
- Tucker Brian; The Legacy of Underground Comix; “X-Tra”; Volume 6, Issue 2; [http://x-traonline.org/vol6\\_2/comix\\_review.html](http://x-traonline.org/vol6_2/comix_review.html)
- Underground comix and underground press;  
<http://www.lambiek.net/comics/underground.htm>
- Uspienski Boris; Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji; Katowice 1997.
- Varnum Robin (red.); The Language of Comics: Word and Image; Jackson: University Press of Mississippi 2002.
- Warshow Robert, Paweł, komiksy grozy i dr Wertham (w:) Super-Ameryka, t. 1, wyb. Wiesław Górnicki i Jerzy Kossak; Warszawa 1970.
- Wertham Fredric; The World of Fanzines; Southern Illinois UP, 1974.
- Wetemke J.; Comics und Religion; Monachium 1976.
- Wimmen's Comix (1970-1991);  
<http://www.lambiek.net/magazines/wimmenscomix.htm>
- Wolańska Agnieszka; Narodziny, ewolucja i funkcje komiksu;  
<http://ebib.oss.wroc.pl/2002/39/wolanska.php>
- Wystouch Seweryna; Literatura a sztuki wizualne; Warszawa 1994.



- Wystouch Seweryna; Literatura i semiotyka; Warszawa 2001.
- Zandecki Łukasz; Polski komiks undergroundowy; „AQQ” 1994; nr 7.
- Zefiro Carlos; O mestre da sacanagem;  
<http://www.ludmira.hpg.ig.com.br/galeriazefiro/ZefiroP01.htm>
- Zieliński Jarosław; hasło “fanzin”;  
<http://www.altamagusta.pl/t10.html>
- Zwierzchowski Piotr; „Comicsy” w służbie imperializmu; „Kultura Popularna” 2004; nr 1.
- Żarski Waldemar; Komentarz dźwiękowy w komiksach (uwagi wstępne)  
(w:) Kultura, literatura, folklor; Warszawa 1988.

## Spis ilustracji

RYSUNEK 1 - OKŁADKA JEDNEGO Z WIELU WYDAŃ KOMIKSU.....	72
RYSUNEK 2 - OKŁADKA PIERWSZEGO WYDANIA "FOLWARKU ZWIERZĘCEGO" .	
74	
RYSUNEK 3 - MNIEJ ZNANE WYDANIE "FOLWARKU ZWIERZĘCEGO" Z 1985	
ROKU, .....	75
RYSUNEK 4 - FRAGMENT ODCINKU „CZARNE WIEŚCI” .....	78
RYSUNEK 5 - KOMIKS "JAK ZDOBYĆ KOBIECĘ" Z TRZECIEGO NUMERU	
"ZAKAZANEGO OWOCU".....	82
RYSUNEK 6 - PRACA PROSIAKA „3, 4, 5, 6...”, W KTÓREJ KRYTYCZNIE	
ODNOSI SIĘ DO SCENY KOMIKSU NIEZALEŻNEGO.....	86
RYSUNEK 7 - FRAGMENT PIERWSZEJ CZĘŚCI "LIKWIDATORA".....	89
RYSUNEK 8 - OKŁADKA "LUZJUBY URŁAŁCZEJ" PROSIAKA.....	94
RYSUNEK 9 - FRAGMENT KOMIKSU "DIES IRAE".....	95
RYSUNEK 10 - FRAGMENT "SMUTNEJ HISTORII O PEWNYM ŚWIECIE".....	115
RYSUNEK 11 - FRAGMENT UTWORU „NAZIMIERZ HOMOSEKSUALISTA	
COMIX”.....	119
RYSUNEK 12 - RODZINA THORGALA.	
RYSUNEK 13 -	
RODZINA CZAKIEGO.....	123