

Wojciech Birek

**Poetyka opowieści rysunkowej.  
Zagadnienie potencjalności tworzyw**

Praca magisterska  
napisana w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Filmu  
Uniwersytetu Łódzkiego

Pod kierunkiem  
Prof. dr hab. Teresy Cieślikowskiej

**Łódź 1988**  
(rekonstrukcja z brudnopisu: 2011)



*Dla prof. dra hab. Grzegorza Gazdy,  
życzliwego Recenzenta tej pracy,  
którego sugestie sprowokowały mnie  
do rekonstrukcji tekstu po latach  
i nadania mu przyzwoitej formy edytorskiej.*



## **Przedmowa do „rekonstrukcji”**

Niniejsza praca powstała jako rozprawa magisterska kończąca moje studia kulturoznawcze pod opieką pracowników Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego i została obroniona w 1988 r. Ze względu na opóźnienia, wywołane tyleż ambitnie zakrojonym tematem pracy, co sprawami rodzinno-osobistymi, ostatni etap jej powstawania, włącznie z przygotowaniem redakcyjnym i edytorskim, przebiegał w wielkim pośpiechu, czego skutkiem ubocznym było to, że ostatecznie powstała minimalna wymagana procedurami ilość egzemplarzy oprawionego maszynopisu. W moim domowym archiwum zachowała się tylko teczka z wyjściowymi brudnopisami maszynowymi, na szczęście kompletnymi. Przygotowując się do uaktualniającej redakcji mojego dużo późniejszego doktoratu postanowiłem skorzystać z okazji i na bazie owych brudnopisów odtworzyć pracę i nadać jej czytelną, cyfrową postać.

Mimo nieodpartych pokus postanowiłem możliwie wiernie zachować pierwotny stan tekstu, jego układ, argumentację, stylistykę (choć tu aż się prosi o przepuszczenie całości przez wyźymaczkę), dobór źródeł i przykładów, a nawet efekty pośpiechu przy pisaniu ostatnich rozdziałów. W kilku miejscach, gdzie proste poprawki zwiększały klarowność wyводу, pozwoliłem sobie na korektę składni. Tam, gdzie pierwotny tekst domagał się komentarza, dołączyłem dodatkowe przypisy „po latach”. Nie oparłem się natomiast pokusie dołączenia ilustracji, które z pewnością znacznie ułatwią orientację w meandrach wyводу początkującego teoretyka sprzed ponad dwudziestu lat. Ale właśnie z racji upływu aż tak długiego czasu praca ta ma charakter głównie archiwalny.

Korzystając z okazji składam spóźnione, ale zawsze aktualne podziękowania moim ówczesnym Nauczycielom, którzy umożliwili mi zajmowanie się podczas studiów moją ukochaną dziedziną, służąc mi swoją wiedzą i życzliwością; fakt ten, jak się zdaje, zdecydowanie zaważył na całym moim dalszym życiu i działalności.

*Wojciech Birek*

# Spis treści

Wprowadzenie.....	8
1. Nazwa: „komiks” czy „opowieść rysunkowa”.....	9
2. Układ odniesienia: „kultura masowa” czy „system pokrewieństw”?.....	15
3. Zakres badań: problematyka.....	20
4. Zakres badań: metody.....	24
Rozdział 1	
Definicja, klasyfikacja, granice.....	28
Rozdział 2	
Struktura utworu.....	47
1. Poziom jednostek podstawowych: kadr.....	50
a) Zewnętrzne cechy graficzne kadru.....	51
b) Graficzna zawartość kadru.....	51
2. „Pasek” i plansza - jednostki organizacji graficznej.....	91
3. Sekwencja i jej funkcje.....	97
4. Utwór jako struktura nadrzędna.....	106
Rozdział 3	
Potencjalne możliwości tworzywa obrazowego opowieści rysunkowej.....	114
1. Zewnętrzne cechy graficzne kadrów.....	117
a) Zewnętrzne parametry kadrów.....	117
b) Graficzny sposób wyodrębnienia kadrów - rama.....	124
2. Zawartość kadrów.....	129
a) Postać działająca (bohater). Sfera dookreślenia bohatera. Sfera ekspresji bohatera.....	132
b) Przestrzeń przedstawiona. Sfera graficznego dookreślenia przestrzeni. Związki postaci przedstawionych z przestrzenią.....	137
c) Czas przedstawiony. Ruch jako szczególny przejaw czasu. Środki wizualizacji czasu przedstawionego.....	140
d) Sytuacja, zdarzenie, fabuła.....	143
e) Podmiotowa sfera zawartości utworu: narrator wizualny.....	145
Rozdział 4	
Potencjalne możliwości tworzywa werbalnego opowieści rysunkowej. Współzależność tworzyw.....	152
1. Wypowiedzi postaci przedstawianych i ich funkcje narracyjne.....	153
2. Wypowiedź werbalna narratora: narrator werbalny i jego możliwości.....	158
Podsumowanie.....	165
Bibliografia.....	172
Bibliografia przedmiotowa.....	172
Bibliografia podmiotowa.....	173



## Wprowadzenie

Zjawisko, któremu poświęcona będzie niniejsza praca, stanowi tyleż atrakcyjny, co kontrowersyjny przedmiot rozważań. Komiks - bo taką nazwą określa się powszechnie wytwór, nazywany tu opowieścią rysunkową - pojawił się w pejzażu współczesnej kultury stosunkowo niedawno, bo nieco ponad sto lat temu<sup>1</sup>. Początkowo ignorowany przez kręgi intelektualne, stał się z czasem przedmiotem licznych ataków i krytycznych analiz, by po latach - dopiero w ostatnim ćwierćwieczu<sup>2</sup> - okazać się formą na tyle interesującą, że godną szczegółowej refleksji teoretycznej; a wszystko to przy niezmiennej popularności komiksu wśród masowych odbiorców. Podczas tych stu lat komiks przeszedł proces dość gruntownej ewolucji, która pozwoliła mu w pełni ukształtować własny system środków wyrazu i przekształcić się z prymitywnego źródła nieskomplikowanej rozrywki w dojrzałą, różnorodną i świadomą swych możliwości formę ekspresji<sup>3</sup>.

Wyraźnie już zaakceptowany w świadomości naukowej za granicą, w Polsce komiks nadal jeszcze pozostaje zjawiskiem praktycznie nieznanym. Pierwsze, dość jeszcze nieśmiałe wysiłki w celu przerwania wieloletniej izolacji polskiego rynku od światowych dokonań w tej dziedzinie oraz nieliczne dotychczasowe próby teoretycznego opisu zjawiska<sup>4</sup> nie wystarczają, aby zniwelować informacyjną pustkę, jaka towarzyszy pojęciu „komiks” w potocznej świadomości.

Zresztą nie tylko zniwelowanie owej pustki powinno stać się celem polskiej refleksji o komiksie. Lata nieufności wobec tej formy zaowocowały całym szeregiem różnorodnych

---

<sup>1</sup> Umownie za datę narodzin komiksu uznaje się rok 1896; zdarza się również ustalanie jej na rok 1894 czy 1893. Zob.: K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985. Także: M. Pierre, *La bande dessinée*, Paris 1976.

<sup>2</sup> Zob.: K. T. Toeplitz, *op. cit.*, s. 125-126, oraz: *La bande dessinée et figuration narrative*, red. P. Couperie, Paris 1967; R. Gubern, *La literatura de la imagen*, Barcelona 1973.

<sup>3</sup> Wiadomości z zakresu historii i ewolucji komiksu w:

K. T. Toeplitz, *op. cit.*;

*La bande dessinée et...*, *op. cit.*;

M. Pierre, *op. cit.*;

R. Gubern, *op. cit.*;

G. Blanchard, *Histoire de la bande dessinée*, Verviers 1974;

„Graphis” 1972/73 nr 70.

<sup>4</sup> Jedyne znane mi teksty w języku polskim, poruszające interesujący mnie zakres zagadnień to:

K. T. Toeplitz, *op. cit.*;

R. Przybylski, *Świat komiksu*, „Sztuka” nr 2/5/78;

R. Przybylski, *Słowo i obraz w komiksie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.



uprzedzeń i postaw - niektórych przejętych z zagranicy, innych stanowiących nasz lokalny wynalazek, które jednak na dobre zadomowiły się w naszej potocznej, ale i naukowej świadomości, skutecznie przy tym wypaczając obraz omawianego zjawiska.

Podejmując próbę teoretycznego opisu opowieści rysunkowej - a takie jest zadanie niniejszej pracy - będę się starał uniknąć skutków owych nieporozumień. W tym też celu - a także z uwagi na szczegółowy cel pracy, który przedstawię w innym miejscu - zamierzam poprzedzić ją szeregiem wstępnych ustaleń, odnoszących się przede wszystkim do kryteriów określających przedmiot badań, wyznaczających ich zakres i metody.

Pierwszym ze wspomnianego szeregu założeń jest problem terminologiczny, dotyczący nazwy przedmiotu badań.

## **1. Nazwa: „komiks” czy „opowieść rysunkowa”**

Zjawisko, nazwane w tytule tej pracy „opowieścią rysunkową” przyjęło się w Polsce określać nazwą „komiks”. Słowo to jest spolszczoną transkrypcją angielskiego „comics” - liczby mnogiej od słowa „comic” („comic strip”, „comic book” - dosłownie: komiczny (śmieszny) pasek, książka)<sup>5</sup>. Nazwę tę nadano specyficznej, narracyjno-graficznej formie wypowiedzi, która pojawiła się na łamach kilku czasopism w Stanach Zjednoczonych na przełomie XIX i XX wieku. W miarę rozpowszechniania się formy na inne kraje rozszerzał się też zasięg używania na jej określenie nazwy amerykańskiej. W Polsce używano jej początkowo w pierwotnej, angielskiej pisowni, z braku polskich odpowiedników określając nowe, obce zjawisko nazwą oryginalną. Z czasem, na skutek długotrwałej praktyki językowej nazwa ta - w zmienionej pisowni - przyjęła się w polskim słownictwie, co usankcjonowało niejako jej funkcję jako polskiego określenia zjawiska. Wraz z wymową polska nazwa przejęła też od oryginału bezpośrednie etymologiczne odniesienie do kategorii komizmu, które nazwa ta zawdzięcza charakterystycznej dla pierwszych komiksów zabawnej, *komicznej* treści<sup>6</sup>. Odniesienie to, adekwatne w pierwszym okresie ewolucji nowej formy wypowiedzi, w latach późniejszych na skutek rozszerzenia jej zakresu tematycznego także i na pozostałe kategorie emocjonalne, zdezaktualizowało się, ustępując miejsca związkowi konwencjonalnemu. Nazwa, pozbawiona bezpośredniego odniesienia semantycznego, zachowana została na mocy tradycji, i już jako konwencjonalna przyjęła się w Polsce.

<sup>5</sup> Zob.: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1983, s. 79.

<sup>6</sup> Zob.: K. T. Toeplitz, *op. cit.*

Tu jednak, na skutek powszechnej u nas nieznamości współczesnego oblicza komiksu zachodzi możliwość wtórnego nacechowania nazwy jej pierwotnym znaczeniem, a w konsekwencji ścisłego przyporządkowania komiksu jako formy wypowiedzi - kategorii komizmu i jej pokrewnym (np. karykatura). Taka perspektywa powoduje pominięcie pozostałych kategorii emocjonalnych, dominujących w całym szeregu utworów; prowadzi ona ponadto do istotnego błędu w określaniu kryteriów definicyjnych zjawiska, a mianowicie do supozycji, jakoby o przynależności utworu do dziedziny, zwanej komiksem decydowała dominacja w nim określonej kategorii emocjonalnej. Kryterium to, owszem, pozwala na klasyfikację gatunkową poszczególnych utworów (np. wyodrębnia komiksy humorystyczne, komiksy grozy itp.) - wszystko to jednak dopiero po uznaniu danego utworu za komiks, co wymaga zupełnie innych kryteriów.

Wystarczającym zabezpieczeniem przed takim błędem jest minimalny nawet stopień orientacji w historii i współczesności komiksu, toteż nie on jest głównym powodem tych rozważań. Jest nim powszechna i uprawomocniona tradycją praktyka używania nazwy „komiks” w znaczeniu nieco odmiennym, niż to, którego zamierzam używać w tej pracy. Otóż zjawiskiem naturalnym, szczególnie w wypowiedziach publicystycznych i krytycznych stało się stosowanie terminu „komiks” (i pochodnych od niego: „komiksowy”, „komiksowość”) w odniesieniu do wszelkich utworów narracyjnych, odznaczających się takimi cechami jak: skrajna lapidarność i szybkie tempo akcji, wyraźny czarno-biały schematyzm świata przedstawionego, uproszczenie i miałość problematyki oraz prymitywizm środków wyrazu, nakierowanych na pobudzanie najniższych instynktów odbiorcy<sup>7</sup>. Przyjęcie takiego znaczenia terminu było konsekwencją ukształtowania się w potocznej świadomości stereotypowego obrazu komiksu jako tworu prymitywnego, schematycznego i bezwartościowego; obraz ten opierał się na czytelniczych kontaktach i naukowych badaniach najszerzej rozpowszechnianych i najbardziej masowo wydawanych utworów komiksowych, istotnie odznaczających się wymienionymi cechami. Głośna była swego czasu kampania, prowadzona w prasie amerykańskiej przez dra Paula Werthama, zarzucająca tzw. „komiksom grozy” demoralizujący wpływ na młodocianych czytelników, objawiający się we wzroście przestępczości nieletnich<sup>8</sup>. Efektem tego rodzaju zastrzeżeń były różnego rodzaju „kodeksy komiksowe” zawierające znaczne ograniczenia i zakazy odnośnie sposobu przedstawiania

<sup>7</sup> Por.: K. T. Toeplitz, *op. cit.*, a także: A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 1980; M. Parowski, *Komiks - chłopiec do bicia*, „Ekran” 1977 nr 35-37.

<sup>8</sup> Por.: G. Warshow, *Paweł, dr Wertham i komiksy grozy*, [w:] *Super Ameryka*, t. 1, wyb. W. Górnicki, J. Kossak, przeł. K. Dziewanowski, Warszawa 1970.

niektórych zjawisk<sup>9</sup>. W Polsce mieliśmy nawet program telewizyjny, zatytułowany „Sąd nad komiksem”, w którym wobec rysowanych opowieści wysunięto szereg zarzutów z wymienionymi włącznie<sup>10</sup>.

Zauważmy, że oskarżenia te bezpośrednio odnieść można do pewnych tylko kategorii utworów komiksowych, a ich rodzaj (oskarżeń, nie utworów) nie uprawnia do obejmowania nimi całej reprezentowanej przez te utwory dziedziny twórczości, tak jak nie uprawnia do dyskredytowania sztuki fotografii stosowanie jej technik do produkcji pornografii. Niemniej brak bardziej wnikliwego zainteresowania zjawiskiem i pewna wobec niego nieufność umożliwiły utożsamienie wspomnianych zarzutów z całą dziedziną. Nie na tym jednak koniec; z czasem terminu „komiks” zaczęto używać także i w stosunku do utworów należących do innych dziedzin twórczości narracyjnej i wkrótce stał się on synonimem pewnego zbioru cech, nabierając charakteru przenośni o wyraźnie pejoratywnym zabarwieniu. W istocie więc obok pierwotnego, określającego pewną swoistą formę wypowiedzi, znaczenia - słowo „komiks” zyskało znaczenie dodatkowe - przenośne, odnoszące się nie tyle nawet do ściśle określonego zbioru cech - jako kategoria krytyczna „komiksowość” nie wymaga naukowych uzasadnień, pełniąc raczej rolę hasła - sygnału, informującego o pewnym ogólnym, specyficznym rozumianym charakterze z akcentem na wartość i formalno-treściową zawartość utworu, hasła używanego bez względu na gatunkową przynależność tego utworu.

Taka dwoistość znaczeń może mieć istotne konsekwencje dla pracy, w której termin „komiks” należy do podstawowych terminów, prowadząc do nieścisłości i nieporozumień. Przede wszystkim pejoratywne nacechowanie terminu przez owo dodatkowe - przenośne znaczenie narzuca niejako negatywny stosunek do opisywanego za pomocą tego terminu zjawiska, co utrudnia zachowanie tak potrzebnego w tego rodzaju badaniach dystansu i obiektywizmu. Poza tym zachodzi możliwość nieporozumień co do właściwego zakresu przedmiotu badań: twierdzenia, mające za przedmiot komiks jako formę wypowiedzi, mogą być interpretowane w kontekście drugiego, przenośnego znaczenia terminu.

Podsumowując dotychczasowe rozważania można wyodrębnić cztery różne zakresy znaczenia słowa „komiks”:

1. Komiks jako forma wypowiedzi, związania z kategorią komizmu;

---

<sup>9</sup> Zob.: K. T. Toeplitz, *op. cit.*, s. 120-124.

<sup>10</sup> Przebieg tego programu przypomniał M. Parowski w artykule „Komiks przed sądem”, „Komiks-Fantastyka” nr 1/88.

2. Komiks jako swoista forma wypowiedzi, mogąca reprezentować dowolną kategorię emocjonalną;

3. Komiks jako forma, której utwory odznaczają się schematycznością i prymitywizmem;

4. Komiks jako synonim wszelkiego prymitywizmu i schematyczności;

- przy czym zakresy „1” i „3” są wobec badanego zjawiska zbyt wąskie; 1 - jako obejmujący jedną tylko - prawdę, że stosunkowo najczęściej reprezentowaną kategorię; 3 - jako obejmujący wyłącznie utwory, nie przekraczające pewnego poziomu jakości artystycznej. Z kolei zakres nr 4 oprócz niepełnego reprezentowania interesującej nas formy obejmuje dodatkowo utwory zupełnie do niej nie należące. Właściwym zakresem jest zakres nr 2 - obejmujący wszystkie utwory niezależnie od dominującej w nich kategorii emocjonalnej i reprezentowanego przez nie poziomu.

Taka wieloznaczność, a także szereg niepożądanych konotacji utrwalonych w potocznej świadomości czyni z nazwy „komiks” dość wątpliwej wartości element konstrukcji teoretycznej, która wymaga pewnej precyzji i obiektywizmu. Stąd też decyzja zastąpienia jej przez inne, bardziej adekwatne w stosunku do potrzeb pracy określenie. Jest nim właśnie termin „**opowieść rysunkowa**”.

Jest to termin bez wątpienia bardziej odpowiadający potrzebom tej pracy i to zarówno pod względem pochodzenia, zakresu semantycznego, jak i związanych z nim konotacji. Termin ten pojawił się po raz pierwszy jako propozycja zastąpienia nazwy „komiks” naszym rodzimym określeniem w roku 1978 na łamach czasopisma „Relax” (które następnie przyjęło nawet nazwę „magazynu opowieści rysunkowych”)<sup>11</sup>. Krótkotrwała egzystencja „Relaxu”, a także znikoma ilość tekstów, poświęconych zjawisku skazały nazwę na zapomnienie; zresztą nawet nieliczne ówczesne teksty, dotyczące komiksu poprzestały na tradycyjnie przyjętej i dobrze znanej nazwie. Tego rodzaju „dziewiczość” terminu stanowić może w naszym przypadku argument na jego korzyść: brak praktyki jego stosowania pozwolił mu uniknąć przejęcia od terminu „komiks” wspomnianych już niepożądanych konotacji, które przemawiają za odrzuceniem tego ostatniego. Pozwala to bez obawy o wywołanie nieporozumień ustalić zakres terminu „*opowieść rysunkowa*” stosowny do potrzeb tej pracy.

Jeśli chodzi o bezpośredni zakres semantyczny nazwy, odnosi się on do dwu podstawowych cech określanego przez nią zjawiska: do jego narracyjności („*opowieść*”) oraz jego graficznego charakteru („*rysunkowa*”). Taka odpowiedniość zakresu znaczeniowego

---

<sup>11</sup> „Relax”, nr 6/78.

nazwy i charakteru określanego nią przedmiotu jest w naszym przypadku co najmniej pożądana.

Ów bezpośredni zakres semantyczny kieruje nazwę ku bardzo ciekawym konotacjom, a mianowicie zbliża ją do francuskiej nazwy komiksu: „*la bande dessinée*” (dosłownie: „*rysowana taśma, pasek*”); ta druga nazwa bliżej może charakteryzuje specyfikę narracji interesującej nas formy, ogólnie jednak można uznać polską nazwę za swobodną transpozycję francuskiej.

Pojawienie się zagadnienia powiązań pomiędzy proponowaną tu nazwą, a jej francuskim odpowiednikiem pozwala spojrzeć na problem terminologii omawianego wytworu w innej nieco perspektywie. Otóż nazwa „*komiks*” nie jest jedyną, w pełni uniwersalną nazwą, określającą ten obiekt na całym świecie. Pomijam już fakt, że w samych Stanach Zjednoczonych obok nazwy „*comics*” funkcjonuje także inna, o podobnych odniesieniach i zakresie, a mianowicie „*funnies*” („*rzeczy [przedmioty] zabawne*”)<sup>12</sup>. Niewątpliwie częściej stosowaną i bardziej rozpowszechnioną na świecie formą jest „*comics*”, niemniej fakt koegzystencji obydwu form przy braku jakichkolwiek podziałów zakresu znaczeniowego dowodzi, iż „*comics*” nie jest nazwą niezastąpioną. Co więcej, niemal powszechną praktyką poszczególnych krajów, w których pojawiło się nowe zjawisko, stało się zastępowanie nazwy amerykańskiej własną, rodzimą. I tak obok francuskiej „*bande dessinée*” mamy włoskie „*fumetti*” („*dymki*”), hiszpańskie „*historietas*” („*historyjki*”), portugalskie „*banda disegmada*”... Podobną etymologię mają nazwy: holenderska, fińska, węgierska. Nieliczne tylko kraje (np. Niemcy) zachowały, tak jak Polska, brzmienie nazwy oryginalnej. A i w Polsce podejmowano wcześniej próby nadania komiksowi własnej nazwy, np. „*kolorowe zeszyty*”, jak nazywał swoje komiksy polski potentat w tej dziedzinie okresu PRL - wydawnictwo „Sport i Turystyka”.

W takiej sytuacji dokonanie proponowanej zmiany terminu wydaje się zabiegiem naturalnym i chyba uzasadnionym. Jeżeli przyjąć, że słowo „*comics*” stanowi jedną z szeregu równoprawnych nazw przedmiotu, zastąpienie jego spolszczonej wersji przez inny, odpowiadający postawionym tu wymogom termin, będzie zabiegiem w pełni usprawiedliwionym.

Pozostając przy kwestii wielości terminów pragnę zwrócić uwagę na możliwość jej praktycznego wykorzystania. Otóż każda z szeregu wymienionych nazw pełni na swoim

---

<sup>12</sup> Patrz chociażby tytuł opracowania: *The Funnies. An American Idiom*, red. D. M. White i R. H. Abel, New York 1963.

macierzystym gruncie funkcję terminu ogólnego, określającego całą omawianą dziedzinę twórczości. Możliwe jest jednak - szczególnie w pracach porównawczych - używanie poszczególnych wersji językowych nazwy na oznaczenie narodowych „odmian” lub „szkół” twórczości, a więc ograniczenie ich zakresu do utworów powstałych wyłącznie na obszarze obejmowanym zasięgiem danej nazwy. Nazwa o tak określonym znaczeniu byłaby w naturalny sposób przeciwstawiana innym nazwom, określającym inne „szkoły”. Takiego właśnie zabiegu dokonał Frederic Tuten, który w artykule pt. „Ranxerox” w periodyku „Artforum” przeciwstawił amerykańskie „comics” - europejskim „bandes dessinées”<sup>13</sup>. Podkreślam: europejskim, gdyż nazwą tą - zresztą z pełną premedytacją - określił Tuten przedmiot swej analizy - utwór dwóch włoskich twórców - Gaetano Liberatore i Stefano Tamburini. Nazwa „comics” sprowadzona tu została do roli oznaczniaka zespołu cech formalno-treściowych, charakterystycznego dla utworów powstałych w USA; temu zespołowi cech przeciwstawiony został inny, charakterystyczny dla Europy, a szczególnie dla Francji - stąd wybór terminu. W opisanym przypadku przeciwstawienie to wypadło na korzyść „bandes dessinées” jako formy bardziej wyrafinowanej i dojrzałej<sup>14</sup>. Tym bardziej pożądana wydaje się więc zbieżność odniesień semantycznych tej nazwy i proponowanego tutaj jej polskiego odpowiednika.

Poprzednią myśl można rozwinąć o jeszcze jeden aspekt. Mianowicie gdyby podobnemu przeciwstawieniu, jak to, dokonane przez Tutena, poddać powstające po obu stronach Oceanu prace teoretyczne dotyczące opowieści rysunkowych - ogólny charakter francuskich dokonań w tej dziedzinie byłby bliższy zamierzeniom, jakie przyświecają niniejszej pracy, niż opracowania amerykańskie. O ile bowiem w badaniach „comics” w USA dominują problemy historyczne, krytyczne czy socjologiczne - termin „la bande dessinée” często pojawia się w pracach poświęconych próbom określenia istoty, charakteru i specyfiki zjawiska, a prowadzonych metodami właściwymi teorii sztuki. Francja wydaje się dzisiaj - przynajmniej z perspektywy „zacofanej”, jeżeli chodzi o bieżące informacje, Polski - centrum teoretycznej refleksji nad opowieścią rysunkową<sup>15</sup>, refleksji dążącej do kompletnej i wnikliwej charakterystyki nowego zjawiska w jego najważniejszych aspektach. W tym właśnie kierunku chciałbym poprowadzić niniejszą pracę.

<sup>13</sup> F. Tuten, *Ranxerox*, „Artforum” nr 11,12/1982.

<sup>14</sup> *Ibidem*, nr 11, s. 69; nr 12, s. 71.

<sup>15</sup> W roku 1991 powstał tam nawet ośrodek badań nad tą dziedziną twórczości - Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image w Angoulême.

W oparciu o przedstawione wyżej rozważania można przedstawić przyjęty w tej pracy sposób rozumienia wybranego terminu. Pojęcie „opowieść rysunkowa” będzie więc nazwą swoistego rodzaju ludzkiej ekspresji artystycznej, który to rodzaj stanowi pewną całość, wyodrębnioną za pomocą zespołu określonych kryteriów teoretycznych, obejmującą wszelkie spełniające te kryteria utwory bez względu na ich pochodzenie, wartość czy zawartość. Pojęcie „opowieść rysunkowa” stanowić będzie nazwę ogólną całej dziedziny ekspresji, a więc zbioru wszystkich istniejących i możliwych jej reprezentacji jednostkowych; ponieważ przedmiotem badań tej pracy będzie także taka jednostkowa reprezentacja - przyjmijmy dla niej nazwę „utworu opowieści rysunkowej”. Obu sformułowań: ogólnego i szczegółowego będę używał wyłącznie w zakresie ściśle określonym przez cel i przedmiot pracy, wobec utworów spełniających wspomniane kryteria teoretyczne. W przypadku konieczności wykroczenia poza ów zakres, to jest przedstawienia tradycyjnych lub potocznych poglądów dotyczących zjawiska zamierzam posługiwać się sformułowaniem „komiks” - jako potocznym jego określeniem. W przypadku przywoływania fragmentów innych tekstów dotyczących zjawiska zachowane zostaną oczywiście nazwy oryginalnie w tekstach tych występujące. Jeżeli zajdzie konieczność rozgraniczenia poszczególnych „szkół” i „odmian” gatunkowych

- zamierzam skorzystać z opisanych już możliwości, jakie daje wspomniana wcześniej wielość terminów.

Na zakończenie rozważań dotyczących terminu pragnę uprzedzić ewentualny zarzut nadmiernego mnożenia pojęć bądź chęci arbitralnej zmiany tradycji. Decydując się na zastąpienie tradycyjnego terminu innym chciałem podkreślić odmiennność proponowanego tutaj podejścia, które chciałbym nazwać „teoretycznym”, od tradycyjnego, noszącego cechy potocznego, bliższego raczej krytyce niż teorii, spojrzenia na przedmiot badań. Zaś co do arbitralności podjętego kroku - zakres obowiązywania przyjętej nazwy ogranicza się wyłącznie do niniejszej pracy i podjętych w niej problemów, nie pretendując do całkowitego i ostatecznego zastąpienia nazwy tradycyjnej. Próbę takiej zmiany na drodze jednostkowej, arbitralnej decyzji uważam zresztą za nierealną; wymagałaby ona raczej długotrwałej ewolucji nawyków, połączonej z powszechną akceptacją i praktycznym stosowaniem nowej nazwy.

## **2. Układ odniesienia: „kultura masowa” czy „system pokrewieństw”?**

Przed ostatecznym sprecyzowaniem celu i zadań pracy chciałbym dokonać jednego jeszcze uściślenia. Dotyczy ono kontekstu, w jakim zamierzam badany przedmiot rozpatrywać, układu odniesienia, który pozwoli uwypuklić interesujące nas właściwości tego przedmiotu i w możliwie pełny sposób rozważyć związane z nim problemy.

Poruszenie tutaj tej kwestii wynika z tych samych powodów, które skłoniły mnie do zastąpienia terminu „komiks” terminem „opowieść rysunkowa”. Mianowicie jedną z cech tradycyjnego podejścia badawczego do komiksu jest ujmowanie go niezmiennie w odniesieniu do szerszej kategorii kulturowej, jaką jest kultura masowa. Ta specyficzna forma kultury współczesnej ściśle związana jest z formacją cywilizacyjną, która ją zrodziła, czyli z ukształtowanej w drugiej połowie XIX wieku na Zachodzie Europy i w USA cywilizacją wielkoprzemysłową. To właśnie ów ścisły związek z macierzystą formacją cywilizacyjną stanowi podstawę owej specyficzności kultury masowej. I tak z jednej strony dostrzec można szereg różnic pomiędzy kulturą masową, a kulturą w rozumieniu tradycyjnym - z drugiej zaś rzucają się w oczy owe wyznaczające charakter kultury masowej powiązania z macierzystą formacją. Toteż naturalnym i uprawnionym wydaje się poświęcenie przy opisie przejawów kultury masowej bliższej uwagi ich cechom zaliczającym je do tej kategorii, niż tym, które wiążą je z kulturą tradycyjną - kategorią szerszą i bardziej niż kultura masowa ogólną. Taka właśnie sytuacja zachodzi zwykle w odniesieniu do komiksu, uznawanego za jeden z najbardziej charakterystycznych przejawów kultury masowej.

Oto do najczęściej poruszanych w badaniach komiksu problemów należy kwestia jego uzależnienia względem historycznie, socjologicznie, a czasami i psychologicznie określonego typu odbiorcy, jego oczekiwań i możliwości odbiorczych. Nie chodzi tu bynajmniej o indywidualnego, jednostkowego odbiorcę wszelkich form kultury, lecz statystycznego, ujednoliconego odbiorcę masowego, którego wymogi wobec komiksu sprowadzają się do oczekiwania maksymalnej atrakcyjności przy minimalnym ładunku intelektualnego przekazu. Z drugiej strony mówi się o oddziaływaniu komiksów na zachowania odbiorcy masowego, lecz to raczej odbiorca traktowany jest jako czynnik determinujący charakter i zawartość komiksu.

Kolejne czynniki, wiążące komiks z kulturą masową to: czynnik techniczny, to jest zagadnienie technologicznych możliwości produkowania i rozpowszechniania komiksów, oraz czynnik ekonomiczny, czyli rządzące rynkiem prawa podaży i popytu. Ten ostatni czynnik wiąże się z kategorią stanowiącą dla kategorii odbiorcy dopełnienie sytuacji komunikacyjnej. a mianowicie kategorię producenta. Celowo nie używam tu sformułowań:



„autor” lub „nadawca”, gdyż chodzi tu o nadawcę nie tyle w sensie estetycznym czy komunikacyjnym, co w znaczeniu ekonomicznym, handlowym - a w tym przypadku rolę nadawcy spełnia instytucja producenta. W obydwu wymienionych przypadkach powiązania z kulturą masową wydają się oczywiste: uwarunkowanie technologią bliżej związane jest z zagadnieniami ekonomicznymi czy socjologicznymi (w aspekcie opłacalności oraz tempa produkcji i rozpowszechniania) niż estetycznymi. Natomiast uwarunkowanie ekonomiczne zdaje się zupełnie nie brać pod uwagę zagadnień wartości artystycznej czy estetycznej. Komiks staje się tu przedmiotem zainteresowań przede wszystkim jako towar, który należy sprzedać w możliwie największych ilościach i możliwie najmniejszym kosztem.

Wymienione czynniki składają się na kompleks zewnętrznych uwarunkowań komiksu, które determinują jego charakter i stymulują kierunek ewolucji. Wobec tak mocnego oddziaływania czynników zewnętrznych samo zjawisko zostaje sprowadzone do roli biernego medium owych oddziaływań, zaś jego wewnętrzna charakterystyka - podporządkowana tym oddziaływaniom - zostaje wyraźnie uproszczona, zunifikowana, ograniczona do najbardziej standardowych form i najbardziej stereotypowej zawartości<sup>16</sup>.

Takie rozpatrywanie badanego przedmiotu, będące konsekwencją przyjęcia jako jego układu odniesienia kultury masowej, daje obraz niepełny i dla naszych celów niewystarczający. Niepełny, gdyż skupiając się na zewnętrznych uwarunkowaniach komiksu, uwarunkowaniach - dodam - podległych historycznej i geograficznej zmienności (gdyż zarówno charakter odbiorcy, jak i jakość warunków technicznych czy określona postawa producenta - są pochodnymi określonych warunków historycznych, społecznych i ekonomicznych, i ewoluują stosownie do zmiany tych warunków) pomija szereg czynników wewnętrznych, których charakter wzbogaca znacznie obraz zjawiska, podkreślając jego swoistość i niepowtarzalność. Czynniki te spełniają dla ostatecznego jego kształtu daleko bardziej istotną rolę, niż wspomniane czynniki zewnętrzne, których rola jest zdecydowanie drugorzędna. Można powiedzieć, że akcentując przynależność komiksu do kultury masowej, wysunięto na plan pierwszy jego cechy drugorzędne, pomijając lub spychając na dalszy plan cechy konstytutywne, które stawiają go w szeregu zjawisk kultury tradycyjnej. Moim zamiarem jest rozpatrywanie badanego przedmiotu właśnie w kategoriach kultury tradycyjnej. Co więcej: dążąc do sformułowania teoretycznego opisu zjawiska, zamierzam pominąć cały kompleks zagadnień związanych z przynależnością komiksu do kultury masowej, jako

---

<sup>16</sup> Por. A. Kłoskowska, *op. cit.*; J. Jastrzębski, *Czas relaksu*, Wrocław 1982; K. T. Toeplitz, *Wszystko dla wszystkich*, Warszawa 1978.

nieistotny dla celu pracy. Takie zamierzenie zaś wymaga przyjęcia dla opowieści rysunkowej odmiennego niż tradycyjny układu odniesienia. Układem tym będzie właśnie kategoria kultury tradycyjnej: uporządkowany szereg swoistych dziedzin ekspresji artystycznej; inaczej mówiąc: klasyfikacyjny układ dziedzin sztuki.

Kategoria ta obejmuje odmienny szereg zjawisk niż kultura masowa, i odmienne stosuje kryteria doboru tych zjawisk. Przede wszystkim zaliczone do niej zjawiska łączy ten sam specyficzny, dwoisty (materialno-intencjonalny) sposób istnienia, a także to samo - ogólnie rzecz ujmując - przeznaczenie, którym jest przekazywanie w formie zmysłowo dostępnej ludzkich myśli, odczuć i intencji z zamiarem wywołania u odbiorcy uczuć estetycznych. Kategoria ta tworzy synchroniczny układ równorzędnych i swoistych dziedzin, z których każda wyodrębniona zostaje spośród innych za pomocą zespołu własnych cech konstytutywnych. Tymczasem kultura masowa stanowi kompleks zjawisk, których charakter ukonstytuowany został pod wpływem układu specyficznych warunków zewnętrznych; zarówno sposób istnienia, jak i funkcja zaliczanych do tej kategorii zjawisk rozpatrywane są w odniesieniu do tego układu, nie zaś do zespołu własnych cech konstytutywnych poszczególnych zjawisk. Dodatkowym kryterium odróżniającym obie te kategorie jest fakt, iż o ile pierwsza podkreśla odmienność i niepowtarzalność poszczególnych zaliczanych do niej zjawisk - druga skupia się przede wszystkim na cechach wszystkiej jej przejawy jednoczących. Ogólnie rzecz biorąc: kultura masowa jest kategorią historyczną, podległą szeregowi ograniczeń, natomiast klasyfikacyjny układ dziedzin ekspresji artystycznej tworzy kategorię globalną, ponadczasową, można rzec: uniwersalną.

Nasuwa się pytanie: czy mam prawo zaliczyć opowieść rysunkową do wspomnianego szeregu klasyfikacyjnego? Czy czyniąc to mam prawo pominąć równocześnie kwestię jej przynależności do obszaru kultury masowej?

Kwestia przynależności opowieści rysunkowej do klasyfikacyjnego układu dziedzin ekspresji artystycznej nie powinna budzić wątpliwości, gdyż zarówno sposób istnienia utworów zaliczanych do tej dziedziny, jak i ich podstawowa funkcja odpowiadają wymienionym wyżej kryteriom. Wątpliwości może budzić tylko kwestia określenia opowieści rysunkowej jako dziedziny sztuki; kwestia ta należy do głównych punktów nieustającego sporu pomiędzy zwolennikami i przeciwnikami zjawiska, a zaciekleść tego sporu prowadzi wręcz do poszukiwania przez niektórych teoretyków rozwiązań kompromisowych, jak np. nazywanie komiksu „sztuką specyficznego rodzaju”<sup>17</sup>. Nie chcąc formułować tu

---

<sup>17</sup> K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu*, *op. cit.*, s. 159.

apriorycznych sądów o wartości zjawiska, a jednocześnie żywiąc nadzieję, że niniejsza praca dostarczy pewnych podstaw do rozstrzygnięcia tej kwestii, powstrzymam się na razie od rozpatrywania opowieści rysunkowej w kategoriach jej wartości artystycznej, sformułowania: „Dziedzina ekspresji artystycznej” używając w rozumieniu: rodzaj ekspresji, ukierunkowany przede wszystkim na stwarzanie sytuacji estetycznych. Sformułowanie takie ujmowałoby zjawisko od strony jego właściwości gatunkowych, nie zaś od strony wartości artystycznej, wyodrębniającej pewną tylko część utworów do niego zaliczanych. Przy takim rozumieniu zjawiska wartość artystyczna jest właściwością potencjalną, możliwą do realizacji w określonych warunkach i w pewnych tylko utworach, nie zaś cechą konstytutywną całego zjawiska. W pracy tej zamierzam skupić się przede wszystkim na funkcji właściwej każdemu, bez względu na prezentowaną wartość artystyczną, utworowi opowieści rysunkowej, a mianowicie funkcji narracyjnej. Dopiero sposób realizowania tej funkcji w poszczególnych utworach traktować można jako wyznacznik jego wartości artystycznej.

Czy natomiast pominięcie masowego rodowodu opowieści rysunkowej może zaważyć na prawomocności niniejszych rozważań? Myślę, że nie. Jak już wspomniałem, cechy decydujące o przynależności opowieści rysunkowej do obszaru kultury masowej mają charakter drugorzędny dla cech konstytutywnych zjawiska, zaś z punktu widzenia zakresu zainteresowań, objętego niniejszą pracą - są wręcz nieistotne. Co więcej - praca niniejsza stanowić będzie swego rodzaju kontrpropozycję wobec tradycji ukazującej komiks jako typowy przejaw kultury masowej.

Klasyfikacyjny układ dziedzin ekspresji artystycznej, który wybrałem na tło przyszłych rozważań, stanowi jednak tło zbyt rozległe. W istocie niezbędny dla celów niniejszej pracy będzie niewielki odcinek owego tła, obejmujący najbliższe otoczenie interesującej nas dziedziny ekspresji. Do wyodrębnienia tego obszaru proponuję zastosować dodatkowe kryterium, ograniczające zainteresowania badawcze do tych tylko dziedzin ekspresji artystycznej, które z opowieścią rysunkową łączy specyficzny rodzaj powiązań, nazywanych przeze mnie pokrewieństwami<sup>18</sup>. Są to naturalne powiązania, wynikające z współwystępowania w spokrewnionych dziedzinach pewnych cech konstytutywnych. Określenie tych związków ma istotne znaczenie dla ostatecznego kształtu badań, układając się w system podobieństw i różnic, w którym elementy wspólne pozwalają na wykorzystanie wobec nich narzędzi i metod badawczych, wypracowanych na gruncie teorii dziedzin

---

<sup>18</sup> W podobnym znaczeniu użyłem terminu „pokrewieństwo” w artykule pt. *Film a komiks - pokrewieństwa i związki*, [w] *Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, red. K. Sobotka, wyd. ŁDK. Łódź 1993, s. 149-172.

pokrewnych, zaś różnice pomiędzy tymi formami uwypuklają odrębność i specyficzność opowieści rysunkowej.

Problem pokrewieństw pomiędzy opowieścią rysunkową a innymi dziedzinami ekspresji artystycznej wiąże się z kolejnym tradycyjnie powracającym zagadnieniem dotyczącym charakteru opowieści rysunkowej. Otóż bezpośredni kontekst dla opowieści rysunkowej stanowią trzy uznane i obudowane własną rozległą refleksją teoretyczną dziedziny ekspresji artystycznej: literatura, plastyka (a raczej dwie z jej form - grafika i malarstwo) oraz film. Niekwestionowana pozycja każdej z tych dziedzin w ludzkiej kulturze oraz wątpliwa (w oczach krytyków) kondycja komiksu sprzyjają pytaniom o samodzielność tego ostatniego bądź jego zależność wobec jednej z owych form pokrewnych. Mając nadzieję, iż szczegółowego uzasadnienia mojej tezy dostarczy zawartość niniejszej pracy, proponuję uznać opowieść rysunkową za samodzielną formę ekspresji artystycznej, równoprawną wobec form uznanych i niezależną wobec każdej z nich. Mimo licznych pokrewieństw pomiędzy opowieścią rysunkową a literaturą, plastyką czy filmem, ta pierwsza stanowi jednak twór zdecydowanie odmienny, podlegający własnym prawom i ukształtowany w toku własnej ewolucji. O owej odmienności świadczy zarówno specyficzność sposobu, w jaki cechy i elementy każdej z trzech dziedzin „macierzystych” łączą się, tworząc nową formę - jak i wypracowanie przez opowieść rysunkową nowych, niewystępujących poza tą dziedziną form i środków wyrazu.

### **3. Zakres badań: problematyka**

Tę część rozważań zamierzam poświęcić szczegółowemu określeniu problematyki niniejszej pracy i wyjaśnieniu przyczyn takiego właśnie, a nie innego jej wyboru. Podstawą zaś tych rozważań proponuję uczynić sformułowania zawarte w tytule tej pracy.

Rozpocznę od przywołania go w pełnym brzmieniu: „Poetyka opowieści rysunkowej. Zagadnienie potencjalności tworzyw”. Zakresowi i sposobowi rozumienia terminu „opowieść rysunkowa” poświęcona była pierwsza część tych rozważań; pora na wyjaśnienie znaczenia i roli pozostałych sformułowań.

Terminu „poetyka” użyłem w znaczeniu: „teoria języka artystycznego”<sup>19</sup>. Ta dziedzina refleksji teoretycznej obejmuje sferę zagadnień najściślej związanych ze swoistością i odrębnością opowieści rysunkowej; zajmuje się ona opisem struktury utworu tej dziedziny

---

<sup>19</sup> Por. hasło „poetyka”; *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Wrocław 1976, s. 314-316.

ekspresji, jej poszczególnych elementów, a także środków wyrazu, umożliwiających przekaz intencji twórcy. Właśnie owe środki wyrazu, różnego rodzaju chwytów i figury stylistyczne składają się na konsekwentny i podlegający określonym regułom system, który można nazwać językiem artystycznym opowieści rysunkowej. Przymiotnika „artystyczny” używam tu w celu podkreślenia specyficznego charakteru systemu środków wyrazu opowieści rysunkowej, który to charakter nie pozwala wprawdzie nazwać tego systemu językiem w ścisłym, lingwistycznym znaczeniu tego słowa, lecz w znaczeniu szerszym, bardziej potocznym, jako „dowolny uporządkowany system służący jako środek komunikacji i posługujący się znakami”.

Do podjęcia próby sformułowania w tej pracy poetyki opowieści rysunkowej skłoniły mnie dwa zasadnicze powody:

Pierwszy z nich to wspomniana już powszechna nieznajomość omawianej tu dziedziny ekspresji, nieznajomość wynikała z wielu przyczyn, ale i z braku znajomości reguł języka artystycznego tej dziedziny. Pozycja, jaką ten zakres zagadnień zajmuje w globalnym obrazie zjawiska, pozwala widzieć w nim najbardziej odpowiednie spośród dostępnych źródło jego poznania i zrozumienia. Jasny i systematyczny opis języka artystycznego opowieści rysunkowej stanowić może podstawę bardziej świadomego i intensywnego odbioru należących do tej dziedziny utworów, a ponadto okazać się może przydatnym narzędziem ich analizy. Dodatkowym, mniej może istotnym powodem podjęcia tej próby jest zupełny niemal brak w polskiej literaturze przedmiotu ściśle naukowych rozważań dotyczących wymienionych zagadnień. Jedyną obszerną próbą naukowego opracowania tej problematyki jest wydana w 1985 roku książka Krzysztofa Teodora Toeplitza pt. *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*<sup>20</sup>. Książka ta, pomimo starań autora co do możliwie pełnego opisu przedmiotu badań, nie wyczerpuje jednak interesujących nas zagadnień. Ponadto istnieje napisana w 1986 r. na Uniwersytecie Gdańskim praca magisterska Jerzego Szyłaka pt. *Komiks jako język artystyczny*. Do chwili obecnej nie udało mi się jednak zapoznać z zawartością tej pracy.

Drugą zasadniczą przyczyną - przyznam, że bardziej dla mnie atrakcyjną - jest spowodowany po części wspomnianą nieznajomością obiektu, po części zaś tradycyjną, stereotypową jego oceną, fakt nieuświadomienia sobie zakresu możliwości, jakie kryje w sobie język artystyczny opowieści rysunkowej, i to nieuświadomienia sobie nie tylko przez przeciętnych odbiorców czy krytyków, lecz także przez niektórych spośród naszych

---

<sup>20</sup> K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu*, op. cit.

rodzimy twórców. W tym ostatnim przypadku obraz komiksu zdeterminowanego wymaganiami odbiorcy masowego, komiksu traktowanego przede wszystkim jako towar oraz zamkniętego w kręgu istniejących schematów i stereotypów wręcz ogranicza wyobraźnię twórcy, co w połączeniu z naszym odizolowaniem od bieżących dokonań w światowej twórczości w omawianej dziedzinie powoduje zawężenie zasobu środków wyrazu, a w konsekwencji stagnację w rozwoju języka artystycznego całej dziedziny ekspresji, który to rozwój wymaga twórczej aktywności jednostek. Toteż propozycję niniejszą, abstrahując od ograniczających rozwój języka opowieści rysunkowej uwarunkowań zewnętrznych, potraktować można jako postulat teoretyczny, nie tyle nawet wskazujący kierunki ewolucji form tej dziedziny ekspresji, co określający teoretycznie zakres możliwości tej ewolucji. Temu właśnie celowi służy kolejne zawężenie zakresu badań, wyrażające się zawartym w tytule sformułowaniem: „zagadnienie potencjalności tworzyw”.

Sformułowanie to przywołuje kategorię o podstawowym znaczeniu dla poszczególnych dziedzin ekspresji artystycznej. Tworzywo, bo o nim tu mowa, stanowi materialny nośnik wszelkich jakości, które twórca zamierza zawrzeć w utworze. W znaczeniu, jakiego będę tu używał, jest ono zespołem ogólnych, gatunkowych cech fizycznych materialnego nośnika utworów danej dziedziny ekspresji, oraz określonych uniwersalnych praw porządkowania i postrzegania rzeczywistości, a także konwencjonalnych, lecz uznanych za uniwersalne zasad uporządkowania komunikatu, które to czynniki zestawione razem nabierają zdolności przekazywania ludzkich intencji. Tak definiowane tworzywa należy raczej nazwać „artystycznym” w odróżnieniu od znaczenia czysto fizycznego, w którym słowo „tworzywo” zastąpić można słowem „materiał”, rozumianym w sensie dosłownym - jako określonej jakości i ilości surowiec, użyty do wytworzenia przedmiotu materialnego, który funkcjonuje jako wytwór ludzkiej ekspresji artystycznej<sup>21</sup>.

Aby wyjaśnić przyczyny skupienia zainteresowań badawczych właśnie na zagadnieniach tworzywa, muszę odwołać się do funkcji, jaką kategoria ta spełnia w całości procesu twórczego. Konstancy Regamey określa tworzywo jako najbardziej statyczny, bierny i obiektywny element tego procesu<sup>22</sup>. Tworzywo stanowi więc obiektywną, materialną i trwałą podstawę realizacji wszelkich subiektywnych, zmieniających się zamierzeń twórcy, spełniając w całości procesu twórczego dość specyficzną rolę. Bezspornym wyróżnikiem wytworów wszelkich dziedzin ekspresji artystycznej jest ich niepowtarzalność, ta zaś wynika

<sup>21</sup> Por. hasło „tworzywo”, *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 473.

<sup>22</sup> K. Regamey, *Próba analizy ewolucji w sztuce*, Kraków 1973.

z dominującej roli, jaką w procesie twórczym odgrywa czynnik subiektywny, przejawiający się w zamierzeniach twórcy. Ów specyficzny status tego typu wytworów, to jest dominacja czynnika subiektywnego, zmienność rozwiązań i w istocie pozamaterialny sposób istnienia czynią z tej kategorii zjawisk dość trudny przedmiot dociekań naukowych, przedmiot trudno uchwytne poznawczo, niełatwo poddający się precyzyjnemu opisowi i często wymykający się próbom klasyfikacji i systematycznej analizy. W tej sytuacji tworzywo jako czynnik materialny - a więc dający się objąć poznawczo i precyzyjnie opisać - i niezmienny, bo będący wspólną podstawą materialną wszelkich wytworów danej dziedziny ekspresji - wydaje się najbardziej odpowiednią podstawą teoretycznego opisu całości zjawiska.

Owa niezmiennność i bierność tworzywa nabierają zresztą w kontekście roli, jaką kategoria ta spełnia w procesie twórczym, specjalnego charakteru. Oto podstawowym warunkiem realizacji każdego zamierzenia twórczego jest zdolność jego konkretyzacji w danym tworzywie. Bierna materia tworzywa zostaje każdorazowo ukształtowana zgodnie z zamierzeniem twórczym, ukształtowanie to następuje jednak tylko w granicach, wyznaczonych właściwościami tworzywa. Niezmiennność owych właściwości stanowi naturalną barierę możliwości wyrazu w ramach określonej dziedziny ekspresji. Dlatego właśnie tworzywo w rozumieniu określonym powyżej pełni rolę podstawowego wyróżnika poszczególnych dziedzin ekspresji.

Wyznaczając granice możliwości wyrazu danej dziedziny ekspresji, tworzywo zawiera jednocześnie w swoich właściwościach pełen repertuar tych możliwości, obejmujący zarówno rozwiązania aktualnie stosowane i uznane za klasyczne, jak i te dotąd w takiej roli nie wykorzystywane, czekające na swoje zaktywizowanie. Każdy zasób środków wyrazu, składający się na język artystyczny danego twórcy bądź tworzący poetykę danego gatunku czy epoki, jest w istocie zaktywizowaniem, dokonaną w postaci jednostkowych rozwiązań konkretyzacją określonych możliwości zawartych w tworzywie. Niezmienne właściwości tworzywa wraz z uniwersalnymi regułami jego uporządkowania tworzą podstawę dla każdego z tych zestawów środków; obejmując wszystkie możliwe warianty i rozwiązania składają się na swoisty język artystyczny całej dziedziny, język istniejący tylko w formie potencjalnej, uchwytne badawczo tylko jako konstrukcja teoretyczna. Wszelkie jednostkowe realizacje, dokonywane w utworach opowieści rysunkowej, stanowią tylko częściowe konkretyzacje tego języka. Pełna jednorazowa konkretyzacja wszystkich możliwości zawartych we właściwościach tworzywa jest zresztą praktycznie niemożliwa, gdyż możliwości te zawierają szereg rozwiązań alternatywnych, niekiedy wręcz wykluczających się wzajemnie. Zważywszy

na nieustanną ewolucję języka artystycznego, w toku której następuje proces „zużywania się” pewnych rozwiązań, zastępowanych przez inne, świeżo wypracowane, oraz na fakt, iż wszelkie jednostkowe rozwiązania nabierają znaczenia dopiero jako realizacje konkretnych zamierzeń twórcy (co stwarza możliwości rozmaitych zastosowań tych samych rozwiązań) - zasób możliwości zawartych w tworzywie można uznać za praktycznie niewyczerpany. Wyjaśnia to pozorną sprzeczność, w myśl której w statycznym i biernym tworzywie zawiera się całe bogactwo możliwości, składających się na zróżnicowany i zmienny język artystyczny.

Wspomniałem już, że język artystyczny opowieści rysunkowej podlega pełnemu opisowi tylko jako konstrukcja teoretyczna, a to z racji swego **potencjalnego** charakteru. Właśnie owa potencjalność czyni tworzywo tak atrakcyjnym obszarem zainteresowań badawczych. Prezentacja owej potencjalnej płaszczyzny języka artystycznego pozwoli ukazać zakres możliwości wyrazu interesującej nas dziedziny. Umożliwi to weryfikację potocznego przeświadczenia, które ograniczenie komiksu do kilku najprostszych i najbardziej powszechnych, standardowych form traktuje jako jego cechę konstytutywną. Poetyka oparta na zagadnieniu potencjalności tworzyw opowieści rysunkowej pozwoli zatem odpowiedzieć na pytania o swoiste cechy tej dziedziny ekspresji oraz o naturalne granice możliwości jej języka artystycznego. Tym samym może ona przybrać dodatkowo charakter poetyki postulatywnej, wskazując możliwości dotąd niedostrzegane bądź niewykorzystane.

Dodatkową funkcją tak sformułowanej poetyki może być zawarcie w niej podstawowych kryteriów wartościowania utworów opowieści rysunkowej. Kryterium takim jest odpowiedniość wybranych środków wyrazu do zamierzeń twórczych, które środki te mają realizować. Kryterium to spełnia wymóg obiektywności, bowiem miernikiem owej odpowiedniości będzie efektywność wybranego rozwiązania - tzn. jego czytelność. Jednocześnie kryterium to nie ogranicza w żadnym stopniu możliwości wyboru któregośkolwiek z rozwiązań, nie przesądzając z góry o wartości jednych, a bezwartościowości innych; wybór konkretnego środka wyrazu uzależniony jest wszak od konkretnego, jednostkowego zamierzenia twórcy, a tego subiektywnego i zmiennego czynnika nie da się przecież zamknąć w teoretyczne reguły. Nie ma więc mowy o formułowaniu tu sztywnych reguł wartościujących.

#### **4. Zakres badań: metody**



Ostatnią kwestią, wymagającą uściślenia przed rozpoczęciem właściwych rozważań jest wybór metod ich prowadzenia. Właściwie rodzaj tych metod wyznaczony jest w dużym stopniu wyborem zakresu problematyki oraz specyfiką przedmiotu badań. Jak wynika z poprzednich ustaleń, praca ta ma mieć charakter teoretycznego określenia możliwości języka artystycznego opowieści rysunkowej. Tak wyznaczona problematyka nakazuje rozpatrywanie jej metodami właściwymi dla teorii sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem elementów semantyki, semiotyki i teorii informacji. Niezbędnym ograniczeniem wydaje się rezygnacja z analizy zewnętrznych, historycznie zmiennych kontekstów badanego zjawiska oraz zmiennych i nie dających się ująć teoretycznie elementów procesu twórczego, i skupienie się na ograniczonym, ściśle wyznaczonym polu badawczym.

Rodzaj i charakter badanej kategorii wymaga jej systematycznego opisu, poprzedzonego precyzyjnym i jednoznacznym określeniem obszaru zainteresowań. Podstawą zatem i pierwszym etapem rozważań będzie sformułowanie możliwie ściślej i precyzyjnej definicji opowieści rysunkowej, definicji opartej na niepodważalnych i uniwersalnych kryteriach. Wcześniejsze rozważania dotyczące znaczenia dla swoistości opowieści rysunkowej specyficznego ukształtowania tworzywowego tej dziedziny ekspresji pozwalają już teraz określić tę kategorię jako podstawę przyszłej definicji. Definicja ta, określając zakres i cechy konstytutywne interesującej nas dziedziny, pozwoli wyznaczyć jego granice i powiązania z formami pokrewnymi. Sformułowanie i analiza owej definicji będzie przedmiotem pierwszego rozdziału mojej pracy.

Następnym etapem rozważań będzie próba systematycznego opisu struktury utworu opowieści rysunkowej. Celem tego opisu będzie skonstruowanie teoretycznego modelu utworu opowieści rysunkowej, modelu obejmującego wszystkie wchodzące w skład struktury utworu elementy, i określającego ich wzajemne związki funkcjonalne. Model taki musi mieć charakter uniwersalny, a więc zawierać w sobie wszelkie możliwe warianty budowy utworu opowieści rysunkowej. Model ten, zbudowany w oparciu o kryteria zawarte w definicji, stanowić będzie hierarchiczne uporządkowanie elementów struktury utworu opowieści rysunkowej, ze szczególnym uwzględnieniem zasad ich funkcjonowania, tzn. realizowania funkcji, wyznaczonych im w globalnej strukturze utworu. Ponieważ podstawową funkcją utworu opowieści rysunkowej jest narracyjne przekazywanie znaczeń - rozważania dotyczące funkcjonalności poszczególnych elementów dotyczyć będą właśnie ich funkcjonalności jako nośników narracji. Tu właśnie znajdzie się miejsce na wspomniane już elementy semantyki,

semiotyki i teorii informacji. Rozważania te, stanowiące treść drugiego rozdziału pracy, stanowiąc będą podstawę i wyznaczać porządek następnych etapów rozważań.

Kolejnym etapem będzie analiza tworzyw opowieści rysunkowej pod kątem ich możliwości ekspresji. Analiza ta obejmować będzie możliwości wyrazu języka opowieści rysunkowej kolejno dla poszczególnych elementów i szczebli struktury utworu opowieści rysunkowej. Kolejność uporządkowania przebiegać będzie od podstawowych, jednostkowych elementów struktury poprzez kolejne stopnie złożenia aż do szczebla obejmującego utwór opowieści rysunkowej jako całość. Metody analizy poszczególnych elementów i szczebli struktury uzależnione będą oczywiście od charakteru owych elementów, a w szczególności od ich ukształtowania tworzywowego. Oznacza to, iż omawiając elementy struktury, które łączą pokrewieństwem opowieść rysunkową z jedną z trzech wymienionych wcześniej dziedzin ekspresji artystycznej - wykorzystam elementy metod, wypracowanych na gruncie teorii owych dziedzin pokrewnych, uwzględniając oczywiście - jeżeli zajdzie potrzeba - specyfikę wykorzystania tych elementów w utworze opowieści rysunkowej.

Analiza języka artystycznego powieści rysunkowej przebiegać będzie zatem w następujący sposób:

a) rozdział 3 pracy - analiza ukształtowania tworzywa obrazowego opowieści rysunkowej na poszczególnych szczeblach struktury utworu, a więc na szczeblu obrazu - kadru, następnie na szczeblu planszy - sekwencji oraz na szczeblu utworu. Ta część rozważań oparta będzie na wiedzy z zakresu analizy semantycznej dzieł sztuki plastycznej, a także - w przypadku analizy sekwencji - metod analizy narracji filmowej i zasad języka filmowego.

b) rozdział 4 pracy - analiza ukształtowania tworzywa słownego opowieści rysunkowej z uwzględnieniem roli tego tworzywa w budowaniu narracji utworu i jego związku z tworzywem obrazowym. I tu także zachowana zostanie gradacja złożoności materiałów: od szczebli podstawowych - pojedynczych wypowiedzi („dymków”) poprzez ich funkcje w obrazach, następnie w sekwencjach, aż do roli tekstu w utworze jako całości. Podstawą metodologiczną tych rozważań będą elementy teorii literatury, a szczególnie jej działu poświęconego narracji.

c) ostatni, kończący pracę rozdział zawierać będzie podsumowanie całości rozważań, a więc ogólne konkluzje co do możliwości ekspresji języka artystycznego, oraz odpowiedzi na postawione wcześniej pytania; myślę, że nie od rzeczy będzie uzupełnić te rozważania

o analizę ograniczających możliwości tak sformułowanej pracy barier, wynikających z przyjętego tu porządku i zakresu badań.

Jest rzeczą zrozumiałą, że poszczególne partie sygnalizowanych tu rozważań wymagać będą szeregu szczegółowych uściśleń teoretycznych i metodologicznych, możliwych jednak do dokonania dopiero w trakcie samych rozważań.

Obecną zaś, wprowadzającą część pracy chciałbym zakończyć dwiema uwagami natury technicznej: rozdziały poświęcone szczegółowej analizie elementów języka artystycznego opowieści rysunkowej stanowiąc będą swego rodzaju systematyczny katalog rozwiązań; ponieważ praca ta ma ukazać całą różnorodność możliwości tego języka - analiza poszczególnych elementów wskazywać będzie ich warianty najbardziej typowe oraz najbardziej ekstremalne, wyznaczające kres możliwości danego środka wyrazu.

I druga uwaga: w zasadzie praca ta ma formę teoretycznego zarysu, ukazując jedynie potencjalne możliwości środków wyrazu opowieści rysunkowej; w przypadkach jednak, gdy opis któregoś z rozwiązań będę mógł zilustrować przykładem konkretnej jego realizacji, postaram się te przykłady wskazać. Brak jednak takiego przykładu nie oznacza bynajmniej, iż dane rozwiązanie nie zostało dotąd wykorzystane; oznacza tylko, że nie jest mi znany fakt takiego wykorzystania, a to z racji ograniczonego dostępu do zasobów światowej twórczości w dziedzinie opowieści rysunkowej. Równie ograniczony był mój dostęp do obcojęzycznej literatury przedmiotu, stąd w pracy tej mogą znaleźć się tropy i sformułowania, będące w świetle istniejącej już literatury przedmiotu wyważaniem otwartych drzwi i głoszeniem objawień będących w istocie truizmami. Mimo to żywię nadzieję, iż praca ta, gromadząca wnioski z dostępnych mi lektur, moich bezpośrednich kontaktów z dziełami światowego dorobku opowieści rysunkowej oraz własnych przemyśleń i praktycznych doświadczeń z tym rodzajem ekspresji, stanowić będzie twór choć w pewnym zakresie oryginalny i użyteczny.

I jeszcze jedno: moją ambicją jest zachować w tej pracy możliwie najdalej posunięty obiektywizm i dystans wobec przedmiotu badań. Na ile jednak zamiar ten udało mi się zrealizować, a na ile praca ta ujawnia moje własne preferencje i fascynacje - ocenić można będzie dopiero po jej zakończeniu.

# Rozdział 1

## Definicja, klasyfikacja, granice

Krzysztof Teodor Toeplitz, podejmując w książce p. *Sztuka komiksu*<sup>1</sup> pierwszą poważną próbę przybliżenia zjawiska polskiemu czytelnikowi, zasadniczą część swojej pracy poświęcił próbie sformułowania przekonującej definicji komiksu. Posiadanie takiej definicji, jak pisze Toeplitz, „wydaje się niezbędne przy próbach opisanie komiksu jako nowego gatunku artystycznego w sztuce światowej”<sup>2</sup>. I choć uzupełniając to stwierdzenie poddaje w wątpliwość możliwość sformułowania definicji uniwersalnej, uwzględniającej „ciągłą zmienność, inwencję twórczą i dynamikę towarzyszącą również i współczesnemu rozwojowi komiksu”<sup>3</sup> - konieczność posiadania takiej definicji wydaje się bezsporna. Toteż zagadnienie sformułowania definicji należy do najczęściej występujących w refleksji teoretycznej, powracając nie tylko w naukowych opracowaniach, ale i - w nieco bardziej swobodnej formie - w rozważaniach twórców i krytyków. Pobieżny nawet przegląd tych rozważań nasuwa jeden wniosek: do tej pory brak jednej, ogólnie przyjętej i akceptowanej definicji, toteż częstokroć podejmowane rozważania zaczynają się z konieczności od próby sformułowania własnej jej wersji, której charakter uzależniony jest m.in. od celu danych rozważań. Stąd wielość sądów, twierdzeń i formuł, a nawet sposobów określania cech konstytutywnych zjawiska. Z całej tej różnorodności można jednak wyodrębnić kilka podstawowych, bo najczęściej powtarzających się kryteriów, cech i sposobów ujęcia zagadnienia.

Zanim zatem podejmę próbę sformułowania własnej definicji opowieści rysunkowej, chciałbym dokonać przeglądu znanych mi definicji, a także wypowiedzi, będących próbami charakterystyki komiksu, a więc spełniających funkcje definicji. Celem tego przeglądu będzie właśnie wyodrębnienie i analiza poszczególnych kryteriów i sposobów ujęcia zagadnienia i wybór tych, które pozwolą sformułować definicję odpowiadającą wymogom niniejszej pracy.

---

<sup>1</sup> K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu*, cz. I pt. *Definicja*, op. cit., s. 6-40.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, str. 7.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Przegląd ten obejmuje cztery spośród wersji definicji, na jakie natknąłem się w literaturze przedmiotu, i cztery bardziej lub mniej obszerne wypowiedzi charakteryzujące w sposób istotny interesujące nas zjawisko.

a) Definicja sformułowana przez Krzysztofa Teodora Toeplitza w pracy pt. *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*:

*Komiks jest to ukształtowana na przełomie XIX i XX wieku, głównie w związku z rozwojem prasy, zwłaszcza amerykańskiej, szczególna forma graficznego powiązania rysunku i tekstu literackiego (jedności ikonolingwistycznej), służąca rozwijaniu narracji lub obrazowaniu znaczeń, których czytelność jest możliwa w ramach tego powiązania, bez dodatkowych źródeł informacji; komiks występuje przeważnie pod postacią serii obrazów powiązanych ciągłością czasową, przedstawiających działania powtarzających się postaci; komiksy rysowane są ręcznie, przez jednego lub kilku autorów, na papierze, a ich powielanie związane jest z technikami drukarskimi właściwymi prasie lub wydawnictwom ilustrowanym<sup>4</sup>.*

b) Definicja sformułowana przez Pierre Couperie w artykule *Les antecedents et la définition de la bande dessinée* („Graphis” 1972/73 nr 159) wraz z uzupełniającym ją wywodem:

*Opowieść rysunkowa (la bande dessinée) byłaby opowiadaniem (choć niekoniecznie opowiadaniem), tworzonym przez obrazy pochodzące spod ręki jednego lub kilku artystów (co pozwala wyeliminować kino i „fotopowieść”), obrazy nieruchome (w odróżnieniu od filmu animowanego), zwielokrotnione (w przeciwieństwie do karykatury) i zestawione obok siebie (w odróżnieniu od ilustracji i opowieści w rycinach).*

*Należałoby ponadto przywołać powielanie na papierze lub innych materiałach o podobnych właściwościach. Natomiast ani oddzielenie obrazów, ani użycie dymków - obecnych w niektórych karykaturach, nieobecnych w wielu opowiadaniach w wielu opowieściach rysunkowych - nie są kryteriami absolutnymi. W tym trybie myślenia obecność tekstu „pod” obrazkiem, a nie wewnątrz jego kadru - oznacza formę archaiczną lub marginalną. Ten sposób wypowiedzi nie jest poza tym cechą istotną.*

*Bardziej fundamentalne (...) ale w tym miejscu trudne do sprecyzowania są pojęcia związku (obrazów - przyp. W.B.) i zrozumiałości. Nie przecząc nieuniknionym pęknięciom i elipsom opowiadania, wydaje się nam, że najbliższe opowieści rysunkowej jest, gdy jej obrazy są ściśle powiązane w czasie, tworząc dość szczególną analizę akcji: bitwa pod Waterloo byłaby od biedy opowieścią rysunkową, życie Napoleona w 8 obrazach, życie*

---

<sup>4</sup> *Op. cit.*, s. 40.

*Aleksandra w 10 tkaninach należą do sztuki narracji obrazowej, ale tworzą one tylko „ilustracje” domniemanego faktu, znanego odbiorcy (...)..?*

*W wyniku owej szczególnej analizy akcji powinna ona być zrozumiała, przynajmniej w swych głównych zarysach, przez samą grę obrazów.<sup>5</sup>*

**c)** Próba definicji, zawarta w książce Michela Pierre pt. *La bande dessinée*:

*Wszyscy zgadzają się ze stwierdzeniem, że opowieść rysunkowa (la Bande Dessinée) opiera się na sposobie narracji wymagającym następstwa winiet obrazowych, zawierających (lub nie), tekst, który w całości lub w części pochodzi od postaci za pośrednictwem dymków (baloników, chmurek). Co oznaczałoby, że gdy tekst znajduje się pod obrazem, mielibyśmy historyjki obrazkowe (les histoires en images), a nie opowieści rysunkowe (les bandes dessinées). Subtelne rozróżnienie!*

*Postanowiliśmy nadać terminowi sens możliwie najszerszy. Paski (les bandes) mogą być wertykalne, horyzontalne i zapewne znajdzie się pewnego dnia ktoś, kto stworzy powieść diagonalną, o ile już tego nie zrobiono. Tekst może być w obrazie, nad obrazem, pod obrazem, a nawet czasami w miejscu obrazu, który dokonuje rewanzu, gdy tekst zanika zupełnie.*

*Był okres, gdy małe obrazki uszeregowane były przyzwoicie od lewej do prawej, wyraźnie oddzielone przez czarne ramki, lecz wkrótce nie będzie już ramek, obraz wychodzi z nich obejmując wiele winiet; to anarchia.*

*Mówiło się też, że opowieść rysunkowa może być tylko rozrywką, lecz praktyka udowodniła, że może ona mieć też skłonności dydaktyczne, publicystyczne, rewolucyjne itp.*

*W ostateczności oznacza to, że opowieść rysunkowa począwszy od momentu uzyskania ciągłości narracyjnej, wraca do swych podstawowych terminów i że zawiera ona w sobie swą własną definicję<sup>6</sup>.*

**d)** Konkluzje zawarte we wstępie do książki Bernarda Duca pt. *L'art de la Bande Dessinée*:

Są różne sposoby definiowania opowieści rysunkowej (bande dessinée). Ktoś powie wam, że jest to środek masowego przekazu, łączy ściśle obraz i język, i będzie to prawda. Specjalista od sztuk graficznych oświadczy, że chodzi raczej o rodzaj rysowanej literatury, i to będzie definicja, której także nie brakuje słuszności.

<sup>5</sup> P. Couperie, *Les antecedents et la définition de la bande dessinée*, „Graphis” 1972/73 nr 159, tłum. W.B.

<sup>6</sup> M. Pierre, *La bande dessinée*, *op. cit.*, s. 11.

*Jeżeli trudno jest zdefiniować precyzyjnie opowieść rysunkową, to dlatego, że sytuuje się ona precyzyjnie na skrzyżowaniu kilku środków ekspresji artystycznej: sztuki graficznej, sztuki filmowej i literatury. Jest ona wszystkim jednocześnie: rysunkiem, filmem, pismem, ewolucją między nimi, by uformować nową sztukę, wyposażoną w pełny i różnorodny zespół środków wyrazu (...)*<sup>7</sup>.

e) Refleksje zawarte w artykule jednego z polskich autorów opowieści rysunkowych - Jerzego Skarżyńskiego - pt. *Komiks* („Projekt” nr 6/85/65):

*„Z grubsza można powiedzieć, że komiks jest obrazową narracją. To ciąg scen z towarzyszącą warstwą dźwiękową: dialogową, opisową oraz onomatopeiczną (szmery, hałasy wyrażone zastępczymi znakami - niby słowami. (...) Komiks klasyczny opowiada wybrane wydarzenia za pomocą następstw powiązanych treściowo kadrów - jak w filmie - oddzielonych od siebie ramkami, a dźwięk jest zanotowany w tak zwanych „chmurkach”, „balonikach” o różnych kształtach z graficznym wskazaniem na źródło pochodzenia. Kadry najczęściej mają format i proporcje zbliżone, co ułatwia szybkie śledzenie rysowanych zdarzeń. (...) Crepax i Druillet rozbili i podzielili obraz - podstawowy element dramatyzujący opowiadanie - na detale. Suma tych fragmentów, niekoniecznie oglądana linearnie, sugerowała pojęcie całości obrazu, posługując się analizą przede wszystkim graficzną. (...) Toppi (...) pozbył się obowiązujących kadrowych podziałów i stosował nieliniarny sposób opowiadania, jakby bez wyraźnie sugerowanego początku i końca. Dla terenu rysowanych wydarzeń krawędź nieprzekraczalną określa kolumna stronicy. (...)*

*Komiks jest przede wszystkim opowiadaniem rysowanym. Rysunek powinien zawierać wystarczająco wiele informacji. I dlatego może znakomicie istnieć komiks bez tekstu*<sup>8</sup>.

f) Cechy gatunkowe komiksu według Coltona Waughta (cytat z książki KTT *Sztuka komiksu*):

- *narracja zbudowana z następstwa obrazów, tożsamość bohaterów, odnajdywanych w kolejnych odcinkach opowiadania oraz włączenie tekstu w ramy rysunku*<sup>9</sup>.

- *oraz komentarz Pierre’a Couperie:*

*„(...) zjawiskiem właściwym temu gatunkowi jest efekt interakcji pomiędzy słowem a obrazem, produkt, a nie suma składników. Słowo i rysunek uzupełniają się - albo na odwrót, przeciwstawiają się sobie w najrozmaitszy sposób*<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> B. Duc, *L’art de la Bande Dessinée*, Ed. Glénat, Grenoble 1982, t. 1, s. 8.

<sup>8</sup> J. Skarżyński, *Komiks*, „Projekt” nr 6/85/65.

<sup>9</sup> K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu*, str. 19, *op. cit.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

g) Wypowiedź znanego francuskiego twórcy opowieści rysunkowych - François Bourgeona, zawarta w wywiadzie dla dziennika „L’Humanité”:

Według Bourgeona opowieść rysunkowa „*to nie literatura, nie film, chociaż jest mu dość bliska. Tekst jest tutaj dodatkiem. To rysunek prowadzi narrację*”<sup>11</sup>.

h) Konstatacja Ewy Solińskiej, pochodząca z wywiadu, jaki przeprowadziła ona z Grzegorzem Rosińskim - polskim twórcą opowieści rysunkowych, pracującym w Belgii:

„*Czym jest la bande dessinée? Literaturą? Malarstwem? Grafiką? Filmem w obrazkach? Wszystkim razem, gdyż nie jest oddzielnie żadnym z nich. Jest to po prostu la bande dessinée*”<sup>12</sup>.

W przedstawionym zestawieniu wyodrębnić można następujące charakteryzujące obiekt elementy:

1) Pierwszą grupę stanowią elementy związane z zewnętrznymi kontekstami zjawiska, których uznanie za cechy definicyjne jest pochodną omawianej na wstępie przynależności komiksu do obszaru kultury masowej. Do grupy tej zaliczyć można elementy historycznego kontekstu powstania wytworu, a więc przywołany przez Toeplitza czas ukształtowania komiksu oraz bezpośredni jego związek z rozwojem prasy amerykańskiej. Ponadto zaliczę do niej zewnętrzne konteksty wytwarzania i rozpowszechniania komiksu, a więc: przywoływany także przez Toeplitza związek powielania komiksu z technologią druku, a także papierem lub materiałem o analogicznych właściwościach jako podłożem (Toeplitz, Couperie - b) oraz możliwość realizacji jednego utworu przez większą ilość twórców (jak wyżej).

Elementy kontekstu historycznego wchodzić mogą w skład definicji o charakterze historycznym, wyznaczając historyczne granice gatunku; granice owe mają jednak charakter umowny, jako że każda forma ma swoich prekursorów i proroków. Ponadto określenie granic historycznych formy aktualnie istniejącej jest kryterium niewystarczającym dla wyznaczenia pełnego zakresu zjawiska, gdyż wyznaczają one tylko jego początek, otwartą pozostawiając sprawę dalszej ewolucji. Wprowadzony do definicji Toeplitza związany z powstaniem komiksu kontekst kulturowy (rozwój prasy amerykańskiej) także odnosi się do początkowego tylko okresu istnienia zjawiska; komiks dawno już uniezależnił się od prasy, czego dowodem powstanie odrębnych wydawnictw, specjalizujących się przede wszystkim w wydawaniu opowieści rysunkowych w najróżniejszych postaciach. Wprowadzenie do definicji elementów kontekstu historycznego nie zapewnia zatem tej definicji ponadczasowego, uniwersalnego

<sup>11</sup> Ch. Loszycey, *La bande dessinée, un art?*, „L’Humanité” nr 11329, 28.01.1981.

<sup>12</sup> E. Smolińska, *Powrót Myszki Miki*, „Sztandar Młodych” nr 2(10721), 3-5.01.1986.



charakteru, co znacznie obniża jej funkcjonalność. Z drugiej strony elementy te nie wydają się konieczne dla wyodrębnienia zjawiska spośród innych.

Co do zewnętrznych kontekstów wytwarzania i rozpowszechniania komiksu, to w zupełności odnieść do nich można ostatnią z przytoczonych konkluzji. Powiązanie z drukiem nie należy bynajmniej do istoty „komiksowości”: czyż opowieść rysunkowa staje się nią dopiero po zejściu z maszyny drukarskiej? A co z amatorskimi „rysowanekami” w zeszytach, z utworami nie wydanymi, wreszcie z nie praktykowanym wprawdzie na szerszą skalę, lecz przecież możliwym powielaniem fotograficznym?

Podobnie uwagę o użyciu papieru jako podłoża uznać można za zbędny naddatek informacyjny w definicji. Założenie, iż opowieść rysunkowa wykonana będzie za pomocą technik malarskich lub graficznych (co stanowi czynnik w dużym stopniu określający charakter zjawiska), automatycznie ogranicza wybór podłoża do materiałów spełniających warunki realizacji owych technik. Identycznie przedstawia się kwestia liczebności realizatorów, współpracujących przy powstaniu jednego utworu. Nie ma ona żadnego wpływu na cechy konstytutywne samego utworu, a tym samym i na globalny charakter opowieści rysunkowej.

2) Do drugiej grupy zaliczyć można kryteria odnoszące się do wewnętrznych cech uniwersalnych utworu opowieści rysunkowej, a więc do ich budowy i przeznaczenia. Będą to wszelkie stwierdzenia, zwracające uwagę na narracyjny charakter opowieści rysunkowej, jak też na specyficzność tej narracyjności, wynikającą z jej obrazowego, wizualnego charakteru. Uwagi takie pod różnymi postaciami spotkać można w każdej ze wspomnianych definicji. Pozwalają one bez obawy nazwać opowieść rysunkową **formą narracji obrazowej**. Te z wypowiedzi, które dążą do określenia specyficznego charakteru tego rodzaju narracji, zwracają uwagę na fakt swoistego powiązania **obrazu i tekstu**. Toeplitz określa ten związek „jednością ikono-lingwistyczną”<sup>13</sup>. Couperie widzi w nich składniki „uzupełniające” się lub przeciwstawiające się sobie w rozmaity sposób. Aż w pięciu wypowiedziach: Couperie, Skarżyńskiego, Pierre’a, Waugha i Bourgeona poruszana jest sprawa rodzaju owej koegzystencji, przy czym Bourgeon, Skarżyński i Pierre uznają za podstawową warstwę obrazową, tekst traktując jako element dodatkowy. Ponadto aż w trzech przypadkach (Couperie, Pierre i Waugh) zwraca się uwagę na sposób graficznego powiązania tekstu i rysunku, a konkretnie na sposób umiejscowienia tekstu wewnątrz lub poza kompozycją rysunku. W rozważaniach tych można dostrzec pewną rozbieżność stanowisk: o ile Waugh

<sup>13</sup> Za B. Toussaint. Zob. K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu*, op. cit., s. 21 i nast.

włączenie tekstu w ramy rysunku uznaje za cechę gatunkową komiksu, a dla Couperie *obecność tekstu „pod” obrazkiem - a nie wewnątrz jego kadru - oznacza formę archaiczną lub marginalną*<sup>14</sup> - Pierre w swej cokolwiek anarchizującej propozycji dopuszcza wszelkie możliwości rozwiązań formalnych. Zakładając istotność rozstrzygnięcia tej kwestii proponuję rozważyć ją nieco później dla potrzeb własnej definicji, teraz zaś zająć się kolejnymi obecnymi w omawianych wypowiedziach elementami.

Wokół rozważań na temat miejsca tekstu w komiksie sytuuje się szereg sformułowań dotyczących nie tyle cech definicyjnych zjawiska, co jego typowej postaci. I tak Toeplitz uzupełnia swą definicję opisem najczęściej spotykanej formy komiksu: *„seria obrazków powiązanych ciągłością czasową, przedstawiających działania powtarzających się postaci”*<sup>15</sup>. Bardziej szczegółowy opis zawiera wypowiedź Skarżyńskiego, który rozwija go ponadto o opis form komiksu współczesnego, z których jedna posługuje się *„rozbiciem i podzieleniem obrazu na detale i analizą graficzną sumy tych fragmentów, niekoniecznie oglądanej linearnie”*, zaś druga *„pozbywa się obowiązujących kadrowych podziałów i stosuje nieliniarny sposób opowiadania, jakby bez wyraźnie sugerowanego początku i końca”*<sup>16</sup>. Ukazana w wypowiedzi Skarżyńskiego wielość form koresponduje z wymową definicji Pierre’a, który wręcz dąży do zatarcia tradycyjnych ograniczeń, dopuszczając wertykalny, horyzontalny, a nawet diagonalny porządek narracji z wszelkimi możliwymi wariantami rozmieszczania napisów. Charakter tych rozważań sytuuje je w kręgu problemów, którymi zamierzam zająć się na dalszych etapach mojej pracy. Istotnym dla obecnego etapu rozważań jest zagadnienie przydatności sformułowań opisujących typową postać komiksu dla jego definicji. Opis taki nie spełnia moim zdaniem warunków potrzebnych do uznania go za istotny element definicji, nie wyczerpując pełnego zasobu możliwości wyrazu; forma typowa jest tylko pochodną konstytutywnych właściwości danej dziedziny ekspresji, a konieczność umieszczenia jej w definicji może być najwyżej konsekwencją nieprecyzyjnego wyznaczenia cech definicyjnych, co pociąga za sobą konieczność opisowego ich uzupełnienia.

Za zupełne nieporozumienie uważam wprowadzenie do definicji przez Waugha, a za nim przez KTT kategorii „powtarzającego się bohatera”. Kategoria bohatera, która należy do centralnych elementów porządkujących konstrukcję utworu i świata przedstawionego, jest nieodzownym elementem wszelkich form narracyjnych, i jej obecność w opowieści rysunkowej jest tylko pochodną narracyjnego charakteru tej ostatniej. Toeplitz, uznając

<sup>14</sup> P. Couperie, *Les antecedents...*, *op. cit.*

<sup>15</sup> K. T. Toeplitz, *op. cit.*, s. 40.

<sup>16</sup> J. Skarżyński, *op. cit.*

bohatera za podstawowy czynnik decydujący o specyficznym charakterze komiksu, poświęca kwestii swoistości bohatera komiksowego osobny wywód<sup>17</sup>; wywód ten dotyczy jednak kilku historycznie określonych typów bohatera komiksowego, nie wyczerpując nawet zasobu aktualnych odmian konstrukcji tej kategorii, nie mówiąc już o szeregu możliwości teoretycznych. I to także jest materiał na szczegółowe rozważania w dalszej części pracy, choć w odmiennie nieco perspektywie, niż uczynił to KTT.

Na uwagę zasługuje inny element definicji, powtarzający się w omawianych wypowiedziach wprowadzie tylko dwukrotnie (Toeplitz, Couperie), lecz można przyjąć, iż pozostali autorzy uznali tę cechę za tak oczywistą, iż nie wymagającą osobnego podkreślenia. Myślę tu o kwestii samodzielności wypowiedzi komiksowej. Toeplitz określa tę cechę najbardziej opisowo, podkreślając, iż „czytelność komiksu musi być możliwa w ramach własnego powiązania tekstu i obrazu, bez dodatkowych źródeł informacji”. Couperie ujmuje ten problem nieco inaczej, wskazując na potrzebę ścisłego powiązania poszczególnych obrazów komiksu w czasie, aby tworzyły dość szczegółową analizę akcji, i ilustrując tę tezę przykładami cykli obrazów, których powiązanie sprowadza je do roli „ilustracji” domniemanego tekstu znanego odbiorcy<sup>18</sup>. Jak już wspomniałem, samodzielność narracyjna opowieści rysunkowej jest podstawową jej właściwością, toteż cecha ta powinna zostać w definicji zasygnalizowana, choć może w mniej złożonej formie, niż uczynił to Toeplitz.

3) Ostatnią grupę elementów, wchodzących w skład prezentowanych definicji, stanowią zagadnienia związane z klasyfikacją zjawiska wśród form pokrewnych. Na miejsce tej formy w pewnym układzie klasyfikacyjnym zwraca uwagę Duc, określając charakter opowieści rysunkowej poprzez wskazywanie jej podobieństw z różnymi formami pokrewnymi. Odmiennie, bo poprzez odrębność opowieści rysunkowej od tych form charakteryzują ją Bourgeon i Smolińska. Na związki komiksu z filmem, plastyką i literaturą zwraca uwagę w swej książce Toeplitz, choć nie czyni tego w obrębie definicji. Propozycją szczególnie godną uwagi jest definicja Couperie, który zamiast dokonywać - tak, jak wymienieni autorzy - ogólnej klasyfikacji opowieści rysunkowej w szeregu dziedzin ekspresji, poprzez szereg różnic określa jej szczegółowe granice wobec szeregu form pośrednich, jak „fotopowieść”, film animowany czy karykatura.

Ogólnie oceniając przydatność tej grupy zagadnień jako elementów definicji, należy zwrócić uwagę na fakt, iż w nielicznych spośród przytoczonych przykładów zagadnienia te

<sup>17</sup> K. T. Toeplitz, *op. cit.*, s. 54 i nast.

<sup>18</sup> P. Couperie, *Les antecedents...*, *op. cit.*

składają się na swoiste samodzielne odmiany definicji. Myślę, że powinny one wchodzić w skład definicji jako jej uzupełnienie i dopełnienie.

Na zakończenie powyższej analizy pytanie. Czy któraś z przedstawionych wyżej wypowiedzi może bez zmiany jej zawartości i formy spełnić w tej pracy rolę definicji?

Otóż żadna z przedstawionych wypowiedzi nie jest - moim zdaniem - jednocześnie na tyle kompletna, na tyle precyzyjna i na tyle zwięzła, by stanowić samodzielną podstawę dalszych rozważań. Z drugiej strony nie ulega wątpliwości, że ujęte razem zawierają one pełny zestaw elementów pozwalających na sformułowanie definicji.

Spróbujmy zatem wyodrębnić z poprzednich rozważań potrzebne do sformułowania jej elementy, ustalić ich miejsce w definicji oraz wyjaśnić zagadnienia nie wyjaśnione poprzednio.

**A)** Podstawowym kryterium określającym charakter opowieści rysunkowej jest jej **narracyjność**; opowieść rysunkowa jest formą narracji **obrazowej**, a więc sposobu opowiadania, przekazywania treści za pomocą obrazów.

**B)** Specyfika narracji obrazowej opowieści rysunkowej polega na następstwie, lub szerzej - zestawieniu obrazów według zasad zbliżonych do zasad montażu filmowego.

**C)** Oczywiście, lecz istotną cechą narracji opowieści rysunkowej jest jej **samowystarczalność**.

**D)** Kolejną cechą wyróżniającą narrację opowieści rysunkowej jest związek obrazu z tekstem słownym. Zgodnie z wcześniejszą obietnicą spróbuję teraz sprecyzować charakter tego związku, a w szczególności ustosunkować się do problemu umiejscowienia tekstu wewnątrz lub poza polem obrazu. Postawienie tego problemu wyłącznie w kategoriach kompozycji graficznej, które wydaje się mieć miejsce w omówionych propozycjach, nie umożliwia rozstrzygnięcia podstawowego problemu. Nie może stanowić kryterium przynależności utworu do opowieści rysunkowej mechaniczne włączenie tekstu w ramy obrazu. Z drugiej strony istnieją znaczące różnice pomiędzy klasycznym komiksem, a tzw. historyjką obrazkową - formą uznawaną za bezpośredniego protoplastę komiksu i występującą także dzisiaj. Różnice te nie polegają bynajmniej na graficznym umiejscowieniu tekstu, lecz na funkcji, jaką ów tekst ma do spełniania w całej narracji. O ile w formie, zwanej tu opowieścią rysunkową, warstwa obrazowa ma charakter zdecydowanie nadrzędny (zwracali na to uwagę autorzy omówionych definicji), stanowiąc podstawowy element narracji - w historyjce obrazkowej takim nośnikiem narracji jest tekst, który tworzy pewną ciągłość, mogącą nawet egzystować samodzielnie, zaś obraz sprowadzony jest do roli ilustracji

poszczególnych fragmentów tekstu. Szczegółową analizą tego powiązania i wszystkich wynikających stąd implikacji zajmę się w IV rozdziale tej pracy. Teraz zaś zadowolę się stwierdzeniem o dwojakim charakterze związku obrazu i tekstu: związku **graficzno-narracyjnym**; o ile na płaszczyźnie narracyjnej tekst pełni rolę uzupełnienia do obrazu - na płaszczyźnie graficznej obydwie warstwy tworzą integralną całość .

E) Ostatnim elementem definicji jest umiejscowienie opowieści rysunkowej w szeregu klasyfikacyjnym dziedzin ekspresji artystycznej oraz wyznaczenie jej granic poprzez wskazanie form granicznych. Miejscem opowieści rysunkowej w owym układzie jest punkt styku pomiędzy literaturą, filmem i grafiką.

Opierając się na powyższych wnioskach proponuję przyjęcie i używanie w tej pracy definicji w następującym brzmieniu:

**Opowieścią rysunkową nazywam formę narracji obrazowej, posługującą się jako tworzywem - ciągiem lub kompozycją wykonanych techniką malarską lub graficzną nieruchomych obrazów, które mogą wchodzić w związki graficzne i narracyjne z graficznym zapisem tekstu słownego i dźwięku, które to obrazy tworzą samodzielne sekwencje narracyjne.**

**Do obszaru opowieści rysunkowej nie zaliczam więc: wszystkich form ilustracji posługujących się pojedynczymi obrazami: tzw. „fotopowieści”, które sekwencje narracyjne tworzą z ciągu obrazów fotograficznych; filmów animowanych, posługujących się obrazem ruchomym, a także tzw. historyjek obrazkowych (*histoires en images*), w których głównym nośnikiem narracji jest tekst, zaś obraz pełni rolę wobec niego podrzędną, nie wiążąc się z nim w warstwie graficznej.**

**Klasyfikując opowieść rysunkową wśród innych dziedzin ekspresji artystycznej, należy umieścić ją na styku literatury, filmu i sztuk plastycznych jako odrębną i samodzielną dziedzinę sztuki.**

Tak sformułowana definicja rozpada się wyraźnie na dwie części: zasadniczą i uzupełniającą. Część zasadnicza zawiera charakterystykę zjawiska z uwzględnieniem wszystkich jego cech konstytutywnych.

Część uzupełniająca jest niejako konsekwencją części zasadniczej, gdyż opierając się na niej wyznacza granicę stanowiącego przedmiot definicji zjawiska, a także określa jej przynależność klasyfikacyjną. Takie sformułowanie definicji czyni z niej przydatne narzędzie, pozwalające wyodrębnić utwory opowieści rysunkowej spośród innych dziedzin ekspresji.

Warto zwrócić uwagę na rodowód wszystkich elementów tej definicji: wywodzą się one ze specyficznego uporządkowania tworzywa opowieści rysunkowej. Właściwości tworzywa zapewniają opartej na nich definicji obiektywność i uniwersalność. Nie zawiera ona kryteriów sztucznie ograniczających jej zasięg i zawężających zakres obowiązywania.

Brak ścisłego opisu sposobu uporządkowania ciągu lub kompozycji obrazów wynika z wielości możliwych porządków; dla tożsamości opowieści rysunkowej istotny jest tylko sam fakt takiego uporządkowania, które wyznacza pewien narracyjny przebieg. Podobnie nie precyzuję tu rodzaju technik malarstwa lub grafiki, „dozwolonych” przy tworzeniu opowieści rysunkowej; brak tu także ograniczeń co do rodzajów połączeń tekstu i obrazu - z wyjątkiem jednego: ma to być związek graficzno - narracyjny.

Zasadnicza część definicji określa charakter będącej jej przedmiotem dziedziny ekspresji, opierając się wyłącznie na konstytutywnych cechach tej dziedziny. Składające się na nią kryteria wyznaczają nieprzekraczalne granice opowieści rysunkowej, granice, których najśmielszy nawet eksperyment twórczy czy najdalej posunięta ewolucja języka artystycznego nie są w stanie przekroczyć. Zmiana którejkolwiek z cech konstytutywnych, ujętych w definicji, pociąga za sobą automatyczną zmianę dziedziny ekspresji, do której dany utwór się zalicza. Definicja ta, dopuszczając w swoich ramach wszelkie możliwe rozwiązania, jednocześnie ściśle wytycza granice zasięgu zjawiska.

Taka definicja z powodzeniem może spełnić swą rolę niezależnie od „ciągłej zmienności inwencji twórczej i dynamiki” rozwoju opowieści rysunkowej. Chyba, że rozwój ten doprowadzi do radykalnej zmiany tworzywa, ale wówczas nie będzie to już opowieść rysunkowa.

Jak widać, duże znaczenie przywiązuję w tej definicji do określenia granic opowieści rysunkowej. Chciałbym teraz poświęcić temu zagadnieniu nieco więcej miejsca.

Wytyczając w definicji granice pomiędzy opowieścią rysunkową, a zjawiskami jej pokrewnymi, uczyniłem to w sposób - jak przystało na definicję - dość lapidarny. Sugerować to może istnienie precyzyjnych i ostrych linii, oddzielających opowieść rysunkową od innych form ekspresji. Tymczasem w przypadku opowieści rysunkowej mamy do czynienia z dziedziną ekspresji artystycznej, a jednym z podstawowych elementów ewolucji i rozwoju tego rodzaju zjawiska jest eksperyment twórczy, będący poszukiwaniem niewykorzystanych jeszcze możliwości zastosowania tworzywa, ale i poszukiwaniem granic tych możliwości. Toteż określając zakres danego zjawiska należy liczyć się z możliwością napotkania obszarów

**pogranicznych**, w których następuje przemieszanie (czy też połączenie) cech definicyjnych dwu sąsiadujących ze sobą dziedzin.

Taką nieostrą granicę można wytyczyć pomiędzy opowieścią rysunkową, a literaturą ilustrowaną, jako formę pośrednią traktując wszelkie próby wzbogacenia warstwy ilustracyjnej o elementy narracyjne, przekształcając ją w samodzielny nośnik znaczeń pewnych partii utworu; podobny - pośredni - charakter miałyby opowieść rysunkowa, zawierająca wyizolowane partie literackie.

Pewną nieostrość granic dostrzec można także pomiędzy opowieścią rysunkową a malarstwem, a szczególnie jego rodzajem, zwanym „figuracją narratywną”, który to rodzaj, naśladując formy i sposoby przedstawień, typowe dla opowieści rysunkowej, pozbawia je jednak ich podstawowej funkcji - narracyjności - czy raczej czyni z nich twory „paranarracyjne”, zestawiające znaczące elementy obrazu w świadomie nieznaczące kompozycje; na drugim biegunie mieszczą się próby przekazywania za pomocą języka opowieści rysunkowej pewnych na poły abstrakcyjnych fabuł, gdzie „akcja” ogranicza się do ewolucji pewnych wartości plastycznych: kształtu, koloru, kompozycji bez uciekania się do usprawiedliwienia tej gry wyraźną intrygą fabularną, lub przy zachowaniu tej intrygi w stanie szczątkowym.

Dość specyficznie przedstawia się ta kwestia w przypadku granicy pomiędzy opowieścią rysunkową a tzw. „fotopowieścią” (fotonowelą). Jest to forma wyjątkowo bliska opowieści rysunkowej, stanowiąca w istocie jej mutację, którą od opowieści rysunkowej różni tylko fotograficzny charakter tworzywa obrazowego. Jest to istotna różnica, a to ze względu na zasadnicze różnice pomiędzy semantycznymi właściwościami fotografii jako mechanicznego odwzorowania rzeczywistości fizycznej, a właściwościami obrazu wykonanego ręcznie, odznaczającego się selektywnością i nieograniczonym zasobem możliwości przekształceń wyglądom rzeczywistych. Właśnie ze względu na owe różnice obszar opowieści rysunkowej ogranicza się tylko do obrazów wykonanych ręcznie. Z jednej strony jednak istnieją opowieści rysunkowe, wykorzystujące jako podstawy swojej warstwy obrazowej przekształconą w rysunku fotografię - co daje efekt bliski hiperrealizmowi - z drugiej zaś rozwój techniki fotograficznej umożliwia tak radykalną obróbkę fotografii, że efekt końcowy jest przetworzeniem rzeczywistości bliskim malarstwu. Jeżeli dodać do tego możliwości fotomontażu, oraz - z drugiej strony - tworzenia opowieści rysunkowych, w których do obrazu fotograficznego wprowadza się elementy i postacie wykonane techniką ręczną (a więc swego rodzaju retusz czy collage – patrz. il. 1) - granica dzieląca opowieść

rysunkową i fotonowizję wręcz przestaje istnieć. Ze względu jednak na zasadnicze różnice dzielące obydwie zjawiska w ich typowych postaciach proponuję zachować tradycyjnie przyjęte rozróżnienie pomiędzy obydwiema formami z zaznaczeniem ich szczególnego pokrewieństwa<sup>19</sup>.

Nie do pokonania wydaje się granica dzieląca opowieść rysunkową od filmu, konkretnie jego animowanej formy, a to ze względu na zasadniczą i wyraźną różnicę pomiędzy obrazem ruchomym i nieruchomym. Możliwość istnienia twórców granicznych dopatrzeć się można co najwyżej w możliwości prezentacji w filmie nieruchomych obrazów narracyjnych, tzn. „naśladowania” za pomocą filmu procesu lektury opowieści rysunkowej.

Trudno jednak przypuszczać, że taka forma będzie czymś więcej, niż tylko ciekawostką, jako że nie umożliwia ona rozszerzenia możliwości żadnej ze sztuk macierzystych, a nawet je ogranicza. Istnieje natomiast możliwość prezentacji komiksów w formie przezroczy - obrazu zapisanego na taśmie filmowej: w jego nieruchomej postaci rzutowanego na ekran. Opowieść rysunkowa spełnia jednak w tym przypadku wszystkie warunki określone w definicji, nie mamy tu więc do czynienia z innym rodzajem ekspresji, lecz tylko innym rodzajem nośnika, spełniającym zresztą wymagania techniki tworzenia opowieści rysunkowej, i w żadnym z istotnych aspektów nie zmieniającym jej charakteru.

Osobne miejsce należy się rozróżnieniu pomiędzy opowieścią rysunkową (*la bande dessinée*), a tzw. historyjką obrazkową (*histoire en images*). Jego podstawą jest opisana już odmiennosc powiązań pomiędzy obrazem a tekstem. I w tym przypadku możliwe są pewne formy pośrednie - od współwystępowania w jednym utworze opowieści rysunkowej partii czysto obrazowych z partiami tekstowymi - do tendencji ożywiania i usamodzielniania

un trou  
dans le  
charbat.  
Vendetta!

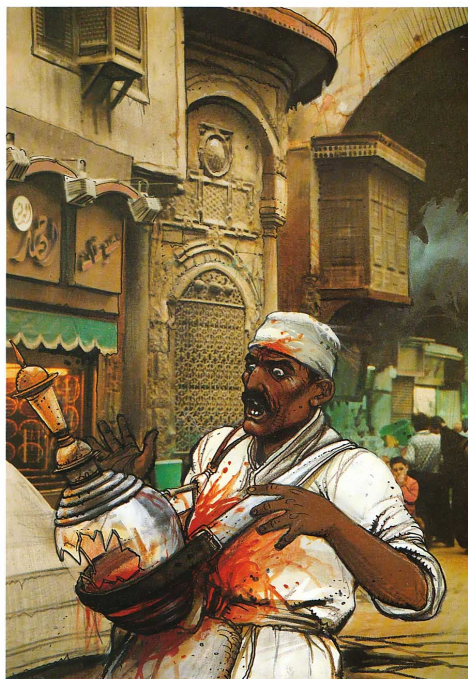
Les habitués de Khan el Khalili ont été très surpris de ce qui est arrivé à Id Mahmud, vendeur de "charbat" dans les ruelles du bazar et honorablement connu pour l'excellent dosage d'eau, de sirop et de glace de sa boisson.

Id Mahmud aussi, qui crut sa dernière heure arrivée lorsqu'une balle partie d'on ne sait où transperça son lourd récipient et le fit tomber à la renverse sous le choc. Si nul ne connaît d'ennemi à Id Mahmud dans le quartier, une explication peut cependant être avancée.

En effet, sa famille, qui habite le village d'Abu al-Ghoyt à Qanah, est engagée dans une vendetta immémoriale avec la famille Mahdi, originaire d'un village voisin. Plus personne ne sait d'ailleurs, de part et d'autre, quelle est l'origine du différend qui a déjà causé d'innombrables morts violentes des deux côtés.

Mais comme, récemment, la brigade criminelle de Qanah a arrêté les huit membres mâles adultes de la famille Mahmud - qui avaient il est vrai abattu de 160 balles de pistolet mitrailleur le chef du clan Mahdi - il est concevable de penser qu'un représentant de la famille Mahdi, privé en quelque sorte d'interlocuteur viable sur le terrain, a jugé bon de faire le voyage du Caire pour infliger une leçon au seul Mahmud présentement disponible.

Leçon imparfaite même si Id Mahmud, indemne mais dépourvu de son instrument de travail, s'interroge sur son avenir commercial. Questionné, il nous a cependant précisé qu'il n'envisageait pas de retourner dans sa région natale.



Ilustracja 1

Przykład zatarcia granicy między technikami malarsko-graficznymi i fotografią: strona z „parakomiksowego” albumu Pierre’a Christina i Enki Bilala *Coeurs sanglants et autres faits divers*; ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1988, s. 20.

© P. Christin & E. Bilal & ed. Dargaud 1988

<sup>19</sup> W znaczeniu użytym we wstępie; patrz przypis nr 16 wstępu.



warstwy obrazowej historyjek obrazkowych, przejawiającego się w momentach „wycofania się” tekstu z funkcji głównego nośnika narracji, poprzez np. zastąpienie opisu zawartości obrazu wskazaniem na tę zawartość: „spójrzcie...”, w wyniku czego uwaga czytelnika skupia się na chwilę bezpośrednio na obrazie, by po chwili ponownie poddać się tekstowi.

Jak widać, niemal każdy z opisanych obszarów granicznych stanowi nie ostro zarysowaną granicę, lecz pewne continuum form pośrednich, charakteryzujące się płynnym przejściem od typowej, czystej gatunkowo formy jednej z dziedzin do czystej formy drugiej z nich. Arbitralne wyznaczenie ostrej linii podziału jest w tym wypadku niemożliwe: można jedynie w przybliżeniu wyznaczyć początek obszaru pogranicznego, zaś klasyfikacja mieszczących się w tym obszarze utworów musi odbywać się indywidualnie dla każdego z nich i opierać się na ustaleniu dominacji cech konstytutywnych jednej z współwystępujących tu dziedzin ekspresji, co zresztą nie zawsze stanowi łatwe zadanie. Niemniej sama świadomość takiego stanu rzeczy znacznie ułatwia orientację w owych „obszarach pogranicznych”.

W niniejszej pracy zamierzam szczegółowo zająć się „czystą” postacią opowieści rysunkowej, jednak zamiar rozważenia granic możliwości tej dziedziny ekspresji nie pozwala pominąć owych opisanych wyżej obszarów granicznych. Oczywiście zapuszczając się w swych rozważaniach na te obszary będę to każdorazowo sygnalizował.

Przy okazji zestawień, porównujących opowieść rysunkową z szeregiem form pokrewnych, chciałbym nawiązać do zestawienia, dokonanego przez Krzysztofa Teodora Toeplitza we wspomnianej już książce *Sztuka komiksu*. Toeplitz porównał tu i uznał za analogiczne dwie formy ekspresji, a mianowicie komiks i... rebus<sup>20</sup>. Ponieważ dla Toeplitza analogia ta stanowi źródło szeregu wniosków, zaś w dokonanym przeze mnie powyżej przeglądzie nie znalazło się dla niej miejsce, uzasadniona będzie próba wyjaśnienia owej rozbieżności poglądów.

Podstawą dla pojawienia się rzeczony analogii stała się dla Toeplitza analiza specyficzności powiązania pisma i rysunku, dokonana przez Bernarda Toussaint. Toussaint określił ów związek terminem „ideogramatyzacja”, motywując tę nazwę tym, iż „zarówno rysunek, zmuszony do skrótowości, do swoistej symbolicznej kondensacji, jak i tekst operujący skrótem słownym, a często ograniczający się do jednego słowa, okrzyku, nawet dźwięku tylko staje się w mniejszym lub większym stopniu ideogramami. Są to więc znaki bardziej niż przedstawienie plastyczne lub formacje lingwistyczne we właściwym rozumieniu,

---

<sup>20</sup> K. T. Toeplitz, *op. cit.*, s. 20-24.

ich głównym dążeniem jest poszukiwanie ogólnego znaczenia, nie zaś specyficznego wyglądu rzeczy lub brzmienia zdań”<sup>21</sup>.

Toeplitz przyjmuje i akceptuje taką charakterystykę rysunku i tekstu komiksowego, i na jego podstawie stawia tezę analogiczności komiksu i rebusu, w uzasadnieniu określając rebus „*formą zapisu operującego zarówno odwzorowaniem przedmiotów w formie skrótu rysunkowego (ręka, stół, drzewo itp. przedstawione schematycznie), jak i słowami lub fragmentami słów, którą odczytujemy łącznie, posuwając się od lewej do prawej, od znaku do znaku, aby na końcu odczytać łączny sens, wylaniający się z kompozycji na pozór oddzielnych porządków - ikonicznego i lingwistycznego*”<sup>22</sup>.

Przytoczone wyżej rozumowanie budzi moje wątpliwości w dwu zasadniczych punktach. Po pierwsze: postawiona przez Toussainta i podtrzymana przez Toeplitza teza o nieuniknionej skrótowości i kondensacji zarówno rysunku, jak i tekstu, stanowi, mimo całej swej sugestywności, pewne uproszczenie, którego wynikiem jest całe dalsze - błędne, jak mi się wydaje - rozumowanie Toeplitza. Ową skłonność do skrótowości i schematyzacji można, owszem dostrzec w licznych utworach tej dziedziny ekspresji - istnieją jednak także utwory, które wręcz opierają swoją ekspresję na drobiazgowej analizie obrazu i jego elementów, zaś sposób użycia tworzywa słownego już zupełnie sporadycznie pozwala mówić o jego ideogramatyzacji; po drugie: przeważnie (prawda, że nie zawsze) owej tendencji ulegają tylko pewne elementy poszczególnych utworów, współistniejąc już to z elementami obrazu o wyraźnie analitycznym charakterze, już to z tekstem użytym w sposób zbliżony do tradycyjnie stosowanego w literaturze, choć podlegającym silniejszej segmentacji. O ile w warstwie obrazu łatwiej i częściej spotkać można przykłady procesu nazwanego tu ideogramatyzacją (nawet postać bohatera i jej przemiany możliwe są do ukazania w sposób graficznie lapidarny i syntetyczny, a to dzięki wielości wizerunków tegoż bohatera, jakie pojawiają się obok siebie w jednym utworze, co pozwala sprowadzić te wizerunki do wymiarów znaku) - w warstwie tekstu słownego dotyka ona raczej marginalnej części tej warstwy, a więc właśnie okrzyków, monosylab etc., rzadko tylko ingerując w charakter jej trzonu, który stanowią właśnie „formacje lingwistyczne we właściwym znaczeniu”, a więc wypowiedzi dialogu i narracji. Przykładem takiej ingerencji mogą być utwory hiszpańskiej spółki Muñoz-Sampayo<sup>23</sup>. Tradycyjny, literacki charakter tej warstwy pozostaje jednak

---

<sup>21</sup> *Op. cit.*, s. 22.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Np. C. Muñoz, P. Sampayo, *Le Bar à Joe*, ed. Casterman, Bruxelles 1987.

dominującym w praktyce twórczej. Często to właśnie specyficzny charakter wypowiedzi słownej decyduje o charakterze znaczenia danego obrazu czy sekwencji.

Po drugie: Toeplitz porównując komiks z rebusem nie zwrócił uwagi na istotną, wręcz fundamentalną różnicę pomiędzy obydwoma formami, jaką jest odmienny sposób budowania sensu wypowiedzi przez te formy. I tak istotą rebusu jest zaszyfrowanie, ukrycie sensów wypowiedzi w pozornie przypadkowym, arbitralnie zestawionym szeregu różnego rodzaju wyizolowanych znaków, wyrwanych z macierzystych systemów; odczytanie sensu wypowiedzi wymaga abstrahowania od sensów poszczególnych jej elementów, skupienia się wyłącznie na poziomie brzmienia nazw oznaczanych przez nie przedmiotów oraz wzajemnego położenia znaków w „polu” wypowiedzi. Rebus stanowi więc swoisty rodzaj pisma obrazkowego, w którym poszczególne znaki obrazowe pełnią rolę elementów nieznaczących, które dopiero w sumie składają się na sensowną wypowiedź. Co więcej, zasadą rebusu jest rozbieżność pomiędzy sensami „pierwotnymi” poszczególnych elementów, a sensem, jaki uzyskujemy po odczytaniu całości.

Opowieść rysunkowa natomiast zestawia znaki w arbitralnie określonym szeregu, lecz łączy je systemem współzależności, odtwarzających porządek rzeczywistości, zaś pomiędzy poszczególnymi elementami obrazu i sensem zbudowanej przez ten obraz wypowiedzi zachodzi bezpośredni związek. Można powiedzieć, że o ile w rebusie obrazy pełnią funkcję znaków literniczych, w opowieści rysunkowej nie tylko zachowują one swą podstawową funkcję, co więcej, to znaki liternicze pełnią tu czasami funkcję zastępczą wobec dźwięku i odgłosów rzeczywistości. Toeplitz zdaje się dostrzegać rozbieżności w charakterach obu porównywanych przez siebie zjawisk, czemu daje wyraz w książce, stwierdzając, iż „przedstawienie komiksu jako rebusu czy też jego szczególnej formy byłoby uproszczeniem”<sup>24</sup>. Fakt jednak wysunięcia tezy o analogii tych form uzasadnia dogodnością posłużenia się nią do rozwikłania pewnych wątpliwości. Myślę, że przedstawione dalej przez Toeplitza wątpliwości można z powodzeniem rozstrzygnąć rezygnując z posługiwania się owym nieco karkołomnym zestawieniem.

Po pierwsze zatem, istotnie rebus stanowi formę posługującą się tymi samymi porządkami znakowymi, co opowieść rysunkowa; takich form można jednak znaleźć więcej: jedną z nich jest np. plakat. Zważywszy jednak na opisane wyżej różnice w sposobie posługiwania się wspomnianymi porządkami znakowymi, jak również odmienne cele, jakie

---

<sup>24</sup> K. T. Toeplitz, *op. cit.*, s. 22.

stawiają przed sobą wszystkie te formy, rebus należałoby raczej uznać za formę od opowieści rysunkowej odmienną, niż wobec niej analogiczną.

Drugim argumentem, przemawiającym według Toeplitza za przywołaniem tezy o analogii komiksu i rebusu, jest specyficzne konstruowanie całości znaczeniowych, polegające nie tylko na składaniu „z *poszczególnych fragmentów ruchu czy narysowanych detali przedmiotów większych całości, zarówno wizualnych, jak i narracyjnych, ale również odczytywaniu ideogramów*”<sup>25</sup>. Specyfika procesu lektury opowieści rysunkowej stanowi jeden z fundamentalnych problemów tej pracy, nie jestem więc w stanie na obecnym stadium rozważań dać jej pełnego obrazu, lecz mogę tylko zauważyć, iż owo specyficzne konstruowanie całości znaczeniowych i „ciekawość znaczenia” wspólna jest wszystkim sztukom narracyjnym, a nawet szerzej - semantycznym, zaś specyficzny język opowieści rysunkowej tak jest od „języka” rebusu odmienny, iż wykorzystanie takiego zestawienia raczej zaciemnia obraz zagadnienia.

Ostatnią niedogodnością, usuwalną przy pomocy rzeczonej analogii, jest dla Toeplitza powszechny, acz jego zdaniem niesłuszny, pogląd, że formuła komiksu zakłada wielość obrazków, co wyłączyło poza obszar zainteresowań historyjki jednoobrazkowe, typowe - jak to zauważa Toeplitz - dla początkowego okresu rozwoju komiksu. Toeplitz w owych wczesnych formach komiksu doszukuje się podobnych mechanizmów lektury, jakie kierują odczytaniem rebusu, a więc: odczytywania współzależności poszczególnych znaków, zarówno wizualnych, jak i tekstowych, rozszyfrowywania ich wzajemnych zależności, za klucz odczytania komiksu uznając nie analizę ruchu, lecz poszukiwanie znaczenia.

Przywołane jako komentarz do rozważań Toeplitza argumenty o odmienności języka opowieści rysunkowej i rebusu oraz typowym charakterze skłonności do poszukiwania znaczeń, wspólnej wszystkim sztukom semantycznym, podważają argumenty Toeplitza, lecz nie rozstrzygają problemu, czy takie marginalne formy można do opowieści rysunkowej zaliczyć. Myślę, że mamy tu do czynienia z jeszcze jednym obszarem pogranicznym, w którym cechą podlegającą zmianie byłaby ilość obrazów - kadrów, składających się na utwór. Formą, leżącą niejako po drugiej stronie tego obszaru będzie natomiast nie rebus, a rysunek, a konkretnie jego odmiana, zwana rysunkiem satyrycznym. Forma ta przedstawia zwykle sytuacje narracyjne, tj. dające się opowiedzieć, w jednym rysunku, nierzadko wprowadzając doń tekst, czasami nawet użyty w konwencji, charakterystycznej dla opowieści rysunkowej - w tzw. „dymkach”. Różnice pomiędzy tak pojętym rysunkiem satyrycznym,

---

<sup>25</sup> *Op. cit.*, s. 23.

a opisaną przez Toeplitza formą komiksu, wydają się wręcz nieuchwytnie, nic więc dziwnego, iż powszechnie uznaje się za wyróżnik tej ostatniej formy wielość obrazu. Takie określenie tego kryterium pozwala ostro rozgraniczyć obie formy. Mam wrażenie, że wysiłki Toeplitza w celu uzasadnienia faktu zaliczenia przez niego „jednoobrazkowych” form do badanej dziedziny ekspresji wynikają w większym stopniu z jego przekonania o dużym znaczeniu, jakie w klasyfikacji utworu do danej dziedziny mają czynniki historyczno-kulturowe. Toeplitz skłonny jest uznać za komiks wczesne odcinki serii *The Yellow Kid* czy *The Katzenjammer Kids* w dużym stopniu (jeśli nie przede wszystkim) dlatego, że spełniają one wszystkie warunki natury „genetycznej”, tj. dotyczące czasu, miejsca i okoliczności narodzin komiksu, mimo iż różnią się formalnie od klasycznych jego form. Próba posłużenia się analogią z rebusem miała zaś charakter uzupełniający, niejako sankcjonujący budzącą wątpliwość decyzję.

Czy jednak Toeplitz nie ma choć częściowo racji, doszukując się w tych formach cech komiksu? Czy rzeczywiście mamy tu do czynienia z jednoznacznie określoną, ostrą granicą dwu form?

Spróbujmy rozwiązać ten problem przy pomocy sformułowanej wcześniej definicji opowieści rysunkowej. Dla uproszczenia problemu założmy, iż badany utwór spełnia wszystkie wymogi, zawarte w definicji, z wyjątkiem jednego: wielości obrazów. Definicja wymóg ten określa: „ciąg lub kompozycja **obrazów**”, co zdecydowanie wyklucza obraz pojedynczy. Wyklucza, chyba, że... I tu pojawia się sygnalizowany w niektórych przytoczonych na wstępie tego rozdziału wypowiedziach problem; myślę o występującej w utworach niektórych twórców tendencji do zatarcia granicy poszczególnych obrazów i połączenia ich w jedną kompozycję o mniej lub bardziej ostro wyodrębnionych całościach znaczeniowych. Jeżeli taką kompozycję potraktujemy jako jeden obraz, zaś składające się na nią całości znaczeniowe dają się wyodrębnić i zestawić w sekwencję narracyjną, mamy niewątpliwie do czynienia z formą opowieści rysunkowej. Natomiast kiedy obraz prezentuje pewną zwartą semantycznie całość, nie poddającą się segmentacji na elementy, mogące stanowić samodzielne wyrażenia narracyjne - mamy do czynienia z rysunkowym opisem sytuacji, którego opowieścią rysunkową nazwać nie można. Przytoczone wyżej kryterium nie wyznacza wprawdzie idealnie ostrej granicy obu form (każdorazowe rozstrzygnięcie kwestii przynależności utworu uzależnione jest od interpretacji pojęć: „całości znaczeniowe” i „sekwencje narracyjne”), lecz podobnie, jak w poprzednio analizowanych przypadkach

- płynny obszar pograniczny, wymagający indywidualnego rozstrzygnięcia o gatunkowej przynależności każdego utworu.

Powracając do głównego nurtu niniejszych rozważań, wypada zająć się ostatnim, zamykającym proponowaną tu definicję sformułowaniem, sytuującym opowieść rysunkową na styku literatury, filmu i plastyki, podkreślającym jednak jej samodzielność wobec tych dziedzin ekspresji. Sformułowanie to, kilkakrotnie już przywoływane w tej pracy, uzasadnić można w oparciu o analizę struktury utworu opowieści rysunkowej, która to analiza pozwoliłaby określić po pierwsze rozległość i rodzaj pokrewieństw pomiędzy opowieścią rysunkową, a wymienionymi wyżej dziedzinami ekspresji, po drugie zaś - stopień współzależności opowieści rysunkowej i każdej z tych dziedzin. Ponieważ jednak analiza struktury utworu opowieści rysunkowej wypełni następny rozdział tej pracy, pozwalając niejako przy okazji uzasadnić wspomniane sformułowanie - pozwolę sobie pozostawić owo sformułowanie bez uzasadnienia i zamknąć rozważania dotyczące definicji opowieści rysunkowej.

## Rozdział 2

### Struktura utworu

Sformułowana w poprzednim rozdziale definicja dotyczy - jak wskazują na to jej sformułowania - opowieści rysunkowej w jej najszerszym, globalnym ujęciu: jako zbioru wszystkich aktualnie istniejących, a także mogących kiedykolwiek zaistnieć utworów spełniających zawarte w niej wymogi. Definicja ta - zawierając cechy uniwersalne, łączące wszystkie zaliczane, do określonej przez nią dziedziny utwory, co pozwala określić przynależność klasyfikacyjną każdego z nich oraz wyznaczyć granice zjawiska - pomija jednocześnie indywidualne właściwości poszczególnych utworów, decydujące o jego (zjawiska) wewnętrznym zróżnicowaniu. Określenie zatem charakteru i granic takiej różnorodności wymagać będzie zastosowani obok definicji innego jeszcze narzędzia badawczego.

O ile definicja wyznacza nieprzekraczalne granice różnorodności form opowieści rysunkowej, charakter różnorodności uzależniony jest od wewnętrznej struktury pojedynczego utworu tej dziedziny ekspresji. Toteż właśnie strukturalny model utworu stanowić będzie owo dodatkowe narzędzie badawcze. Będzie to teoretyczna konstrukcja zawierająca wszystkie najbardziej elementarne, wspólne dla wszystkich zaliczanych do omawianej dziedziny utworów struktury, konstrukcja pełniąca rolę szkieletu strukturalnego, aktualizowanego każdorazowo w poszczególnych utworach. Model taki winien określać uniwersalne, wspólne wszystkim utworom elementy struktur, a także wskazywać miejsca i kierunki ich możliwego zróżnicowania w poszczególnych utworach.

Rdzeń konstrukcyjny wspomnianego modelu tworzą dwie fundamentalne cechy definicyjne, określające charakter zjawiska. Pierwsza z nich przywołuje sformułowanie otwierające definicję, nazywające opowieść rysunkową „formą narracji obrazowej”. Sformułowanie to wskazuje na złożony charakter struktury utworu, określając jednocześnie rodzaj oraz wzajemne współzależności składowych tego złożenia. I tak elementem nadrzędnym - jako że spełniającym w złożeniu funkcję podmiotu - jest tu narracyjność - cecha charakterystyczna dla szeregu dziedzin sztuki, jak literatura, film czy teatr, a którą tutaj rozumieć będziemy jako specyficzną formę organizowania i przekazywania znaczeń.

Struktura narracyjna stanowi nadrzędną płaszczyznę, której podporządkowane są wszystkie pozostałe elementy struktury utworu. Płaszczyzna ta zbudowana jest niejako na bazie struktury obrazowej, która w omawianym złożeniu pełni funkcję przede wszystkim instrumentalną, dostarczając środków dla ukonstytuowania się elementów struktury narracyjnej. Struktura obrazowa, której charakter nakazuje rozpatrywać ją z jednej strony w kategoriach właściwych dla sztuk plastycznych, a szczególnie malarstwa i grafiki, z drugiej zaś - w pewnych aspektach - w kategoriach właściwych dla utworu filmowego, pełni tu w istocie rolę materialnej (zmysłowo dostępnej) podstawy dla struktury narracyjnej i utworu w całości. Jej podstawową funkcją jest wizualne zapisanie znaczeń oraz odpowiednie do wymogów struktury narracyjnej ich uporządkowanie.

Obydwa wymienione elementy złożenia, tak odmienne zarówno pod względem charakteru, jak i funkcji, muszą być jednak rozpatrywane we wzajemnym powiązaniu, jako elementy tej samej hierarchii. Specyfika opowieści rysunkowej zasadza się na sposobie, w jaki struktura narracyjna utworu konstituuje się na bazie jego struktury obrazowej. W istocie obie te struktury tworzą kilkustopniową hierarchię, w której każdy kolejny stopień nakłada się na jakości stopnia poprzedniego, odpowiednio je przekształcając i organizując. I tak podstawę całej hierarchii stanowi materialnie utrwalony i obiektywnie istniejący zbiór jakości graficznych, to jest linii i plam barwnych, rozmieszczonych na płaszczyznach w określonych układach. Na tę graficzną strukturę utworu nakłada się zbiór jakości obrazowych, powstałych w umyśle odbiorcy w wyniku jej „uaktywnienia” w procesie odbioru. Jakości te, przywołane w wyniku percepcji elementów struktury graficznej, nie są jednak tożsame z tymi elementami; są tworem powstałym w efekcie uzupełnienia uzyskanych w trakcie percepcji informacji o informacje zgromadzone w umyśle odbiorcy. Istotną cechą tych jakości jest ich nierozzerwalny związek z przywoływanymi przez nie jakościami semantycznymi. Jak postaram się to później wykazać, już prosty akt postrzeżenia danej jakości wizualnej wiąże się z automatycznym niemal jej rozpoznaniem. Należy tu zatem mówić nie tyle nawet o nakładaniu się, co o nierozzerwalnym związku zbioru jakości obrazowych i zbioru znaczeń, przywołanych przez te jakości. Takie, semantyczne nacechowanie elementów obrazu nakazuje nawet uznać ten związek za jeden i ten sam stopień hierarchii, przy założeniu, że mowa tu o znaczeniach bezpośrednio związanych z elementami obrazowymi. Dopiero zaś na bazie tych jakości semantycznych konstituuje się w drodze ich uporządkowania i generowania w bardziej złożone układy struktura narracyjna utworu, mająca już wyraźnie logiczny



charakter. Poszczególne znaczenia obrazowe zostają tu umieszczone w ramach bardziej złożonych struktur przyporządkowanych poszczególnym kategoriom narracyjnym.

W świetle tych rozważań hierarchia obrazowo-narracyjna przedstawia się następująco:

- podstawowy stopień stanowi struktura graficzna utworu;
- nałożona na nią struktura obrazowa sprzężona ze strukturą semantyczną (w podanym wyżej rozumieniu) tworzą stopień pośredni, w którym elementy obu głównych płaszczyzn strukturalnych: obrazowej i semantycznej ściśle się ze sobą łączą;
- wreszcie struktura narracyjna, porządkująca i generująca elementy struktury semantycznej, stanowi zwieńczenie całej hierarchii.

Hierarchiczny charakter przedstawionego wyżej układu, wyraźnie podkreślający nadrzędność struktury narracyjnej, wskazuje pewien istotny - z punktu widzenia generalnego podejścia do opowieści rysunkowej - aspekt zjawiska. Otóż utwór, którego nadrzędną właściwością jest narracyjność, winien być - zarówno w normalnym odbiorze, jak i analizie badawczej - ujmowany przede wszystkim w perspektywie tej właściwości, a więc jako przedmiot lektury, o d c z y t a n i a zawartych w nim sensów i ich odpowiedniego uporządkowania. I tej czynności oraz związanym z nią wartościom winny zostać podporządkowane wszystkie pozostałe wartości utworu, tak jak strukturze narracyjnej podporządkowane są wszystkie inne warstwy strukturalne. Inaczej mówiąc: nadrzędna i ostateczna wartość estetyczna utworu ujawnia się dopiero na poziomie jego struktury narracyjnej; tym samym każda próba określenia tej wartości na innych płaszczyznach przyniesie rezultat niemiarodajny z punktu widzenia całości. Czynie tę uwagę ze względu na dość częstą tendencję do niepełnego odbioru utworu opowieści rysunkowej, w którym to odbiorze dominującym miernikiem wartości utworu jest jego struktura wizualna, ujmowana jako wartość sama w sobie, w oderwaniu od struktury narracyjnej, w kategoriach odbioru dzieł sztuki plastycznej. Nie odmawiając utworom opowieści rysunkowej wartości plastycznych ani nie odwołując nikogo od prób dostrzeżenia w nich także i tego rodzaju wartości, muszę jednak raz jeszcze podkreślić, że zadaniem tych wartości, jak i samej struktury wizualnej, jest konstytuowanie w możliwie najlepszy sposób struktury i wartości narracyjnych. Miernikiem wartości utworu opowieści rysunkowej jest więc nie wartość samej jego struktury wizualnej, ani też wartość samej jego struktury narracyjnej, lecz możliwie najbardziej ściśle przyporządkowanie struktury wizualnej strukturze narracyjnej utworu.

Przedstawiony wyżej strukturalny układ utworu obejmuje jego płaszczyznę semantyczną, rozciągającą się pomiędzy najbardziej elementarnym poziomem znaczącego,

a poziomem najwyższego złożenia znaczeń. Drugi, uzupełniający rdzeń konstrukcyjny element modelu tworzy jego płaszczyzna syntagmatyczna, obejmująca wszystkie poziomy złożenia jednostek utworu. Taka właśnie, segmentacyjna - a więc zestawiająca obok siebie szereg samodzielnych jednostek tego samego rodzaju, które odpowiednio uporządkowanie tworzą jednostkę wyższego rzędu - budowa utworu stanowi drugą fundamentalną cechę definicyjną opowieści rysunkowej. Korzystając raz jeszcze z przywoływanej tu już definicji, można budowę utworu opowieści rysunkowej określić jako: „ciąg lub kompozycję nieruchomych obrazów (...) tworzących samodzielne sekwencje narracyjne”.

Analiza powyższego sformułowania pozwala zrekonstruować hierarchię syntagmatyczna utworu. Niewątpliwie u podstaw tej hierarchii leży pojedynczy, nieruchomy obraz, który, ze względu na szereg specyficznych cech, zbliżających go do owej jednostki dzieła filmowego, dalej nazywać będę kadrem. Kadry, uporządkowane w ciąg lub kompozycję, tworzą sekwencje narracyjne, z kolei zaś sekwencje składają się na utwór, który stanowi tę najwyższą, integrującą całość jednostkę. Tak opisaną hierarchię uzupełnić wypada o jeden jeszcze element, a mianowicie o jednostkę graficznej segmentacji utworu, jaką jest plansza. Jednostka ta sytuuje się w hierarchii w pobliżu sekwencji; analizę wzajemnych współzależności obu jednostek proponuję jednak odłożyć do momentu bliższej ich charakterystyki, której dokonam w trakcie szczegółowego i systematycznego opisu współzależności struktur płaszczyzny semantycznej na poszczególnych poziomach złożenia płaszczyzna syntagmatycznej. Zgodnie z kierunkiem organizowania się elementów obu płaszczyzn rozpocznę od poziomu jednostek podstawowych.

## 1. Poziom jednostek podstawowych: kadr

Jak już wspomniałem, pojedynczy obraz utworu opowieści rysunkowej zamierzam określać terminem: kadr, który to termin w teorii filmu oznacza najmniejszą statyczną jednostkę obrazową utworu filmowego, nieruchomy obraz, a dokładniej: jedną naświetloną klatkę filmową<sup>1</sup>. Z uwagi na swą nieuchwytność w procesie odbioru utworu filmowego kadr nie pełni w jego strukturze zbyt istotnej roli, ustępując znaczenia ujęciu, które, jako najmniejsza jednostka dynamiczna utworu, obejmująca ruchomy obraz zarejestrowany przez kamerę pomiędzy jej włączeniem a wyłączeniem, stanowi dostrzegalną podczas odbioru

---

<sup>1</sup> Patrz: J. Płazewski, *Język filmu*, Warszawa 1983.

całość wizualną i znaczeniową, opartą na ciągłości i tożsamości postrzeżenia<sup>2</sup>. Z uwagi na statyczną naturę obrazu opowieści rysunkowej naturalnym wydaje się używanie w tej ostatniej określenia: kadr; jednakże oprócz wszystkich właściwości kadru filmowego przejmuje on tu ponadto szereg właściwości ujęcia stając się na gruncie opowieści rysunkowej jednostką o podobnym znaczeniu, jak ujęcie w filmie.

Kadr w opowieści rysunkowej jest najmniejszą autonomiczną jednostką utworu. Na jego autonomiczność wskazuje wyraźne graficzne wyodrębnienie go z otoczenia, zaś za uznaniem go za jednostkę podstawową przemawia jego wewnętrzna organizacja uniemożliwiająca podzielenie go na mniejsze, samodzielne segmenty.

Na poziomie graficznym kadr jest to wyraźnie wyodrębniony z otoczenia układ specyficznym uporządkowanych jakości graficznych. Ma graficzną strukturę kadru składają się: jego zewnętrzne cechy graficzne oraz jego graficzna zawartość.

#### **a) Zewnętrzne cechy graficzne kadru**

Są to podstawowe, zewnętrzne wobec zawartości cechy i elementy budowy kadru, określające jego ogólny charakter. Są to:

- sposób i stopień jego wyodrębnienia z otoczenia: obecność lub brak graficznie oznaczonej ramy, jej rodzaj, grubość, kolor, a w przypadku braku ramy - stopień kompozycyjnej spójności zawartości kadru, jako że wówczas to wewnętrzna kompozycja kadru wyznacza jego granice;

- zewnętrzne parametry kadru - jego wielkość, kształt, proporcje, zorientowanie kierunkowe ( np. wertykalne, horyzontalne itp.);

Ma poziomie graficznym funkcje ramy sprowadzają się do wyznaczenia granic obszaru kadru, zaś jego parametry determinują - przynajmniej w pewnym stopniu - stopień nasycenia płaszczyzny kadru wypełniającymi go jakościami graficznymi oraz ogólne ich uporządkowanie.

#### **b) Graficzna zawartość kadru**

Składa się na nią szereg różnego rodzaju jakości graficznych, uporządkowanych w mniej lub bardziej złożone zwarte układy, rozmieszczone w określony sposób na płaszczyźnie kadru względem siebie i względem krawędzi kadru, które to rozmieszczenie nazywać będą kompozycją graficzną kadru.

---

<sup>2</sup> *Ibidem.*

Dokonując analizy graficznej zawartości kadru na jej elementy podstawowe można wyodrębnić dwa zasadnicze rodzaje elementarnych jakości graficznych, a to wspomniane już linie i plamy barwne. Linie podlegają zróżnicowaniu ze względu na ich kierunek, grubość, kolor oraz układ, czyli współzależność przestrzenną pomiędzy poszczególnymi odcinkami linii; plamy podlegają zróżnicowaniu ze względu na swój kształt, a więc rozciągłość w pionie i poziomie oraz układ konturów, a także ze względu na swój kolor.

Owe elementarne jakości łączą się w ramach kadru w mniej lub bardziej złożone układy, odznaczające się wobec otoczenia wyraźną graficzną odrębnością oraz specyficznym uporządkowaniem elementów. I to właśnie owe układy, nie zaś poszczególne elementarne jakości graficzne stanowią główny przedmiot zainteresowań podczas analizy zawartości graficznej kadru. Analiza ta pozwala ustalić hierarchię ważności składających się na tę zawartość układów oraz określić funkcję każdego z nich w ramach całości kompozycji, a dokonuje się jej, określając wielkość, złożoność czyli stopień i sposób nasycenia jakościami graficznymi poszczególnych układów, ich usytuowanie na płaszczyźnie kompozycyjnej kadru, a więc odległości względem centrum oraz poszczególnych krawędzi kadru, a także ich usytuowanie i relacje graficzne wobec innych układów tego samego kadru. W oparciu o rozmieszczenie elementów kompozycji graficznej kadru można ustalić jego osi kompozycyjne, elementy lub jakości dominujące, kierunki, rytmy itp.

Podstawową funkcją graficznej struktury kadru jest stworzenie takiego zespołu bodźców wizualnych, który wywoła w świadomości odbiorcy szereg odpowiadających im jakości znaczeniowych. Ponieważ sposób, w jaki owo przeformułowanie się dokonuje, wynika przede wszystkim ze specyfiki ludzkiego układu percepcyjnego, a przy tym należy do podstawowych czynników decydujących o specyfice opowieści rysunkowej, zamierzam poświęcić mu nieco więcej uwagi, przedstawiając w skrócie podstawowe zasady funkcjonowania tego układu. Opieram się tu na ustaleniach poczynionych przez Hannę Książek-Konicką w artykule pt. *O psychologicznych podstawach ikonicznych kodów rozpoznawczych*<sup>3</sup>. Ta z kolei, charakteryzując ludzki wzrokowy układ percepcyjny, posłużyła się pracą Jerzego Konorskiego pt. *Integracyjna działalność mózgu*<sup>4</sup>.

Układ ten przedstawia się jako wielopiętrowa struktura, której podstawą jest powierzchnia recepcyjna ludzkiego oka, zaś najwyższym piętrem odpowiedni obszar mózgu, na którym kończy się wędrówka sygnałów wysyłanych z receptorów. Każde piętro tworzą

<sup>3</sup> H. Książek-Konicka, *O psychologicznych podstawach ikonicznych kodów rozpoznawczych* [w:] *Eadem: Semiotyka i film*, Wrocław 1980, s. 111-137.

<sup>4</sup> J. Konorski, *Integracyjna działalność mózgu*, Warszawa 1969.

wyspecjalizowane komórki, których zadaniem jest odbieranie, opracowywanie i przekazywanie na wyższe piętra określonych informacji. Każda jednostka, wchodząca w skład danego piętra układu reaguje tylko na określony wzorzec pobudzenia lub zbiór bodźców. Przy czym im wyższe, czyli bardziej od receptorów oddalone piętro układu, tym owe wzorce, właściwe dla tworzących dane piętro komórek, są bardziej złożone<sup>5</sup>. Wzorce te na poszczególnych piętrach tworzą się na zasadzie konwergencji, a więc zespolenia jednostek niższych pięter. Tak zorganizowany upodabnia się system percepcyjny do kodu, „za pomocą którego wyglądy zewnętrznego świata zostają rozłożone na cząstki elementarne z jednoczesnym poklasyfikowaniem ich, a następnie drogą selekcji i kombinacji scalone we wzorce o narastającym na każdym piętrze układu stopniu skomplikowania”<sup>6</sup>. Cały ten proces rozłożenia, klasyfikacji oraz wtórnego scalania we wzorce elementów postrzeżenia dokonuje się bez udziału świadomości, poprzedzając niejako jej działalność w procesie percepcji. Rozpoczyna się ona w momencie, kiedy zintegrowany wzorzec bodźcowy dociera do celu, a więc do gnostycznej - jak nazywa ją Konorski - okolicy mózgu. Ten całościowy charakter wzorca decyduje o tym, że w postrzeżeniu dokonuje się natychmiastowe rozpoznanie pewnych całości bez konieczności ich analizowania<sup>7</sup>. Jak pisze Konorski – „jednostka gnostyczna reprezentująca zintegrowany wzorzec bodźcowy „nie wie”, z jakich elementów został on zsyntetyzowany”<sup>8</sup>.

Użyte przed chwilą sformułowanie Konorskiego „jednostka gnostyczna” stanowi podstawę jego teorii funkcjonowania ludzkiego systemu percepcyjnego. Otóż twierdzi on, że owe docelowe dla bodźców zmysłowych obszary ludzkiego mózgu - okolice gnostyczne, stanowią swego rodzaju kartoteki, w których „zapisane” są oraz uporządkowane wszystkie percepcje danego osobnika. Celem owego „zapisania” jest możliwość natychmiastowego rozpoznania danego przedmiotu w przypadku jego powtórnej percepcji. Zaś formą tego „zapisu” są właśnie jednostki gnostyczne<sup>9</sup>. Są to „poszczególne komórki najwyższego piętra układu postrzegawczego, w których reprezentowane są takie jednorazowe akty percepcyjne, w których rozpoznanie określonego przedmiotu dokonuje się od razu, bez konieczności uprzedniej analizy jego elementów<sup>10</sup>. Rozpoznanie to możliwe jest dzięki percepcyjnemu modelowi przedmiotu, utrwalonemu w jednostce gnostycznej w postaci wzorca pobudzeń

<sup>5</sup> H. Książek-Konicka, *op. cit.*, s. 120-121.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, s. 122.

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Op. cit.*, s. 123.

wzrokowych. Wzorzec ten zawiera w sobie jedynie te cechy modelu, które pełnią istotną rolę w akcie identyfikacji przedmiotu, pomijając cechy dla tego rozpoznania nieistotne. Jednocześnie cechy te nie ograniczają się jedynie do „jednorazowego wyglądu” czy jednego punktu widzenia przedmiotu, lecz tworzą uogólniony model, integrujący wszystkie cechy istotne przedmiotu, zarejestrowane w trakcie wszystkich dotychczasowych aktów postrzeżenia go. Hanna Książek-Konicka nazywa to „ideą wyglądu przedmiotu”<sup>11</sup>.

Konorski, a za nim Książek-Konicka, przytaczają listę siedmiu cech, charakteryzujących percepcję jednostkową. Są to:

1) **odruch celowniczy**. Chodzi tu o świadomy wybór przedmiotu postrzeżenia, to jest poprzedzające postrzeżenie nakierowanie uwagi na określone tylko bodźce padające na powierzchnię receptora, a także przystosowanie aparatu recepcyjnego do odbioru tych właśnie bodźców;

2) **integralność**. Chodzi tu o radykalny, całościowy i natychmiastowy akt rozpoznania wzorca. Jak pisze Konorski: „rozpoznanie dokonuje się w „błysku świadomości”, jest doznaniem całości, a nie jej poskładaniem”;

3) **komplementarność** elementów percepcji, czyli ich dopełnianie się. Są one odbierane jako integralne elementy całości wzorca, a nie jako oddzielne całości;

4) **selektywność** percepcji. Chodzi tu o opisywany już fakt skupiania się tylko na tych wizualnych cechach przedmiotu, które wchodzi w skład wzorca, z pominięciem cech nieistotnych dla jego rozpoznania;

5) **korekcyjność** percepcji. Chodzi tu o korygowanie odbieranego obrazu, częstokroć niepełnego lub zafałszowanego, o uzupełnienie go stosownie do wzorca.

6) **kategoryzacyjność** percepcji. Wszystkie jednostki gnostyczne danego osobnika uporządkowane są w jego kartotekach gnostycznych w kategorie, organizujące całość doświadczenia zmysłowego człowieka stosownie do ważności jego poszczególnych aspektów;

7) **jednoznaczność** percepcji. W jednym akcie percepcji jednostkowej możliwy jest tylko jeden sposób zintegrowania bodźców i pobudzenie przez nie tylko jednego wzorca. W przypadku, gdy bodźce „pasują” do kilku różnych wzorców, zachodzi konieczność radykalnego wyboru jednego z nich<sup>12</sup>.

Szczególną uwagę zwraca Książek-Konicka na sposób kategoryzacji jednostek gnostycznych, upatrując a w nim właśnie klucz do klasyfikacyjnego uporządkowania znaków

<sup>11</sup> *Op. cit.*, s. 127-128.

<sup>12</sup> Patrz: H. Książek-Konicka, *op. cit.*, s. 124-126.

ikonicznych. I tak według Konorskiego „system postrzegania wzrokowego tworzą trzy podsystemy: pierwszy - wyspecjalizowany w percepcji światła i ciemności oraz ich poszczególnych gradacji, warunkujący poniekąd wszelkie pozostałe percepcje wzrokowe; drugi - wyspecjalizowany w percepcji stosunków przestrzennych między osobą postrzegającą i otoczeniem oraz między fragmentami otoczenia; trzeci - wyspecjalizowany w percepcji form i kolorów przedmiotów świata zewnętrznego”<sup>13</sup>.

Brak u Książek-Konickiej charakterystyki podsystemu percepcji oświetlenia; podsystem stosunków przestrzennych dzieli się zdaniem Konorskiego „na następujące kategorie:

a) percepcje stosunków przestrzennych między przedmiotami znajdującymi się w otoczeniu i osobą percypującą, tzn. percepcje odległości i usytuowania przedmiotów według osi pionowej (górze - dół, strona lewa - strona prawa);

b) percepcje odległości i stosunków między przedmiotami znajdującymi się w otoczeniu (za, przed, pod, nad, obok, blisko, daleko).

Podział podsystemu widzenia przedmiotowego przedstawia się następująco:

a) percepcje małych przedmiotów manipulacyjnych, ruchomych, niezwiązanych z tłem, rozpoznawalnych z rozmaitych odległości i punktów widzenia;

b) percepcje większych przedmiotów, częściowo manipulacyjnych, rozpoznawalnych w percepcji jednostkowej tylko z większych odległości, gdy są widziane w całości;

c) percepcje przedmiotów niemanipulacyjnych, nieruchomych, związanych ze stałym tłem, o stałym stosunku do osi pionowej;

d) percepcje poszczególnych twarzy ludzkich;

e) percepcje emocjonalnych wyrazów twarzy - niezależne od percepcji samych twarzy;

f) percepcje przedmiotów ożywionych - ludzi i zwierząt - ruchome, o opływowych konturach;

g) percepcje znaków graficznych - liter, cyfr, krótkich słów i innych znaków symbolicznych;

h) percepcje charakteru pisma odręcznego;

i) percepcje wzrokowe położenia poszczególnych własnych kończyn i ich ruchów<sup>14</sup>.

Kryteria tej klasyfikacji to po pierwsze: rodzaj elementów postrzeżenia uznanych za istotne dla rozpoznania danego typu przedmiotów, a więc: ostrość lub obłość konturów,

---

<sup>13</sup> *Op. cit.*, s. 130.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, s. 130-132.

ruchomość lub nieruchomość i wynikający z niej stały lub zmienny związek z tłem oraz lub zmienny stosunek do osi pionowej; po drugie: stały związek percepcji wzrokowej danego typu przedmiotów z percepcjami innych zmysłów, głównie ruchu i usytuowania podmiotu w przestrzeni<sup>15</sup>.

Uporządkowanie wzorców przedmiotowych w ramach przedstawionych kategorii dowodzi - zdaniem Hanny Książek-Konickiej - klasyfikującego charakteru percepcji jednostkowych. Wzorce, których zawartość ograniczona jest do istotnych dla identyfikacji przedmiotu cech, stanowią znak całej klasy przedmiotów danego typu, i przy pobieżnym postrzeżeniu danego przedmiotu lub też przy postrzeżeniu w utrudnionych warunkach przedmiot ten rozpoznawany jest jako reprezentant określonej klasy przedmiotów, nie zaś jako szczególny egzemplarz. Jego cechy osobnicze zostają tu poza zasięgiem uwagi podmiotu. W przypadku przedmiotów - egzemplarzy, będących przedmiotem postrzeżenia po raz pierwszy, lecz należących do znanej podmiotowi klasy, przedmioty te rozpoznawane są w akcie percepcji jednostkowej, ale właśnie jako reprezentanty tej klasy, a nie jako konkretne egzemplarze. Dopiero w przypadku często zachodzącej percepcji danego przedmiotu, kiedy nabiera on dla podmiotu znaczenia jako jednostka indywidualna, wytworzona zostaje odrębna reprezentująca go jednostka gnostyczna, w której wzorec zawiera oprócz „gatunkowych” także osobnicze cechy przedmiotu<sup>16</sup>.

Wszystkie przedstawione wyżej informacje dotyczące specyfiki ludzkiego układu percepcyjnego oraz procesu percepcji posłużyły Książek-Konickiej do określenia charakteru specyficznego rodzaju znaków, zwanych znakami ikonicznymi. Cechą, wyróżniającą ten rodzaj znaków spośród innych jest stosunek podobieństwa zachodzący pomiędzy nimi a ich desygnatami. Przyjęcie tezy o psychologicznym charakterze tego podobieństwa pozwala Książek-Konickiej określić je jako relację trójczłonową, w której podobieństwo pomiędzy obrazem a przedmiotem zachodzi „p o d w z g l ę d e m d a n e g o w e w z o r c u z e s p o ł u c e c h r e l e w a n t n y c h , z p o m i n i ę c i e m r ó ż n i c c o d o w s z e l k i c h c e c h p o z o s t a ł y c h , d l a r o z p o z n a n i a p r e d m i o t u n i e i s t o t n y c h ”<sup>17</sup>. Rozważania te pozwalają także zweryfikować powszechnie funkcjonującą charakterystykę znaków ikonicznych, sformułowaną na gruncie językoznawstwa jako przeciwieństwo znaków słownych. W myśl tej charakterystyki znak ikoniczny odznacza się umotywowaniem, niewymiennością i ciągłością. Tymczasem po uwzględnieniu psychologiczno-percepcyjnych uwarunkowań tego rodzaju

<sup>15</sup> Patrz: H. Książek-Konicka, *op. cit.*, s. 132.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, s. 133.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, s. 127.



znaków uznać go można za; 1) **umotywowany** (w sposób przedstawiony wyżej, a więc względem wzorca); 2) **wymienny** w aspekcie referencjalnym oraz w ramach określonych kategorii; 3) **nieciągły**, gdyż właśnie wyodrębnianie z pola widzenia pewnych całości jest podstawową czynnością procesu postrzegania<sup>18</sup>.

Na tym wypadnie zakończyć tę, mimo swych rozmiarów skrótową relację z rozważań Książek-Konickiej. Odsyłając po bardziej szczegółowe informacje do jej pracy, proponuję teraz zająć się opisem wizualnej struktury kadru utworu opowieści rysunkowej, opisem uwzględniającym jej psychologiczny charakter.

Na poziomie wizualnym kadr stanowi zwartą całość obrazową, która w procesie odbioru odczytana zostaje jako pełna, samodzielna jednostka organizacji znaczeń. Mówiąc o zwartej całości obrazowej mam na myśli taką organizację jakości wizualnych, która pozwoli objąć jednym aktem percepcji wzrokowej wszystkie wchodzące w skład kadru elementy obrazowe, powodując jednocześnie odrzucenie jako przedmiotów tego samego aktu percepcji wszelkich jakości w skład kadru nie wchodzących. Samodzielność kadru na tym poziomie ma już charakter nie tylko wizualny (wyraźne wyodrębnienie z otoczenia) ale i semantyczny - możliwość odczytania elementarnych znaczeń kadru bez konieczności odwoływania się do jakości wobec niego zewnętrznych; innymi słowy wystarczający zasób jakości wizualnych, zdolnych w procesie postrzeżenia pobudzić odpowiednie wzorce gnostyczne oraz spowodować odczytanie odpowiednich sensów.

Na wizualną zawartość kadru składa się szereg elementów, ukonstytuowanych na poziomie graficznym jako zwarte, wyodrębniające się kompozycyjnie układy jakości graficznych. Elementy te, które dalej nazywać będę znakami, w procesie odbioru postrzegane są i traktowane jako jednolite całości wizualne, różniące się jednak między sobą charakterem, sposobem organizacji, jak i funkcją w całości. W wizualnej strukturze kadru wyodrębnić można kilka takich odmian znaków, wśród których podstawową i najbardziej istotną stanowią znaki **i k o n i c z n e**. Znaki te w oparciu o dokonane wcześniej ustalenia określić można jako zwarte, integralne całości wizualne, których postrzeżenie wzrokowe powoduje pobudzenie określonych wzorców gnostycznych i odczytanie tych całości jako znaków reprezentowanych we wzorcach przedmiotów. Pojęcie „przedmioty” zostało tu użyte w nieco szerszym zakresie, obejmującym nie tylko przedmioty materialne, lecz wszelkie zachodzące w rzeczywistości zjawiska podlegające postrzeżeniu wzrokowemu, bez względu na ich rozmiary czy status fizyczny, a nawet ontologiczny.

<sup>18</sup> Patrz: H. Książek-Konicka, *op. cit.*, s. 114-115, 119-120, 133-135.

Podstawową funkcją znaków ikonicznych jest oznaczanie wzrokowo dostępnych jakości świata przedstawionego. Kadr, jako podstawowa jednostka organizacji tej odmiany znaków stanowi zatem swego rodzaju wizualny zapis aktu wzrokowej percepcji określonej sytuacji przedmiotowej, zachodzącej w obrębie rzeczywistości przedstawionej. Charakter ikonicznej struktury kadru jest więc wynikiem modyfikacji przedmiotowej struktury rzeczywistości przedstawionej przez strukturalne właściwości podmiotu postrzegającego.

Kadr, będąc przedstawieniem pewnej sytuacji przedmiotowej, obejmuje określony układ przedmiotów przedstawionych, powiązanych wzajemnymi relacjami. Na przedmiotową strukturę jego zawartości ikonicznej składają się przedstawienia wizualne przestrzeni przedstawionej oraz rozmieszczonych w niej przedmiotów, co na planie graficznym przybiera postać kompozycji znaków ikonicznych, rozmieszczonych na określonym tle. Przedmiotową strukturę pojedynczego znaku tworzą te elementy jego wizualnej zawartości, które decydują o jego możliwościach referencjalnych (gdyż powodują pobudzenie odpowiedniego wzorca) - można je uznać za cechy obiektywne przedmiotu - oraz jego kompozycyjnie usytuowanie względem innych znaków czy istotnych elementów tła, które to usytuowanie informuje o pozycji denotowanego przezeń przedmiotu w przestrzeni, a także o jego funkcji w całości sytuacji przedmiotowej). Określone zestawienie dwu znaków wchodzących w skład tej samej kompozycji pozwala na użycie wobec nich - dzięki pobudzeniu odpowiedniego wzorca zawartego w kartotece podsystemu percepcji stosunków przestrzennych - relacji odległości: „blisko”, „daleko”, „pod”, „ponad”, „obok” itp. Podobne usytuowanie znaku wobec istotnych elementów tła pozwala określić przestrzenne usytuowanie przedmiotu przedstawionego. Wewnętrzna spójność wizualnej struktury znaku denotuje zaś wewnętrzną integralność przedmiotu, jego ontologiczną jedność.

Co do przedmiotowych właściwości przestrzeni przedstawionej, to należą do niej ukształtowanie, fizyczna struktura, rozmieszczenie jej istotnych elementów oraz sposób oświetlenia. Fizyczna struktura przestrzeni oraz sposób oświetlenia określane są przez dobór odpowiednich jakości graficznych, zaś jej ukształtowanie i rozmieszczenie istotnych elementów (linia horyzontu, oś pionowa itp.) - przez kompozycyjne usytuowanie tych jakości oraz - pośrednio - przez sposób organizacji zawartości poszczególnych znaków oraz ich odpowiednie rozmieszczenie. Z kolei wewnętrzna spójność kadru denotuje jedność i ciągłość przestrzeni, co wiąże się z koniecznością konsekwentnego podporządkowania zawartości kadru określonym regułom przedstawienia przestrzeni i zachodzących w niej relacji.

Ta przedmiotowa struktura kadru podlega modyfikacji przez właściwości podmiotu postrzegającego. Pierwszą z nich jest ograniczenie (przez ramy kadru) postrzeganego obszaru przestrzeni przedstawionej. Odpowiada ono naturalnemu ograniczeniu obszaru podlegającego jednemu aktowi percepcji, wynikającemu z usytuowania ludzkiego aparatu postrzegania. O ile jednak owo ograniczenie jest wynikiem pewnej konieczności - nie jest nim już związany z nim wybór przedmiotu postrzeżenia. Wspomniany już odruch celowniczy jest świadomym aktem wyboru tego przedmiotu, automatycznie wykluczającym percepcję wszystkiego, czego oko w danym momencie nie obejmuje. Kadr opowieści rysunkowej modyfikuje, udoskonala niejako tę właściwość: nie tyle bowiem mechanicznie „wycina” z całości przestrzeni pewien jej fragment, ograniczając go w sposób standardowy (jak robi to np. kamera filmowa, uwarunkowana stałym formatem kadru) - co „wybiera” interesujący go obszar, dostosowując doń swą wielkość, kształt i proporcje. W tym miejscu ujawnia się funkcja opisanej wcześniej grupy elementów graficznej struktury kadru, nazwanej zewnętrznymi parametrami kadru: stanowią one środek podmiotowego nacechowania kadru, podkreślając i precyzując sens jego zawartości; jeżeli wielkość, kształt i proporcje kadru są wynikiem świadomego wyboru, naturalne rzeczą jest doszukiwanie się przyczyn takiego, a nie innego wyboru, a przyczyn tych szukać należy nie gdzie indziej, niż w zawartości kadru.

Nie tylko jednak zewnętrzne parametry kadru spełniają funkcje, związane z odruchem celowniczym; jego ślady dostrzec można w szeregu innych elementów kadru, których zadaniem jest na drodze kolejnych aktów selekcji i przekształceń nadać obrazowi bezkierunkowej i wieloznacznej rzeczywistości porządek zwartej, sensownego komunikatu. Pierwszym takim aktem selekcji jest opisane ograniczenie pola obrazu przez ramy kadru. Z aktem tym wiąże się ściśle inny, w kardynalny sposób wpływający na porządek ikonicznej zawartości kadru. Chodzi tu o umiejscowienie podmiotu względem układu przedmiotów postrzeganych. Zajmuje on wprawdzie miejsce poza obszarem kadru - dokładnie naprzeciw jego płaszczyzny (które w trakcie procesu odbioru zajmuje odbiorca, rekonstruując na podstawie struktury kadru percepcyjną działalność podmiotu) - lecz na podstawie sposobu organizacji zawartości kadru można odtworzyć jego relacje względem przestrzeni przedstawionej i rozmieszczonych na niej przedmiotów. Zlokalizowanie podmiotu umożliwia określenie kierunkowej organizacji postrzeganego fragmentu przestrzeni, a więc wyznaczenie góry, dołu, lewej i prawej strony układu (którym to kierunkom odpowiada kierunkowa organizacja kompozycji kadru), a także wprowadzenie trzeciego wymiaru, które w realizacji graficznej przejawia się zastosowaniem zasad określonej perspektywy.

O pozycji podmiotu względem kardynalnych elementów przestrzeni informuje umiejscowienie linii horyzontu (nawet jeżeli jest ona niewidoczna, można je określić na podstawie układu przedmiotów przedstawionych), której położenie względem górnej i dolnej krawędzi kadru pozwala określić usytuowanie podmiotu na osi pionowej w stosunku do podłoża. Natomiast sposób przedstawienia i rozmieszczenie na płaszczyźnie kadru znaków przedmiotów pozwala określić odległość podmiotu względem postrzeganej sytuacji. To właśnie owa odległość wyznacza jeden z ważniejszych sposobów uporządkowania zawartości kadru, a mianowicie wyodrębnienie w niej szeregu tzw. „planów”, grupujących przedmioty w zależności od stopnia oddalenia od podmiotu, poczynając od najbliższych (plan pierwszy), a kończąc na najdalszych (tło). Gradacja ta wyraźnie wyznacza hierarchię znaczeń składających się na układ znaków. Dochodzi tu do głosu inna związana z procesem postrzegania właściwość, uzależniająca ilość cech przedmiotu podlegających postrzeżeniu (a tym samym możliwości referencjalne reprezentującego go znaku) od jego odległości względem podmiotu. O ile bliska odległość podmiotu względem obiektu percepcji umożliwia wzrokowe zarejestrowanie maksymalnej ilości cech tego ostatniego oraz wytworzenie (lub, jeżeli powstał już wcześniej - pobudzenie) indywidualnego wzorca tego obiektu - w miarę wzrastającej odległości pomiędzy podmiotem a obiektem ilość ta stopniowo się zmniejsza, w wyniku czego z pewnego oddalenia nie postrzegamy już cech indywidualnych egzemplarza, a przy jeszcze większej odległości mogą zaistnieć trudności nawet w ogólnym zaklasyfikowaniu przedmiotu.

W strukturze ikonicznej kadru ta naturalna właściwość percepcji przejawia się w postaci niejednakowej złożoności wizualnej na leżących doń znaków. Przedmioty usytuowane bliżej reprezentowane są przez znaki o większych rozmiarach, a tym samym o większej „pojemności” informacyjnej (terminem tym określam ilość cech przedmiotu, które można przedstawić graficznie w znaku o określonej wielkości). Im bardziej oddalone przedmioty, tym mniejsze znaki je reprezentują, i tym mniejsza jest ich pojemność informacyjna. Z kolei z pojemnością informacyjną znaku związana jest jego funkcja w całości wypowiedzi: znaki, pełniące w niej funkcje podstawowe, składające się na istotę sensu kadru, odznaczają się zwykle większą pojemnością informacyjną niż znaki dopełniające, dookreślające wypowiedź.

Z powyższego stwierdzenia wynikałoby, iż funkcja znaku w całości wypowiedzi uzależniona jest od stopnia oddalenia oznaczanego przezeń przedmiotu od podmiotu postrzegającego. Rzeczywiście podmiot, dokonując wyboru „punktu widzenia” obserwowanej

sytuacji zajmuje pozycję umożliwiającą mu optymalną obserwację interesujących go obiektów, co z reguły oznacza odpowiednie do nich przybliżenie. Reguła ta podlega jednak modyfikacji, której podstawą jest znowu odruch celowniczy. Właściwość ta, jak już wiadomo, polega na ukierunkowaniu aparatu percepcyjnego na odbiór niektórych tylko znajdujących się w polu widzenia bodźców. Toteż z pełną wyrazistością postrzegamy przedmioty, które nas interesują, i na których skupiamy swą uwagę, zaś pozostałe dostrzegamy jakby mimochodem lub w ogóle uchodzą one naszej uwadze. Tu właśnie tkwi różnica pomiędzy obrazem postrzeganym przez ludzkie oko, a rejestrowanym przez kamerę filmową czy aparat fotograficzny, które nie mają takich możliwości selekcji obiektów postrzeżenia (choć w pewnym stopniu może je zastąpić operowanie ostrością).

Wróćmy jednak do znaku ikonicznego w kadrze opowieści rysunkowej. Ponieważ funkcją kadru jest odtworzenie określonego aktu wzrokowej percepcji, także i ta psychologiczna właściwość postrzegania musi znaleźć swój graficzny odpowiednik. Jest nim właśnie z r ó ż n i c o w a n i e p o j e m n o ś c i i n f o r m a c y j n e j z n a k ó w. Zabieg ten polega nie tyle na zwiększeniu „natężenia” informacyjnego znaków istotnych (które zresztą nie mogłoby przekroczyć owej wyznaczonej przez rozmiary znaku pojemności), co na zmniejszeniu tego natężenia u znaków o mniejszym znaczeniu. Na skutek tego zabiegu w procesie lektury zawartości kadru następuje zgodne z zamierzeniami twórcy, stosowne do funkcji i znaczenia poszczególnych znaków rozłożenie uwagi odbiorcy, w którym znaki o dużej zawartości informacyjnej są przedmiotem dłuższego, bardziej szczegółowego oglądu niż znaki o zmniejszonej zawartości informacji, zbliżające się w mniejszym lub większym stopniu do schematu czy nawet ideogramu. Oczywiście w konsekwencji znaki te pobudzają u odbiorcy odpowiednio bardziej ogólne wzorce gnostyczne. Ponadto w ten sposób następuje mechaniczne odtworzenie przebiegu hipotetycznego procesu postrzeżenia przedstawionej w kadrze sytuacji z uwzględnieniem efektów związanych z odruchem celowniczym. Można się tu także dopatrzeć funkcjonowania innej właściwości ludzkiego postrzegania, którą określiłem jako k o r e k c y j n o ś ć. Jeżeli drastyczne nieraz ograniczenie ilości cech wizualnych przedmiotu uobecnionych w znaku, nie powoduje u odbiorcy poczucia niepełności obrazu, to dzieje się to właśnie dzięki owym korekcyjnym właściwościom percepcji, które pozwalają w oparciu o wzorzec gnostyczny uzupełnić obraz denotowanego przez znak przedmiotu. Umożliwia to z kolei graficzne zróżnicowanie znaków, reprezentujących ten sam desygnat w przypadku jego częstego występowania - stosownie do funkcji pełnionej w poszczególnych kadrach.

Przedstawiony wyżej zabieg selekcji i eliminacji ze struktury ikonicznej kadru elementów nieistotnych, a więc niepożądanych, dokonuje się tu na dwóch poziomach: po pierwsze na poziomie pojedynczego znaku, w którego strukturze wyselekcjonowane zostają, jako będące obiektem postrzeżenia, te tylko cechy, których zadaniem jest pobudzenie odpowiedniego wzorca; po drugie na poziomie organizacji kadru, w którym zupełnie pominięte zostają elementy przedstawionej sytuacji, nieistotne z punktu widzenia sensu wypowiedzi. Właśnie selekcja i eliminacja elementów nieistotnych znaczeniowo stanowi główną metodę organizacji zawartości kadru w sensowną, zwartą wypowiedź, zaś selektywność można uznać za jedną z podstawowych cech ikonicznej struktury opowieści rysunkowej.

Istotną rolę w procesie ludzkiej percepcji odgrywa niezbędna dla rozpoznania przedmiotu czynność klasyfikacji postrzeganego obiektu. Znaki wchodzące w skład ikonicznej zawartości kadru opowieści rysunkowej także tej czynności podlegają, lecz w ich przypadku poza właściwą, określającą przynależność desygnatu do danego typu przedmiotów, klasyfikacją podlegają one dodatkowemu uporządkowaniu - właśnie pod kątem ich funkcji w całości wypowiedzi. Można tu wyróżnić trzy podstawowe sfery funkcjonalne kadru: znaki „pierwszego planu” (inaczej: znaki podstawowe), znaki „planów dalszych” (inaczej: znaki uzupełniające) oraz „tło”, przy czym określenia „pierwszy plan” i „dalsze plany” nie odnoszą się tu do odległości desygnowanego przedmiotu względem podmiotu postrzegającego, lecz do funkcji znaku w wypowiedzi.

Przynależność znaku do jednej z tych grup można określić na podstawie podmiotowych właściwości elementów struktury ikonicznej kadru. Tak więc w obrębie zawartości ikonicznej poszczególnych znaków na przynależność tę wskazuje stopień złożoności wizualnej znaku i związanego z nią „natężenia” cech pobudzających wzorzec gnostyczny przedmiotu. Natomiast na planie kompozycji kadru funkcję znaku w całości określić można na podstawie usytuowania znaku względem ram kadru i pozostałych znaków. I tak znaki, nazwane wyżej „podstawowymi”, odznaczają się większą od pozostałych złożonością, pozwalającą dokonać ich identyfikacji jako przedmiotu-egzemplarza, oraz usytuowaniem w newralgicznym obszarze kompozycji, którego granice można wyznaczyć przeprowadzając linie w połowie odległości pomiędzy osiami symetrii a poszczególnymi krawędziami kadru. Dodatkowym wyznacznikiem tego rodzaju znaków jest ich zestawienie kompozycyjne ze znakami pozostałych rodzajów, które powoduje wizualne zaakcentowanie tych pierwszych poprzez odmienność, a więc kontrastowość formy graficznej.

Znaki uzupełniające charakteryzuje mniejsza, niż podstawowe, złożoność graficzna, umożliwiająca pobudzenie tylko wzorców typów bądź rodzajów przedmiotów, oraz podrzędne wobec znaków podstawowych usytuowanie kompozycyjne. Ich zasadniczym zadaniem jest dopełnianie kompozycji, której szkielet tworzą znaki podstawowe, oraz podkreślanie znaczenia tych znaków.

Funkcjonalną charakterystykę tła chciałbym poprzedzić sprecyzowaniem sposobu rozumienia tego terminu. Otóż **tłem** będę nazywał „puste”, wolne od jakichkolwiek dających się wyodrębnić układów graficznych, obszary płaszczyzny kadru, wypełnione co najwyżej elementarnymi jakościami graficznymi, których uporządkowanie i odczytanie możliwe jest dopiero w kontekście całościowej struktury kadru. Tym samym wszelkie wyraźnie określone i wyodrębnione elementy tła zyskują rangę znaków przedmiotowych i mogą zostać zaklasyfikowane do jednej z dwu poprzednio opisanych grup funkcjonalnych. Tak rozumiane tło odznacza się zaś maksymalnym - w stosunku do struktury znaków - uproszczeniem struktury i jej wyraźną odmiennością, wynikającą z rozciągłości (a więc rozsiania na całym obszarze kadru szeregu składających się na nie jakości graficznych, wśród których brak wyraźnego zróżnicowania czy zorganizowania), oraz bezkresności (gdyż niemożliwe jest ustalenie naturalnych granic tła; wyznaczane są one sztucznie poprzez kontury znaków i ramy kadru). Podstawowym zadaniem tła jest oznaczanie ciągłości i jednolitości przedstawionej w kadrze przestrzeni, a także stworzenie wizualnego kontrapunktu dla odznaczających się mniej lub bardziej złożoną strukturą elementów przedmiotowych.

Przedstawiona wyżej struktura ikoniczna kadru uwzględnia przede wszystkim referencjalne właściwości znaków; zadaniem każdego z nich jest pobudzić u odbiorcy określony wzorzec gnostyczny. Na tym też polega lektura ikonicznej zawartości kadru. Akt percepcji, który ją rozpoczyna, dokonuje wstępnej ogólnej organizacji kadru z jednoczesnym „odczytaniem” podstawowego sensu tworzących jego zawartość znaków, które to odczytanie uwzględnia opisane wyżej funkcjonalne zróżnicowanie znaków. Referencjalne uporządkowanie zawartości ikonicznej kadru nie kończy jednak procesu lektury. Hanna Książek-Konicka w artykule *O problemach semantycznej analizy znaków ikonicznych*, rozwijającym i kontynuującym rozważania zawarte w cytowanym już: *O psychologicznych podstawach ikonicznych kodów rozpoznawczych* zauważa, iż naturalnym następstwem dokonanego w akcie percepcji jednostkowej rozpoznania przedmiotu, oznaczanego przez znak, jest akt percepcji złożonej, którego zadaniem jest określona interpretacja znaku, w wyniku której o rozpoznanym przedmiocie „myślimy w pewien sposób”, zaś zawartość

owej „treści myślowej, jaką znak wywołuje w naszej świadomości”, uzależniona jest od tych, wynikających ze specyfiki tworzywa, cech struktury ikonicznej znaku, które nie uaktywniają się przy jego czynnościach referencjalnych<sup>19</sup>. Wynika z tego, iż nie tylko te cechy wizualne znaku, których zadaniem jest spowodowanie pobudzenia wzorca, są istotne z semantycznego punktu widzenia. W procesie interpretacji następuje uaktywnienie biernych dotąd (gdyż pomijanych w akcie rozpoznania) graficznych cech osobniczych znaku. W przeciwieństwie do jego cech relewantnych, których zadaniem jest odnosić uwagę odbiorcy do desygnatu, powodują one nakierowanie uwagi na sam znak, jego konstrukcję i materialną odmienną od desygnatu.

Nieunikniona obecność tych cech indywidualnych, zdeterminowana materialnym charakterem znaku, zostaje tu wykorzystana jako forma zapisu dodatkowych, precyzujących jego znaczenie informacji, informacji odnoszących się nie tyle do fizycznego wyglądu przedmiotu, co do emocjonalnych czy logicznych skojarzeń, powstałych w umyśle podmiotu w wyniku postrzeżenia przedmiotu w taki, a nie inny sposób, w takich, a nie innych okolicznościach. Odtwarzanie owych skojarzeń przez odbiorcę w procesie interpretacji wymaga przede wszystkim ustalenia kryteriów wyboru ogólnego sposobu wizualnego przedstawiania postrzeganej rzeczywistości, czyli ogólnej konwencji graficznej, a następnie, przy uwzględnieniu jej reguł, określenia ilości i rodzaju graficznie określonych cech osobniczych poszczególnych znaków.

Określenie ogólnej konwencji graficznej kadru (a także sekwencji czy utworu) ma bardzo istotne znaczenie dla prawidłowości interpretacji, gdyż konwencja ta określając reguły rzeczywistości przedstawionej, wyznacza pewien ograniczony zakres graficznych środków i sposobów przedstawiania, którego w zasadzie się w utworze nie przekracza. Zachowanie jednolitej konwencji graficznej jest koniecznym warunkiem tożsamości i jednolitości świata przedstawionego, jak również podmiotu. W utworze opowieści rysunkowej, gdzie wszystko podporządkowane jest znaczeniu, obowiązuje ścisła konsekwencja w doborze środków wyrazu. Jakikolwiek złamanie przyjętej w utworze konwencji musi znaleźć swoje uzasadnienie w strukturze narracyjnej; wiąże się ona zwykle z istotną zmianą czy to rodzaju rzeczywistości przedstawionej, czy to tożsamości podmiotu.

Dopiero znajomość reguł przyjętej konwencji graficznej umożliwia prawidłową interpretację poszczególnych znaków. Reguły te uwzględniają konieczność różnicowania

---

<sup>19</sup> H. Książek-Konicka, *O problemach semantycznej analizy znaków ikonicznych*, [w:] *Eadem, Semiotyka i film*, *op. cit.*, s. 138-161.



graficznej zawartości tych znaków, wynikającą z ich funkcjonalnej hierarchizacji, wyznaczając jednocześnie jego dopuszczalne granice. Tym samym cechy interpretacyjne znaku stanowić mogą dodatkowe kryterium określające jego funkcję w ikonicznej strukturze kadru. Dokonaną uprzednio charakterystykę trzech odmian funkcjonalnych znaków ikonicznych można zatem uzupełnić o ich aspekt interpretacyjny. Rozpatrywane w tym aspekcie znaki podstawowe będą się charakteryzować stosunkowo dużą ilością graficznych elementów niereferencjalnych oraz - niejednokrotnie - specyficznym wyborem elementów referencjalnych (w przypadku, gdy wybór ten nie wynika z zewnętrznych warunków percepcji). Funkcją owych elementów jest przede wszystkim nacechowanie macierzystego znaku określonym znaczeniem, nadanie mu określonego „odcienia”, określonej ekspresji. Z kolei znaki uzupełniające odznaczają się daleko posuniętą redukcją cech niereferencjalnych, ograniczając tę sferę do niezbędnego minimum ilościowego oraz możliwie najbardziej standardowej - w ramach przyjętej konwencji graficznej - formy. Znaki uzupełniające, pełniąc funkcję swoistej sfery przejściowej pomiędzy znakami podstawowymi a tłem, zawierają z reguły i łączą w sobie pewne wizualne właściwości obu tych odmian znaków. Pozwala to utrzymać jedność konwencji graficznej oraz zachować wrażenie jednolitości świata przedstawionego.

Co zaś do funkcji tła w procesie interpretacji, to ogranicza się ona do dwóch zaledwie możliwości: albo będzie to rola czynnika uwypuklającego semantyczne wartości znaków przedmiotowych poprzez skrajne uproszczenie własnej struktury (a czasem wręcz sprowadzenie jej do zera, kiedy tłem jest po prostu czyste, nietknięte podłoże), albo też rola dodatkowego elementu konstytuującego formułowaną przez pozostałe elementy struktury ikonicznej kadru jakoś: klimat, nastrój czy sens. Stopień złożoności struktury graficznej tła oraz rodzaj i sposób organizacji jej elementów uzależniony jest wówczas od ogólnej konwencji graficznej, zastosowanej przy konstruowaniu kadru; struktura ta musi współgrać ze strukturą znaków przedmiotowych, dając w efekcie płynną i zwartą wypowiedź.

\* \* \*

Przedstawiony wyżej opis dotyczy ikonicznej struktury kadru opowieści rysunkowej, która to struktura będąc podstawowym - nie jest jednak jedynym składnikiem struktury obrazowo-semantycznej kadru. Drugim, równie istotnym jej składnikiem jest struktura werbalna. Struktura ta opiera się na podstawowym i najbardziej dla człowieka istotnym

systemie znaków, jakim jest ludzki język. Jego bezpośredni udział w funkcjonowaniu ludzkiej cywilizacji, a także rola, jaką w jej ramach spełnia - rola podstawowego systemu informacji - zwalnia mnie, jak sądzę, ze szczegółowej analizy zasad jego funkcjonowania. Ograniczę się tylko do tych jego aspektów i właściwości, które biorą aktywny udział w kształtowaniu werbalnej struktury opowieści rysunkowej.

Ogólna charakterystyka znaków słownych sprowadza się do trzech właściwości: nieumotywowania, nieciągłości i wymienności. **Nieumotywowanie** polega na braku naturalnego związku pomiędzy jakościami czy to dźwiękowymi, czy też będącymi ich wizualnym zapisem graficznym znaku, a charakterem denotowanej przez nie jakości znaczonej. Związek ten jest wynikiem arbitralnie przyjętej i powszechnie akceptowanej konwencji wytworzonej w toku wielowiekowej historycznej ewolucji języka. Toteż odczytanie znaku możliwe jest jedynie pod warunkiem znajomości ustalającej jego znaczenie konwencji.

Z kolei **nieciągłość** określa strukturę omawianego systemu znaków. Tworzone w jego ramach całości znaczeniowe rozpadają się na szereg wyraźnie wyodrębnionych, dających się łatwo scharakteryzować i poklasyfikować jakości elementarnych. System znaków językowych dysponuje ograniczoną ilością znaków elementarnych; w przypadku słowa mówionego będzie to określony zasób używanych w mowie ludzkiej fonemów, zaś w przypadku jego wizualnego zapisu - zestaw zawartych w alfabecie znaków graficznych - liter. Znaki te same w sobie nie stanowią samodzielnych nośników znaczenia - dopiero uporządkowanie kilku z nich w określony sposób (w mowie będzie to czasowe bezpośrednie następstwo po sobie szeregu określonych dźwięków, zaś w piśmie - linearne uszeregowanie na płaszczyźnie szeregu oznaczających te dźwięki liter) daje w efekcie samodzielną całość znaczącą - wyraz.

Natomiast **wymiennosc** tej odmiany znaków wynika ze schematycznego, standardowego charakteru ich formy, który sprawia, że brak jest istotnych z punktu widzenia odczytania znaków różnic wśród znaków reprezentujących ten sam desygnat; w konsekwencji zachodzi teoretyczna możliwość wymiany każdego z tych znaków na inny tego samego rodzaju bez uszczerbku dla ogólnego znaczenia całości nadrzędnej.

W ramach graficznej struktury kadru system werbalny reprezentowany jest przez grupy znaków literniczych. Znaki te, będące wizualną formą zapisu poszczególnych dźwięków ludzkiej mowy, odznaczają się o wiele większą jednolitością, uschematyzowaniem i prostotą formy graficznej niż znaki ikoniczne. Uschematyzowanie wynika z faktu, iż percepcyjne wzorce poszczególnych liter mają charakter schematów graficznych, których cechy muszą

w całości, (a przynajmniej w większości) zostać odtworzone w graficznej strukturze znaku. Prostota formy jest już konsekwencją schematyczności znaku, który z reguły ogranicza się do denotowania cech zawartych we wzorcu, co w maksymalny sposób ułatwia jego odczytanie. Co zaś do jednolitości, to wiąże się ona z wyborem określonej konwekcji graficznej pisma - czyli jego kroju - który to zabieg, nie ingerując w zawartość referencjalną znaków literniczych, określa wspólny dla wszystkich tych znaków sposób graficznego przedstawienia cech referencjalnych, ujednociając i poddając standaryzacji charakter cech osobniczych tych znaków. Podobnie jak w przypadku znaków ikonicznych - także i tu cechy niereferencjalne mogą stanowić dodatkowe źródło informacji o charakterze wypowiedzi i jej zawartości.

Elementy struktury werbalnej z uwagi na odmienną budowę znaków i sposobu organizacji wypowiedzi są wyraźnie wyodrębnione ze struktury ikonicznej kadru. Tworzą one w ramach kompozycji kadru graficznie wydzielone enklawy, wewnątrz których obowiązują odrębne niż w pozostałych obszarach kadru zasady. Enklawy te przybierają formę tzw. „dymków” („chmurek”, „baloników” itp.)<sup>20</sup> zawierających szereg tworzących wypowiedź werbalną znaków. Zadaniem dymków jest stworzenie optymalnych warunków percepcji ich zawartości - co przejawia się w dostosowaniu pojemności dymka do rozmiarów zawartego w nim zapisu, oraz w jednolitości tła i jego kontrastowości wobec znaków - a także dookreślenie charakteru i funkcji wypowiedzi w ramach kadru.

Dymki pełnią w strukturze werbalnej podobną rolę jak kadry w strukturze ikonicznej: tworzą najmniejsze w pełni samodzielne całości znaczeniowe. Jednocześnie jednak wchodzą w skład zawartości kadru jako jeden z jego elementów, powiązany z innymi elementami i spełniający w całości kadru określoną funkcję.

Właśnie określając funkcję wypowiedzi werbalnych w ramach kadru dokonać można podstawowego dla struktury werbalnej rozróżnienia. Rozróżnienie to wskazuje na dwa odmienne typy wypowiedzi werbalnych. Pierwszy z nich to przytoczone w formie zapisu wizualnego wypowiedzi słowne postaci przedstawionych. Pełnią one podwójną niejako rolę: stanowiąc źródło werbalnej informacji o świecie przedstawionym, postrzeganej sytuacji przedmiotowej i postaci, będącej nadawcą wypowiedzi, równocześnie stanowią wizualny zapis jednego z fizycznych aspektów świata przedstawionego, uzupełniającego ikoniczny obraz wzrokowego postrzeżenia jego fragmentu o związane z nim jakości dźwiękowe. Pod

---

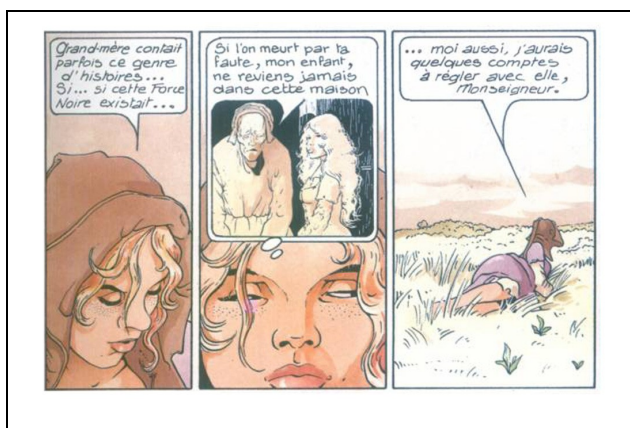
<sup>20</sup> Brak polskiego terminu naukowego określającego te enklawy zmusza mnie do używania nieco frywolnie brzmiącej formy „dymek”, jako powszechnie przyjętą w terminologii potocznej i publicystycznej. We francuskiej literaturze przedmiotu pojawia się wprawdzie uczony termin „phylactère”, jednak próbę wprowadzenia jego łacińskiego czy sformułowania polskiego ekwiwalentu uważałbym za nieco nadmiernie pretensjonalną.

tym względem graficzny zapis wypowiedzi (a więc „dymek” z zawartością) stanowi jeden z elementów ikonicznego przedstawienia sytuacji przedmiotowej, odznaczającej się wprawdzie wewnętrzną odmiennością, lecz jako całość podporządkowaną zasadom regulującym kompozycyjny układ przedstawienia sytuacji przedmiotowej. Niektóre graficzne właściwości dymka i jego zawartość nabierają tu znaczenia jako nośniki informacji o fizycznych właściwościach przedstawionego zestawu dźwięków, jak siła i barwa głosu, jego zabarwienie emocjonalne itp. Jedną z podstawowych informacji tego typu jest graficzne powiązanie „dymka” ze znakiem postaci, będącej nadawcą wypowiedzi w świecie przedstawionym.

Jako nieco odmienny wariant tego typu wypowiedzi wymienić należy wizualne zapisy myśli postaci przedstawionych. W tym przypadku zachowane zostają wszystkie właściwości poprzednio opisanej odmiany z wyłączeniem tych, dotyczących fizycznych właściwości dźwięku. o „pozafizycznym” charakterze tych wypowiedzi informuje odpowiednia, odmienna niż w poprzednich przypadkach forma graficzna dymka, a więc bądź jego kształt, bądź rodzaj konturu, bądź wreszcie graficzna forma powiązania ze znakiem nadawcy. Czasami funkcję tę pełni także odmienne niż w poprzednio opisanej odmianie, liternictwo napisu.

Drugim, zdecydowanie odmiennym funkcjonalnie rodzajem wypowiedzi werbalnej jest wypowiedź podmiotu postrzegającego, stanowiąca słowny komentarz do postrzeganego obrazu. Wypowiedź ta pełni rolę nadrzędną wobec zawartości ikonicznej kadru, nie wykazuje zatem przestrzennego związku z jakimkolwiek jej elementem, sytuując się zwykle w pobliżu (a czasem nawet w bezpośrednim graficznym powiązaniu) krawędzi kadru. Podobnie jak w poprzednim przypadku, ontologiczna odmienność charakteru tego typu wypowiedzi znajduje wyraz w odmiennej formie graficznej „dymka”, a czasem nawet znaków literniczych.

Zwróciłem uprzednio uwagę na analogiczność funkcji, jaką wobec znaków słownych pełni „dymek”, i tej, jaką w strukturze ikonicznej pełni kadr. Prosta konsekwencją tej analogiczności są przypadki, gdy w ramach kadru pojawia się dymek, którego zawartość stanowią nie znaki liternicze, a znaki ikoniczne - swego rodzaju kadr w kadrze, kiedy to postać przedstawiona w kadrze „zewnątrznym” staje się podmiotem wypowiedzi zawartej w kadrze „wewnętrznym” (nb. rzadko taki „dymek ikoniczny” zastępuje wypowiedź werbalną postaci, która najczęściej przybiera raczej postać odrębnych kadrów z narracją werbalną; częściej dotyczy to niezwerbalizowanych myśli lub wyobrażeń „nadawcy” – patrz il. 2). Innym, częściej praktykowanym rozwiązaniem jest przedstawienie opowiadanej sytuacji już nie w formie dymka, w ramach kadru, lecz w formie odrębnego, samodzielnie kadru lub ich



Ilustracja 2

„Dymek ikoniczny” w utworze François Bourgeona *Le sortilège de Bois des Brumes*, ed. Casterman, Bruxelles 1986, s. 21. W tym przypadku posłużył on do wprowadzenia retrospekcji.

© F. Bourgeon & ed. Casterman 1986.

graficznej konwencji prezentacji świata przedstawionego w stosunku do kadrów narracji właściwej.

Obecność w wizualnej strukturze kadru utworu opowieści rysunkowej elementów należących do werbalnego systemu przekazywania znaczeń w dość istotny sposób wpływa na organizację elementów tej struktury, a przede wszystkim na porządek ich odczytywania. Jak wynika z poprzednich rozważań, odczytanie ikonicznej zawartości kadru rozpoczyna się od dokonanej w akcie percepcji jednostkowej identyfikacji przedstawionej sytuacji przedmiotowej oraz jej elementów, po której to identyfikacji następuje szereg aktów percepcji złożonej, podczas których na podstawie analizy graficznej zawartości poszczególnych znaków i ich układów dokonuje się interpretacji ich znaczenia. Interpretacje te z kolei składają się na

sekwencji, kiedy to zachowane zostają wszelkie właściwości kadru, lecz wypowiedzi werbalne związane w tych kadrach z podmiotem należy traktować jako brzmieniowo wyartykułowane wypowiedzi osoby przedstawionej, która w tym przypadku pełni funkcję podmiotu (il. 3). Możliwą konsekwencją tego zabiegu jest odmienność graficznych elementów zewnętrznych kadru, a szczególnie ramy, a nawet - w uzasadnionych przypadkach - odmienność



Ilustracja 3

Sekwencja kadrów jako ekwiwalent werbalnej opowieści Rycerza w utworze François Bourgeona *Le sortilège de Bois des Brumes*, ed. Casterman, Bruxelles 1986, s. 18. W tym przypadku obraz całkowicie zastępuje narrację werbalną.

© F. Bourgeon & ed. Casterman 1986

znaczenie całego obrazu. Z uwagi na bezkierunkowość przedstawień ikonicznych kolejność owych aktów percepcji złożonej podporządkowana jest zasadom kompozycji graficznej kadru: jako pierwsze przedmiotem analizy stają się znaki pełniące newralgiczne funkcje w kompozycji. Z reguły znaki te związane są przestrzennie z centralnymi okolicami kadru<sup>21</sup>. Dodatkowych informacji o rytmie i kierunku odczytania dostarcza semantyczna zawartość obrazu, która w oparciu o znaczenia poszczególnych znaków pozwala ustalić kolejność ich percepcji.

Na ikoniczny porządek lektury zawartości kadru nakłada się zgoła odmienny porządek odczytywania pisma, porządek podlegający ściśle określonym regułom. Znaki liternicze, pogrupowane w segmenty - słowa - i większe całości - zdania - ułożone zostają szeregowo w wersy, które z kolei tworzą pionowe kolumny. Ich odczytanie zgodnie z ustalonymi konwencjami zasadami przebiega - w przypadku pisma cywilizacji europejskiej - od lewej ku prawej stronie wersu oraz od góry ku dołowi kolumny; ma ono charakter jednoznacznie linearny. Zasady te, obowiązujące wewnątrz zawierających wyodrębnione wypowiedzi dymków, rozszerzone zostają na obszar całego kadru, gdy chodzi o ustalenie kolejności odczytania zawartości poszczególnych dymków w przypadku występowania ich większej ilości w ramach kadru. I tak w przypadku wypowiedzi usytuowanych na jednym poziomie pierwsza przedmiotem lektury powinna stać się ta usytuowana po lewej stronie, zaś w przypadku ich rozmieszczenia na różnej wysokości - ta, która znajduje się wyżej<sup>22</sup>.

To rozszerzenie zasad linearnego odczytania znaków na obszar kadru powoduje swoiste podporządkowanie tym zasadom także i jego struktury ikonicznej. Wiąże się to z koniecznością graficznego powiązania „dymków” zawierających wypowiedzi postaci przedstawionych ze znakami przedstawiającymi te postaci. Ściśle określone następstwo wypowiedzi werbalnych pociąga za sobą analogiczne następstwa percepcji powiązanych z tymi wypowiedziami znaków ikonicznych; ponieważ zaś rzeczony następstwo wypowiedzi ma charakter kierunkowy, także i kompozycja ikoniczna uzyskuje pewien walor kierunkowości (patrz il. 4). W kadrach, których kształt i proporcje wskazują na wyraźne zorientowanie kierunkowe (wertykalne lub horyzontalne) za sprawą współobecności w opowieści rysunkowej elementów systemu werbalnego określony zostaje „naturalny” kierunek percepcji, a tym samym „kierunek” czasowego rozwoju kadru.

<sup>21</sup> Bernard Duc sytuuje newralgiczne punkty kompozycji kadru na liniach przekątnych, nieco bliżej centrum niż rogu kadru; patrz: B. Duc, *L'art de la Bande Dessinée, op. cit.*, t. 1, s. 151.

<sup>22</sup> Nierespektowanie tej zasady powoduje zakłócenie tempa i porządku lektury elementów kadru, i może prowadzić do błędnego ustalenia kolejności odczytywania tekstów oraz błędnej interpretacji znaczenia wypowiedzi.



Ilustracja 4

W kadrach pionowych będzie to kierunek z góry w dół, zaś w kadrach poziomych - z lewa na prawo. Oczywiście zawartość ikoniczna kadru

Fragment utworu R. Goscinny'ego i A. Uderzo *Astérix Légionnaire* (Ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1973, s. 21) – przykład podporządkowania układu postaci w kadrach kolejności wygłaszanych przez nie kwestii.  
© R. Goscinny & A. Uderzo & ed. Dargaud 1973

nie traci tu własnego, opisanego uprzednio sposobu organizacji; kierunkowość ta ułatwia tylko organizację percepcji znaków w ramach poszczególnych odmian funkcjonalnych ikonów. W koniecznych przypadkach możliwe jest nadanie kadrowi odmiennego niż narzucone przez porządek werbalny ukierunkowania, wymaga to jednak radykalnych zabiegów kompozycyjnych, co w przeciwnym przypadku nie jest konieczne. Oczywiście z pełną odpowiedzialnością powyższe stwierdzenie można odnieść wyłącznie do opowieści rysunkowej posługującej się pismem łacińskim lub alfabetami o podobnym porządku organizacji - nie miałem niestety możliwości sprawdzić tego problemu w przypadku pisma arabskiego czy dalekowschodniego; można tylko przypuszczać, że ukierunkowanie lektury zawartości ikonicznej kadru wyznaczone jest kierunkowym porządkiem lektury pisma<sup>23</sup>.

Z koniecznością kolejnego odczytywania poszczególnych elementów w procesie interpretacji związany jest problem czasu w kadrze. Z pozoru wydaje się, iż problem ten można rozstrzygnąć jednym zdaniem: „kadr, zachowując jedność i ciągłość przestrzeni przedstawionej oraz jedność podmiotu, automatycznie zachowuje też tożsamość czasu przedstawionego, tzn. wszystkie elementy świata przedstawionego zobrazowane w kadrze zostają w nim utrwalone w tym samym momencie, w tym samym mgnieniu oka”.

<sup>23</sup> Przypis po latach: zależność tę widać w „zachodnich” edycjach japońskich mang, które początkowo dostosowywano do „odwrotnego” (od prawej ku lewej) kierunku lektury tekstów, mechanicznie konwertując całe plansze na obraz lustrzany. W efekcie wszelkie wplecione w tkanę ikoniczną napisy i wizerunki obrazów, publikacji itp. pokazywane były niewłaściwie, zaś wszyscy bohaterowie stawali się leworęczni. Aby uniknąć tej niedogodności, przyjęto w końcu nieco niewygodny, lecz racjonalny system zachowania oryginalnego porządku lektury: wymaga on czytania całego utworu „od tyłu”, a na poziomie poszczególnych stron – od prawej do lewej.

O ile stwierdzenie to mogłoby być prawdziwe w stosunku do elementów ikonicznych - nie da się odnieść do elementów werbalnych, których charakter wręcz wymaga pewnego przebiegu czasowego. Zaś opisane wyżej zjawisko kierunkowości lektury, a tym samym czasowego następstwa percepcji elementów zawartości kadru pozwala rozszerzyć tezę o rozciągłości czasu także na strukturę ikonyczną. Elementy składające się na zawartość wizualną jednego kadru odznaczają się wprawdzie jednością i ciągłością czasu, lecz pojęcia te oznaczają nie wyrwanie z czasu jego minimalnego wycinka - jak czyni to kadr filmowy - lecz pewnego ciągłego przebiegu, którego długość odpowiada optymalnej długości pełnej percepcji całości kadru i poszczególnych jego elementów. Fizyczny czas percepcji - niemożliwy wprawdzie do precyzyjnego określenia i nie wyznaczany arbitralnie, jak w przypadku filmu - przez sposób organizacji wizualnej struktury kadru oraz gradację złożoności informacyjnej poszczególnych jej elementów zostaje jednak w pewnych granicach określony, i on to właśnie wyznacza „czas wewnętrzny” kadru, którego wartość można rozpatrywać już w kategoriach narracyjnych.

\* \* \*

Ikoniczna i werbalna struktura kadru stanowią jego fundamentalne składniki, a ich powiązanie należy do definicyjnych cech opowieści rysunkowej. Obraz wizualnej struktury kadru należy jednak uzupełnić o szereg form pośrednich, łączących w sobie właściwości obu systemów znakowych. Są to formy dość różnorodne, w różnym stopniu powiązane z każdym z dwu wymienionych systemów podstawowych; łączy je wszystkie funkcja wizualnych oznaczników tych jakości świata przedstawionego, których znaki ikoniczne ani werbalne w swej klasycznej formie nie są w stanie przedstawić.

Pierwsza z takich form sytuuje się na pograniczu (jeżeli nie w obszarze) systemu werbalnego. Są nią onomatopeje - liternicze zapisy pozasłownych jakości dźwiękowych, a więc okrzyków oraz naturalnych odgłosów świata przedstawionego. Podobnie jak w klasycznej wypowiedzi werbalnej - i tutaj znaki liternicze uszeregowane zostają w pewien ciąg, przywołujący określoną jakość brzmieniową; właśnie owa jakość brzmieniowa, jej podobieństwo względem określonego dźwięku rzeczywistego stanowi tu podstawę znaczenia. Oczywiście nie zawsze może być mowa o ścisłym podobieństwie, szczególnie, gdy za pomocą znaków przystosowanych do oznaczania dźwięków mowy ludzkiej, przedstawić trzeba dźwięk zupełnie innego pochodzenia; zachodzi wówczas konieczność przedstawienia owego



dźwięku w wersji uproszczonej, stosownie do możliwości znaków literniczych - można więc tu mówić także o pewnej konwencji w wyborze sposobu przedstawiania dźwięku.

Cechą charakterystyczną onomatopei jest fakt, iż wartość fonetyczna składających się na nią znaków pełni tu o wiele mniej istotną rolę w konstruowaniu znaczenia, niż w przypadku słowa. O ile słowo konstituuje swe znaczenie przede wszystkim w oparciu o zawarty w nim układ brzmień, ściśle przyporządkowany wzorcowi gnostycznemu, pozostałe elementy traktując jako drugorzędne, dookreślające tylko znaczenie - w przypadku graficznego zapisu onomatopei dostrzec można szereg innych, równie istotnych czynników. Pierwszym z nich jest graficzne powiązanie zapisu onomatopei z ikonycznym znakiem źródła jej pochodzenia. Powiązanie to jest warunkiem koniecznym właściwego odczytania onomatopei, a to z uwagi na jej uproszczoną formę, ograniczającą jej właściwości mimetyczne oraz brak właściwego znakom słownym ścisłego skonwencjonalizowania, który czyni onomatopeje do pewnego stopnia wieloznacznymi. A dokonuje się to powiązanie poprzez umieszczenie znaku onomatopei w bezpośredniej bliskości kompozycyjnej graficznego odznaczenia jej źródła. Co więcej, onomatopeja nie podlega typowemu dla znaków słownych wyodrębnieniu ze struktury ikonicznej za pomocą dymka, „wtapiając” się w przestrzeń przedstawioną jako jeden z jej elementów. Tę zdolność integracji pogłębia jeszcze możliwość podporządkowania graficznej formy znaków składających się na onomatopeje niektórym właściwościom przestrzeni przedstawionej (trójwymiarowość, perspektywa, sposób oświetlenia itp.), możliwość dość rzadko wykorzystywana, ale realnie istniejąca.

Ta ostatnia właściwość formy graficznej onomatopei przywołuje drugi z czynników, współuczestniczących w konstituowaniu jej znaczenia. Myślę tu o znacznym, nieraz wręcz maksymalnym uaktywnieniu tej formy graficznej jako nośnika jakości znaczeniowych, a szczególnie o „pozareferencjalnych” cechach znaków, będących konsekwencją wyboru określonego kroju pisma, jego wielkości, sposobu zestawienia na płaszczyźnie itd. Wszystkie te właściwości składają się na ogólną ekspresję napisu, która na równi z jego wartością fonetyczną określać może charakter oznaczanego dźwięku. Co więcej, możliwe jest (choć chyba nie praktykowane zbyt często) jeszcze bardziej radykalne podejście do znaków literniczych, podejście, nakazujące uznać za podstawową wartość napisu nie wartość fonetyczną tworzących go znaków, lecz ich wartość graficzną, i to nie tylko w odniesieniu do elementów konstituujących „charakter pisma”, lecz również do graficznych cech referencjalnych poszczególnych znaków. W takim ujęciu znaki tworzące daną onomatopeję

pełniłyby rolę przede wszystkim znaków graficznych o określonej ekspresji wizualnej, których wartość brzmieniowa ma znaczenie drugorzędne; sama onomatopeja zaś byłaby bardziej przedmiotem opartego na analizie ekspresji wizualnej oglądu niż polegającego na werbalizacji jej zawartości brzmieniowej odczytania. Jest to dość radykalne ujęcie, nie można więc uznać go za obowiązujące we wszystkich utworach opowieści rysunkowej, niemniej sama hipotetyczna możliwość jego urzeczywistnienia wskazuje na istotną rolę, jaką graficzne cechy znaków mogą odgrywać w procesie budowania znaczenia<sup>24</sup>.

Drugą, diametralnie różną od poprzedniej formą pośrednią są ideogramy. Znaki te stanowią alternatywę wobec znaków słownych formę oznaczania niektórych pojęć w sposób konwencjonalny, ale oparty na schematach o charakterze ikonicznym. Ich forma graficzna wykazuje typową dla znaków literniczych schematyczność i uproszczenie. Także ich uporządkowanie przypomina układ liter w wypowiedzi werbalnej. (Ten konwencjonalny sposób uporządkowania ideogramów przywołuje na myśl formułę rebusu, ale ich marginalna funkcja w całości wypowiedzi nie uprawnia do odniesienia analogii do całej opowieści rysunkowej, jak to uczynił KTT w *Sztuce komiksu*.) Również funkcja ideogramów nakazuje wiązać je bardziej ze strukturą werbalną, niż ikoniczną. Ideogramy w utworze opowieści rysunkowej zastępują słowa tam, gdzie, użycie samych słów jest z jakiegoś powodu niewskazane. Najbardziej typowym zastosowaniem ideogramów jest zastąpienie nimi wyrażeń zbyt dosadnych i niecenzuralnych; symboliczne znaki graficzne służą także do bezpośredniego - właśnie symbolicznego oznaczania stanów emocjonalnych postaci przedstawionych. Sposób i forma usytuowania ideogramów w kadrze również charakterystyczna są dla klasycznych znaków werbalnych; umieszcza się je w dymkach w uszeregowaniu, odpowiadającym uszeregowaniu znaków literniczych w wypowiedź.

Ostatnią, odmienną od poprzednich, grupą znaków pośrednich są ikoniczne znaki konwencjonalne. Nazwą tą określam znaki, których zadaniem jest wizualnie przedstawić te jakości świata przedstawionego, których nie mogą oddać wymienione poprzednio jako podstawowe odmiany znaków; będą to zatem wszystkie jakości oprócz wizualnych i dźwiękowych<sup>25</sup>. W szczególności odnosi się to do jakości motorycznych i zapachowych (jakości dotykowe - a więc faktura fizycznej materii elementów rzeczywistości - oddawane są - w miarę możliwości - środkami ikonicznego przedstawienia wizualnej struktury świata). Przedstawienie tych jakości dokonuje się poprzez przekład wchodzących w ich skład zjawisk

<sup>24</sup> Na temat onomatopei patrz: B. Duc, *op. cit.*, t. 1, 123-125.

<sup>25</sup> W razie potrzeby znaki tego typu mogą denotować także jakości wizualne lub dźwiękowe.

na język wizualny. Tak np. jakości zapachowe przedstawione są graficznie - jako maksymalnie uproszczone, unoszące się z wydzielającego zapach przedmiotu pasemka dymu. To maksymalne uproszczenie graficznej formy znaku wskazuje na jego konwencjonalność, co pozwala odróżnić go od ikonicznego przedstawienia „prawdziwego” dymu. Przedstawienie jakości motorycznych, a więc efektów ruchu, zmiany miejsca w przestrzeni przez przedmioty przedstawione, dokonuje się również poprzez graficzne przedstawienie ruchu powietrza, najczęściej za pomocą cienkich linii, oznaczających coś na kształt fali poruszonego powietrza, analogicznie do efektu poruszania się ciała w wodzie. Z kolei efekt zderzenia, kontaktu dwóch elementów materii, przedstawiane bywa w postaci wydzielenia się energii, a więc swego rodzaju eksplozji, błyskawicy, czy unoszącego się obłoczku dymu<sup>26</sup>. Wszystkie te przedstawienia, uwidaczniające jakości pozawizualne przy pomocy znaków graficznych, odwołują się do fizycznego charakteru oznaczanych przez nie zjawisk i procesów; ich forma graficzna wykazuje pewne - czasami dość umowne i odległe - strukturalne podobieństwo do samego zjawiska. Podobnie jak w poprzednich przypadkach, także i te znaki charakteryzują się maksymalnym uproszczeniem i schematycznością formy, a jako integralne elementy przestrzeni przedstawionej i sytuacji przedmiotowej wtopione zostają w strukturę ikoniczną kadru, dookreślając jej poszczególne elementy. I to stanowi ich jedyną funkcję.

\* \* \*

W ten sposób wyczerpaliśmy katalog odmian znaków współtworzących obrazowo-semantyczną strukturę kadru. Charakterystyka poszczególnych odmian tych znaków ukazuje tę strukturę jako twór o dużym stopniu złożoności i wewnętrznym zróżnicowaniu. Owa złożoność i zróżnicowanie niekoniecznie jednak musi w pełni objawiać się w każdym pojedynczym kadrze. Jest ona raczej narzędziem funkcjonalnego zróżnicowania poszczególnych kadrów, które stanowią przecież w istocie elementy bardziej złożonych struktur. Z tej perspektywy, wykorzystując dokonane przy okazji poprzednich rozważań spostrzeżenia, określić można cały szereg kryteriów typologicznych funkcjonalnych odmian kadru jako całości, kryteriów tak różnorodnych, jak różnorodna jest opisana wyżej struktura obrazowa kadru.

---

<sup>26</sup> K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*, *op. cit.*, rozdz. pt. „Spacer Walentyny, czyli zaproszenie do komiksu”, s. 42-52.

Jednym z tych kryteriów jest usytuowanie podmiotu postrzegającego względem przedstawionej sytuacji przedmiotowej. Klasyfikacja ta odpowiada stosowanemu w języku filmowym tzw. systemowi planów. W swej uproszczonej (bo taka wydaje się wystarczająca dla potrzeb tych rozważań) wersji zawiera ona trzy rodzaje planów, odpowiadające trzem funkcjonalnym odmianom kadrów: 1) **plany bliskie**, odznaczające się możliwie małą odległością podmiotu względem przedstawionej sytuacji; ikoniczna zawartość kadru ograniczona jest tu wyłącznie do znaków podstawowych o dużej pojemności informacyjnej (a więc dużych - względem formatu kadru - rozmiarach), przy maksymalnej redukcji znaków uzupełniających i uproszczeniu tła; struktura ikoniczna jest tu z reguły uzupełniona elementami struktury werbalnej - dymkami dialogowymi. Ze względu na funkcję tego rodzaju kadrów w ramach struktury narracyjnej noszą one nazwę „psychologicznych”; 2) **plany średnie**, w których usytuowanie podmiotu względem sytuacji przedstawionej umożliwia możliwie pełne postrzeżenie tej sytuacji; kadry te charakteryzują się pełną gamą odmian znaków ikonicznych z wyraźnie określonymi graficznie znakami podstawowymi oraz proporcjonalnie uproszczonymi znakami uzupełniającymi i tłem, co w sumie tworzy pewną równowagę kompozycyjną; może tu występować powiązanie elementów struktury ikonicznej z elementami werbalnymi, są one jednak z reguły wtopione kompozycyjnie w przestrzeń przedstawioną, nie dominując w niej rozmiarami. W kadrach tych pojawić się mogą również pośrednie formy znakowe, szczególnie onomatopeje i ikoniczne znaki konwencjonalne; ten typ kadrów proponuję nazwać „kadrami akcji”, gdyż najpełniej i najbardziej funkcjonalnie przedstawia on sytuację przedmiotową; 3) ostatnią grupę stanowią **plany dalekie**, w których dominującą rolę odgrywają znaki, charakteryzujące przestrzeń przedstawioną, zaś znaków postaci i przedmiotów przedstawionych bądź zupełnie w kadrze nie ma, bądź wtapiają się one w obraz przestrzeni. Tym samym raczej sporadycznie pojawiają się tu dymki dialogowe; częściej już występuje druga z odmian funkcjonalnych wypowiedzi werbalnej - komentarz podmiotu<sup>27</sup>.

Na powyższy system klasyfikacji kadrów nakłada się inny, za kryterium przyjmujący stopień graficznej i kompozycyjnej złożoności kadru. Pod tym względem kadry podzielić można na **proste**, (gdzie występuje jeden lub kilka tylko znaków ikonicznych o jednolitej strukturze graficznej) i **złożone**, zawierające większą ilość znaków o zróżnicowanej strukturze graficznej i funkcji, tworzących kompozycję o bardziej złożonym charakterze.

---

<sup>27</sup> Patrz: B. Duc, *op. cit.*, s. 36-49, a także J. Płazewski, *op. cit.*, s. 39-56.

Również rodzaj przestrzeni przedstawionej może być podstawą zróżnicowania kadrów. Nie zawsze bowiem znaki ikonicznej struktury kadru uporządkowane są zgodnie z regułami właściwymi dla obrazowania obiektywnie istniejącej, fizycznej przestrzeni. Można właściwie wyróżnić trzy odmiany kadrów, różniące się sposobem przedstawiania właściwości przestrzeni. Pierwszą odmianę stanowią kadry, przedstawiające przestrzeń w sposób standardowy, z uwzględnieniem jej jedności, ciągłości oraz typowości zachodzących pomiędzy jej elementami stosunków przestrzennych<sup>28</sup>. Można tu mówić o obiektywnym przedstawieniu przestrzeni rzeczywistej. Druga odmiana również denotuje jedność i ciągłość przestrzeni, czyni to jednak za pomocą środków na tyle nietypowych, iż obraz owej przestrzeni odznacza się zdecydowaną odmiennością od obrazu uzyskanego w wyniku klasycznego sposobu przedstawiania. Może to być np. zastosowanie odmiennej perspektywy (np. technika „rybiego oka”, w której obraz rozkłada się jak na powierzchni kuli), jak również odchylenie w stosunku do pionu czy złamanie ciągłości i jedności czasu przez powielenie, nałożenie na siebie obrazów, będących wynikiem kilku postrzeżeń tego samego obiektu w różnych, nieco od siebie oddalonych odstępach czasu. Takie przedstawienie nosi miano subiektywnego, i związane jest ze szczególną kondycją psychiczną podmiotu postrzegającego.

Trzecią odmianę tworzą obrazy, których kompozycja łamie wszelkie zasady jedności czasoprzestrzennej. Jej elementy zestawione są ze sobą w sposób z punktu widzenia jedności postrzeżenia przypadkowy i nieprawidłowy; związek między nimi ma charakter logiczny i możliwy jest do ustalenia dopiero na płaszczyźnie narracyjnej. Kadry te charakterystyczne są dla przestrzeni nierealnej, będącej produktem wyobrażeń, wizji, snów itp. postaci przedstawionych, którą to przestrzeń określić można mianem subiektywnej. Zestawienie elementów jej zawartości denotuje tu strukturę nie przestrzeni, lecz myślenia i kojarzenia podmiotu. Oczywiście tego typu środki nie są niezbędnymi dla przedstawienia przestrzeni wymagowanej: czasami do określenia charakteru przestrzeni wystarcza nietypowe zestawienie przedmiotów przedstawionych. Opisana poprzednio odmiana ma po prostu bardziej radykalny charakter.

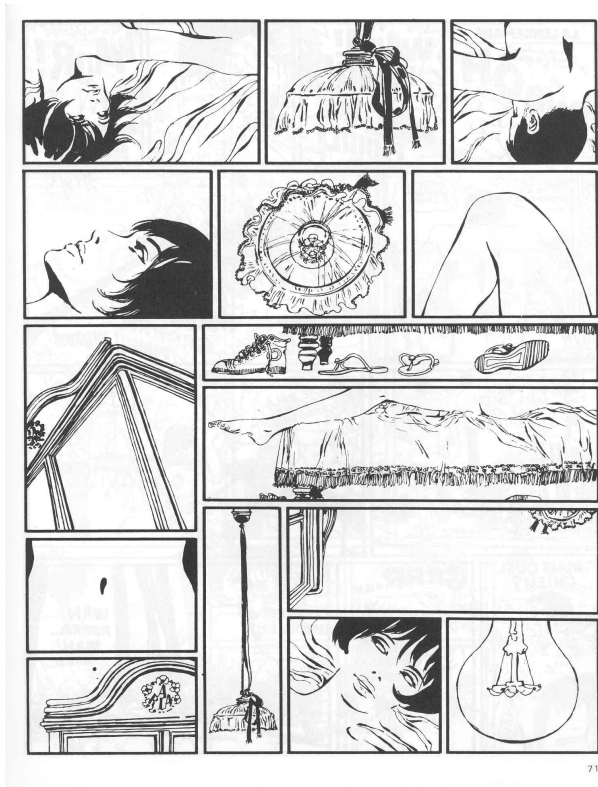
Jeszcze jedną klasyfikację przeprowadzić można w oparciu o to, jaki rodzaj znaków spełnia w kadrze dominującą rolę. O ile bowiem system ikoniczny jest systemem generalnie

<sup>28</sup> Nie zgadzam się z postawioną przez K. T. Toeplitza w jego pracy (*Sztuka komiksu...*, *op. cit.*, s. 92-98) tezą o współistnieniu w kadrze opowieści rysunkowej kilku różnych porządków perspektywicznych. Obiektywna prezentacja rzeczywistości wymaga jako niezbędnego warunku – zachowania zasad perspektywy. Złamanie jedności perspektywy może mieć miejsce tylko jako oznaka nierealistycznego statusu przestrzeni. (*Przypis po latach*: rezygnacja z respektowania zasad perspektywy może być również elementem przyjętej w danym utworze konwencji przedstawieniowej, gdy np. utwór posługuje się estetyką ekspresjonistyczną lub stylizowany jest na rysunek prymitywny.)

w opowieści rysunkowej dominującym - w poszczególnych kadrach, pełniących przecież bardzo różne funkcje w strukturze narracyjnej, może zachodzić konieczność przesunięcia akcentu na jeden z pozostałych elementów zawartości. Obok kadrów „ikonicznych”, gdzie dominującą (a niekiedy jedyną) jest struktura ikoniczna, mogą pojawić się kadry „werbalne”, w których głównym nośnikiem znaczenia jest semantyczna zawartość dymka, zaś graficzne przedstawienie osoby wypowiadającej jego tekst pełni tu rolę uzupełniającą, dookreślającą sytuację. Ich szczególną odmianą jest jednostka, którą nazwę „werbalnym równoważnikiem kadru”, a której zawartość ogranicza się wyłącznie do znaków literniczych. Dzieje się tak, gdy ze względów istotnych dla przebiegu narracji następuje przerwanie ciągłości narracji wizualnej, a rolę jedyne go nośnika sensów przejmuje na moment narracja werbalna. Wówczas obszar ograniczony ramami kadru staje się jakby wnętrzem dymka z tekstem werbalnym; ewentualne elementy ikoniczne pełnią tu rolę podrzędną, informacyjną.

Gwoli ścisłości należy również wspomnieć o kadrach, w których szczególna rola, a czasem nawet rola jedyne go nośnika informacji przypada znakom pośrednim. Kadry „onomatopieczne” (gdyż z reguły ich sedno tworzy określona onomatopeja lub ich zestaw) w syntetyczny sposób zastępują wówczas rozbudowane ikonicznie kadry „akcji”, sugerując jedynie pośrednio zdarzenia, zachodzące w obrębie świata przedstawionego. Oczywiście kadr taki nie może egzystować samodzielnie; jego właściwa interpretacja możliwa jest dopiero przy znajomości kontekstu, utworzonego przez kadry bezpośrednio z nim sąsiadujące. Biorąc zaś pod uwagę stopień graficznej i kompozycyjnej złożoności tego typu kadry zaliczyć je można do grupy kadrów prostych.

Przedstawiony wyżej szereg klasyfikacyjnych kryteriów odmian kadrów nie jest najprawdopodobniej szeregiem pełnym; niewątpliwie istnieją inne jeszcze wyróżniki pozwalające tworzyć nowe typologie - niemniej w oparciu o przedstawione wcześniej rozważania, dotyczące obrazowo-semantycznej struktury kadru i jej elementów stworzyły podstawy dla dokonania takich właśnie, a nie innych klasyfikacji. Jak łatwo zauważyć, klasyfikacje te nie układają się w jednolity i zwarty system, pozostając wobec siebie w bardzo różnorodnych stosunkach, wynika to jednak z różnorodności stanowiących ich podstawę kryteriów. Z tego też względu zrezygnuję z próby systematycznego uporządkowania tych klasyfikacji, jakkolwiek możliwości takiej systematyzacji nie wykluczam.



Ilustracja 5

Sztandarowy przykład fragmentaryczności kadrów opowieści rysunkowych: plansza utworu Guido Crepax z serii *Valentina - La loi de la pesanteur*, ed. Le Square, Paris 1976, s 71.

© G. Crepax & ed. Le Square 1976

odznaczający się wizualną samodzielnością, nie może, a nawet nie powinien odznaczać się samodzielnością absolutną. Ponieważ o narracyjnej zawartości kadru i jego funkcji w narracyjnej strukturze utworu będzie mowa nieco dalej, ograniczę się teraz do sfery obrazowo-semantycznej. Fragmentaryczność oznacza tu, iż z uwagi na możliwość przedstawienia sytuacji przedmiotowej w większej ilości kadrów nie jest konieczne przedstawianie wszystkich jej elementów w ramach jednego kadru. Ciekawszym - i często praktykowanym - rozwiązaniem jest rozbicie owej sytuacji na szereg fragmentarycznych kadrów, odznaczających się pewną tylko powtarzalnością elementów; dopiero analiza zawartości tych kadrów, a szczególnie ich wzajemnych relacji, umożliwia dokonanie rekonstrukcji całości sytuacji. Mistrzem tego rodzaju zabiegów jest Guido Crepax (il. 5), którego utworowi K. T. Toeplitz poświęcił w swej pracy osobny rozdział<sup>29</sup>.

Drugą ogólną cechą kadru jest, będąca konsekwencją wyraźnej odrębności wizualnej kadru, jego wewnętrzna jednolitość graficzna i wizualna. Pociąga ona za sobą wiele opisanych wyżej cech poszczególnych elementów struktury obrazowo-semantycznej kadru, jak jedność

<sup>29</sup> K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*, op. cit., cz. II rozdz. 1, s. 42-52.

konwencji graficznej w ramach kadru, wynikająca z jednolitości przestrzeni jednolitość sposobu jej przedstawiania itp. Należałoby tu jeszcze wspomnieć o wymogu pewnej odpowiedniości graficznych właściwości kroju pisma zapisów werbalnych wobec graficznych cech elementów ikonicznej struktury kadru, w którym te elementy werbalne występują. Dzięki tej odpowiedniości zachowana zostaje wewnętrzna integralność kadru mimo jego strukturalnej złożoności.

Trzecią cechą stanowi wymóg maksymalnej (czy może raczej optymalnej) czytelności, to jest takiego sposobu graficznego zapisu elementów struktury obrazowo-semantycznej, który umożliwi jego pełne i prawidłowe odczytanie, przy czym prawidłowość dotyczy nie tylko ostatecznego efektu czynności odczytywania, lecz także i przebiegu samej tej czynności, co łączy się chociażby z opisaną wyżej kategorią wewnętrznego czasu kadru.

Czwartą i ostatnią, a zarazem najważniejszą chyba cechą wizualno-semantycznej struktury kadru jest jej podległość względem struktury narracyjnej. Jest to cecha o tyle najważniejsza, że posiadająca moc zawieszania każdej z opisanych wyżej właściwości kadru. I tak jeżeli wymagają tego względy narracyjnej struktury utworu - możliwe jest złamanie zasady wewnętrznej jednolitości graficznej czy zasady optymalnej czytelności, choć w tym ostatnim przypadku optymalną czytelnością jest właśnie ta, podyktowana wymogami narracji; jeśli więc wymagać będzie tego narracja - pojawi się kadr, którego samodzielne odczytanie będzie wręcz niemożliwe.

\* \* \*

Ostatnie z rozważanych zagadnień odniosło strukturę wizualno-semantyczną do struktury narracyjnej kadru. Jakoż właśnie ta struktura stanowić będzie kolejny przedmiot opisu.

Zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami podstaw tej struktury szukać należy w omówionej właśnie strukturze wizualno-semantycznej kadru. Istotnie szereg elementów, dostrzegalnych na poziomie wizualno-semantycznym spełnia określoną funkcję w procesie narracji.

Dogodnym punktem wyjścia opisu wydaje się podstawowa dla struktury ikonicznej antynomia przedmiotowego i podmiotowego aspektu przedstawienia. Wchodzące w skład aspektu przedmiotowego elementy stanowią podstawę dla szeregu kategorii narracyjnych,



różniących się między sobą zarówno konstrukcją, jako i funkcją, oraz tworzących sieć wzajemnych powiązań.

Jako pierwszą przyjdzie mi omówić kategorię postaci przedstawionych<sup>30</sup>. Wyodrębnia się ona z continuum przedmiotów przedstawionych jako ich szczególna odmiana o podstawowym znaczeniu dla struktury narracyjnej. Głównym wyróżnikiem tej kategorii jest zdolność samodzielnego działania w obrębie świata przedstawionego i oddziaływania przez to działanie na ten świat i jego poszczególne elementy. Dokonany uprzednio funkcjonalny podział znaków ikonicznych wyznacza również podział postaci przedstawionych w ramach struktury narracyjnej. Kategorią najbardziej istotną będzie tu odpowiadająca kategorii znaków pierwszoplanowych kategoria bohaterów. Charakteryzują się oni - obok podkreślanego przy okazji omawiania tego rodzaju znaków w poprzedniej części rozważań wyraźnego zindywidualizowania cech wizualnych i dużego nasycenia ich struktury wizualnej elementami znaczącymi - stosunkowo dużą (w porównaniu do pozostałych postaci) aktywnością czy też zdolnością do działania, które to działanie obejmować może trzy sfery: sferę zachowań ruchowo-gestywno-mimicznych, sferę ekspresji werbalnej oraz myśli, która wyraża się wprawdzie za pomocą tych samych środków, co słowo, lecz spełnia odmienne nieco funkcje narracyjne.

Druga z odmian postaci przedstawionych: postacie epizodyczne, charakteryzuje się podobnymi właściwościami, a więc zarówno zindywidualizowaniem wyglądu i zachowania, jak też dużą zdolnością do działania z tym jednak, że stopień tego zindywidualizowania, jak również możliwości działania ograniczony jest przez fakt sporadycznego (najwyżej kilkukrotnego) występowania danej postaci w utworze, podczas gdy bohaterowie obecni są w nim niemal ciągle. Na poziomie pojedynczego kadru ów podział na bohaterów i postacie epizodyczne nie jest widoczny, gdyż możliwe jest, iż postać, której działanie jest główną treścią kadru - jest ona więc jego bohaterem - w skali utworu pełni tylko rolę epizodyczną, zaś postać, niejako towarzysząca jej w tym kadrze, lecz jakby zepchnięta przez aktywność tej pierwszej na drugi plan - jest właściwym bohaterem utworu. Stąd też na poziomie kadru także w warstwie narracyjnej zachowuje moc obowiązującą podział na postaci pierwszo- i drugoplanowe, gdzie postacie pierwszoplanowe odznaczają się większą aktywnością, a także „lepszym” usytuowaniem w obszarze kadru., które czyni z nich główny obiekt zainteresowań

---

<sup>30</sup> Por. S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Warszawa 1956, s. 186, hasło „postać literacka”: „Postać literacka to przedmiot o konstruktywnej roli w utworze, autonomiczny i upostaciowany w prezentacji wyobrazeniowej (może to być osoba, zwierzę, roślina, krajobraz, sprzęt, pojęcie); zaangażowany w akcję (bohater) lub tylko epizodyczny. Postać główna, drugoplanowa, epizodyczna, aktywna, pasywna”.

odbiorcy, podczas gdy postacie drugoplanowe, mimo ich zindywidualizowania, odznaczają się pewną - w stosunku do postaci pierwszoplanowych - biernością, stanowiąc swego rodzaju niezbędne dopełnienie sytuacji przedstawionej. Jest przy tym regułą, że przejawy ekspresji słownej są w ramach kadru domeną postaci pierwszoplanowych.

Nie ma natomiast problemów z rozpoznaniem ostatniej z odmian postaci przedstawionych - postaci tła, które, będąc przedmiotem przedstawienia z reguły jedno- lub parokrotnie, już w pojedynczym kadrze wyróżniają się wyraźną typowością i ograniczeniem ekspresji do jednej tylko formy zachowania, w której zawiera się określony rodzaj ruchu czy gestu - rzadziej wyrazu twarzy, a już nigdy wypowiedzi słownej czy myśli. Toteż z punktu widzenia narracji postać tła przypisać należy przestrzeni przedstawionej, jako jeden z określających jej elementów.

Osobnych rozważań wymaga funkcja w kadrze wypowiedzi werbalnych. Odnosząc go do pozostałych elementów struktury kadru można sformułować następującą ich klasyfikację:

1) wypowiedzi odnoszące się do aktualnej przedstawionej w kadrze sytuacji, np. uzasadniające zachowanie bohatera;

2) odnoszące się do bezpośredniego kontekstu przestrzennego lub czasowego tej sytuacji; pierwsze z nich informują środkami werbalnymi o elementach przestrzeni nie objętych ramami kadru; drugie - anonsują zawartość następnego lub komentują zawartość poprzedniego kadru;

3) odnoszące się do sytuacji nie związanej bezpośrednimi związkami z sytuacją przedstawioną w kadrze. Ma to miejsce szczególnie w przypadku opowieści jednej z postaci przedstawionych. Wówczas to wypowiedź słowna staje się głównym nośnikiem znaczenia kadru, któremu podporządkowują się pozostałe jego elementy, podczas gdy w poprzednich wypadkach to wypowiedź słowna pełniła rolę podrzędną wobec aktualnej sytuacji przedstawionej;

4) ten przypadek typowy jest dla wypowiedzi „wewnętrznych”, będących zapisem myśli postaci. A odnosi on wypowiedź do samej postaci przedstawionej, będąc elementem jej charakterystyki. Przez opozycję do niego można utworzyć kategorię odnoszącą się do zewnętrznych aspektów świata przedstawionego, która obejmować będzie - jak się zdaje - dwie pierwsze z wymienionych tu odmian wypowiedzi. Na tym - myślę - można zakończyć charakterystykę wypowiedzi werbalnych w kadrze opowieści rysunkowej. Wszelkie bardziej szczegółowe, związane z tą kategorią zagadnienia, są już funkcją charakteru jednej z wymienionych tu odmian.

Ze sferą działań postaci przedstawionych związane są częściowo niektóre przedmioty martwe, które ze względu na ich „manipulacyjność” nazwałbym „rekwizytami”<sup>31</sup>. Przedmioty te zyskują znaczenie w strukturze narracyjnej jako obiekty działań postaci przedstawionych; istnieje nawet odmiana kadru, w której właśnie określony przedmiot stanowi główny obiekt postrzeżenia. Treścią takiego kadru mogą być wówczas bądź to fizyczne właściwości samego obiektu, bądź to odniesienie do związanych z nim działań postaci przedstawionych. Przeważnie jednak rekwizyty przedstawiane są w bezpośrednim powiązaniu z postaciami przedstawionymi.

Te przedmioty przedstawione, których rozmiary i funkcja w rzeczywistości uniezależniają je od działań postaci, stanowią elementy przestrzeni przedstawionej<sup>32</sup>, którą należy traktować jako odrębną kategorię narracyjną. Funkcją tych przedmiotów (które tworzą to, co w języku teatru określa się mianem dekoracji) jest dookreślenie przestrzeni przedstawionej, usytuowanie jej przedstawionego w kadrze fragmentu w continuum przestrzeni konstytuowanej przez całość sekwencji, a nawet utworu. Pojedynczy kadr obejmuje niewielki tylko fragment przestrzeni przedstawionej, fragment wewnątrznie spójny, stanowiący tło dla prezentowanej sytuacji. Z uwagi na fragmentaryczny charakter kadru oraz jego możliwości kompozycyjne przestrzeń, ukonstytuowana na poziomie narracyjnym kadru, jest rozszerzona w stosunku do przestrzeni bezpośrednio wizualnie przedstawionej. Rozszerzenie to dokonuje się poprzez elementy, których fragmentaryczne przedstawienie wizualne uzupełnione zostaje przez wyobrażenie całości, a także elementy, których obecność nie zostaje w kadrze bezpośrednio zasygnalizowana, lecz wskazuje na nią pośrednio usytuowanie i wymowa elementów przedstawionych, na przykład ekspresja słowna postaci przedstawionej w kadrze, która zakłada istnienie w obrębie świata przedstawionego adresata tej wypowiedzi, usytuowanego w przestrzeni nie objętej ramami kadru. O obecności określonych elementów w przestrzeni nie objętej bezpośrednim przedstawieniem mogą świadczyć także przedstawione w kadrze ich właściwości pozawizualne, a szczególnie dźwiękowe. Również ogólna struktura przestrzeni przedstawionej w kadrze może zawierać informacje, pozwalające rozszerzyć jej obraz także i poza jego granice, szczególnie tam, gdzie mamy do czynienia z względnie jednolitą, rytmiczną, mało zróżnicowaną dekoracją, która

<sup>31</sup> Przedmioty przedstawione nie tworzą odrębnej kategorii funkcjonalnej. Ich funkcja pozwala zaliczyć je - jako elementy dookreślające - bądź do sfery postaci działającej, bądź do sfery przestrzeni przedstawionej. (*Dopisek po latach*: istnieją jednak przedmioty przedstawione o specjalnym statusie w strukturze fabularnej utworu - są to obiekty, stymulujące działania wielu (czasem nawet wszystkich) postaci działających; w terminologii filmowej noszą one umowną nazwę „MacGuffin”, zaś klasycznym przykładem takiego obiektu jest Św. Graal.)

<sup>32</sup> Por. rozważania K. T. Toeplitza na temat przestrzeni, *op. cit.*, rozdz. 3.

stwarza prawdopodobieństwo, iż także i poza ramami kadru przestrzeń odznacza się tymi samymi cechami wizualnymi.

Do elementów charakteryzujących przestrzeń przedstawioną zaliczyć należy także elementy, określające warunki widzenia, obowiązujące w danym miejscu i momencie, jak sposób oświetlenia, mgła, padający śnieg, deszcz czy wiatr. Jakości te rzutując na sposób przedstawienia wszystkich elementów kadru, ujednociając jakby jego strukturę graficzną, nadają jednocześnie określony klimat przedstawionej w kadrze sytuacji.

Kolejną pokrewną poprzedniej kategorią narracyjną kadru jest czas przedstawiony<sup>33</sup>. Na poziomie kadru będzie to opisany już czas wewnętrzny kadru, odpowiadający w przybliżeniu czasowi jego lektury. Ten wymierny (choć tylko w przybliżeniu) fizycznie czas obejmuje pewien minimalny, spójny wewnętrznie okres, w którym dokonują się wszystkie przedstawione w kadrze procesy i działania. Wewnętrzna spójność czasu wewnętrznego kadru zakłada równoczesność przedstawienia wszystkich zawartych w nim elementów lub przynajmniej bezpośrednie tego przedstawienia następstwo czasowe: kadr przedstawiający jednocześnie określoną akcję i reakcję postaci przedstawionych (np. scena dialogowa) określa automatycznie bezpośrednie następstwo czasowe obu działań. Możliwe są jednak jeszcze inne relacje pomiędzy czasem lektury a czasem przedstawionym kadru. Jedną z nich jest możliwość przedstawienia w pojedynczym kadrze, czy raczej zasygnalizowania za jego pośrednictwem nie tyle wewnętrznie spójnej, a więc w pewnym sensie narracyjnie statycznej sytuacji, co zmiennego, dynamicznego zdarzenia. Ograniczenie jego przedstawienia do jednego tylko kadru, który bezpośrednio obejmuje tylko niewielki, choć charakterystyczny etap zdarzenia, wymaga albo dobrej znajomości przebiegu tego rodzaju zdarzeń, która pozwoli odbiorcy na podstawie zawartych w kadrze informacji oraz własnych doświadczeń zrekonstruować przebieg całości wydarzenia, albo też - jeżeli takiej znajomości założyć nie można - dopełnienie informacji zawartej w ikonicznej strukturze kadru informacją słowną, która obejmować może nawet większy odcinek czasu, czy wręcz nadawać kadrowi cechy uogólnienia, wskazując na cykliczność przedstawionego wydarzenia (wówczas wewnętrzna spójność czasowa kadru odnosiłaby się do szeregu podobnych odcinków rozdzielonych większymi okresami pominiętymi w przedstawieniu).

---

<sup>33</sup> S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit.: „Czas przedstawiony obejmuje tylko odcinki, w których odbywają się zdarzenia pokazywane bezpośrednio w fabule”. Ze względu na niemożność bezpośredniego przedstawienia ciągłości czasu w opowieści rysunkowej proponuję zaliczyć do tej kategorii odcinki czasu „międzykadrowego” w obrębie sekwencji, których minimalna rozciągłość pozwala zachować jedność narracyjną czasu sekwencji.

Innej możliwości dostarczają kadry, odznaczające się pełną statycznością, to znaczy przedstawiające sytuację, której elementy przez dłuższy okres czasu nie podlegają dającym się wizualnie przedstawić zmianom. Wówczas czas przedstawiony będzie o wiele dłuższy od czasu koniecznego do pełnego odczytania treści kadru; na taką jednak właściwość kadru wskazuje jego struktura graficzna, a szczególnie kompozycja; można zresztą powiedzieć, iż treścią takiego kadru, a więc i znaczeniem uzyskanym w efekcie jego odczytania, jest trwanie, nie zaś zmienność. Dotyczy to szczególnie przedstawień niezakłóconej żadnym „dzianiem się” przestrzeni.

Odmianą od poprzedniej, specyficzną pod względem czasu przedstawionego odmianę kadru stanowią kadry, w których poprzez nałożenie na siebie kilku przedstawień obiektu, będących wynikiem jego postrzegania w kilku momentach czasu, dokonuje się jakby rejestracji dłuższego odcinka czasu. Takie jednak przedstawienie, które jest w istocie efektem nałożenia na siebie kilku odrębnych kadrów, charakteryzujących się jedynie jednością podmiotu i jego pozycji w przestrzeni - odnosi się już nie tyle, a przynajmniej nie tylko do przedmiotowej struktury rzeczywistości przedstawionej, a do struktury czy stanu emocjonalnego podmiotu.

Wszystkie opisane wyżej kategorie narracyjne składają się w utworze na wysoce złożoną i wewnętrznie konsekwentną jakość, określaną mianem świata przedstawionego. Kategoria ta skupia w sobie całokształt wiedzy o przedstawionej w utworze rzeczywistości, wiedzy obejmującej informacje dotyczące praw tą rzeczywistością rządzących, oraz dzieje i motywacje postępowania postaci przedstawionych. Świat przedstawiony jest tworem rozciąglonym w czasie i przestrzeni, z którego kadr wyodrębnia niewielki tylko fragment przestrzeni, postrzegany w niewielkim okresie czasu, w którym to okresie nie zachodzą istotne zmiany wewnątrz układu przedmiotów przedstawionych. Owa wewnętrzna statyczność zawartego w kadrze obrazu świata przedstawionego (odnosząca się - podkreślam - do bezpośrednich związków przedstawionych w kadrze elementów, nie zaś do rodzaju ekspresji każdego z nich) rozpatrywana w kontekście jego, wynikającej z diachronicznego charakteru, dynamiki pozwala określić przedstawiony w kadrze układ elementów mianem *s y t u a c j i p r z e d m i o t o w e j*, który to termin denotuje - jak myślę - wspomnianą wewnętrzną stałość układu. Obraz przedstawiony w kadrze ma charakter statyczny (pomijając wypadki wyjątkowe, wymagające jednak zastosowania specyficznych środków wyrazu), przedstawiając sytuację wyrwaną z continuum czasowego, utrwalając jakby określony układ, zaistniały wewnątrz przestrzeni przedstawionej w danym momencie. Sytuacja będzie więc układem

przedmiotów przedstawionych, zaistniałym wewnątrz przestrzeni przedstawionej w minimalnym, niezbędnym do jego percepcji odcinku czasu. Kategoria ta charakteryzuje się zatem ścisłym - wyznaczanym przez ramy kadru i zawarte w jego strukturze informacje - ograniczeniem przestrzeni przedstawionej, ograniczeniem czasu przedstawionego do okresu minimalnego, oraz stałością powiązań pomiędzy składającymi się na nią elementami przedmiotowymi. Jako taka, staje się sytuacją elementarną częścią składową zdarzenia, którego istotą jest przedstawienie pewnego procesu, zachodzącego wewnątrz układu przedstawionego. Ta kategoria wymaga jednak bardziej złożonych całości, których pojedynczy kadr, pomijając opisane uprzednio wyjątkowe przypadki - przedstawić nie może.

O ile kategorie czasu i przestrzeni stanowią konieczne elementy sytuacji przedstawionej - zawartość tej ostatniej, jak również funkcja w niej pozostałych opisanych wcześniej elementów odznaczają się dużą różnorodnością i uzależnione są od ogólnego charakteru znaczenia kadru. Charakter ten konstytuuje się zwykle w oparciu o dominację jednego z tych elementów. Tak więc mogą istnieć kadry, których główną zawartością stanowi określony przedmiot lub grupa przedmiotów przedstawionych („detale” czy swego rodzaju „martwe natury”), kadry, których treścią jest określone zachowanie postaci przedstawionych („kadry akcji”); zasługującym na odrębne rozpatrzenie jest wariant tej ostatniej odmiany, w którym treść tę stanowi werbalna ekspresja tych postaci (tzw. sytuacja dialogowa); ich treść konstytuowana jest wówczas przede wszystkim w oparciu o znaczenie werbalnych elementów kadru. Ostatnią odmianę stanowią kadry, których dominującą jakością są elementy związane z przestrzenią przedstawioną, służące charakterystyce miejsca akcji, lub określające jej zewnętrzny nastrój; kadry te spełniają rolę, odpowiadającą literackiemu opisowi.

Na zakończenie tej skrótowej typologii sytuacji przedstawionych należy dodać, że opiera się ona na dominacji w kadrze jednego z elementów, co nie wyklucza obecności w nim pozostałych, dominacji uzyskanej w opisany wcześniej sposób dzięki użyciu określonych środków graficznych. Oczywiście możliwe jest zaistnienie każdej z odmian w jej czystej postaci, bez dodatkowych elementów.

Tak - w pobieżnym przeglądzie - przedstawia się przedmiotowa strona narracyjnej struktury kadru. Odpowiednikiem podmiotowego aspektu jego struktury ikonicznej jest tu kategoria narratora. Owa fundamentalna dla wszelkich struktur narracyjnych kategoria to twór, pośredniczący pomiędzy odbiorcą a światem przedstawionym, przez pryzmat którego ów świat zostaje udostępniony odbiorcy. Narrator ma do dyspozycji cały szereg środków,

pozwalających mu w sposób celowy i skuteczny dokonać prezentacji świata przedstawionego odbiorcy. To domeną narratora jest wybór sytuacji oraz sposobu jej przedstawienia w kadrze. To on, za pomocą odpowiednich środków, wyznacza granice przestrzeni przedstawionej w kadrze oraz określa czas niezbędny do postrzeżenia zawartej w nim sytuacji. Jego pozycja wobec świata przedstawionego ma charakter nadrzędny, zewnętrzny; właśnie względem niego dokonuje się organizacja elementów świata przedstawionego w wypowiedź. Narrator nie musi podporządkowywać się prawom rządzącym w obrębie świata przedstawionego (choć jest to możliwe), zachowując postawę niewidocznego obserwatora zdarzeń przedstawionych, obserwatora, którego nie obowiązują panujące w świecie przedstawionym prawa fizyki. Narrator ma ponadto możliwość dookreślania i komentowania wydarzeń przedstawionych, rozszerzając zasób swych środków o wypowiedź słowną.

Właśnie opierając się na rodzaju środków prowadzenia narracji można wyróżnić dwie odrębne, niekoniecznie spójnie ze sobą powiązane, sfery działalności narratora. Jedną z nich będzie postrzeganie i przekazywanie odbiorcy wizualnych obrazów zdarzeń przedstawionych; sferę tę nazwijmy „sferą narracji wizualnej”. Drugą stanowią wszelkie pochodzące od narratora wypowiedzi werbalne. Wypowiedzi te skierowane są bezpośrednio do odbiorcy, nie wchodząc fizycznie w skład świata przedstawionego, choć graficznie zostają wkomponowane w jego obraz. Tę sferę proponuję określać mianem „sfery narracji werbalnej”.

Opierając się na ustaleniach, dokonanych przy okazji procesu formułowania definicji opowieści rysunkowej, za sferę wiodącą, będącą głównym nośnikiem narracji uznać należy sferę narracji wizualnej. W kompetencji dysponenta tej sfery leży wybór sytuacji przedstawionych oraz sposobu ich przedstawienia (poprzez określenie zewnętrznych parametrów kadru, pozycji podmiotu względem sytuacji przedstawionej, a także selekcję i odpowiednie nacechowanie semantyczne jej elementów). Kilka uwag należy się zewnętrznym cechom graficznym kadru, których związek z kategorią narratora ma szczególny charakter. Otóż spełniać one mogą (odnosi się to przede wszystkim do ramy kadru i jego kształtu) funkcję znaków określających charakter wypowiedzi, jaką stanowi kadr, w podobny sposób, w jaki określone znaki interpunkcji czynią to w przypadku tekstu literackiego. W ten sposób odmienny rodzaj ramy lub kształt konturów może oznaczać kadry odmiennie narracyjnie: czy to takie, których zawartość stanowi ujęta w formę wizualną opowieść jednej z postaci przedstawionych, czy to kadry przedstawiające retrospekcje, sny lub wizje; tylko w dwu ostatnich przypadkach pojawia się zasadnicza odmienność sposobu organizacji zawartości kadru w stosunku do kadrów standardowych - w pozostałych zwykle takiej

odmienności brak; ich wspólną cechą jest zmiana tożsamości podmiotu; zwykle rolę narratora przejmuje wówczas jedna z postaci przedstawionych, bądź narrator postrzega świat przez pryzmat doznań i doświadczeń tej postaci, zachowując pozostałe swoje właściwości.

Myślę, że kategoria narratora wizualnego nie wymaga na poziomie kadru bliższej charakterystyki z racji swej identyczności z kategorią podmiotu postrzegającego. Przypomnę tylko raz jeszcze możliwości narratora postrzegającego: 1) możliwość wyboru sytuacji przedstawionych; 2) możliwość wyboru sposobu przedstawienia tej sytuacji, a to zewnętrznych parametrów kadru, pozycji podmiotu względem sytuacji oraz odpowiednią selekcję i nacechowanie semantyczne poszczególnych jej elementów. Charakterystyka narratora wizualnego opiera się na sposobie wykorzystywania przez niego tych możliwości, zaś podstawowym jej kryterium jest stopień „przezroczystości” narratora, czyli stopień, w jakim jego działania odbiegają od „normy” i zwracają uwagę nie tylko na przedmiot opowiadania (czy w tym przypadku - pokazywania), ale i na sposób opowiadania, a w konsekwencji - na „osobę” opowiadającego. O ile wybory optymalne, najbliższe normy gwarantują pewną przezroczystość narracji, wszelkie od nich odstępstwa i stosowanie bardziej złożonych figur stylistycznych akcentuje obecność narratora.

Sfera narracji wizualnej dopełniana jest i wspomagana przez odmienną w charakterze sferę narracji werbalnej. Sfera ta reprezentowana jest przez jeden tylko rodzaj ekspresji - wypowiedź werbalną. Podrzędny wobec poprzednio opisanej stosunek sprawia, iż sfera ta nie jest sferą konieczną w utworze opowieści rysunkowej, i możliwe są utwory, w których sfera ta nie zostaje w ogóle uaktywniona. W innych jeszcze słowna ekspresja narratora ogranicza się do bezosobowych, zredukowanych do minimum informacji, określających zmianę miejsca lub czasu akcji, względnie lakoniczne, rzeczowe relacje dotyczące wydarzeń pominiętych w narracji wizualnej. Narrator opowiadający ujawnia się wówczas tylko w nielicznych, wymagających tego momentach, a jego rola zbliżona jest do roli, jaką mogą spełniać zewnętrzne cechy graficzne kadru w działalności narratora pokazującego; sfera ta staje się więc dodatkowym elementem dookreślającym strukturę obrazową.

Pewną skrajnością takiego czysto funkcjonalnego wykorzystania narratora opowiadającego jest powierzenie mu roli głównego nośnika narracji, gdy zabieg werbalnego relacjonowania wydarzeń zachodzących w obrębie świata przedstawionego traci swój sporadyczny charakter, a nawet przestaje dotyczyć tylko wydarzeń pominiętych w warstwie wizualnej. Mamy wówczas do czynienia z pewną dominacją tworzywa słownego nad



tworzywem obrazowym, a w ostatnim wariacie także i z dublowaniem się, nakładaniem znaczeń konstytuowanych przez obie warstwy.

Z odmiennym przypadkiem mamy do czynienia, gdy narracja słowna przybiera postać samodzielnego elementu narracji, nie pozbawiając jednak tej samodzielności narracji wizualnej. Narracja werbalna wzbogaca wówczas narrację obrazową, komentując, dookreślając i dopełniając jej znaczenia o nowe elementy. Nie zawsze wówczas zachodzi tożsamość pomiędzy kategorią narratora wizualnego a narratorem werbalnym; niejednokrotnie ten ostatni wyodrębnia się jako osobna, odznaczająca się nieco odmiennymi właściwościami kategoria, czego wynikiem jest pewna rozbieżność zakresów zainteresowań obu narratorów, dająca w efekcie rozszerzony i wzbogacony obraz świata przedstawionego. Możliwe jest powierzenie roli narratora wizualnego jednej z postaci przedstawionych, bądź też postaci, podlegającej regułom świata przedstawionego, nie biorącej jednak udziału w akcji utworu. Wypowiedzi owego narratora stają się wówczas „niezamierzonym” komentarzem do narracji wizualnej, przybierając nieraz formę fragmentów (dobrych odpowiednio dla trybu narracji wizualnej) zapisków (co nieraz zyskuje także wyraz w sposobie zapisu tekstu) lub ustnych relacji. Oczywistą konsekwencją takiego zabiegu jest uobecnienie się narratora werbalnego jako określonej, dającej się scharakteryzować osobowości, choć charakterystyka ta dokonać się może dopiero w oparciu o wypowiedzi dotyczące świata przedstawionego.

Nie zawsze jednak dochodzi do całkowitej indywidualizacji narratora opowiadającego. Możliwe są warianty „mieszane”, zachodzące szczególnie wtedy, gdy narrator ten przejawia się w niektórych tylko momentach akcji, stosownie do potrzeb fabuły. Możliwa jest wówczas pewna niejednorodność narratora opowiadającego, uwarunkowana potrzebami każdorazowego aktu jego uobecnienia.

Na poziomie pojedynczego kadru obecność narratora werbalnego przejawia się poprzez jego graficznie utrwaloną wypowiedź, odpowiednio wyodrębnioną i usytuowaną w ramach kadru. Toteż jakakolwiek charakterystyka tej kategorii, umożliwiająca określenie jej przynależności do jednej z wymienionych odmian, może być dokonana wyłącznie na podstawie zawartości tej wypowiedzi oraz jej związku z zawartością wizualną kadru.

Próba typologii wypowiedzi narratora musi opierać się przede wszystkim na kryterium, które jako pierwsze zwraca uwagę, to jest na stopniu kompletności, gramatycznej pełni wypowiedzi. W przypadkach, gdy narracja słowna spełnia rolę wyłącznie instrumentalną, podrzędną, będą to wypowiedzi o strukturze ograniczonej do minimum, czasami wręcz sprowadzone do jednego słowa lub prostego wyrażenia, które nabiera

znaczenia tylko w połączeniu z sensem ikonicznej zawartości kadru. Możliwe są jednak przypadki wchodzenia wypowiedzi niesamodzielnych i niepełnych w inne współzależności. Mają one miejsce wtedy, gdy jedna spójna wypowiedź narratora rozbita zostaje w celu wzmocnienia jej znaczenia na szereg mniejszych, niesamodzielnych części, rozmieszczonych w kilku następujących po sobie kadrach. Pomiędzy taką częścią a zawartością kadru, do którego przynależy ona graficznie, nie zachodzą wówczas żadne bezpośrednie relacje; można o nich mówić dopiero na poziomie sekwencji.

Jeżeli natomiast chodzi o wypowiedzi, które ze względu na zamkniętą, pełną strukturę gramatyczną odznaczają się pewną samodzielnością, to w oparciu o rodzaj tej struktury nie sposób wyodrębnić jakieś ich odmiany. Biorąc jednak pod uwagę relacje tych (a także wymienionych uprzednio) wypowiedzi do zawartości kadru, można wskazać następujące ich warianty:

1) bezpośrednio powiązane z zawartością kadru, przy czym jedne uzupełniają sytuację przedstawioną o dodatkowe informacje (dotyczące np. miejsca, czasu akcji itp.); inne rozszerzają ją o elementy nie wchodzące w skład wizualnego przedstawienia sytuacji; jeszcze inne stanowią komentarz dotyczący całej sytuacji, określającej kierunek jej interpretacji;

2) odnoszące się do bezpośredniego kontekstu przedstawionej w kadrze sytuacji, a więc do sytuacji przedstawionej w kadrze poprzedzającym lub następującym po omawianej; w pierwszym przypadku jest to zwykle komentarz do przedstawionej dopiero co sytuacji, zaś w drugim - niejako wstęp do jej przedstawienia, przygotowanie doń;

3) odnoszące się do dalszego kontekstu sytuacji, np. odwołujące się do odległych w czasie analogii, wydarzeń lub zjawisk;

4) nie wykazujące żadnego powiązania z treścią sytuacji, której towarzyszą. Ten ostatni przypadek nie dotyczy sytuacji, gdy pomiędzy tekstem wypowiedzi a zawartością kadru zachodzi rozbieżność sensów, będących jednak odmiennymi interpretacjami tej samej wypowiedzi (efektem takiej niezbieżności może być np. uzyskanie efektu ironii) - lecz zachodzi wówczas, gdy związek pomiędzy zawartością wypowiedzi a zawartością kadru ma charakter pośredni, ujawniając się dopiero poprzez zestawienie określonego ciągu wypowiedzi narratora z sekwencją obrazów; na owym wyższym poziomie struktury związek ten ma charakter związku faktycznego, spełniając określone funkcje narracyjne, podczas gdy na poziomie pojedynczych kadrów pomiędzy obydwojma porównywanymi elementami możliwe są co najwyżej luźne asocjacje.

Już na marginesie rozważań o narratorze werbalnym chciałbym zwrócić uwagę na jedną jeszcze jego właściwość. Otóż o ile narrator wizualny ujawnia się przy każdym przedstawieniu obrazowym - nie każdemu z tych przedstawień przyporządkowana jest wypowiedź narratora opowiadającego. Konsekwencją tego faktu jest to, iż obok wypowiedzi, odnoszących się bezpośrednio i wyłącznie do jednego kadru, z którym powiązane są graficznie - istnieją także i takie, których występowanie związane jest nie tyle z jednym kadrem, co całą sekwencją, w skład której on wchodzi. Funkcję taką spełniają wszelkie określenia, precyzujące miejsce czy czas zdarzenia, które odnoszą się do wszystkich kadrów sekwencji, to zdarzenie opisującej, a także podsumowujące te wydarzenia werbalne konkluzje, odznaczające się podobnym zasięgiem.

Przeciwną sytuacją jest ta, w której w ramach jednego kadru pojawia się kilka wyodrębnionych graficznie werbalnych wypowiedzi narratora; z rzadka tylko (choć i to się zdarza) ich segmentacja odpowiada segmentacji elementów zawartości kadru, co powoduje, iż poszczególnym elementom kadru przyporządkowane są odrębne segmenty wypowiedzi narratora. Z reguły takie rozdzielenie tekstu narratora opowiadającego wynika z jego wewnętrznej struktury semantycznej, i w rezultacie tekst ten jako całość dopiero odnosi się do całości pozostałej zawartości kadru.

Zamykając rozważania dotyczące narracyjnej struktury kadru, a tym samym struktury kadru w ogóle, zwrócić należy uwagę na funkcję kadru w globalnej strukturze utworu. Kadr stanowi w niej elementarny ze wszech miar poziom organizacji zdarzeń. To właśnie złożony charakter struktury utworu wymusza niejako opisaną wcześniej różnorodność i funkcjonalną odmienność kadrów. Wyznacznikiem charakteru kadru jest bowiem nie tylko zawarty w nim zespół znaczeń, lecz także - i przede wszystkim - spełniana przezeń funkcja w bardziej złożonych jednostkach organizacji utworu. Takie jednostki w ramach struktury graficznej stanowią „pasek” i plansza, zaś w ramach struktury narracyjnej - sekwencja.

## **2. „Pasek” i plansza - jednostki organizacji graficznej**

Istnienie dwu wymienionych wyżej jednostek graficznej segmentacji utworu wynika z kształtu i charakteru jego fizycznej, materialnej postaci. Postać ta narzuca tworzącej utwór wielości kadrów pewne nieuniknione ograniczenia, związane z formatem i wymiarami podłoża, na którym te kadry są rozmieszczone. Format ten, niezależnie od charakteru narracyjnej struktury utworu, narzuca sposób ogólnej organizacji przestrzennej kadrów,

ustanawiając pewne nieprzekraczalne - z czysto fizycznych względów - jednostki. Podobieństwo materialnych postaci utworu opowieści rysunkowej i utworu literackiego, a także wspomniana wcześniej analogia w porządku przestrzennej organizacji jednostek znaczących pozwalają także i w tym miejscu doszukiwać się analogii. W materialnej postaci utworu literackiego również istnieją takie czysto mechaniczne ograniczenia organizacji jednostek zapisu, wyznaczone wymiarami podłoża. Są to: wers i stronica. Pierwszy z nich, wyznaczony przez szerokość płaszczyzny podłoża, obejmuje szereg bezpośrednio ze sobą zestawionych znaków, ściśle określając przeznaczony dla nich obszar. Obszar ten stanowi nieprzekraczalną wielkość, stałą dla określonego utworu, a więc cały wchodzący w skład utworu tekst uporządkowany jest w wersy, nie wykraczając poza tę szerokość. Czynnikiem, precyzującym (lub - w razie potrzeby - modyfikującym) właściwości wersu, jest wybór czcionki o określonej wysokości i szerokości, co automatycznie wyznacza górną granicę dopuszczalnej ilości znaków w wersie. Wielkość i rodzaj tej czcionki może w trakcie utworu ulegać zmianie w sytuacjach uzasadnionych narracyjnie, często jednak pozostaje ona stała.

Z kolei stronica stanowi nadrzędną wobec wersu jednostkę; organizacji znaków literackich. Tutaj nieprzekraczalną barierę wyznacza, oprócz szerokości podłoża, także jego wymiar pionowy. Określa on dopuszczalną granicę obszaru wypełnionego usytuowanymi pionowo jeden nad drugim wersami. Przy określonej wysokości czcionki wyznacza on automatycznie dopuszczalną na stronicę ilość wersów. Stronica jest ostateczną jednostką przestrzennej organizacji znaków. Wszelkie wchodzące w skład utworu sekwencje znakowe uporządkowane zostają w wersy, a następnie w zestawy wersów, nie przekraczające swą ilością wyznaczonych przez stronicę rozmiarów. Każda ilość znaków czy wersów wykraczających poza te rozmiary wymaga umieszczenia ich na nowej, osobnej płaszczyźnie podłoża, nowej stronicy. Stronica stanowi zatem największą dopuszczalną jednostkę organizacji przestrzennej znaków literackich.

Z uwagi na charakter znaków literackich oraz specyficzny status znakowego systemu językowego wymienione tutaj jednostki pozostają wyłącznie jednostkami mechanicznymi, nie wchodząc w związki z elementami struktury semantycznej utworu, z wyjątkiem pewnych specyficznych odmian, jak utwory poetyckie, gdzie znaki tworzące wers stanowią także pewną całość semantyczną i brzmieniową. Możliwe jest także wykorzystanie podziału utworu na stronicę dla wyodrębnienia pewnych istotnych, większych jego całości, np. rozdziałów, części itp., których odrębność narracyjna pokrywa się z odrębnością przestrzenną ich zapisów; dotyczy to jednak nie tyle pojedynczej stronicy, co zespołu stron, zawierających tekst danego

segmentu utworu. Stronice te tworzą wówczas pewną całość, wyodrębnioną przez wizualny układ tekstu, z typograficznym zaakcentowaniem początku (poprzez odpowiednie znaki i rozmieszczenie tekstu na stronicy) i zakończenia segmentu narracyjnego, wypełniającego tę partię utworu. Organizacja taka dotyczy jednak struktur wysoce już zorganizowanych, łącząc w nich dwa odmienne porządki organizacji tekstu. Na niższych poziomach organizacji dostrzegalna jest jednak wyraźna rozbieżność między nimi. Np. wyodrębniające całości narracyjne akapity, grupując pewną ilość odrębnych wersów, mogą zostać rozbite przestrzennie na dwie sąsiadujące ze sobą stronice, jeżeli zachodzi niezgodność pomiędzy wymogami zwartości segmentu narracyjnego, a przestrzennymi możliwościami stronicy. Podobnie semantyczna struktura zdań, a nawet wyrazów, nie pokrywa się z wyznaczaną układem wersowym graficzną segmentacją znaków literniczych, ulegając - gdy ta ostatnia tego wymaga - rozbiciu przestrzennemu, niezgodnemu z jego wewnętrzną zwartością semantyczną.

Charakterystyka ta pozwala wykazać istnienie analogii pomiędzy opisanymi w niej jednostkami organizacji tekstu literackiego, a podobnymi strukturami w utworach opowieści rysunkowej. Istotnie, nazywana przeze mnie „paskiem” jednostka to poziome, linearne uporządkowanie szeregu następujących po sobie kadrów, ograniczona szerokością formatu podłoża. Szerokość ta, stała na przestrzeni całego utworu, wyznacza nieprzekraczalną dla elementów struktury graficznej granicę kompozycji; ilość i rozmiary kadrów wewnątrz owej granicy są jednak uzależnione od ogólnego charakteru konwencji graficznej i struktury narracyjnej. Istnieją bowiem konwencje, ściśle precyzujące rozmiary pojedynczego kadru, określając dla kadrów całego utworu zarówno stałą wysokość, jak i szerokość, które stają się wówczas modułami szerokości paska i wysokości planszy. Takie mechaniczne zrytmizowanie i ujednolicenie struktury graficznej utworu ogranicza znacznie możliwości wyrazu jego elementów graficznych, eliminując zupełnie znaczącą funkcję formatu i proporcji kadrów. Bardziej liberalna konwencja określa jedynie wysokość kadru, jego szerokość uzależniając od charakteru zawartości i wymogów narracji. Wówczas ujawnia się organizująca rola „paska”, którego szerokość wyznacza sumę szerokości tworzących go kadrów. Krańcowym przypadkiem jest ten, kiedy „pasek” składa się z jednego tylko, „panoramicznego” kadru.

Zarówno w pierwszym, jak i w drugim opisanym wyżej rodzaju organizacji graficznej „paska” do jej stałych elementów zaliczona została niezmienna wysokość kadrów. Możliwy jednak jest jeszcze większy stopień zróżnicowania kadrów, a mianowicie rezygnacja z narzucania wszystkim kadrom stałej wysokości. Ta sama wysokość może wówczas



23

Ilustracja 6

Przykład utworu zachowującego stałą wysokość kadru: Hugo Pratt, *Corto Maltese en Sibérie*, Ed. Casterman, Bruxelles 1979, s. 23.  
© Hugo Pratt & ed. Casterman 1979

obejmować kadry tego samego „paska”, co ułatwia prowadzenie narracji, nie dezorientując czytelnika zachwianiem jej linearności (il. 6). W przypadku jednak, gdy i kadry zestawione obok siebie na planszy różnią się między sobą wysokością, a co więcej, nie tworzą wyraźnego układu poziomego - pojęcie „paska” traci zastosowanie. Jedyną wówczas jednostką organizacji graficznej kadrów pozostaje plansza (il. 7).

W przypadku wyraźnego poziomego uporządkowania kadrów w „paski” rola planszy ogranicza się do tej, jaką pełni stronica w utworze literackim, to



20

Ilustracja 7

Przykład zmiennej wysokości kadrów: L. Harle i M. Blanc-Dumont, *Les survivants de l'ombre*, Ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1987, s. 20.  
© L. Harle & M. Blanc-Dumont & ed. Dargaud 1987

jest do roli mechanicznego ogranicznika ilości wersów (w tym przypadku „pasków”). Natomiast zaburzenie owego „wersowego” uporządkowania uaktywnia kompozycyjną płaszczyznę całej planszy. Jej format pozostaje nadal owym nieprzekraczalnym ogranicznikiem, wew-nątrz którego dopuszczalna jest cała różnorodność zabiegów kompozycyjnych, określających porządek narracji. Ta właśnie cecha skłoniła mnie do użycia w przyjętej tu definicji opowieści rysunkowej sformułowania: „ciąg lub k o m p o - z y c j a obrazów”.

Takie nietypowe, „kompozycyjne” uporządkowanie kadrów musi - zgodnie z zasadą funkcjonalnego podporządkowania struktury graficznej wymogom struktury narracyjnej - znaleźć uzasadnienie w tej ostatniej. Zwykle jest to bezpośredni, ścisły związek dramaturgiczny współistniejących w planszy kadrów, które tworząc pewną całość na poziomie graficznym, stanowią ją również na poziomie narracyjnym. Tym samym plansza jako jednostka organizacji graficznej może spełniać pewną, wcale niepoślednią funkcję w strukturze narracyjnej: funkcję graficznego środka segmentacji całości narracyjnych.

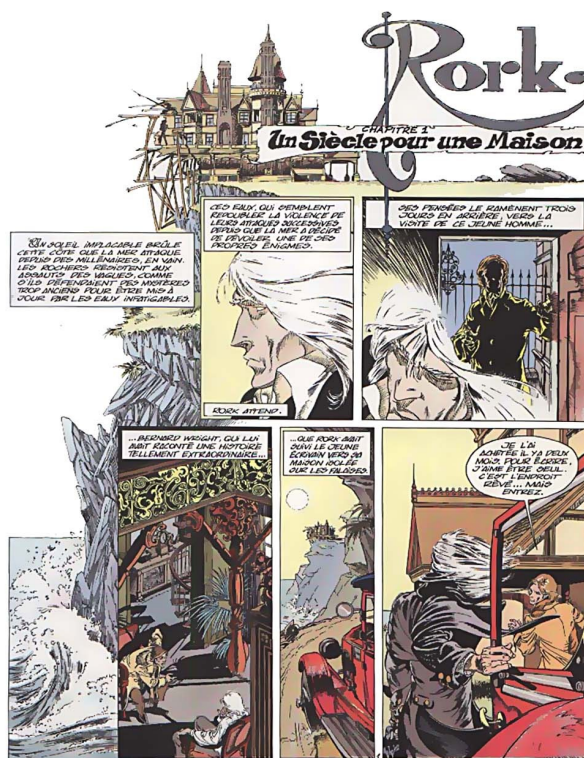
O ile funkcja ta powinna być spełniana w planszach o specyficznej organizacji graficznej kadrów - nie jest to konieczne w planszach o konwencjonalnym, linearnym sposobie organizacji kadrów. Nie oznacza to jednak, by było to w tego typu planszach niemożliwe. Zważywszy na rolę, jaką w strukturze opowieści rysunkowej pełnią poszczególne elementy struktury graficznej, a w szczególności na ich przyporządkowanie wymogom narracji, taka, nieunikniona forma segmentacji graficznej utworu stanowi niezwykle dogodny środek jego segmentacji semantycznej. Często więc nawet w planszach „linearnych” ostatni kadr planszy jest jednocześnie ostatnim kadrem sekwencji.

Przy okazji należy wspomnieć, że tego typu rolę mogą odgrywać również poszczególne „paski”, układając się czasami w pewne samodzielne całości narracyjne. Zwykle jest to pochodna dość prozaicznego zabiegu, a mianowicie częstego drukowania komiksów na łamach czasopism właśnie w pojedynczych „paskach”, co wiąże się z koniecznością nadania im pewnego napięcia dramaturgicznego. Napięcie to niekoniecznie zresztą musi wyczerpywać się w ramach jednego „paska”; równie skutecznym, choć odmiennym środkiem wyrazu jest przeniesienie zakończenia do następnego segmentu, co z kolei niweluje ów efekt mechanicznej segmentacji. Zabieg ten może być również z powodzeniem stosowany na poziomie planszy; co więcej, uzyskuje tutaj dodatkowe wartości. Dotyczy to przypadków, gdy struktura narracji wymaga efektu zaskoczenia, który z uwagi na kompozycyjne współistnienie obok siebie szeregu kadrów narracyjnie występujących po sobie

jest raczej trudny do uzyskania. Natomiast przemieszczenie kadru ten efekt wywołującego na następną planszę, pozwala ten efekt bez trudu uzyskać. Taki sposób segmentacji, oparty na zamykaniu poszczególnych segmentów w momentach szczytowego napięcia stosowany bywa zresztą

w formule serialu filmowego, a czasem i w literaturze. Czasami zresztą dochodzi do zjednoczenia tego i poprzednio opisanego sposobu organizacji jakości narracyjnych; zakończenie sekwencji narracyjnej następuje wówczas w momencie kulminacji napięcia, nie obejmując już momentu jego rozładowania; zwykle rozładowanie to następuje podczas kolejnej sekwencji, niejako mimochodem. Właściwa treść tej kolejnej sekwencji, nie mająca już zwykle związku z poprzednią, służy tu jako środek podtrzymania napięcia, opóźnia jego rozładowanie i rozwiązanie akcji.

Traktując planszę jako jednostkę graficznej i semantycznej organizacji utworu należy zwrócić uwagę na dodatkowe jeszcze jego właściwości. Plansza, będąc jednolitą płaszczyzną o określonych wymiarach, staje się polem współlistnienia szeregu kadrów. Zajmują one określone obszary przestrzeni planszy, poza nimi pozostaje jednak pewien obszar niezapełniony. Są to zewnętrzne marginesy planszy, a także te jej fragmenty, które oddzielają od siebie poszczególne kadry. Gdyż kadry opowieści rysunkowej nie są wyodrębnione tylko za pomocą ram. Każdy z nich posiada własną ramę, zaś pomiędzy ramami sąsiadujących ze sobą kadrów pozostaje zwykle wąski pas graficznej pustki, stanowiącej dla kadrów rodzaj tła. To podwójne oddzielenie sąsiadujących ze sobą kadrów podkreśla umowny charakter „ciągłości czasu” pomiędzy dwoma kadrami, wynikający z konieczności eliminacji wszelkich zachodzących „pomiędzy” nimi sytuacji pośrednich<sup>34</sup>. Ingerencja w ten neutralny obszar zachodzi wtedy, gdy jeden z elementów kadru o szczególnie dużej ekspresji lub znaczeniu wykracza poza jego ramy, bądź też, gdy jeden z takich elementów staje się łącznikiem kompozycyjnym i narracyjnym pomiędzy dwoma kadrami sąsiadującymi.



<sup>34</sup> Patrz: analiza K. T. Toeplitza, *op. cit.*, s. 81-84.

Ilustracja 8

Uaktywniona przestrzeń międzykadrowa: plansza komiksu Andresa *Fragments* z serii *Rork*, ed. Le Lombard 1984, s. 3.

© Andresa & ed. Le Lombard 1984



Obszar międzykadrowy może zostać również wykorzystany jako pole zapisu technicznych uwag werbalnych, które w zasadzie nie wchodzi w skład narracji opowiadającej, odnosząc się do poszczególnych elementów kadru i dookreślając je. Szczególnym przypadkiem jest zniwelowanie odległości między dwoma kadrami i nie tylko bezpośrednie ich zestawienie, ale nawet „nałożenia” jednego na drugi. Wiąże się to oczywiście ze specyficznym powiązaniem narracyjnym pomiędzy nimi, w którym kadr, wysuwający się na pierwszy plan, to jest nałożony częściowo na pole drugiego kadru, nabiera większej intensywności semantycznej, staje się bardziej agresywny. Z kolei do odwrotnych sytuacji dochodzi, gdy jeden z kadrów zostaje pozbawiony ramy; przestrzeń neutralna wdziera się wówczas w obszar kadru, a jednocześnie przestrzeń kadru, nieskrępowana ramami, rozszerza się na ową przestrzeń neutralną, wykraczając poza pierwotnie jej przynależny obszar. Taki „otwarty” kadr staje się wówczas (przynajmniej częściowo) tłem dla kadrów go otaczających, a przynajmniej wywołuje takie odczucie. Bywa jednak, że pozbawienie kadru ram połączone zostaje z rozszerzeniem wchodzących w jego skład jakości graficznych na „obszar międzykadrowy” i wówczas rzeczywiście kadr ten pełni rolę tła dla pozostałych. Środek ten służy rozszerzeniu przestrzeni przedstawionej, gdyż obszar kadru umieszczonego na takim tle niejako denotuje podwójną przestrzeń: pierwszą, należącą do tego kadru, oraz drugą, ukrytą „pod spodem”, przestrzeń kadru-tła. Zdarza się, iż cała plansza przybiera w ten sposób formę jednego wielkiego kadru dominującego oraz szeregu mniejszych, umieszczonych na jego tle (il. 8).

### 3. Sekwencja i jej funkcje

Sekwencja jest jednostką dającą się wyodrębnić przede wszystkim narracyjnie. Na poziomie graficznym tworzy ją szereg odpowiednio uporządkowanych kadrów, odznaczających się pewną ogólną jednolitością wypełniających je jakości graficznych, polegającą na powtarzalności w poszczególnych tworzących sekwencję kadrach tych samych jakości graficznych i ich układów, przy czym poszczególne elementy sekwencji mogą uaktywniać tylko niewielką część tych jakości, wchodzących z sobą w najrozmaitsze konfiguracje. Ponieważ w ramach sekwencji możliwe jest także - w uzasadnionych narracyjnie przypadkach - nagłe i wyraźne zróżnicowanie charakteru tworzących zawartość kadru jakości graficznych, oraz - z drugiej strony - te same jakości i konfiguracje mogą

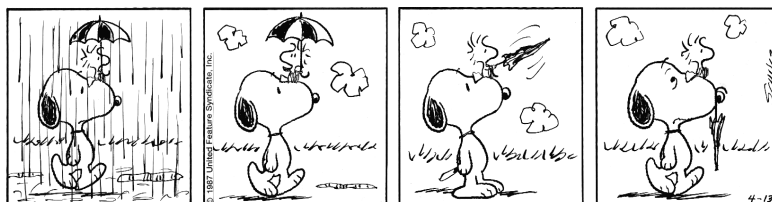
powtarzać się także i poza granicami sekwencji – przeto na tym poziomie nie można ostatecznie i z całą pewnością określić granic sekwencji. Istnieją, owszem, sekwencje o strukturze graficznej tak odmiennej od sąsiednich, a jednocześnie tak wewnętrznie jednolitej, iż nie budzą wątpliwości co do swego statusu - jednolitość ta nie jest jednak cechą konieczną sekwencji, toteż może stanowić jedynie dodatkowe kryterium jej wyodrębnienia.

Na poziomie obrazowo-semantycznym sytuacja przedstawia się nieco odmiennie. Tutaj oznaką jedności sekwencji będzie powtarzalność znaków o tych samych desygnatach; dotyczy to wszystkich trzech funkcjonalnych odmian znaków, charakteryzowanych uprzednio, a więc znaków pierwszo- i drugoplanowych oraz znaków tła. Powtarzalność tych znaków w poszczególnych następujących po sobie kadrach, a także zmienność ich wzajemnych relacji, pozwala określić wzajemne współzależności przestrzenne sytuacji przedstawionych w poszczególnych kadrach oraz występujące pomiędzy nimi związki czasowe. Te pierwsze odczytuje się na podstawie rozmieszczenia w kadrach znaków charakterystycznych tła i statycznych elementów sytuacji przedmiotowej. Zmiana usytuowania w obszarze kadru poszczególnych elementów przestrzeni przedstawionej oznacza zmianę pozycji w tej przestrzeni podmiotu postrzegającego, a tym samym zmianę punktu widzenia. Z kolei współzależności czasowe określa się w oparciu o porównanie pozycji w poszczególnych kadrach ruchomych elementów sytuacji przedmiotowej. Za czas upływający „pomiędzy” dwoma następującymi po sobie kadrami przyjmuje się orientacyjny czas niezbędny do przemieszczenia się w przestrzeni postaci przedstawionych z położenia, zajmowanego w kadrze „wyjściowym” do położenia, zajmowanego w kadrze „docelowym”, jak również do wykonania przez te postaci wszelkich zasygnalizowanych graficznie lub werbalnie czynności. Oczywiście informacji o upływie czasu pomiędzy kadrami mogą także dostarczyć w sposób bezpośredni wypowiedzi werbalne.

Chciałbym tu zwrócić uwagę na kilkę szczególnych przypadków, związanych ze specyficznymi zależnościami elementów wizualnej struktury sąsiadujących ze sobą kadrów.

Najprostszą z tych zależności jest pełna powtarzalność wizualnej struktury kadru, czyli po prostu zwielokrotnienie, w kilku sąsiadujących ze sobą kadrach, tej samej sytuacji. Zabieg ten ma na celu podkreślenie upływu czasu przy jednoczesnej niezmienności sytuacji. Technika ta jako żywo przypomina długie, statyczne ujęcie w utworze filmowym, o ile jednak w filmie ujęcie przekazuje upływ czasu w sposób bezpośredni, zwielokrotniając go przez statyczność obrazu - w opowieści rysunkowej zabieg ten poprzez zwielokrotnienie kadru przywołuje jakby efekt filmowego ujęcia. Podobnym związkiem ze strukturą ujęcia

filmowego odznaczają się zestawienia kadrów o tych samych parametrach, usytuowaniu podmiotu i zawartości, uwzględniające jedynie zmiany relacji kompozycyjnych pomiędzy graficznymi elementami zawartości, wynikające z przemieszczenia się poszczególnych przedmiotów przedstawionych w „czasie międzykadrowym”. Taka technika szczególnie



Ilustracja 9

Powtarzalność wizualnej struktury kadrów paska utworu *Peanuts* Ch. M. Schulza (strip z 13.04. 1987 r.).

© Charles M. Schulz & United Feature Syndicate, Inc. 1987

dokładnie określa wywołane tymi przemieszczeniami zmiany w sytuacji przedstawionej, toteż stosowane jest tam, gdzie charakter przemieszczenia, ruch przedmiotów przedstawionych ma szczególne znaczenia narracyjne (il. 9).

Opisane tu przypadki odnoszą się do - mówiąc językiem filmu – ujęć statycznych, sekwencja może jednak zawierać także „ujęcia dynamiczne”, jak „panorama” czy „jazda”<sup>35</sup>. Przy okazji analizy konstrukcji pojedynczego kadru wspomniałem, iż efekt właściwy dla panoramy możliwy jest do uzyskania poprzez odpowiedni dobór kształtu i proporcji kadru, a konkretnie takie jego „wydłużenie” (w pionie lub poziomie), które zmusi odbiorcę do nadania aktowi percepcji charakteru linearnego, czyli przesunięcia wzroku od jednej krawędzi kadru do drugiej. W opisywanym tu przypadku mamy do czynienia z tym samym zabiegiem, z tą jednak różnicą, że ów „kadr panoramiczny” zostaje tu podzielony na dwa lub więcej odrębnych segmentów. Podział ten ma charakter przestrzenny, i po usunięciu dzielących sąsiadujące ze sobą kadry ram otrzymamy jeden, odznaczając się jednością i ciągłością przestrzeni - kadr panoramiczny. Zabieg ten jest jednak możliwy tylko wówczas, gdy pomiędzy sytuacjami przedmiotowymi poszczególnych segmentów składowych „ujęcia” zachodzi ciągłość czasowa. Brak tej ciągłości powoduje, iż pomiędzy sytuacjami przedmiotowymi poszczególnych segmentów zachodzi swego rodzaju antagonizm, tym silniejszy, iż możliwe jest przemieszczenie w czasie „międzykadrowym” poszczególnych przedmiotów z obszaru podlegającego obserwacji w kadrze poprzedzającym do obszaru postrzeganego w kadrze następującym, co zwykle staje się zresztą głównym przedmiotem obserwacji tego typu sekwencji. Można powiedzieć, że takie ujęcie „dynamiczne” odznacza się wspólną dla kilku kadrów pozycją podmiotu, przy czym przestrzenna organizacja kadrów

<sup>35</sup> Określenie panoramy i jazdy w filmie: patrz: J. Płażewski, *op. cit.*, s. 106 i 111.

na płaszczyźnie odpowiada wzajemnym stosunkom przestrzeni w tych kadrach przedstawionej. Zabieg taki, będący właściwym tylko opowieści rysunkowej środkiem wyrazu, objąć może nie tylko szereg o wyraźnie określonej linearności, lecz wielopoziomową kompozycję kadrów, której elementy podlegają wówczas dwojakemu, nie zawsze zbieżnemu uporządkowaniu: względem dwuwymiarowego porządku przestrzennego oraz linearnego porządku narracyjnego.

Środkami bezpośredniego graficznego powiązania kadrów należących do tej samej sekwencji mogą być także pojedyncze elementy obrazowej zawartości kadrów. Dokonuje się to poprzez powiązanie dwu elementów wchodzących w skład różnych kadrów sposób właściwy dla elementów tego samego kadru. Szczególnie podatne na tego typu zabiegi jest zestawienie znaku ikonicznego określonej postaci z „dymkiem” zawierającym zapis werbalnej wypowiedzi tej postaci. W omawianym przypadku następuje usytuowanie „dymka” i obrazu postaci wypowiadającej tekst w dwu sąsiadujących ze sobą kadrach, co wywołuje efekt ciągłości czasowej i płynności przejścia od percepcji zawartości jednego kadru do drugiego, przejścia dokonującego się niejako automatycznie na drodze określania powiązań tego z elementami, który znajduje się w kadrze poprzedzającym. Nieco mniej radykalną formą powiązania kadrów, mającą jednak czysto graficzny charakter, jest „wydobywanie”, wychodzenie form graficznych jednego z kadrów poza jego ramy i ich „zachodzenie”, nakładanie się na obszar drugiego kadru, przy zachowaniu zupełnej odrębności semantycznej obu kadrów. Zadaniem takich zabiegów jest tylko zatarcie wizualnej odrębności kadrów, jej złagodzenie. Elementy obu kadrów chcąc nie chcąc wchodzą wówczas ze sobą w bezpośrednie relacje graficzne i kompozycyjne, co może nawet wpłynąć na ostateczną interpretację znaczenia kadrów.

W opisywanych dotąd przypadkach oznaką przynależności szeregu kadrów do tej samej sekwencji była bądź powtarzalność elementów i podobieństwo ich układów, bądź bezpośrednio graficzne związki elementów kadrów sąsiadujących ze sobą na płaszczyźnie. Możliwe są jednak sekwencje, w których powtarzalność elementów i podobieństwo układów nie odbiega charakterem od narracyjnego kontekstu danej sekwencji, czy to ze względu na ograniczoną i stałą dla większych partii utworu ilość elementów znaczących (np. utwory kameralne rozgrywające się w zamkniętej lub monotonnej, mało zróżnicowanej przestrzeni), czy też - przeciwnie - na duże zróżnicowanie tych elementów zarówno w utworze, jak i w ramach sekwencji. (Kwestię bezpośrednich powiązań elementów pomijam, jako właściwość nie będącą koniecznym warunkiem dla oznaczania jedności sekwencji,

i stosowaną raczej sporadycznie, w uzasadnionych narracyjnie przypadkach.) Jeśli na dodatek sekwencja nie zostanie wyodrębniona w jakiś szczególny sposób przez specyficzną organizację kompozycyjną kadrów - zabraknie wyraźnych graficznych kryteriów do wyodrębnienia sekwencji. Zachodzi wówczas konieczność odwołania się do kryteriów narracyjnych, którym to kryteriom podlegają także sekwencje wyodrębnione wizualnie przy pomocy przedstawionych wyżej środków.

Z narracyjnego punktu widzenia sekwencja jest to zamknięty ciąg wizualnych przedstawień sytuacji zachodzących w obrębia świata przedstawionego, połączonych ciągłością przestrzenną i ścisłym następstwem czasowym, sytuacji składających się na określone zdarzenie narracyjne. Sekwencja stanowi strukturą zamkniętą i wewnątrznie zwarta, a więc wszystkie elementy umieszczone pomiędzy jej początkiem i końcem spełniają w niej określoną funkcję.

Z punktu widzenia ciągłości czasu i przestrzeni przedstawionej w sekwencji można wyodrębnić dwie podstawowe jej odmiany. Pierwsza - to sekwencja ściśle linearna, o wyraźnej ciągłości przestrzeni i ścisłym następstwie czasowym kadrów. Jej przedmiotem jest jedno określone zdarzenie z obszaru świata przedstawionego, poddane ciągłej obserwacji, której wynikiem jest przedstawienie szeregu następujących po sobie sytuacji, stanowiących



istotne momenty zdarzenia, Druga natomiast, to sekwencja o bardziej złożonej strukturze, jak struktura paralelna, gdzie w ramach jednej całości współistnieją obok siebie, przeplatając się wzajemnie i rozwijając równoległe do siebie dwa lub więcej ciągów sytuacji, powiązane ze sobą czy to związkami czasowymi (równoległością czasów), czy też logicznymi – zestawienia kadrów z sytuacjami analogicznymi. Powiązania w ramach sekwencji zachodzą wówczas dwojako: każdy kadr danego ciągu wchodzi w relacje logiczne (np. analogiczne)

Ilustracja 10

Plansza z komiksu François Bourgeona *Les yeux d'étain de la ville glauque*, Ed. Casterman, Bruxelles 1986, s. 21: w wątek główny wplecione są kadry dwóch wątków równoległych: kadry 2 i 3 prezentują wydarzenia rozgrywające się w tym samym czasie w innym miejscu, zaś kadry 8, 9 i 10 – wydarzenia rozgrywające się w tym samym miejscu kilkaset lat wcześniej.

© François Bourgeon & ed. Casterman 1986

z określonym kadrem ciągu równoległego, oraz w relacje logiczne i czasoprzestrzenne

z pozostałymi kadrami własnego ciągu (il. 10). Innym jeszcze rodzajem struktury sekwencji jest struktura ramowa, charakterystyczna zwłaszcza dla wszelkich sekwencji opowiadania, wizji, snów itp., złożona z otwierających i zamykających sekwencję kadrów ramowych dotyczących sytuacji wyjściowej (czynności opowiadania czy snienia itd.) oraz z sekwencji wewnętrznej, przedstawiającej w sposób bezpośredni - wizualnie - lub pośredni - werbalnie - zawartość owego opowiadania, snu czy wizji. O ile przy przedstawieniu wyłącznie pośrednim nie ulega zmianie status narracyjny poszczególnych kadrów, przedstawienie bezpośrednie powoduje istotne różnice pomiędzy kadrami zewnętrznymi i wewnętrznymi, jak: zmiana narratora, charakteru przestrzeni i zdarzeń przedstawionych, czasami nawet konwencji graficznej sekwencji (il. 11). Oczywiście ontologicznie owa sekwencja wewnętrzna ma charakter podległy sytuacji ramowej.

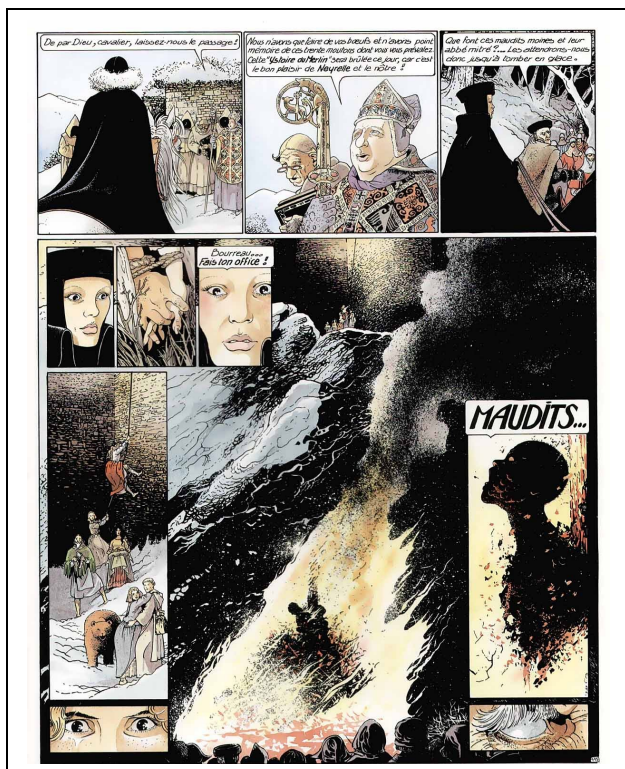
Swego rodzaju przeciwieństwem sekwencji ramowej jest szczególna odmiana sekwencji „linearnej” (czyli odznaczającej się ciągłością czasową i przestrzenną), opierająca się na zasadzie dominandy. Jest to jeden, najczęściej większy od pozostałych kadr, zawierający możliwie najszerszy zakres informacji dotyczących sytuacji przedstawionej, który uzupełniany, rozwijany jest przez szereg kadrów mniejszych, fragmentarycznych, niesamodzielnych, nie tyle powiązanych między sobą, co wchodzących, każdy z osobna, w relacje z kadrem zasadniczym. Taka sekwencja wymaga oczywiście odpowiedniego uporządkowania kompozycyjnego kadrów (np. il. 12).



Ilustracja 11

Początek sekwencji opowieści HP (autentycznego twórcy komiksów Hugo Pratta) w utworze Milo Manary *Jour de colère*, ed. Casterman, Bruxelles 1983, s. 124: sama opowieść zostaje (w bardziej teatralny niż komiksowy sposób) zaanonsowana w osobnym kadrze kończącym poprzednią planszę przez postać fikcyjnej narratorki; tu natomiast nie dość, że „nie słycać” głosu opowiadającego (którego ekwiwalentem jest graficzny kształt rysunków, naśladowany styl Pratta), to udziela on głosu bohaterowi opowiadanej historii, który sam prowadzi opowieść w dymkach dialogowych (głosem spoza kadru).

© Milo Manara & ed. Casterman 1983



Ilustracja 12

Narracyjny układ kadrów, zorganizowanych wokół dominanty kompozycyjnej: François Bourgeon, *Le dernier chant des Malaterre*, Ed. Casterman, Bruxelles 1990, s. 129.

© François Bourgeon & ed. Casterman 1990

dramaturgicznej zdarzenia rzedstawionego, a ze względu na różnorodność tego rodzaju struktur nie sposób zastosować tu jakąkolwiek typologizację. Warto jednak zwrócić uwagę na możliwość odstępstwa od całościowego i zamkniętego charakteru sekwencji, opartej na tożsamości miejsca, ciągłości czasu lub logicznym powiązaniu wydarzeń. Odstępstwo takie, polegające na swoistej inwersji, czyli pomijaniu istotnych elementów sekwencji - jak np. jej wprowadzenie lub dramaturgiczne zwieńczenie - i przekazywanie brakujących informacji w sposób pośredni - czy to w formie utajonej, zaszyfrowanej, w tej samej sekwencji, czy to w formie dodatkowej informacji w sekwencji następnej, czy wreszcie poprzez rozłożenie znaczeń konstytutywnych dla danej sekwencji na kadry poprzedzające ją - niejako przemieszanie kadrów należących do dwóch sąsiadujących ze sobą sekwencji, „zanieczyszczenie” wewnętrznej struktury sekwencji jakościami znaczeniowymi do niej nie należącymi, powodujące jednak jej narracyjne spojenie z sekwencją następną, do której owe jakości przynależą.

Przedstawię teraz krótką charakterystykę poszczególnych kategorii narracyjnych na poziomie sekwencji. Sekwencje linearne odznaczają się, jak wspomniałem, ciągłością czasu

Jeżeli chodzi o wewnętrzną organizację sekwencji, to jej zamknięty charakter wyznacza pewien rytm narracji, zapoczątkowany w pierwszym kadrze, a zwieńczony lub ulegający zawieszeniu w kadrze ostatnim. Rytm ten tworzony jest przez szereg kadrów o różnorodnej zawartości, mniej lub bardziej samodzielnych, o mniejszym lub większym znaczeniu w strukturze sekwencji. Podobnie jak w kompozycji pojedynczego kadru można wskazać jego elementy relewantne, tak i w ramach sekwencji istnieją kadry o znaczeniu pierwszorzędym oraz kadry dopełniające, jedynie precyzujące to znaczenie. Rozłożenie owych kadrów relewantnych uzależnione jest od wewnętrznej struktury

i przestrzeni przedstawionej, ciągłości czasu sekwencji obejmuje pełny czas zdarzenia przedstawionego, a więc czasy wewnętrzne kadrów wraz z czasami międzykadowymi, które w tego typu sekwencji nie są z reguły zbyt długie, co pozwala czas sekwencji nazwać właśnie „ciągłym”. Z kolei ciągłość przestrzeni konstituowana jest na drodze sumowania się wycinków przestrzeni przedstawionej w kadrach, które zestawione razem pozwalają zrekonstruować pewien większy, aczkolwiek z różną dokładnością określony, zwarty obszar. Stopień ukonstytuowania przestrzeni przedstawionej w ramach sekwencji może być bardzo różny, podobnie, jak ma to miejsce na poziomie pojedynczego kadru.

O ile w przypadku czasu mamy do czynienia z pewnym mniej lub bardziej miarowym, lecz nieuchronnym jego upływem - obszar przestrzeni przedstawionej w sekwencji może być dość różnorodny, obejmując np. skrajnie mały wycinek przestrzeni przedstawionej, lub jej znaczący obszar, przy czym w tym drugim przypadku przestrzeń ta traci na wewnętrznej spójności przedstawienia; zwykle wiąże się z tym także rozciągnięcie czasu przedstawionego; musi on jednak mieścić się w pewnych granicach warunkujących jego ciągłość.

Cechą charakterystyczną dla sekwencji linearnych jest ich jedność dramaturgiczna, polegająca na silnym związku przyczynowo-skutkowym działań postaci, które to działania stają się podstawową treścią sekwencji. Sekwencja linearna posiada ograniczoną liczbę bohaterów, powiązanych wzajemną interakcją w tym samym punkcie czasoprzestrzennym świata przedstawionego.

Podobnie jak w pojedynczych kadrach, także i w ramach sekwencji dominuje zwykle jedna z form działań bohaterów, czy to akcja, a więc działanie fizyczne, czy to działanie werbalne, a więc dialog, czy w końcu ekspresja „wewnętrzna” myśli, a więc monolog wewnętrzny.

Z kolei sekwencja ramowa i paralelna odznaczają się wyraźną wielością czasu i przestrzeni; nie ma w nich także jednej ściśle powiązanej grupy bohaterów, członki: zewnętrzny i wewnętrzny sekwencji ramowej różnią się co do każdego z wymienionych elementów, zaś związek między nimi opiera się wyłącznie na podległości jednego z nich względem drugiego. Natomiast w sekwencji paralelnej zachowana, zostaje jedna z trzech jedności: czasu, miejsca lub działań bohaterów przy zdecydowanej odrębności pozostałych. Funkcjonowanie pozostałych kategorii przedmiotowych, z reguły przyporządkowanych kategorii przestrzeni przedstawionej lub bohatera, odpowiednie jest do statusu owej kategorii w ramach danej sekwencji.

Zdecydowanie zamkniętą całość tworzą w ramach sekwencji teksty wypowiedzi



werbalnych. O ile w ramach kadru możliwy był różnoraki podział wypowiedzi - od w pełni samodzielnej, zwartej i pełnej gramatycznie wypowiedzi zamkniętej w jednym segmencie graficznym, poprzez rozbitcie takiej wypowiedzi na kilka segmentów graficznych, umieszczonych w tym samym kadrze (co służy wypunktowaniu poszczególnych jej fragmentów znaczeniowych lub denotuje rozciągłość wypowiedzi w czasie; czasami też jest to tylko techniczny zabieg, będący konsekwencją zbyt małych rozmiarów „dymka” wobec ilości znaków literniczych, składających się na wypowiedź) - po zawarcie w kadrze drobnego, niesamodzielnego semantycznie fragmentu wypowiedzi werbalnej. W tym ostatnim przypadku nieprzekraczalną strukturą umożliwiającą pełne odczytanie tego typu wypowiedzi jest sekwencja. Tylko w ramach tej samej sekwencji mogą rozciągać się takie, posegmentowane wypowiedzi. Pomiędzy wypowiedziami, zawartymi w tej samej sekwencji, zachodzi również ścisły związek logiczny: układają się one w jeden zwarty ciąg dialogowy (lub monologowy), w którym treść każdej kolejnej wypowiedzi wynika z treści poprzedniej.

Całą złożoność swych funkcji ujawnia na poziomie sekwencji narrator. Narrator wizualny wyznacza rytm sekwencji, dokonując wyboru określonych sytuacji spośród wielu składających się na zdarzenie, wyznacza także jej dynamikę kompozycyjną i graficzną, posługując się zmianami punktów widzenia poszczególnych sytuacji przedstawionych (w tym punkcie jego możliwości są teoretycznie nieograniczone, choć w praktyce skrepowane przez narracyjną funkcjonalność kadrów), a także odpowiednio komponując kadry w układy przestrzenne. Z kolei narrator werbalny, pojawiając się w stosownych do potrzeb momentach i spełniając stosowne do potrzeb funkcje, nie ujawnia żadnych nie wymienionych uprzednio właściwości. Poza odpowiednim czasowym i przestrzennym zorganizowaniem sekwencji działalność narratora nie wpływa w zasadniczy sposób na jej charakter; jego głównym wyznacznikiem jest z reguły zawartość sekwencji, zaś przejawy działalności narratora służą raczej uwypukleniu jej znaczenia, niż uwypukleniu jej struktury z utworu. Toteż tylko w uzasadnionych narracyjnie przypadkach dochodzi do specyficznej, nietypowej, niespotykanej w innych sekwencjach organizacji kadrów (zwykle wiąże się to ze specyficznym narracyjnym - np. sekwencja kulminacyjna - lub ontologicznym - sekwencja subiektywna - statusem sekwencji). Wypowiedzi narratora werbalnego sygnalizują (w przypadku, gdy ogranicza on swą funkcję do roli czysto informacyjnej) początek, a czasem i koniec sekwencji, „wypełniając” niejako luki w ciągłości czasu. Stałej ingerencji narratora opowiadającego wymagają sekwencje o dużej wewnętrznej niespójności czasu oraz takie,

gdzie ujawnia się osobowość narratora, komentującego i interpretującego zdarzenia przedstawione.

Zbierając dotychczasowe rozważenia dotyczące sekwencji można stwierdzić, że o ile w ramach pojedynczego kadru pewne elementy jego struktury wyodrębniają się zeń i funkcjonują jakby równolegle - na poziomie sekwencji zachodzi ściśle powiązanie wszystkich składających się na nią jakości. Każda z kategorii, ujawniających się na poziomie kadru, zostaje tu rozwinięta i uzupełniona o dodatkowy wymiar - wymiar rozwoju w czasie, który określa dla niej pewien początek i koniec, nadając jej tym samym charakter samoistnej, wewnętrznie spójnej konstrukcji. Graficzny rytm pojedynczego kadru rozwija się w narracyjny rytm sekwencji, wyznaczony czasowym, przestrzennym i logicznym powiązaniem szeregu przedstawionych w niej sytuacji, jak też „momentów międzykadrowych”, rekonstruowanych przez odbiorcę podczas lektury. Należy również pamiętać o możliwości graficznego podkreślenia rytmu sekwencji, które dokonuje się poprzez opisane wcześniej powiązanie jej porządku narracyjnego z kompozycyjnym układem kadrów.

\* \* \*

Kolejność rozważań dotyczących jednostek organizacji graficznej i narracyjnej utworu nie odzwierciedla bynajmniej hierarchicznych powiązań pomiędzy tymi jednostkami. Reprezentują one bowiem dwa analogiczne poziomy organizacji tekstu na odrębnych płaszczyznach strukturalnych. Związek pomiędzy nimi opiera się na ich wzajemnym przenikaniu i równoległości: pojedyncza sekwencja może obejmować jeden „pasek”, większą ich ilość lub tylko fragment paska; jej pojemność może dokładnie odpowiadać pojemności planszy, ale równie dobrze na jednej planszy może mieścić się kilka sekwencji, lub też jedna sekwencja może objąć kilka plansz. Podobnie ze sposobem wyodrębniania: początek i koniec sekwencji może zbiegać się z początkiem i końcem paska lub planszy, lecz równie dobrze oba te porządki mogą istnieć osobno, niezależnie od siebie, uwzględniając się nawzajem lub ignorując.

#### **4. Utwór jako struktura nadrzędna**

Graficzny i narracyjny porządek strukturalny, pomiędzy którymi na poprzednio opisywanym poziomie organizacji ujawnił się pewien rozdźwięk, jednoczą się ponownie na

ostatnim, najwyższym stopniu złożoności tekstu, jakim jest utwór. Utwór zbiera i zamyka w nierozzerwalną całość szereg samodzielnych sekwencji narracyjnych, jak też szereg plansz je zawierających. Na poziomie utworu wszystkie opisywane dotychczas kategorie zyskują swój ostateczny, pełny kształt, składając się na zróżnicowany i wielopłaszczyznowy twór o większej lub mniejszej wartości estetycznej.

Zanim jednak zajmę się charakterystyką utworu jako całości, proponuję przyjrzeć się sposobom powiązania, zestawiania ze sobą poszczególnych sekwencji. Na pierwszy rzut oka rozróżnić można dwa odmienne rodzaje powiązań. Jeden dokonuje się pomiędzy sekwencjami, których treść wchodzi ze sobą w bezpośredni związek, a więc z treści jednej wynika treść drugiej. Zwykle sekwencja następująca zachowuje pewne elementy sekwencji ustępującej, a konkretnie postacie bohaterów. Pomiędzy sekwencjami dokonuje się jednak wówczas tak zwany przeskok czasowy, który powoduje zerwanie ciągłości czasu przedstawionego, w wyniku czego nie sposób mówić o tym samym zdarzeniu przedstawionym. Często owemu przeskokowi czasowemu towarzyszy zmiana przestrzeni przedstawionej, również zrywająca ciągłość tej przestrzeni. Ta zmiana nie jest jednak niezbędnym warunkiem zmiany sekwencji.

Drugi rodzaj powiązania sekwencji ma charakter bardziej mechaniczny, gdyż łączy ze sobą sekwencje nie wykazujące żadnego bezpośredniego związku między sobą. Powiązanie to dokonuje się najczęściej pomiędzy sekwencjami nie powiązanymi postaciami bohaterów ani ciągłością przestrzeni; możliwy jest bliski związek czasowy, a nawet równoległość czasu obu następujących po sobie w narracji sekwencjach. Równie dobrze jednak odległość czasowa może obejmować dowolnie długi okres; co więcej, możliwe jest - przy odpowiednich założeniach narracji - zburzenie chronologii zdarzeń przedstawionych, celowo zestawiające obok siebie zdarzenia nie powiązane czasowo.

Pisałem już o tym przy okazji analizy zagadnienia wewnętrznej spistości sekwencji, niemniej przypomnę to i teraz: istnieje dość szczególna forma mechanicznego powiązania sekwencji, polegająca na zatarciu granicy między nimi i przemieszaniu kadrów graniczących, co powoduje, iż sekwencja następująca zaczyna się, zanim jeszcze skończy się sekwencja ustępująca. Chwył ten, mimo iż sam ma charakter mechaniczny, wymaga jednak szczególnego uzasadnienia narracyjnego. Gwoli ścisłości dodam jeszcze, że znajduje on swe rozwinięcie w postaci sekwencji paralelnej, gdzie w ramach jednego ciągu kadrów przeplatają się dwie jakby odrębne sekwencje.

Przejdźmy do charakterystyki poszczególnych elementów utworu z jego perspektywy jako całości oraz określenia ich wzajemnych powiązań na tym poziomie złożoności.

Na poziomie utworu ujawnia się globalna konwencja graficzna utworu, charakteryzująca się doбором określonego repertuaru graficznych środków wyrazu i zastosowaniem określonej techniki realizacji graficznej utworu. Konwencją tę można ocenić pod kątem jej wewnętrznej spójności oraz funkcjonalności względem struktury narracyjnej.

Podobnie na poziomie wizualno-semantycznym dopatrzeć się można pewnego charakterystycznego dla utworu sposobu przedstawiania i organizacji znaków, której efektem jest określone nacechowanie poszczególnych kategorii narracyjnych. Ze sposobu przedstawienia i organizacji ikonicznej zawartości kadrów wyłania się pewien jednolity obraz, określający charakter świata przedstawionego, rządzące w nim prawa natury i zasady logiczne. Im większa różnorodność ikonicznych jakości przedstawionych w utworze, tym szerszy i bogatszy jest obraz świata przedstawionego; im większa ilość różnorodnych przedstawień tych samych obiektów, tym ten obraz jest głębszy, gdyż pogłębia się wiedza odbiorcy na ich temat. W oparciu o zawarte w kadrach i sekwencjach informacje w utworze konstytuuje się pewna globalna przestrzeń przedstawiona, złożona z bogato dookreślonych miejsc, w których toczy się akcja, oraz miejsc pustych, wymagających dedukcyjnego dookreślenia przez odbiorcę w oparciu o zawarte w utworze informacje oraz własną jego wiedzę, którą owe informacje mają zadanie uaktywnić.

Przedstawione narracyjnie wydarzenia konstytuują drugą podstawową jakość świata przedstawionego - jego czas. Na poziomie utworu jakość ta również ma charakter globalny, obejmując czas dziania się wszystkich przedstawionych w utworze zdarzeń, a także te odcinki czasu, które te zdarzenia od siebie dzielą. I znowu owe „puste” przedziały czasowe wypełnione zostają - w ogólnych zarysach - w oparciu o informacje zawarte w utworze oraz wiedzę odbiorcy. Nie bez znaczenia pozostaje tu sposób uporządkowania czasu przedstawionego, a więc jego linearność lub achronologiczność, a także stopień wypełnienia zdarzeniami przedstawionymi.

Z przebiegiem zdarzeń przedstawionych wiąże się kategoria postaci działających, czyli bohaterów. Postacie te nabierają na poziomie utworu pełnych wymiarów, zostają w większym lub mniejszym stopniu dookreślone poprzez udział w zdarzeniach przedstawionych, własne i cudze wypowiedzi lub myśli, swoje cechy zewnętrzne i stosunek do nich narratora. Poznajemy w trakcie utworu losy poszczególnych bohaterów, przemiany, jakim podlegają, oraz ich funkcje w strukturze fabularnej utworu. Na poziomie utworu ujawnia się hierarchia

świata przedstawionego, rola w nim poszczególnych bohaterów oraz ich wzajemne współzależności. Istotnymi elementami charakterystyki bohatera staje się stopień złożoności jego fizycznego i psychologicznego portretu, stopień jego zaangażowania w przebieg zdarzeń fabularnych, oraz charakter przemian, jakim podlega w trakcie tych zdarzeń. Dookreślenie owej charakterystyki może mieć charakter ilościowy - poprzez intensywność uczestnictwa w fabule utworu - lub jakościowy - poprzez zróżnicowanie wiadomości o nim i jego działaniach. Każda postać staje się ogniwem, łączącym wszystkie zdarzenia, w których bierze ona udział, stając się bohaterem jednego, mającego początek i koniec wątku, mogącego pełnić mniej lub bardziej istotną rolę w strukturze utworu.

Osobną kategorię tworzy sam przebieg zdarzeń fabularnych, łączący w jeden spłot działania poszczególnych postaci i szereg okoliczności zewnętrznych, związanych z charakterem świata przedstawionego. Mają tu znaczenie: sposób organizacji owych zdarzeń, ich związki dramaturgiczne oraz konstytuująca się w oparciu o nie nadrzędna idea utworu. Z organizacją fabuły wiąże się z kolei kategoria narratora, który także na poziomie utworu zyskuje swą pełną charakterystykę, na którą składają się: ontologiczna pozycja narratora względem świata przedstawionego, znajdujące się w jego dyspozycji środki narracji (a więc zarówno zakres jego możliwości, jak i narzuconych mu w utworze ograniczeń), sposób ich wykorzystania (ich adekwatność do treści) i wzajemne relacje między nimi (np. powiązanie narracji pokazującej z narracją opowiadającą); istotne cechy narratora to stopień i forma jego uobecnienia się w utworze, jego złożoność, a w przypadku występowania kilku narratorów - ich hierarchiczny układ i wzajemne relacje.

Ostatnią wymagającą omówienia kategorią jest nie wprowadzona wcześniej kategoria odbiorcy wirtualnego. Jest to hipotetyczny model odbiorcy, zawarty w narracyjnej strukturze utworu oraz w poczynaniach narratora. Odbiorca ten musi spełniać określone wymogi, a mianowicie posiadać znajomość zasad odczytywania systemów znakowych, za pomocą których „zapisany” jest utwór, a także specyficznych reguł organizacji elementów utworu oraz umiejętność odczytywania użytych w nim środków wyrazu. Niezbędne jest także posiadanie przezeń pewnego minimum wiedzy natury ogólnej, która umożliwiłaby zrozumienie zawartych w utworze sensów oraz ich odpowiednią interpretację, jak również dookreślenie miejsc pustych.

Jeszcze parę słów na temat relacji pomiędzy poszczególnymi kategoriami. Niezbędne jest uzyskanie spójności otrzymanego w wyniku połączenia wszystkich kategorii „przedmiotowych” obrazu świata przedstawionego, obrazu konsekwentnego i strukturalnie

pełnego. Niezbędna jest przystawalność wobec tego obrazu konstrukcji fabularnej, a także jej wewnętrzna logika i konsekwencja. Niezbędne jest także dostosowanie użytych w utworze środków wyrazu do nadrzędnego sensu utworu, jak również do zawartego w jego strukturze obrazu odbiorcy wirtualnego.

Na zakończenie rozważań dotyczących struktury utworu pragnę zwrócić uwagę na kwestię odnoszącą się do utworu jako całości, a dotyczącą jego samodzielności. Samodzielność ta nie ulega wątpliwości, niemniej należy wspomnieć o możliwości usytuowania utworu w pewnym szerszym kontekście, a mianowicie w szeregu innych utworów, które wraz z utworem badanym łączą się w cykl, powiązany tożsamością świata przedstawionego i bohaterów. Przynależność utworu do takiego szeregu nie tylko pogłębia i rozszerza obraz świata przedstawionego oraz sylwetki i losy bohaterów, ale odnosi utwór do pewnej, utrwalonej w cyklu konwencji narracyjnej, rozwijając ją, zmieniając lub tylko powielając. Oczywiście dotyczy to wyłącznie utworów wchodzących w skład takich cykli.

\* \* \*

Przedstawiony wyżej strukturalny model utworu obejmuje wszystkie tworzące utwór elementy i płaszczyzny formalne, można więc uznać go za model uniwersalny, czyli taki, który zawiera w sobie strukturę każdego możliwego utworu opowieści rysunkowej. Każdego, a więc niezależnie od rozmiarów, stopnia złożoności, rodzaju dobranych środków wyrazu czy rodzaju zawartości treściowej. Ów wymóg uniwersalności narzucił niejako pewną abstrakcyjność i ogólność modelu, szczególnie na bardziej złożonych poziomach, gdzie rozszerzają się możliwości zróżnicowania struktury przy jednoczesnym wzroście zależności jej charakteru od zawartości treściowej. Istnieje możliwość skonstruowania bardziej szczegółowych modeli utworu, obejmowałyby one jednak zawsze tylko pewien typ utworów, wyznaczony specyfiką ich struktury narracyjnej, wynikającą z charakteru ich treści i sposobu jej przedstawienia. Taki jednak, ograniczony przez swą ogólność model wydaje się w zupełności wystarczać do przedstawienia zakresu możliwości języka artystycznego opowieści rysunkowej, co jest podstawowym celem niniejszej pracy.

Nie tylko jednak uzależnienie od treściowej zawartości modyfikuje strukturę utworu i jej elementy. Wybór środków wyrazu należy do domeny twórcy i jest uzależniony nie tylko od treści wypowiedzi, ale i od jego inwencji czy preferencji. Idealem - i miernikiem wartości utworu - jest pełne dostosowanie środków wyrazu do zawartości treściowej, jednak także i tu

istnieje możliwość wyboru jednego z szeregu „chwytów” czy figur stylistycznych. I nie zawsze można wskazać chwyt, który byłby względem danej treści bardziej odpowiedni.

Chciałbym teraz, realizując wcześniejsze zobowiązanie, rozstrzygnąć problem samodzielności opowieści rysunkowej i stopnia jej uzależnienia względem macierzystych dłań dziedzin sztuki, wykorzystując zawarte w tym rozdziale rozważania.

Jak określa to definicja opowieści rysunkowej, za sztuki macierzyste wobec niej uznać można trzy odmienne dziedziny ekspresji: literaturę, sztuki plastyczne: malarstwo i grafikę, oraz sztukę filmową. Każda z nich, dostarczając opowieści rysunkowej istotnych elementów jej struktury, różni się jednak od niej w zasadniczych punktach. W przypadku literatury, której tworzywo stanowi jeden ze składników tworzywa opowieści rysunkowej, którą ponadto łączy z opowieścią rysunkową podobieństwa struktury narracyjnej (choć zakres tych podobieństw wymaga jeszcze ustalenia) - struktura, konstytuowana w oparciu o tworzywo literatury, mimo iż mogąca spełniać istotną rolę w strukturze utworu opowieści rysunkowej, ma jednak charakter uzupełniający i niesamodzielny; natomiast podobieństwo struktury narracyjnej obu form wynika z ich wspólnej przynależności do dziedziny form narracyjnych, która obejmuje także inne - poza wymienionymi - formy ekspresji. Paradoksalnie dość istotną rolę w strukturze utworu opowieści rysunkowej odgrywa przejęty z literatury sposób uporządkowania i odczytywania znaków, który w utworze literackim nie ma wpływu na jego estetyczny charakter, będąc jedynie rozwiązaniem technicznym.

Z kolei wymienione uprzednio dyscypliny plastyczne: malarstwo i grafika, dostarczając opowieści rysunkowej podstawowego tworzywa wraz z wypracowywanymi przez siebie regułami jego organizacji (myślę o wszelkich aspektach wizualnego odtwarzania rzeczywistości), a więc w sposób zdecydowany dominujące na poziomie graficznej struktury utworu - okazują się jednak niewystarczającymi, aby można było opowieść rysunkową uznać za mutację malarstwa lub grafiki. Opowieść rysunkowa nakłada na tworzywo plastyczne własny porządek, posługując się do tego celu na poziomie graficznym elementami zasad lektury tekstów literackich, zaś na poziomie semantycznym pokrewnym sztuce filmowej systemem narracji wizualnej, opartym na następstwie obrazów. Zdecydowanie odmienne, niż w dziełach sztuki plastycznej, są w utworach opowieści rysunkowej funkcje materii malarsko-graficznej; pełni tu ona rolę przede wszystkim bezpośredniego źródła przekazywania znaczeń, gdy tymczasem w dziełach plastycznych właśnie ta materia i jej czysto wizualny charakter stanowią ich istotę.

Można zaryzykować stwierdzenie, że opowieść rysunkowa stanowi specyficzną formę, powstałą ze skrzyżowania literatury i plastyki (nie jedyną zresztą, choć chyba najbardziej złożoną i samodzielą). Opiera się ona na realizowaniu funkcji typowych dla literatury za pomocą środków typowych dla sztuk plastycznych, w stwierdzeniu tym zawarte jest jednak pewne uproszczenie, sugerujące, jakoby opowieść rysunkowa stanowiła prosty efekt połączenia cech obu dziedzin ekspresji. Tymczasem, o ile struktury narracyjne jako takie w swym globalnym zarysie wspólne są wszystkim narracyjnym formom ekspresji - próba ich ukonstytuowania w utworze opowieści rysunkowej za pomocą plastycznych środków wyrazu wymaga sformułowania nowego języka artystycznego, zawierającego - owszem - szereg form wykorzystujących dokonania malarstwa czy grafiki, lecz ponadto wzbogaconego przez szereg form nigdzie indziej niespotykanych, koniecznych przy wykorzystaniu tego typu środków do takich właśnie celów.

Pozostaje do rozstrzygnięcia kwestia powiązań pomiędzy opowieścią rysunkową, a trzecią z wymienionych dziedzin ekspresji, to jest sztuką filmową. Celowo ten zakres powiązań rozpatruję osobno; różnią się one bowiem od powiązań opowieści rysunkowej z dwiema opisanymi poprzednio dziedzinami. O ile tamtym należy się bezsprzecznie miano macierzystych względem opowieści rysunkowej - z racji ich wyraźnej historycznej pierwotności względem niej, a także z racji ich roli jako dostarczycieli składników tworzywa tej ostatniej - sztukę filmową łączą z opowieścią rysunkową najwyraźniej siostrzane stosunki. Świadczyć o tym może niemal dokładna rówieśność oraz pewne powtarzające się - mimo specyfiki rozwoju historycznego każdej z nich - etapy i kierunki ewolucji. Poza tym, a nawet przede wszystkim - dowodzi tego analogiczność języka artystycznego, opartego na montażowym zestawieniu ze sobą następujących po sobie przedstawień obrazowych. Można oczywiście postawić tezę, iż mamy tu do czynienia z jeszcze jednym wykorzystaniem przez opowieść rysunkową zasad wypracowanych na gruncie innej dyscypliny twórczości - w rzeczywistości jednak mamy do czynienia z dwoma równoległe kształtującymi się, odrębnymi, lecz analogicznymi - zarówno pod względem funkcji, jak i zakresu środków wyrazu - językami artystycznymi, niewolnymi oczywiście od wzajemnych (ale podkreślam: wzajemnych!) wpływów i zapożyczeń<sup>36</sup>. Przy zdecydowanej odmienności tworzyw obu dziedzin ekspresji (przypomnę, że właśnie pomiędzy nimi możliwe jest przeprowadzenie jedynej ostrej granicy klasyfikacyjnej), przeciwstawiającej ruchomości i fotograficznemu

<sup>36</sup> Zagadnieniu temu poświęcone zostały artykuły: F. Lacassina *Komiksy i język filmowy* oraz D. Kunzle'a *Uwagi uzupełniające na temat komiksu i języka filmowego*, „Film na Świecie” 1980 nr 7, s. 87-109, w których wykazano niezależne wypracowanie tych samych środków wyrazu przez obie formy ekspresji.



obrazowi filmowemu nieruchomy i graficzny obraz opowieści rysunkowej - mają one jednak wyraźnie analogiczny charakter, wynikający ze współposiadania tak rzadkiej i tak istotnej cechy, jak wielość obrazów. Ta właśnie cecha w sposób decydujący warunkuje charakter języka artystycznego obu form. Myślę, że jedynie faktowi długoletniego zapoznania opowieści rysunkowej jako przedmiotu dociekań naukowych przy jednoczesnym stałym rozwoju naukowych dyscyplin filmoznawczych należy przypisywać fakt, iż w opisie struktury utworu opowieści rysunkowej tak chętnie i tak często posługiwałem się sformułowaniami zaczerpniętymi z języka filmu. Poza tym, przy całej analogiczności języków artystycznych obu dziedzin, istnieją pomiędzy nimi istotne różnice, wynikające z odmienności tworzyw.

Dotychczasowe rozważania jednoznacznie przemawiają na korzyść tezy o samodzielności opowieści rysunkowej. Tezę tę można ponadto uzupełnić stwierdzeniem, iż opisane uprzednio powiązania opowieści rysunkowej z trzema wymienionymi dziedzinami ekspresji tworzą na tyle komplementarną i wyważoną całość, iż nie sposób uznać jedną z tych dziedzin za bliższą czy mocniej oddziałującą na opowieść rysunkową. Każdy z należących do nich elementów podlega w strukturze opowieści rysunkowej modyfikacji przez powiązanie z elementami pochodzącymi od pozostałych dziedzin ekspresji, oraz dodatkowo modyfikowany jest przez specyficzne wymogi samej struktury utworu. I tak graficzne środki wizualnego przedstawiania rzeczywistości wzbogacone elementami organizacji znaków werbalnych oraz modyfikowane wymogami struktury semantycznej i narracyjnej, tworzą nowy, specyficzny i wewnętrznie konsekwentny system. Tworzone przez nie bardziej złożone struktury, pokrewne formom i elementom narracji filmowej, również uwzględniają odmiennosc tworzyw filmu i opowieści rysunkowej. Powstała z ich złożenia struktura narracyjna, nie odbiegająca charakterem - jak się to postaram dalej wykazać - od struktur innych form narracyjnych - całą swą specyfikę opiera na specyficzności użytych środków wyrazu.

Następna część rozważań dotyczyć będzie podstawowego zagadnienia tej pracy, a więc zagadnienia potencjalności tworzyw opowieści rysunkowej. Konfrontując wymogi struktury narracyjnej, zawarte w przedstawionym właśnie modelu utworu opowieści rysunkowej, z właściwościami jej tworzywa, zamierzam określić zakres potencjalnych możliwości narracyjnych opowieści rysunkowej.

## **Rozdział 3**

### **Potencjalne możliwości tworzywa obrazowego opowieści rysunkowej**

Zadaniem tego rozdziału jest określenie zakresu możliwości obrazowego tworzywa opowieści rysunkowej w konstytuowaniu elementów narracyjnej struktury utworu. Zakres ten obejmuje wszystkie dopuszczalne charakterem tworzywa rozwiązania formalne bez względu na ich dotychczasowe wykorzystywanie lub jego brak. Przedstawiony w poprzednim rozdziale strukturalny model utworu wyznacza szereg stałych jego elementów, których każdorazowa konkretyzacja uzależniona jest od wymogów struktury narracyjnej danego utworu oraz subiektywnego wyboru twórcy. O ile wpływ tego ostatniego czynnika nie sposób przewidzieć do końca w rozważaniach o takim, jak niniejsze, charakterze, istnieje możliwość bliższego dookreślenia powiązań pomiędzy poszczególnymi środkami wyrazu a charakterem struktury narracyjnej utworu. Tym samym określenie zakresu możliwości wyrazu, wynikających z właściwości tworzyw opowieści rysunkowej - automatycznie wyznaczy jej możliwości narracyjne, a w konsekwencji dopuszczalny zakres tematyczny i treściowy. Pozwoli to dokonać jednoznacznej i ostatecznej weryfikacji dość jeszcze powszechnie panującego przekonania o naturalnej, definicyjnej wręcz ograniczoności narracyjnych możliwości opowieści rysunkowej.

Wstępne uwagi metodologiczne: obierając za punkt wyjścia zawarte w poprzednim rozdziale ustalenia zamierzam dokonać przeglądu poszczególnych elementów struktury utworu, konfrontując w każdym przypadku zakres możliwych do zastosowania środków graficznych z funkcją danego elementu w ramach struktury narracyjnej. W rozważaniach tych zamierzam zrezygnować z odrębnego analizowania tych samych elementów struktury na poszczególnych poziomach złożenia, który to zabieg - niezbędny w trakcie wymagającego pewnej systematyczności procesu rekonstrukcji modelu - tutaj może niepotrzebnie rozbijać ciągłość rozważań.

Odmiernym od dokonanej w poprzednim rozdziale organizacji materiału zabiegiem jest także rozdzielenie dwu współtworzących strukturę utworu tworzyw: obrazowego i werbalnego. Ich zasadnicza odmienność nakazuje zwrócić uwagę na specyficzną rolę

każdego z nich w konstytuowaniu elementów struktury narracyjnej. I tak niniejszy rozdział dokona tego w odniesieniu do tworzywa obrazowego, zaś kolejny - werbalnego. Nie pominę oczywiście sposobów i celów powiązania obu rodzajów tworzywa w ramach utworu.

Przed rozpoczęciem rozważań dotyczących obrazowej struktury utworu chciałbym podkreślić istotność i uniwersalność sformułowanych w poprzednim rozdziale zasad określających globalny charakter obrazowej struktury utworu. Pierwszą z nich jest zasada stylistycznej jednolitości i konsekwentności tworzących tę strukturę elementów. Drugą - modyfikująca tę pierwszą zasada funkcjonalnej podległości struktury obrazowej względem struktury narracyjnej utworu, która w uzasadnionych przypadkach pozwala złamać zasadę jednolitości.

Obie wymienione zasady w sposób istotny wpływają zarówno na samą strukturę utworu, jak i na podejście do niego odbiorców. Konsekwencją pierwszej z nich jest istnienie w każdym utworze kategorii, nazwanej przede mnie ogólną konwencją graficzną utworu. Obejmuje ona wszelkie zastosowane w utworze graficzne środki wyrazu, łącząc je wzajemnymi relacjami w spójny i konsekwentny system. Owa spójność i konsekwentność przejawia się w stałym powiązaniu określonych środków graficznych z określonymi znaczeniami, które wyklucza automatycznie użycie w utworze tego samego środka jako nośnika innego niż ustalone znaczenia oraz (choć w mniejszym stopniu) użycie na oznaczenie tego samego znaczenia innego, niż poprzednio przyjęty, środka wyrazu. Z uwagi na specyficzny charakter języka artystycznego opowieści rysunkowej, która to forma ekspresji posługuje się pewnym uniwersalnym modelem struktury utworu, lecz dopuszcza daleko posuniętą (bo ograniczoną tylko wymogami czytelności i nadrzędnej konsekwentności) dowolność w doborze i konstruowaniu wypełniających ją środków wyrazu - niezbędna jest szczególna ścisłość i konsekwentność tworzących jego język artystyczny elementów. W trakcie historycznej ewolucji omawianej formy ekspresji dokonała się (i dokonuje nadal) częściowa konwencjonalizacja niektórych środków wyrazu, która jest niczym innym, jak opartą na tradycji akceptacją określonego zastosowania danego środka, która to akceptacja nie wyklucza jednak możliwości użycia tego środka w innej, nieraz odmiennej funkcji i znaczeniu. Pod warunkiem oczywiście, że zostanie to dokonane w sposób, umożliwiający właściwe odczytanie nowego zastosowania danego środka, który w tym nowym znaczeniu nie będzie kolidował z pozostałymi użytymi w utworze rozwiązaniami.

Dla mających wypełnić ten rozdział rozważań wypływa z tych ustaleń wniosek, iż każdy zastosowany w utworze graficzny środek ekspresji należy w pierwszym rzędzie

rozpatrywać w kontekście ogólnej konwencji graficznej tego utworu, gdyż dopiero w tym kontekście możliwe jest określenie jego rzeczywistego znaczenia i funkcji w utworze. Konwencja ta wyznacza bowiem pewną obowiązującą w danym utworze normę, czyli optymalnie „przezroczyste” zastosowanie środków ekspresji graficznej jako nośników jakości świata przedstawionego. Tak jak standardowe, dwuoczne, niezakłócone niczym postrzeganie elementów rzeczywistości fizycznej określa normę percepcji rzeczywistości, która kieruje uwagę bezpośrednio na przedmiot postrzegania, bez konieczności rozszyfrowywania - uznanych przecież za normalne - środków do owego postrzegania użytych. Każdy utwór opowieści rysunkowej również wymaga ustalenia takiej normy, lecz charakter tej normy uzależniony jest już od wyboru twórcy i wymogów konstrukcji świata przedstawionego. Norma ta obejmuje graficzne warunki przedstawiania wszystkich elementów utworu, poczynając od wyboru techniki prezentacji, poprzez wszystkie zasady regulujące tryb narracji, aż po wybór środków ekspresji. Np. standardowym, tradycyjnie przyjętym kształtem kadru jest prostokąt; powszechność tego zastosowania wynika zresztą w naturalny sposób z kształtu materialnego nośnika utworu, który przybiera formę prostokątnych plansz. Toteż zastosowanie w utworze kadrów o kształtach prostokątnych traktowane jest jako zabieg naturalny i nie wywołuje żadnych dodatkowych konotacji. Czy jednak możliwa jest rezygnacja z tej, przyjętej normy i zastąpienie jej inną, np. złożoną z kadrów owalnych czy trójkątnych? Oczywiście tak, pod warunkiem jednakże, że ta nowa, odmienna od przyjętych zasada znajdzie swoje, choćby pośrednie uzasadnienie w strukturze narracyjnej, a konkretnie w charakterze jednego z jej podstawowych elementów, czy to narratora, czy to świata przedstawionego. Wówczas też kadry prostokątne automatycznie tracą w obrębie danego utworu walor „normalności”, nabierając znaczenia jako środki specyficzne.

W przedstawiony wyżej sposób każdy utwór opowieści rysunkowej w każdym elemencie swej struktury zawiera określoną normę, której przestrzeganie obowiązuje na przestrzeni całego utworu. Niezbędna jest oczywiście spójność w doborze norm dla poszczególnych elementów struktury oraz ich odpowiedniość względem wymogów struktury narracyjnej.

Ta ostatnia konieczność, stanowiąca drugą z obowiązujących w utworze zasad uniwersalnych, nabiera znaczenia nie tylko podczas określania normy; umożliwia ona i sankcjonuje także wszelkie dokonujące się w utworze odejścia od normy, których zadaniem jest spełnienie określonych wymogów narracji. Zgodnie z tą zasadą pojawienie się w utworze o określonej normie odmiennego od niej sposobu przedstawienia wiąże się z konkretnym,

wymagającym takiego odstępstwa wymogiem narracyjnym, kiedy to odmienność użytego środka wyrazu oznacza odmienność, „nienormalność” sensu, jaki ten środek ewokuje. Stąd też każdy środek wyrazu, mieszczący się w „normie”, automatycznie uzyskuje walor „przezroczystości” i jego użycie nie wymaga dodatkowych uzasadnień narracyjnych, chyba że na poziomie całego utworu i ogólnej konwencji graficznej. Natomiast każdy środek od tej normy odbiegający wymaga dodatkowych ustaleń, określających przyczyny i funkcję owego odejścia od normy. Oczywiście i wśród środków odbiegających od normy musi istnieć pewna konsekwencja, i np. powtórne odejście od normy i użycie raz jeszcze tego samego środka możliwe jest tylko w analogicznej sytuacji narracyjnej, jak jego użycie po raz pierwszy. Powoduje to stałe (w ramach danego utworu) przypisanie nowego środka wyrazu określonej sytuacji narracyjnej i wytworzenie swego rodzaju normy, określającej zasady użycia tego środka.

Jedną jeszcze uwagę: użycie słowa „norma” w odniesieniu do konkretnego utworu wymaga pewnej elastyczności. Nie zawsze bowiem przejawia się ona w postaci dosłownej jednolitości graficznego przedstawienia danego elementu struktury utworu. W szczególnych przypadkach taką normą może być właśnie pozorny brak normy, a więc skrajna różnorodność i pozorna niekonsekwencja użytych środków, jak np. w utworach George'a Herrimanna z cyklu *Krazy Kat* (1913-53), gdzie regułą stała się skrajna, dokonująca się z kadru na kadr, jakby przecząca prawom ciągłości przestrzeni zmienność charakteryzujących ją elementów, która podkreślała absurdalność świata przedstawionego<sup>1</sup>.

## 1. Zewnętrzne cechy graficzne kadrów

### a) Zewnętrzne parametry kadrów

W zależności od przyjętego trybu organizacji graficznej utworu parametry tworzących go kadrów odznaczać się mogą różnym stopniem jednolitości bądź dowolności. Najbardziej skonwencjonalizowany typ organizacji wyznacza dla kadrów całego utworu jednolite, niezmiennie parametry. Określa to dość radykalnie tryb narracji, nadając mu pewną wizualną jednostajność i rytmiczność, której zróżnicowanie możliwe jest jedynie w ramach zawartości poszczególnych kadrów. Taki narzucony, mechaniczny system organizacji kadrów ogranicza możliwości operowania zewnętrznymi cechami graficznymi kadrów, a co za tym idzie, i większych jednostek organizacji. Podyktowane wymogami narracyjnymi złamanie tej

<sup>1</sup> Patrz: G. Seldes, „Gópi Kocór, co chodzi sam”, [w:] *Super Ameryka*, tom 1, *op. cit.*, s. 184-197.

jednostajności poprzez powiększenie lub pomniejszenie kadru, jeżeli ma zachować jednolitość formatu w pozostałych, sąsiednich kadrach - w przypadku powiększenia obejmuje obszar kilku kadrów standardowych, zaś w przypadku pomniejszenia - suma kadrów pomniejszonych wypełnia obszar jednego kadru standardowego<sup>2</sup>.

Nieco więcej swobody w narracyjnym wykorzystaniu parametrów kadru zostawia tryb organizacji jednostek utworu, odznaczający się częściowym ujednoczeniem parametrów, a mianowicie ujednoczeniem wysokości kadrów, typowym dla układu „pasków”. Tryb ten dopuszcza pełną dowolność w określaniu szerokości poszczególnych kadrów, ograniczoną jednak z jednej strony nieprzekraczalną szerokością planszy (a więc i każdego „paska”), a z drugiej podporządkowaną wymogom narracji. To one właśnie wyznaczają wielkość obszaru niezbędnego do przedstawienia danego układu znaków, określają wielkość bezwzględną - jako obszar, niezbędny dla odpowiedniego rozmieszczenia na nim wszystkich tworzących zawartość kadru znaków - a także wielkość względną: w odniesieniu do obszaru zajmowanego na planszy przez pozostałe kadry. Zbyt pochopne wydaje mi się automatyczne przyporządkowanie stopnia ważności poszczególnych kadrów ich wielkościom względnym, lecz myślę, że po zestawieniu ich wielkości z „gęstością” ich zawartości (a więc stopniem wypełnienia ich obszaru przez znaki graficzne) za istotniejsze narracyjnie można by uznać te kadry, które odznaczają się mniejszą gęstością. Mniej intensywne wypełnienie obszaru kadru z wartością graficzną uwypukla znaczenie znaków, które się w takim



Ilustracja 13

Kompozycyjne wyodrębnienie kadru z sekwencji: Milo Manara i Silverio Pisu, *Le singe*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1980 s. 82.

© M. Manara & S. Pisu, & ed. Dargaud 1980

<sup>2</sup> Tego typu zabieg jest typowy dla utworów z wczesnych etapów ewolucji opowieści rysunkowej; np.: Christophe, *La Famille Fenouillard*; zob. również prolog utworu M. Manary *Jour de colère*, *op. cit.*, s. 7-8.

kadrze znajdują. Podobnie uwypukla znaczenie kadru odpowiednie wyizolowanie go spośród innych kadrów planszy, czy to za pomocą specyficznej ramy, czy to przez zwiększenie obszaru nieznaczącego wokół niego, kiedy pozostałe kadry zastają jakby od tego jednego odsunięte dalej, niż to się zwykle praktykuje. Zasada racjonalnego, a więc względnie jednorodnego wypełnienia płaszczyzny kadru czy planszy jakościami znaczącymi zostaje tu złamana na korzyść uwypuklenia znaczenia jednej z jednostek - czy to znaku (w przypadku kadru), czy to kadru (w przypadku planszy) (patrz np. il. 13). Takie przekraczające normę obszary pustki znaczeniowej nabierają - właśnie jako wykraczające poza normę - własnego znaczenia. Tego rodzaju puste miejsca w graficznej strukturze utworu i jego jednostek mogą jednak pełnić także i inną funkcję, a mianowicie funkcję znaków niedopowiedzenia, sugerujących konieczność dopełnienia własnymi wyobrażeniami brakujących elementów struktury graficznej.

Wszystkie rozważania dotyczące miejsc „pustych” zachowują ważność (ba! nawet na niej zyskują!) w odniesieniu do trzeciej odmiany organizacji kadrów, najbardziej liberalnej, w której jedynym ogranicznikiem wielkości kadru jest format planszy. Może ona zostać w całości wypełniona przez jeden kadr lub też zawierać kompozycyjny układ kadrów o różnej wielkości i dowolnym (aczkolwiek uwzględniającym przyjęte w utworze zasady ustalania kolejności lektury) uporządkowaniu. Ten system odznacza się oczywiście największą dynamiką narracji i największymi możliwościami regulowania tempa lektury. Dopuszcza on wszystkie możliwe konfiguracje i układy wielkości i kształtów kadrów przy założeniu, że kolejność ich odczytania jest czytelna i jednoznaczna. Za uniwersalną uznaje się kolejność wyznaczoną porządkiem lektury pisma, jednak możliwe jest złamanie tego porządku; wówczas jednak kolejność odczytania musi wyznaczać wewnętrzna struktura poszczególnych kadrów, bądź też system specjalnych znaków informacyjnych (strzałek itp.)<sup>3</sup>.

Zakres możliwości narracyjnych związanych z operowaniem wielkością kadrów wyznaczają następujące ograniczenia: nieprzekraczalną górną granicę rozmiarów kadru stanowi plansza, której poszerzenie jest niemożliwe ze względów technicznych. A raczej w zasadzie niemożliwe. Istnieją bowiem możliwości powiększenia rozmiarów planszy czy to poprzez rozmieszczenie obrazu na dwóch sąsiadujących planszach, które po otwarciu albumu tworzą jedną płaszczyznę - czy to poprzez rzeczywiste powiększenie powierzchni planszy w formie tzw. rozkładówki, kiedy pełna postać planszy wymaga złożenia mieszczącej ją karty w celu dopasowania do formatu albumu, podobnie jak praktykuje się to z większymi mapami

<sup>3</sup> Zob. utwory Ph. Druilleta, G. Crepaxa i Freda.



Ilustracja 14

Przykład komiksowej kompozycji dwuplanszowej: René Goscinny i Albert Uderzo, *Le domaine des dieux*, Ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1975, s. 28-29.

© R. Goscinny & A. Uderzo & ed. Dargaud 1975

w atlasach, czy większymi reprodukcjami w albumach dzieł plastycznych czy fotograficznych. O ile rozszerzenie obrazu na dwie sąsiadujące ze sobą plansze bywa czasami praktykowane (patrz il. 14) - użycie rozkładówki - czy to dla umieszczenia jednego

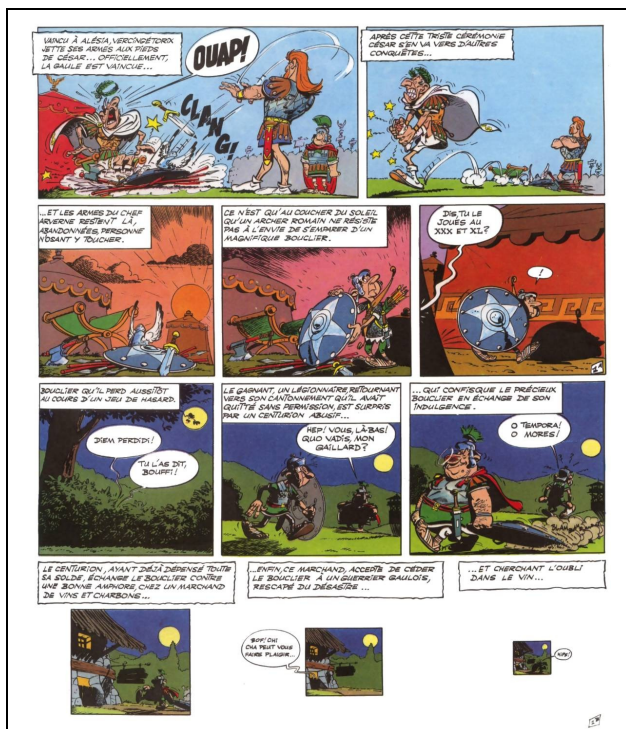
olbrzymiego kadru, czy to łamiącej podział na osobne plansze kompozycji wielo-kadrowej - wydaje się mało

prawdopodobne jako środek tak dalece ingerujący w techniczną, materialną postać utworu, iż trudno znaleźć dla niego narracyjne uzasadnienie. Aczkolwiek możliwość taką należy odnotować i zapamiętać<sup>4</sup>.

Dolną granicę wielkości kadrów wyznaczają po pierwsze wymogi czytelności jego zawartości, po drugie zaś taki stosunek wielkości każdego z tych kadrów do wielkości kadrów pozostałych i całej planszy, który zapewni bezbłędne potraktowanie w procesie odbioru kadru jako takiej właśnie, samodzielnej jednostki narracyjno-graficznej, bez obawy takiego przytłoczenia jej przez strukturę graficzną otoczenia, które mogłoby spowodować jego pominięcie czy potraktowanie jako całości nieznaczącej. Ostatecznym, wewnętrznym wyznacznikiem wielkości kadrów jest narracyjna funkcja ich zawartości. To ona określa samo zróżnicowanie wielkości kadrów, jak też dopuszczalny jego zakres. Status utworu opowieści rysunkowej jako wielości kadrów pociąga za sobą automatyczne - bo dokonujące się na drodze statystycznej - ustalenie wielkości standardowej, od której odstępstwa mają już charakter znaczący. Oczywiście ową wielkość standardową można ustalić jedynie w przybliżeniu, co nakazuje za znaczące uznawać zdecydowane odstępstwo od niej. Nie można także zapominać o podwójnej motywacji określania wielkości kadrów: o względach narracyjnych, kiedy wielkość kadru jest funkcją jego pozycji w strukturze narracyjnej, oraz o

<sup>4</sup> *Przypis po latach*: stosowanie takich „rozkładówek” oczywiście znalazło się wśród niezliczonych chwytów poszerzających możliwości edytorskie współczesnych komiksów, że wspomnę końcówkę powieści graficznej Franka Millera *Ronin* czy końcowe epizody *Promethei* do scenariusza Alana Moore’a, w której cały zeszyt komiksowy daje się rozłożyć w formę ogromnego posteru.





Ilustracja 15

René Goscinny i Albert Uderzo, *Le Bouclier Arverne*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1973, s. 2 – kończące planszę zmniejszające się kadry obrazowo oddają „zanik” informacji na temat losów zaginionej tytułowej tarczy.

© R. Goscinny & A. Uderzo, & ed. Dargaud 1973

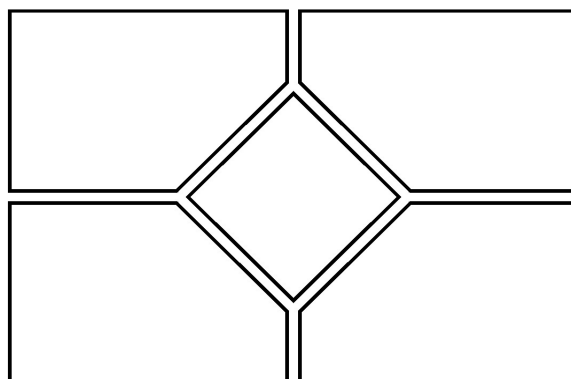
określającą charakter tej pozycji. Do tego celu służą raczej pozostałe elementy zewnętrznej struktury graficznej kadru, jak np. ich kształt.

Upřednio, wyprzedzając nieco obecne rozważania wspomniałem o standardowości prostokątnych formatów kadrów oraz o jej przyczynach. Powodują one, że kadry o takim kształcie w sposób naturalny nabierają charakteru standardowych. Tym samym wszelkie odstępstwa od tego kształtu i (o czym nie wspomniałem upřednio) proporcji - wprowadzać mogą szereg różnicowań narracyjnych; pomiędzy kształtem kadru a jego funkcją w strukturze narracyjnej mogą wówczas zachodzić trojakie relacje:

1) „naturalne” uwarunkowanie kształtu kadru przez jego graficzny

wymogach informa-cyjnych, kiedy to obszar kadru stanowi powierzchnię niezbędną do rozmieszczenia na niej odpowiedniej ilości informacji wizualnych. Te dwa rodzaje motywacji mogą się zresztą na siebie nakładać i przenikać (il. 15). Trzecim, niejako pochodnym wobec nich jest wybór określonego trybu organizacji graficznej jednostek utworu.

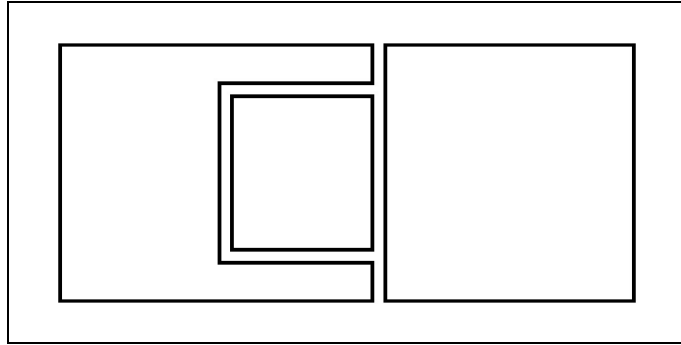
Należy zauważyć, że wspomniane już znaczące odstępstwa od normy wielkości kadrów nie posiadają precyzyjnej konotacji semantycznej, która w sposób ścisły określałaby na tej podstawie ich charakter. Należy raczej traktować je jako wyróżnik szczególnej pozycji kadru w strukturze utworu, nie zaś informację,



Ilustracja 16

Przykład nietypowego kadru, wpisano w znormalizowaną sekwencję.

kontekst, np. umieszczenie kadru romboidalnego lub owalnego „na styku” kilku kadrów, kiedy pełni on rolę „wtrętu” w pewien tok narracji, i jako taki nie powinien zbyt agresywnie zakłócać linearnego układu kadrów. Nietypowy kształt kadru staje



Ilustracja 17

Przykład „kadru wewnętrznego”.

się wówczas wynikiem dążenia do możliwie najbardziej dyskretnej ingerencji w strukturę sekwencji (il. 16). Oczywiście funkcja wizualnego „wtrętu” w narrację powinna automatycznie pokrywać się z taką samą funkcją w ramach struktury narracyjnej: kadr powinien w strukturze sekwencji pełnić rolę uzupełnienia, niejako marginalnego dookreślenia odnoszącego się jednak do całości sekwencji, nie zaś do pojedynczego kadru. Tego typu funkcję wobec pojedynczych kadrów spełniają tak zwane „kadry wewnętrzne” - samodzielne, wyraźnie w standardowy sposób wyodrębnione jednostki, umieszczone jednak w całości w obszarze innego kadru (il. 17).



Ilustracja 18

Przykład przypisania specyficznego kształtu ram kadrów określonej znaczeniowo sekwencji – tu sekwencji trzęsienia ziemi: Jean Van Hamme i Grzegorz Rosiński, *Les trois vieillards de Pays d'Aran*, ed. Le Lombard, Bruxelles 1981, s. 47.

© J. van Hamme & G. Rosiński & ed. Le Lombard 1981

2) konwencjonalne ściśle przyporządkowanie kształtu kadru określanemu znaczeniu narracyjnemu. Odnosi się one zwykle do pewnych tylko cech kształtu kadru, np. do zaokrąglenia rogów lub pofalowania krawędzi, bez ingerencji w proporcje kadrów, które w tym wypadku uzależnione są od wymogów ich zawartości. Takie, wyraźnie odmienne jego ukształtowanie oznacza zwykle ontologiczną odmienność przedstawionej w kadrze sytuacji, która jest wówczas obrazem czy to retrospektywnym, czy to subiektywnym, powstałym w marzeniu, śnie lub wizji. Zestaw cech, wyróżniających ten typ kadrów, pełni wówczas w utworze rolę znaku rozpoznawczego dla określonej formy narracji, co wyklucza jego użycie w innym znaczeniu (il. 18).

3) quasi-ikoniczne powiązanie kształtu kadru z charakterem jego zawartości, lub częściej z właściwościami aktu postrzegania przez podmiot. Myślę tu o kadrach, które przybierają nietypowy kształt z uwagi na nietypowość postrzeganego przedmiotu bądź nietypowość samego aktu postrzegania. W pierwszym przypadku głównym celem kadru jest zwrócenie uwagi właśnie na nietypowość przedmiotu, co poza samym jego wizerunkiem podkreśla dodatkowo podporządkowany mu kształt kadru; w drugim ten główny cel stanowi właśnie fakt nietypowości aktu postrzegania, np. użycie przyrządów optycznych: lornetki, kamery, celownika optycznego itp., kiedy kadr naśladuje swym kształtem (a często również graficzną strukturą zawartości) właściwości i kształt owych przyrządów. W tym przypadku konotacja narracyjna takich kadrów również ma ścisły i jednoznaczny charakter, odwołując się do subiektywności widzenia podmiotu.

Jakiego rodzaju możliwości narracyjne stwarza ten element struktury utworu?

Opierają się one na wyborze większej lub mniejszej liczby możliwości narracyjnego operowania kształtem kadrów, to jest bądź na sprowadzeniu tego elementu struktury do funkcji wyłącznie technicznego środka segmentacji, pozbawionego dodatkowych właściwości narracyjnych, co, ograniczając zasób środków wyrazu, może jednocześnie bardziej ujednolicić język artystyczny utworu, uczynić go bardziej klasycznym - bądź też na wykorzystaniu większego zakresu przedstawionych tu możliwości, co pozwala na zróżnicowanie i uplastycznienie środków wyrazu, wzbogacając strukturę utworu i czyniąc ją bardziej wielopłaszczyznową i barokową.

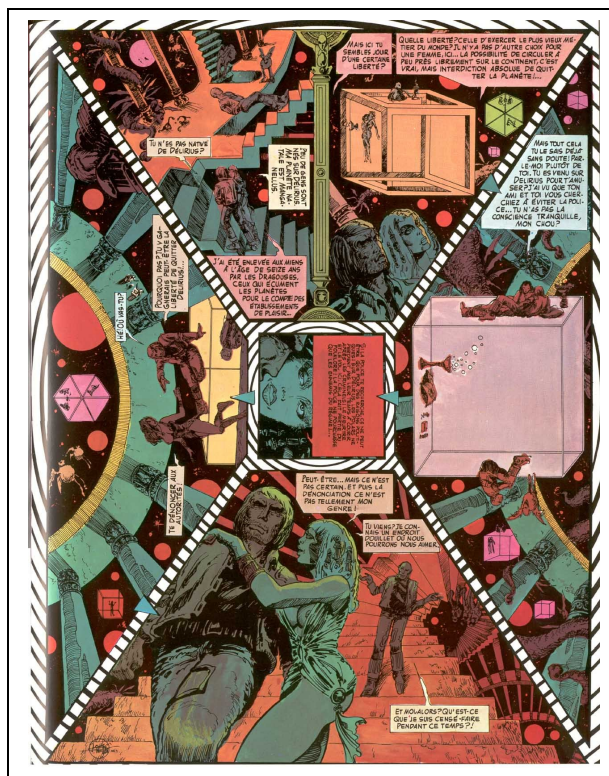
W wypełniającym poprzedni rozdział opisie struktury utworu pojawił się termin „ukierunkowanie” kadru, odnoszący się do zorientowania kadru w określonym kierunku na płaszczyźnie kompozycyjnej poprzez wyraźne - w stosunku do typowego - powiększenie jednego z wymiarów (lub zmniejszenie drugiego). Konsekwencją takiego zabiegu jest opisane w poprzednim rozdziale zgodne z zasadami postrzegania i konwencją lektury ukierunkowanie przebiegu percepcji zawartości kadru. Tym samym uwidacznia się wyraźne powiązanie takiego właśnie określenia kształtu kadru z kompozycyjnym rozmieszczeniem jego zawartości.

Jeżeli rozważać zakres potencjalnych możliwości związanych z tym środkiem wyrazu, to oprócz zastosowania zgodnego z jego charakterem możliwe jest również zastosowanie z tym charakterem sprzeczne, a więc takie kompozycyjne rozmieszczenie elementów zawartości kadrów, które pozostawać będzie w sprzeczności z kierunkowym ukształtowaniem kadru. Powoduje to z jednej strony radykalne ograniczenie ilości elementów zawartości

uobecnionych w ramach kadru, nadając mu charakter fragmentaryczny, zaś z drugiej - powstanie w kadrze sporego obszaru pustki, który - zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami - podkreśla znaczenie pozostałych elementów zawartości. Połączenie to nadaje kadrowi walory wizualnej figury poetyckiej<sup>5</sup>.

### b) Graficzny sposób wyodrębnienia kadrów - rama

Kwestia sposobu wyodrębnienia kadrów z otoczenia, a więc obecności i charakteru ramy, wykazuje pokrewieństwo z uprzednio omówioną. Spełnia ona czysto mechaniczną wobec zawartości rolę graficznej formy określenia obszaru kadru, wydzielenia powierzchni aktywnej semantycznie z nieznaczącej powierzchni podłoża. Toteż najczęściej przyjmuje ona najprostszą z możliwych formę - formę pojedynczej, czarnej linii, bądź też formę granicy pomiędzy zewnętrznym konturem plam barwnych, wypełniających zawartość kadru, a neutralną barwą podłoża. Możliwe jest jednak użycie ram o wiele bardziej złożonych i bogatych graficznie (il. 19). Należy jednak pamiętać, że tego typu zabieg powoduje wyraźne wzmocnienie pozycji ramy w strukturze wizualnej kadru, osłabiając przy tym pozycję zawartości. Toteż rozbudowane, bardziej dekoracyjne ramy można stosować jedynie wówczas, gdyby opisany wyżej efekt wzmocnienia jej znaczenia był pożądanym z narracyjnego punktu widzenia. Nie bez znaczenia pozostaje przy tym i fakt, iż wielość kadrów, zakładająca pewną jednolitość graficzną ich struktury, której elementem jest również rama, prowadzi do stopniowej dewaluacji znaczeniowo-dekoracyjnej wartości tego typu ramy, której ciągle, jednostajne stosowanie sprowadza ją z czasem do poziomu mechanicznie powielanej konwencji; początkowe odstępstwo od normy samo nabiera



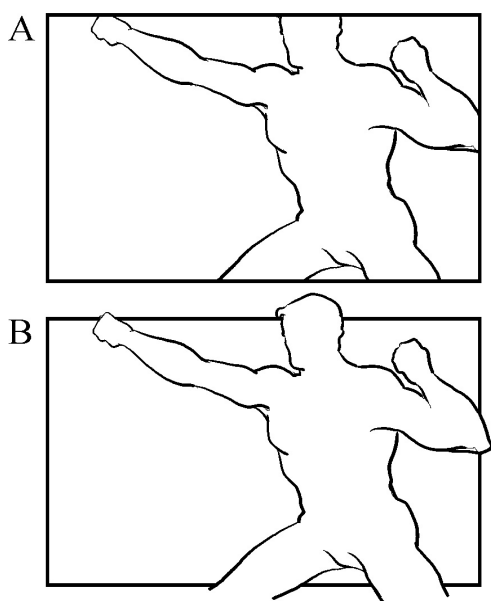
Ilustracja 19

Plansza z utworu Philippe'a Druilleta *Delirius*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1973, s. 33; wszystkie elementy graficzne tego utworu, w tym kształt, uporządkowanie i ramy kadrów, odznaczają się wyjątkową różnorodnością i bogactwem form.  
© Philippe Druillet & ed. Dargaud 1973

<sup>5</sup> Np. Utwory L. Harle i M. Blanc-Dumonta z serii *Jonathan Cartland*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine.

wówczas właściwości normy. Toteż bardziej złożone graficznie rodzaje ram można skutecznie stosować jedynie wówczas, gdy ich sporadyczne użycie nada im charakter znaczącego odstępstwa od normy, lub wówczas, gdy charakter takiej rozbudowanej graficznie ramy będzie korespondować z podobnym charakterem graficznej zawartości kadru, a użycie tego typu ramy stanie się bezpośrednią konsekwencją wyboru określonej ogólnej konwencji graficznej utworu. Rama staje się wówczas jeszcze jednym elementem współtworzącym specyficzny klimat wizualny utworu.

Dość szczególnym przypadkiem twórczego wykorzystania ramy jest nadanie jej cech fizycznych, właściwych przedmiotom przedstawionym. Rama staje się wówczas fizycznie (dla postaci przedstawionych) namacalnym elementem świata utworu, o nieco dwuznacznym statusie: będzie to albo rodzaj okna w ścianie, jaką tworzy powierzchnia podłoża, albo też jedynie linia, po obu stronach której obowiązują te same prawa. W pierwszym przypadku pozwala ona na ukrycie się poza nią lub też wyjście przed nią; w drugim – można ją wyginać, przesuwać lub przerywać. Rzecz jasna wszystkie te zabiegi to już elementy gry z tworzywem, właściwe dla utworów autotematycznych, które nie znajdują raczej zastosowania poza tą konwencją, aczkolwiek jest to w szczególnych przypadkach możliwe; jeżeli charakter sytuacji przedstawionej wymaga (lub tylko dopuszcza możliwość) maksymalnego jej podkreślenia, dojść może do użycia - jako środka ostatecznego – także zabiegu podporządkowania ram kadru zasadom obowiązującym wewnątrz niego.



Ilustracja 20  
„Rama bezwzględna” kadru (A) i jej przekroczenie (B).

Osobny problem - i osobny środek wyrazu – stanowi kwestia obecności ramy jako graficznego wyodrębnienia obszaru kadru. Tu także można wykazać istnienie pewnej gradacji możliwości: od pełnej, bezwzględnie respektowanej ramy, która stanowi nieprzekraczalną granicę rozpiętości graficznych elementów utworu - po zupełny brak ramy jako elementu graficznego. Rama bezwzględna i nieprzekraczalna stanowi mechaniczny ogranicznik struktury graficznej, respektowany bez względu na potrzeby narracji; rama staje się wówczas elementem niezależnym od struktury narracyjnej, zachowując wyłącznie swoją

pierwotną funkcję - funkcję elementu oddzielającego przestrzeń znaczącą od nieznaczącej płaszczyzny podłoża, i spełniając - w powiązaniu z kształtem i wielkością - tylko funkcje związane z ogólną charakterystyką narracyjną kadru (il. 20A).

Dość bliską konwencji „ramy bezwzględnej” jest konwencja, zachowująca ciągłość i nierozzerwalność ramy mimo jej rzeczywistej graficznej nieciągłości. Popuszcza ona wykroczenie „poza” ramę, a właściwie „przed” nią, pewnych elementów zawartości kadru. Tworzy to sytuację, w której rama nabiera cech przedmiotów przedstawionych, sytuując się w określonej odległości względem podmiotu i poszczególnych przedmiotów układu przedstawionego w kadrze. W konsekwencji przedmioty, umieszczone bliżej podmiotu niż rama, jakby wysuwają się przed nią i częściowo ją przysłaniają. Iluzja ciągłości ramy zostaje tu mimo rzeczywistej graficznej nieciągłości zachowana, kosztem wrażenia nieprzekraczalności płaszczyzny, przez te ramy wyznaczonej. Opisana konwencja ów efekt „szyby” niweluje (il. 20B i 21).

Jaka jest narracyjna funkcja tego zabiegu? Trudno właściwie taką ścisłą funkcję określić. Jest to po prostu jeden z zabiegów stylistycznych, modyfikujących, różnicujących nieco wizualną strukturą wypowiedzi i uaktywniających, relatywizujących techniczne elementy struktury graficznej. Ponadto - co chyba najważniejsze - znosi on mechaniczne ograniczenie ramy, którą w razie konieczności można - prawda, że nieznacznie - przekroczyć.

Kolejnym krokiem w kierunku stanu, który Michel Pierre określił



Ilustracja 21

Przykład utworu, w którym toczy się nieustanna gra między ramą kadru a jego zawartością: Jacek Rodek, Maciej Parowski i Bogusław Polch, *Funky Koval*, „Komiks Fantastyka” 1987 nr 1, s. 36.

© J. Rodek & M. Parowski & B. Polch 1987

w cytowanej w pierwszym rozdziale tej pracy definicji mianem „anarchii”, jest rzeczywiste rozbicie ciągłości ramy, to jest tylko częściowe jej graficzne zaznaczenie, a częściowe „otwarcie”

kadru, powodujące relatywne stopienie się nieznaczącego zewnątrz kadru z elementami jego



Ilustracja 22

Jean-Michel Charlier i Jean Giraud, *Angel Face*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1975, s. 46 – przykład komiksu regularnie wprowadzającego do kompozycji plansz kadry otwarte.

© J.-M. Charlier & J. Giraud & ed. Dargaud 1975

znaczących (il. 22).

Przypadkiem skrajnym i najbardziej radykalnym jest zupełny brak graficznego oznakowania granic kadru. Jego odrębność narracyjna określona jest wówczas graficznie poprzez zwartość jego kompozycji wewnętrznej, która pozwala wyznaczyć hipotetyczne ramy, lub - w przypadku braku owej zwartości - przez integralność i odrębność denotowanej przez dany segment wizualny jednostki narracyjnej, co jednak wymaga złożonych zabiegów interpretacyjnych. Takie zabiegi spełniają w strukturze narracyjnej rolę analogiczną do roli świadomego i celowego zakłócenia naturalnego, uwzględniającego zasady interpunkcji, sposobu organizacji tekstów werbalnych, często spotykanego w literaturze współczesnej (np. technika strumienia świadomości), który to zabieg wymaga rozszyfrowywania tekstu, jego samodzielnej interpretacji, zbliżonej bardziej do rekonstrukcji niż do lektury, nadając mu walor wieloznaczności i niedopowiedzenia. Zastosowanie tej techniki w strukturze wizualnej opowieści rysunkowej wiąże się oczywiście nie z pojedynczym kadrem, a z całym ich zespołem - najczęściej planszą, poza którą ta „anarchia” - z przyczyn czysto fizycznych - wykroczyć już nie może (il. 23).

znaczącej zawartości, a w tym przypadku tła. Z racji owego przzerwania integralności i zamkniętości kadru dochodzi bowiem do częściowej ingerencji w strukturę kadru „surowego” podłoża, i jednoczesnej ekspansji graficznych elementów zawartości poza standardowe ramy. Funkcja tego zabiegu jest analogiczna do poprzednio opisanego przypadku, z uwzględnieniem większej intensywności siły wyrazu i szerszego zakresu dowolności w operowaniu kompozycją kadru w przypadku obecnie omawianym. Dodatkową możliwość stanowi tu też relatywizacja nieznaczącego dotąd charakteru zewnątrz kadru, które w kadrze „otwartym” nabiera cech

Jednak w ramach planszy lub jej mniejszego segmentu dopuszczalna jest cała różnorodność mniej lub bardziej złożonych układów kompozycyjnych, w mniejszym lub większym stopniu „zacierająca” klarowność i linearność narracji, co jest zresztą z reguły jednym z założonych z góry skutków takiego zabiegu. Służy on zwykle denotacji czy to specyficznego statusu narratora, czy też specyficznej konstrukcji świata przedstawionego, przy czym jedno nie wyklucza drugiego. Istotną rolę dla tego ostatniego znaczenia odgrywa zawsze charakter kompozycyjnego rozmieszczenia zawartości „kadrów”, odpowiednio dostosowany do złożoności i stopnia „zaciemnienia” struktury wizualnej sekwencji.

Zanim jednak przedmiotem rozważań staną się elementy zawartości kadrów, chciałbym zwrócić uwagę na obecność w kadrach, planszach i utworze szeregu elementów, których funkcja ma charakter podobny do charakteru opisanych dotąd zewnętrznych cech graficznych. Myślę o wszelkiego rodzaju tytułach, winietach, ozdobnikach, oznaczeniach numeracji plansz czy sygnaturach autorskich. O ile tytuły należy traktować jako elementy struktury narracyjnej utworu, co sytuuje je w obrębie struktury werbalnej, której poświęcone zostaną odrębne rozważania - pozostałe wymienione elementy mają charakter czysto pomocniczy i w zasadzie nie powinny być zaliczane do struktury graficznej utworu. Niemniej ich obecność w tej strukturze pozwala także i z nich uczynić jednostki o możliwościach, wykraczających poza ich podstawową funkcję. Jeżeli jednak do tego dochodzi, pełnią one rolę samodzielnego, niezależnego względem struktury podstawowej i nie ingerującego w tę strukturę środka wyrazu, niejako marginalnego i nieistotnego dla głównej linii. Wspomnijmy tutaj sygnatury André Franquina, będące swoistym dodatkowym komentarzem do przedstawionej na planszy historii, czy też specyficzne numerowanie plansz przez Miguelangela Prado, gdzie kolejne cyfry, oznaczające kolejność plansz, zostały zastąpione przez wizerunki zegarów o odpowiednio ustawionych



Ilustracja 23

Plansza komiksu Sergio Toppiego *Sharaz-De*, t. 1, ed. Mosquito, Saint-Egrève 2000, s. 85 – jednego z twórców, chętnie zacierających granice kadrów swoich utworów.

© S. Toppi & ed. Mosquito 2000





Ilustracja 24

Fragment utworu André Franquina *Gaston Lagaffe* z dopasowaną do treści sygnaturą autora: A. Franquin, *Le Geant de la Gaffe*, ed. Dupuis, Bruxelles 1972, s. 20.

© A. Franquin & ed. Dupuis, 1972

wobec jego zawartości. Teraz z kolei zamierzam zająć się możliwościami, ukrytymi w strukturze elementów tworzących zawartość kadrów.

## 2. Zawartość kadrów

Przed wyodrębnieniem i kolejną analizą poszczególnych elementów zawartości kadrów zwrócę uwagę na właściwości, dotyczące tej zawartości globalnie. Najpierw jednak uściślenie: co rozumiem pod pojęciem zawartości kadrów? Będą to wszystkie graficzne elementy wypełniające obszar kadrów i bezpośrednio konstytuujące jakości świata przedstawionego. Zgodnie z tym ujęciem należy więc zaliczyć do tej sfery także graficzne zapisy tekstów werbalnych, co też uczynię, ograniczając się jednak do ich graficznego charakteru, a pomijając sferę semantycznej zawartości tych tekstów. Dotyczy to zarówno tekstów dialogowych, jak

wskazówkach. Ich obecność nie ma znaczenia dla całości struktury narracyjnej, niemniej mogą one współtworzyć ogólny charakter utworu, tworząc dodatkową, trudną nieraz do zauważenia płaszczyznę jego odczytania i stając się elementem gry z odbiorcą (il. 24 i 25).

Przedstawione dotąd możliwości dotyczą elementów spełniających marginalną tylko rolę w strukturze utworu, niejako zewnętrznych



Ilustracja 25

Kadr z komiksu Miguelangela Prado *Hot dogs*, „Métal Hurlant” 1986 nr 125; tarcza zegara wskazująca godz. 7.00 pełni tu rolę oznaczenia numeru planszy komiksu.

© M. Prado & ed. Les Humanoïdes Associés 1986

też wypowiedzi narratora, które to rodzaje wypowiedzi mimo odmienności funkcji posługują się tymi samymi środkami wyrazu.

Czynnikiem, w sposób istotny warunkującym charakter zawartości kadrów, jest zakres użytych środków graficznych, a nawet wręcz użycie określonej techniki graficznej. Rzecz jasna dobór techniki i zakresu środków wiąże się z charakterem treściowej zawartości utworu, co jednak nie oznacza, iż określonemu rodzajowi treści musi odpowiadać określony - i tylko ten - zestaw środków wyrazu. Dokonując jednak wyboru tych środków, należy brać pod uwagę adekwatność względem ogólnej zamierzonej wymowy utworu, a także liczyć się z wpływem, jaki dla owej wymowy ogólnej może mieć wybrana technika.

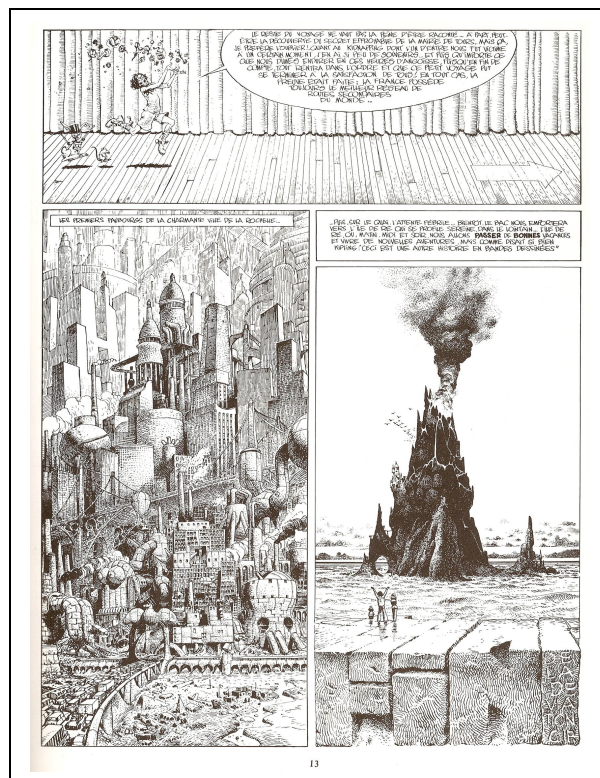
Zakres możliwości wyboru techniki obejmuje wszystkie istniejące techniki malarskie, graficzne i pokrewne, zarówno w ich czystej postaci, jak i we wszelkich dopuszczalnych połączeniach. W zakres ten wchodzi również techniki komputerowe i fotograficzne, pierwsze jako pewna odmiana grafiki o nieco odmiennej technologii, lecz o podobnych zasadach procesu twórczego, co grafika klasyczna; zaś drugie - wówczas tylko, gdy stopień przetworzenia „materii” fotografii i autorskiej ingerencji w mechanicznie utrwalony obraz pozwoli na zaklasyfikowanie powstałego obrazu do dziedziny opowieści rysunkowej. Teoretycznie jedynym ograniczeniem tych możliwości jest ich adekwatność do zawartości treściowej utworu. Pomijam, jako nieistotne przy tego rodzaju rozważeniach, ograniczenia natury zewnętrznej, jak aktualne możliwości poligraficzne danego wydawnictwa czy zasób technicznych środków realizacji, będących aktualnie w dyspozycji danego twórcy. Jednym słowem, do dyspozycji twórcy pozostaje maksymalna różnorodność technik realizacji.

Drugą obok nich płaszczyzną różnicującą, pomnażającą jeszcze dodatkowo zasób możliwości, jest wybór w ramach określonej techniki pewnej konwencji przedstawiania, która w radykalny sposób zawęża zakres używanych w utworze graficznych środków ekspresji. Płaszczyzna zróżnicowania przebiega tu od konwencji najbardziej ascetycznych do najbardziej rozbudowanych, obejmujących maksymalną ilość dostępnych w danej technice środków. W pierwszym przypadku dochodzi do apriorycznego zawężenia technicznych możliwości ekspresji, co można porównać z przyjęciem w utworze poetyckim określonego rymu, rytmu czy sposobu wersyfikacji. Nie zawsze też prostocie bądź złożoności struktury narracyjnej odpowiada także prostota czy złożoność konwencji graficznej - dobór kontrastujących ze sobą czy też wzajemnie się kompensujących zestawień przynosi czasem ciekawe i oryginalne efekty, np. skontrastowanie prostej, pretekstowej wręcz historii ze złożoną, bogatą konwencją graficzną, kiedy to jej sposób przedstawiania, nie zaś jego

przedmiot, konstytuuje podstawowe znaczenie utworu - lub przeciwnie: zestawienie maksymalnego złożenia jakości narracyjnych z maksymalnie uproszczoną konwencją graficzną, kiedy to następuje wyraźna dominacja w utworze struktury narracyjnej, przy czym widoczne ograniczenie środków graficznych może wywołać efekt podobny do ich rozbudowania, jako swoiste odejście od normy (il. 26).

Pojęcie normy kieruje naszą uwagę ku innej płaszczyźnie rozróżnienia. Przebiega ona na styku wizualnych cech konstytuowanych przy pomocy jakości graficznych oraz cech wizualnych jakości świata przedstawionego. Jego nieunikniona analogiczność ze światem rzeczywistym (która - choćby najdalsza i najbardziej ogólna

- warunkuje orientację w świecie przedstawionym) pozwala porównywać jego graficzne przedstawienie do obrazu świata postrzeganego i wychwytywać różnice. Różnice te mogą mieć dwojakie źródła: będzie to albo specyfika świata przedstawionego, albo specyfika tworzywa graficznego, które własnymi środkami przekazuje obraz świata analogicznego lub też bardziej, niż to z obrazu wynika, zbliżonego do świata rzeczywistego. Toteż wybór konwencji graficznej przebiegać może według dwojakiego kryterium: pod kątem jego odpowiedności względem charakteru świata przedstawionego, kiedy struktura graficzna nastawiona jest przede wszystkim na odtworzenie jakości przedmiotowych tego świata - lub też pod kątem jej odpowiedności względem charakteru wypowiedzi, kiedy charakter struktury graficznej zwraca uwagę na nią samą, a w konsekwencji na charakter wypowiedzi i związaną z nią kategorię narratora, która tworzy podmiotowy aspekt utworu. W zasadzie oba podejścia można traktować jako alternatywne, chociaż możliwe jest połączenie ich cech w jednym utworze, kiedy specyfika świata przedstawionego współgra ze specyfiką konwencji graficznej, współtworząc harmonijny klimat utworu.



Ilustracja 26

Plansza utworu Jeana Girauda „Moebiusa” *La Deviation*, (w: *Moebius – oeuvres completes* t. 6, ed. Les Humanoïdes Associées, Paris 1976, s. 13) – przykład utworu o pretekstowej fabule i niewspółmiernie bogatej warstwie graficznej.  
© J. Giraud & Les Humanoïdes Associées 1976

Ogólna konwencja graficzna obejmuje wszystkie elementy graficznej struktury utworu. Jej wewnętrzna konsekwencja narzuca więc określony sposób graficznego przedstawienia każdego z nich. Jeżeli więc jeden z elementów zostanie przedstawiony w sposób odmienny od pozostałych, w sposób odbiegający od „normy” - należy to uznać za świadome odejście od niej i określić znaczenie takiego zabiegu. Przeważnie odnosi się on do szczególnego statusu danego elementu w strukturze świata przedstawionego czy też wypowiedzi. Podobnie w przypadku poszczególnych elementów struktury, których powtarzalność tworzy także pewną normę prezentacji, jednorazowe odstępstwo od tej normy również należy uznać za znaczące i świadczące o szczególnym statusie danego elementu w danym momencie.

Przejdźmy do analizy poszczególnych elementów struktury obrazowej, rozpoczynając od przedmiotowej sfery utworu. Tworzą one kategorię narracyjną, zwaną światem przedstawionym, a składają się na nią: postaci działające czyli bohaterowie, wraz z przypisanymi im elementami dookreślającymi (przedmioty dopełniające, środki ekspresji postaci działających), przestrzeń przedstawiona wraz ze sferą dookreślającą, czas przedstawiony oraz powstające na styku tych kategorii sytuacje, zdarzenia i większe całości fabularne.

#### **a) Postać działająca (bohater). Sfera dookreślenia bohatera. Sfera ekspresji bohatera**

Postać działająca, czyli inaczej mówiąc: bohater - to kategoria narracyjna, której w strukturze wizualnej przyporządkowany jest cały szereg innych elementów. Listę środków dookreślających tę kategorię otwiera graficzny sposób przedstawienia postaci, zestaw środków graficznych i sposób ich organizacji. Drugi element składowy wizualnej charakterystyki postaci stanowi ich bezpośredni graficzny kontekst, a więc towarzyszące jej rekwizyty, sytuacje i inne graficznie określone jakości. Trzecim w końcu elementem ich charakterystyki są wizualne jakości związane z ich ekspresją, jak np. graficzny charakter „dymków” i zapisu wypowiedzi werbalnych.

Na wstępie podstawowe - jak mi się wydaje - pytanie: kto może być bohaterem opowieści rysunkowej? Nasuwa się oczywista odpowiedź: dowolna postać ludzka, zwierzęca, „ożywiony” przedmiot... Myślę, że można ją zastąpić stwierdzeniem: bohaterem utworu można uczynić każdą dowolną formację, odznaczającą się wyraźną indywidualnością, a więc możliwą do graficznego przedstawienia i wyodrębnialną spośród innych tego rodzaju form.

Z tej perspektywy bohaterem opowieści rysunkowej może stać się nawet abstrakcyjna forma graficzna, a nie tylko forma o charakterze mimetycznym. W takim przypadku możliwe są dwa warianty interpretacji: albo taka forma graficzna będzie symbolicznym, konwencjonalnym znakiem postaci działającej o cechach postaci rzeczywistych, albo też będzie bezpośrednim przedstawieniem bohatera (czy raczej przedmiotu opowiadania), wiernie odtwarzając jego mający przecież charakter graficznej spekulacji wygląd. Jakakolwiek by nie była struktura graficznego wizerunku bohatera, konieczny jest związek pomiędzy nią a jego konstrukcją fabularną, jak również narracyjną strukturą utworu. Z zasady graficzna złożoność wizerunku postaci odpowiada graficznej złożoności jej funkcji narracyjnej (pisałem o tym w rozdziale poprzednim), możliwy jest jednak wybór rodzaju graficznego wizerunku postaci w opozycji do jej funkcji w narracji; konsekwencją takiego zabiegu jest konieczność wzmoczonej aktywności odbiorcy w dookreślaniu tych aspektów konstrukcji bohatera, których nie uwzględnia struktura graficzna. Warto również objąć analizą spójność wizualnej struktury bohatera z wizualną strukturą pozostałych elementów utworu. Także i tutaj można stwierdzić bądź całkowitą jednolitość i konsekwentność, bądź też rozbieżności, których źródeł należy wówczas szukać w strukturze narracyjnej.

Niezbędne wydaje się tu jedno uściślenie: graficzną strukturę postaci tworzą wszystkie jej wizerunki, pojawiające się na przestrzeni całego utworu. Można zatem tę kategorię rozpatrywać dwojako: synchronicznie - jako bezwzględną sumę wyglądów przedstawionych wizerunków, co przydatne jest do formułowania całościowej charakterystyki bohatera - jak też diachronicznie - jako rozwijający się szereg wizerunków, kiedy obraz bohatera dopełnia się i rozwija, podlegając nawet pewnej ewolucji (czasami jest to naturalna konsekwencja procesu twórczego, w którym kolejne wizerunki tej samej postaci coraz bardziej zbliżają się do zamierzonego przez twórcę efektu, lub ewoluują razem z ewolucją zamierzeń twórcy). W tym przypadku przedmiotem analizy powinno stać się kolejne pojawianie się bądź zanikanie poszczególnych cech wizerunku, które może, a nawet powinno znajdować odbicie w ewolucji narracyjnego wizerunku postaci. Toteż dla pełnego odczytania wizualnej charakterystyki bohatera niezbędne jest nie tylko uchwycenie graficznej „rozpiętości”, bogactwa jego wizerunków - w tym zmienności zastosowanych technik i stylów przedstawiania, zmienności natężenia ilości cech wizualnych w poszczególnych wizerunkach, ale i kierunku i rodzaju ewolucji jego wizualnej charakterystyki, co wymaga określenia zasad i przyczyn pojawiania się i znikania poszczególnych cech w poszczególnych wizerunkach, oraz ustalenia powiązań pomiędzy tymi zabiegami, a narracyjnymi przemianami bohatera. Ponadto każdy z tak

analizowanych wizerunków powinien być rozpatrywany w kontekście sytuacji narracyjnej, w jakiej się pojawia, gdyż przede wszystkim tam mogą znajdować się uzasadnienia dla jego charakteru. Dopiero gdy ten kontekst nie uzasadnia należycie takiego, a nie innego sposobu przedstawienia postaci - uzasadnienia tego należy szukać poprzez zestawienie tego wizerunku z pozostałymi wizerunkami danej postaci w jej strukturze, jako znaku jej ewolucji.

Szczególny aspekt wizualnej prezentacji bohatera stanowi jego brak. Myślę tu o pomijaniu jego wizerunków w sytuacjach, które narracyjnie dopuszczają jego obecność, bohater jest wówczas obecny „poza kadrem”, czasami obecność ta podkreślana jest przez uwidocznienie niewielkich, nieistotnych przeważnie elementów wizerunku lub pośrednio - poprzez przejawy ekspresji bohatera (np. jego wypowiedzi werbalne). Funkcją takich zabiegów jest otoczenie bohatera pewną tajemnicą, uczynienie zagadką jego tożsamości lub wyglądu. Zabiegi te służą często do wzmagania napięcia lub właśnie ukrycia tożsamości bohatera, i obejmują zwykle niewielkie tylko segmenty utworu, (np. sekwencję lub pojedyncze kadry); możliwe jest jednak rozszerzenie ich na większe całości, a nawet w skrajnych przypadkach - na cały utwór, co czyni omawiany zabieg jedną z zasad porządkujących jego strukturę narracyjną.

Zestawiając obraz bohatera z bezpośrednim kontekstem sytuacyjnym należy pamiętać o płynności funkcji bohatera w szczególnych segmentach utworu, kiedy jedna postać może pełnić tę funkcję w pewnych sekwencjach, w innych usuwając się na plan dalszy. Ma to miejsce szczególnie w utworach o większej ilości bohaterów i bardziej złożonej strukturze narracyjnej. Stąd też konieczność rozpatrywania danej postaci w dwojakim kontekście: jej aktualnej roli w kadrze, sekwencji itp. oraz w globalnym kontekście całego utworu.

Każda postać działająca posiada, oprócz własnej struktury graficznej, przypisaną jej pewną (odznaczającą się odpowiednim do roli postaci w strukturze utworu stopniem złożoności i różnorodności) sferę graficznego, a więc i narracyjnego dookreślenia, a to: stałe lub cyklicznie towarzyszące jej atrybuty przedmiotowe oraz postaci towarzyszące (o ile te nie pełnią w strukturze narracyjnej samodzielnej roli). Stopień dookreślenia postaci uzależniony jest od ilości i zróżnicowania owych atrybutów oraz od ich narracyjnej funkcjonalności. Na poziomie graficznym można rozpatrywać kwestię spójności owych współistniejących i dookreślających się elementów. Oczywiście możliwa jest konstrukcja narracyjna, w której postać działająca pozbawiona jest takiej stałej sfery dookreślenia. Funkcję tę przejmują wówczas elementy sporadycznie wiążące się z wizerunkiem postaci w poszczególnych sytuacjach narracyjnych.

Ostatnią sferą bezpośrednio powiązaną z kategorią postaci działającej jest sfera ekspresji tej postaci, a szczególnie te jej aspekty, które posiadają własną formę zapisu graficznego, jak np. teksty wypowiedzi werbalnych. Może to być zapis o standardowej, „bezosobowej” formie, która nie ma związku z charakterystyką postaci, lub też zapis charakteryzujący się wyraźną odmiennością od pozostałych literniczych zapisów utworu, który bądź to swą odmiennością wskazuje tylko na indywidualny charakter wypowiedzi, bądź też bliżej określa cechy wyróżniające wypowiedź, odtwarzając w sposób umowny lub paraikoniczny poszczególne osobnicze właściwości mowy, jak akcent, intonację, wady wymowy, a nawet emocjonalne zabarwienie wypowiedzi. Wszystkie te cechy denotowane są przy pomocy specyficznego ukształtowania znaków literniczych lub uzupełnienia ich o dodatkowe znaki konwencjonalne. Tego typu znaki odnoszą się mogą albo do wypowiedzi poszczególnych postaci, jako cechy, charakteryzujące wymowę tych postaci, lub do wszystkich wypowiedzi danego utworu, odznaczająca się tym samym zabarwieniem emocjonalnym - np. zielony kolor dymków zawierających wypowiedzi nacechowane złością w albumie pt. *La zizanie* z cyklu *Astérix* autorstwa R. Goscinny’ego i A. Uderzo. Co więcej, nawet operując natężeniem barwy w poszczególnych dymkach autorzy oddali proces narastania i wygasania gniewu u postaci przedstawionych (il. 27). Pewien system takich znaków został już wypracowany w trakcie ewolucji języka artystycznego i nabrał cech uniwersalnych (a to dzięki ikonicznemu charakterowi jego elementów), nie jest on jednak ani kompletny, ani bezwzględnie obowiązujący; toteż istnieje możliwość, a czasami nawet konieczność skonstruowania tego rodzaju znaków na własny użytek, co umożliwi dostosowanie ich do charakteru ogólnej konwencji graficznej utworu, poza tym jednak wymagać będzie spełnienia wymogu czytelności nowo opracowanych znaków. Stosując raz jeszcze pojęcie normy, można graficzny charakter danej wypowiedzi zestawiać po pierwsze z



Ilustracja 27

Kolor wypełnienia dymków dialogowych jako denotat temperatury emocjonalnej dialogu: René Goscinny i Albert Uderzo, *La zizanie*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1972, s. 20.

© R. Goscinny & A. Uderzo & ed. Dargaud 1972

innymi wypowiedziami tej samej postaci (wówczas odmienność graficzna świadczyć będzie o odmienności emocjonalnej wypowiedzi), po drugie zaś z pozostałymi wypowiedziami utworu, kiedy odmienność graficzna wypowiedzi jednej postaci stanie się dla niej wyróżnikiem osobniczym. Ta ostatnia właściwość okazuje się szczególnie cenna w przypadku, kiedy postać jest uwidoczniona w kadrze tylko za pośrednictwem wypowiedzianego zza kadru tekstu.

Mając na uwadze wszystkie wymienione uwikłania graficznej struktury wypowiedzianego tekstu nie można zapominać o powiązaniu, które wymaga rozpatrywania w pierwszej kolejności, a mianowicie o powiązaniu pomiędzy „charakterem pisma”, a jego treścią. Dopiero brak takich powiązań, a konkretnie brak w tych związkach uzasadnienia dla odstępstwa od normy w graficznej formie zapisu, uprawnia do poszukiwania uzasadnienia w wymieniony wyżej sposób.

Na zakończenie rozważań o postaci działającej warto rozważyć kwestię, czy możliwy jest komiks zupełnie pozbawiony bohatera. Bohater jest konstrukcją narracyjną, stanowiącą główny ośrodek rozwoju akcji i przedmiot uwagi narratora. W omawianym przypadku jego brak wiązałby się z brakiem wyodrębnionego, zwanego wizualnie przedmiotu narracji. A brak taki zachodzi, gdy: **a)** przedmiotem opowiadania jest nie dający się wyodrębnić i skonkretyzować graficznie, „upostaciować” przedmiot, czy raczej myśl, idea, jak ma to miejsce w eseistyce, gdzie ciągłość rozważań opiera się na związkach logicznych, skojarzeniach, których ciężar w opowieści rysunkowej spoczywa w większej mierze na tworzywie słownym, które spaja wówczas elementy tworzywa obrazowego; te ostatnie tracą wtedy swe naturalne możliwości powiązań semantycznych, opartych na tożsamości postaci i ciągłości powiązań czasowo-przestrzennych. Drugi przypadek braku upostaciowanego przedmiotu narracji zachodzi, gdy **b)** całe opowiadanie nakierowane jest nie na przedmiot, a na podmiot opowiadania i samą narrację, co zbliża jego strukturę do utworów poetyckich. Tu również dokonuje się swego rodzaju kojarzenie obrazów, pozornie pozbawionych związku, przy czym - w przeciwieństwie do struktur „eseistycznych” słowo nie pełni tu roli spajającej i porządkującej, a raczej rolę jeszcze jednego składnika asocjacji, różnicującego materię opowiadania. Kategorią spajającą poszczególne elementy jest sama struktura narracji, związana jednością narratora, który nabiera cech „podmiotu lirycznego” utworów poetyckich.

Do tego zagadnienia przyjdzie mi jeszcze wrócić przy okazji rozważań dotyczących kategorii narratora, teraz tylko zwrócę uwagę na możliwość połączenia w utworze partii *stricte* narracyjnych z partiami o opisanej wyżej strukturze jako swego rodzaju dygresjach czy impresjach. Pozwala to zróżnicować i wzbogacić strukturę utworu, a nade wszystko



wykroczyć poza nieuniknioną w tej formie wypowiedzi linearność akcji i narracji, która często stanowi synonim nikłej estetycznej wartości opowieści rysunkowej<sup>6</sup>.

### **b) Przestrzeń przedstawiona. Sfera graficznego dookreślenia przestrzeni. Związki postaci przedstawionych z przestrzenią**

Z narracyjnego punktu widzenia przestrzeń przedstawioną można uznać za równie istotny czynnik kształtujący ostateczną postać utworu, jak postacie działające. Można właściwie przeprowadzić wyraźny podział wszystkich elementów graficznych utworu, denotujących przedmiotowe wartości świata przedstawionego, na dwie strefy: strefę dookreślającą postacie działające oraz strefę dookreślającą przestrzeń przedstawioną. O ile sfera postaci obejmuje wszystkie elementy świata przedstawionego, trwale - jak już pisałem - powiązane z postaciami i pozostające pod bezpośrednim wpływem ich działania - sfera przestrzeni obejmuje wszystkie elementy wobec postaci działających zewnętrzne i niezależne. Strefa ta obejmować będzie zatem zarówno elementy, standardowo przypisywane przestrzeni, jak też wszystkie nie powiązane z postaciami działającymi przedmioty przedstawione (w tym także postacie, nie biorące bezpośredniego udziału w akcji, których funkcja sprowadza się do roli elementu dookreślającego charakter przestrzeni, podobnie jak rola statystów w utworze filmowym). O ile działania postaci stanowią motor rozwoju akcji i przemian fabularnych, przestrzeń określa zewnętrzne warunki akcji, odpowiednio sytuując działania postaci i wyznaczają zakres ich możliwości za pomocą własnych prawideł.

Jaki wpływ na charakter tej kategorii ma specyfika obrazowego tworzywa opowieści rysunkowej? Przede wszystkim nie stawia ona ograniczeń w określeniu rodzaju przestrzeni przedstawionej. Może to więc być przestrzeń konwencjonalna, przedstawiona za pomocą jednego z wypracowanych dotąd systemów jej prezentacji graficznej, czy to o charakterze iluzjonistycznym, czy też bardziej umownych, symbolicznych. Oczywiście użycie tego ostatniego rozwiązania pociąga za sobą wszelkie kulturowe konotacje związane ze źródłem pochodzenia danego systemu, toteż nie można „bezkarnie” zastosować w opowieści rysunkowej np. kanonu uporządkowania przestrzeni powstałego i używanego w malarstwie staroegipskim. Możliwe jest również wypracowanie własnej konwencji prezentacji przestrzeni, oczywiście przy wymogu jej czytelności.

W przypadku konieczności mimetycznego odtworzenia przestrzeni konwencjonalnej jedyną nieprzekraczalną granicą jest dwuwymiarowość obrazu graficznego. Wobec tego

---

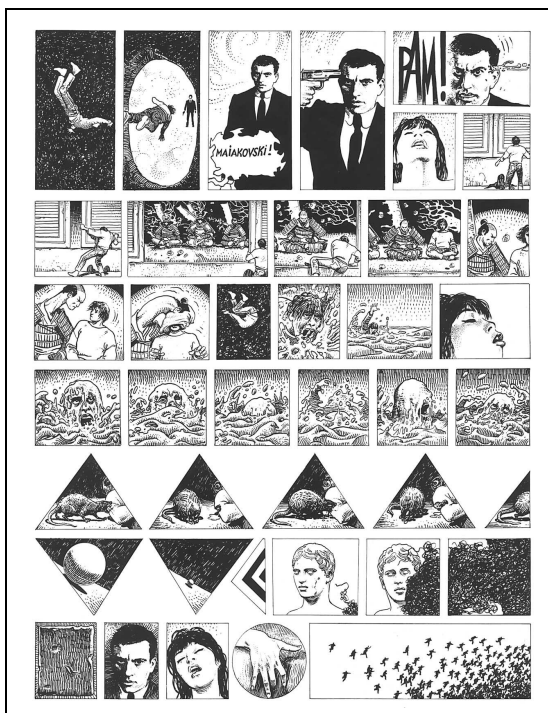
<sup>6</sup> Patrz: B. Duc, *L'art de la Bande Dessinée*, op. cit., t. 1.

ograniczenia można jednak stosować wszelkiego rodzaju systemy perspektywiczne, przy założeniu ich konsekwentności. Zmiana sposobu przedstawiania przestrzeni czy stosowania zasad perspektywy oznacza - jak już pisałem - istotną zmianę albo w strukturze świata przedstawionego, albo w sposobie jej postrzegania przez podmiot (patrz il. 28).

Charakter tworzywa umożliwia również przedstawienie graficzne przestrzeni wymyślonej, podległej dowolnym zasadom organizacji elementów, czy wręcz wprowadzenie układu graficznego, nie mającego nic wspólnego z przestrzenią w sensie fizycznym. Wybór taki jest zwykle konsekwencją przyjęcia określonej koncepcji świata przedstawionego i wiąże się z

koniecznością analogicznych przeformułowań w pozostałych elementach struktury utworu.

Zarówno w pojedynczych kadrach, jak i w skali całego utworu możliwy jest różny stopień dookreślenia właściwości przestrzeni. Przypadkiem skrajnym jest zupełny brak graficznego określenia przestrzeni, kiedy tłem kadru jest po prostu podłoże planszy, pozbawione jakichkolwiek ingerujących w nie znaków graficznych. Wprowadzenie takiej ingerencji może - w zależności od ilości i rodzaju znaków - w różnym stopniu dookreślać właściwości przestrzeni. W tym przypadku interpretacji podlega ilość i rodzaj uwidocznionych w kadrze elementów (a także sposób ich graficznego uwidocznienia) w zestawieniu z przyjętą konwencją graficzną utworu, a także z wiedzą odbiorcy, będącą wynikiem odczytania znaczeń innych kadrów utworu, na temat przedstawionego fragmentu przestrzeni i ogólnych zasad nią rządzących. Ponadto w przypadku wyboru przestrzeni posiadającej konotację w rzeczywistości (np. utwory współczesne i historyczne) istotne będą odwołania do wiedzy odbiorcy na temat tej rzeczywistości, co pozwala bez szwanku dla pełni odbioru zrezygnować z przedstawienia określonych elementów, a obliuguje do przedstawienia innych.



Ilustracja 28

Scena narkotykowych halucynacji bohatera utworu Milo Manary *HP et Giuseppe Bergman*, ed. Casterman, Bruxelles 1980, s. 52.  
© M. Manara & ed. Casterman 1980

Najważniejszym zagadnieniem w rozważaniach nad przestrzenią jest wynikający z wielokadrowości sposób przedstawiania przestrzeni w utworze opowieści rysunkowej. Łączy on wizualną ciągłość przestrzeni wewnątrz kadru z jej nieciągłością pomiędzy kadrami. Oczywiście ta wizualna nieciągłość powstająca między kadrami nie wyklucza narracyjnej ciągłości przestrzeni (czasami zresztą - jak pisałem o tym w poprzednim rozdziale - sekwencja zachowuje także wizualną ciągłość przestrzeni pomimo podziału na kadry); pozwala ponadto na bardziej zróżnicowaną, a przez to bardziej wszechstronną jej prezentację. Pisałem w poprzednim rozdziale o fragmentaryczności przedstawiania przestrzeni zarówno wewnątrz kadrów (poprzez selekcję elementów), jak i na poziomie sekwencji (poprzez wybór określonych punktów i obiektów widzenia). Właśnie selekcja elementów i wybór punktów widzenia to podstawowe środki kształtowania obrazu przestrzeni przedstawionej. Od sposobu ich użycia zależy sugestywność, kompletność i konsekwentność tego obrazu. Zwyczajowo już wspomnę o konieczności doboru tego sposobu pod kątem przyjętej konwencji graficznej i wymogów narracyjnych. Podobnie jak w przypadku postaci działających, także i tu oprócz całościowego, będącego sumą poszczególnych przedstawień, obrazu przestrzeni, duże znaczenie ma sposób jej prezentacji w czasie, tempo i kolejność dookreślania jej poszczególnych elementów; w pewnych przypadkach sposób ten może stać się jednym z bardziej istotnych czynników struktury narracyjnej utworu.

Można właściwie mówić o dwustopniowej złożoności obrazu przestrzeni przedstawionej w utworze opowieści rysunkowej. Pierwszy stopień stanowią miejsca akcji poszczególnych sekwencji narracyjnych, których mniej lub bardziej pełny obraz tworzy się w oparciu o sumę informacji zawartych w strukturze wizualnej wszystkich kadrów tych sekwencji. Drugi stopień stanowi przestrzeń rozumiana bardziej ogólnie - jako całość obszaru objętego przebiegiem akcji, obejmująca miejsca akcji wszystkich sekwencji, jak również miejsca w utworze niedookreślone wizualnie, (nb. takie wizualne niedookreślenie pewnych elementów ma miejsce również w omawianych uprzednio miejscach akcji sekwencji) Ciągłość wizualną przestrzeni sekwencji zapewnia powtarzalność elementów oraz - z reguły - ścisła jednolitość konwencji graficznej, wyróżniająca obrazy danej sekwencji z kontekstu. Jednolitość wizualną owego szerszego wariantu przestrzeni zapewnia tylko ogólna konwencja graficzna utworu, natomiast jej jednolitość ontologiczną zapewniają zawarte w narracyjnym i graficznym sposobie jej przedstawiania ogólne zasady nią rządzące.

Na zakończenie, dla ścisłości wypada wspomnieć o możliwości stosownego do wymogów narracji łączenia w ramach utworu różnych sposobów przedstawiania przestrzeni,

czy wręcz różnych rodzajów przestrzeni. Narracyjne continuum utworu, będące szeregiem kadrów o określonej funkcji, pozwala zestawić obok siebie kadry o różnej zawartości, a nawet proveniencji, jeżeli tylko wymaga tego struktura narracyjna utworu. Pojęcie przestrzeni przedstawionej może wówczas utracić swą naturalną spójność i jednoznaczność, ograniczając się do przestrzeni wewnątrzkadrowych, tracąc jednak organizującą świat przedstawiony funkcję. Funkcję tę przejmuje wówczas narrator, bo też tego typu zabieg charakterystyczny jest właśnie dla utworów, w których narrator i sama wypowiedź dominuje wyraźnie nad światem przedstawionym.

Rozpatrując problem powiązań postaci działających z przestrzenią przedstawioną, ująć go można w następujący sposób: przestrzeń ta stanowi niezbędne - w skali utworu - tło dla postaci działających, i to tło zarówno w sensie graficznym, narracyjnym, jak i fabularnym. Z kolei postacie działające zachowują status elementów przestrzeni przedstawionej, podlegając jej prawom. Ich uprzywilejowana w strukturze utworu pozycja wymaga podkreślenia jej za pomocą szeregu środków wyrazu i zabiegów narracyjnych. Toteż stałe wyodrębnianie postaci działających z continuum przestrzeni przedstawionej stanowi jeden z podstawowych celów czynności narratora.

Z powyższych rozważań wysnuć można wniosek, że takie rozumienie przestrzeni przedstawionej obejmuje niemal w pełni to, co zwykle się określać mianem świata przedstawionego. Rzeczywiście, chodzi tu o rozszerzone rozumienie tego terminu. Z objętego nim zakresu wyodrębnia się jedynie kategoria postaci działających, jako pełniąca w strukturze utworu szczególną rolę, która zakłada jej odrębność. Terminu tego nie można utożsamić z zakresem terminu „świat przedstawiony”, a to z uwagi na rolę w tym ostatnim kategorii czasu przedstawionego, która to kategoria wymaga jednak odrębnego rozpatrzenia.

### **e) Czas przedstawiony. Ruch jako szczególny przejaw czasu. Środki wizualizacji czasu przedstawionego**

Czas jest kategorią narracyjną o odmiennym od poprzednio omawianych charakterze. Jego uobecnienie w strukturze utworu odbywa się nie bezpośrednio za pomocą jemu tylko właściwych środków wyrazu, ale pośrednio - poprzez odpowiednie ukształtowanie niektórych wynikających ze specyfiki tworzywa cech utworu. Czas uobecniony jest w utworze dwojako: jako czas lektury, czas odbiorcy (czyli czas niezbędny do pełnego odbioru treściowej zawartości utworu) - który to czas zawarty jest niejako w fizycznych możliwościach i wymogach lektury materialnej struktury utworu, będąc funkcją jej złożoności i czytelności



Możliwości tworzywa obrazowego

#### Ilustracja 29

Kadry z utworu Vinka *Mémoire de pierre*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1986, s. 45: ruch pokazany na wzór rejestracji fotograficznej.

© Vink & ed. Dargaud 1986

- a także jako czas narracji, czas fabuły, czas akcji, zwany także czasem przedstawionym. Temu ostatniemu odpowiada w utworze szereg zabiegów formalnych, w mniejszym lub większym stopniu wykorzystujących właściwości tworzywa. Zabiegi te denotują upływ czasu na różnych poziomach organizacji utworu. I tak na poziomie kadru dokonuje się niejako automatyczna denotacja ciągłości czasu wewnątrzkadrowego, oparta na zasadach opisanych w poprzednim rozdziale. Istnieją tu, oprócz możliwości wynikających z naturalnych właściwości procesu lektury, również możliwości zagęszczenia czasu przedstawionego w kadrze poprzez nałożenie na siebie, zmultiplikowanie wizerunków przedmiotu, „zarejestrowanych” w krótkich, nieraz minimalnych odstępach czasu, czy wizualne „rozmycie”, zatarcie konturów przedmiotu poruszającego się, naśladujące efekt typowy dla fotografii ruchu (il. 29).

Ruch, zmianę miejsce w przestrzeni przez poszczególne przedmioty stanowi swego rodzaju bezpośredni dowód na upływ czasu przedstawionego, toteż wszystkie jego symptomy pośrednio określają również i upływ czasu. Oprócz wymienionych ikonicznych sposobów graficznej denotacji ruchu używany jest do tego celu również szereg graficznych znaków konwencjonalnych, zaklasyfikowanych w poprzednim rozdziale do trzeciej grupy znaków, współtworzących graficzną zawartość utworu. Będą to wszelkiego rodzaju znaki ruchu powietrza, stylizowane iskry i kłęby kurzu, stanowiące umowny wynik ruchu postaci czy przedmiotu. Informacje o ruchu wewnątrzkadrowym dostarczyć może także dynamiczny układ jakości graficznych, który optyczne wrażenie czy sugestię ruchu podporządkowuje jego narracyjnej obecności. Ponadto, choć działanie takie wiąże się z ograniczeniem naturalnych możliwości ekspresji tworzywa obrazowego - rolę jednego z nośników informacji dotyczących elementów ruchu wewnątrzkadrowego może przejąć tworzywo słowne. Bliższą charakterystykę tego zabiegu pozostaje mi jednak odłożyć do następnego rozdziału, poświęconego możliwościom zastosowania tworzywa słownego w utworze.

Nieco innych już środków wymaga denotacja czasu międzykadrowego - czasu spajającego elementy poszczególnych zdarzeń oraz następujące po sobie zdarzenia w chronologiczny układ fabularny. Najbardziej powszechnym z nich będzie graficzne zestawienie zawartości sąsiadujących ze sobą kadrów, na podstawie którego można określić

ich powiązania narracyjne, a w konsekwencji ich zależności czasowe. Zasady określania takiego związku zawarte zostały w poprzednim rozdziale pracy. Tutaj przypomnę tylko podstawowe typy powiązań następujących po sobie kadrów: 1) linearne, bezpośrednie następstwo, zachowujące jedność punktu widzenia i tożsamość zawartości, uwzględniające jej przemiany, wynikłe z upływu czasu; 2) linearne następstwo, uwzględniające tożsamość zawartości przy zmianie punktu widzenia; ta ostatnia zmiana pociąga za sobą automatyczną zmianę w obrazie zawartości, uwidaczniając inne aspekty tej zawartości lub w inny sposób przedstawiając te uwidocznione poprzednio; 3) linearne następstwo wynikające z logicznych powiązań zawartości poprzedzającego i następującego kadru, przy odmienności tej zawartości, charakteryzujące się jednak zwykle jednością konwencji graficznej (wynikającą z jedności miejsca akcji i ciągłości jej czasu); 4) wyraźny przeskok w czasie, przestrzeni lub jednocześnie w obu tych kategoriach. Przeskok jedynie w czasie zakłada tożsamość miejsca przy odmienności sytuacji, co zwykle wiąże się ze zmianą graficznego „klimatu” sytuacji (przy braku takiej zmiany potrzebne są dodatkowe informacje wskazujące na upływ czasu, najczęściej werbalne). Przeskok w przestrzeni przy zachowaniu jedności czasu wymaga z reguły dodatkowych informacji werbalnych czy ikonicznych, chyba że przeskok ten dokonuje się na zasadzie „wcięcia” w ciągłość czasową danej sekwencji, to jest kadr zawierający sytuację odległą przestrzennie usytuowany jest pomiędzy dwoma kadrami o linearnej ciągłości czasoprzestrzennej. Zmiana czasu i przestrzeni jednocześnie oznacza pełny przeskok jakościowy zawartości graficznej, dopuszczając w uzupełnienia wskazówki werbalne odnośnie charakteru zmiany. Rodzaj powiązań logicznych i narracyjnych, zachodzących pomiędzy jednostkami o tego rodzaju odmienności to już domena kategorii związanych z układem fabularnym i procesem narracji.

Istnieje natomiast możliwość denotowania czasowych współzależności pomiędzy kadrami sekwencji czy planszy poprzez odpowiednie wykorzystanie ich wzajemnego kompozycyjnego usytuowania na obszarze planszy. Myślę tu o usemantycznieniu przestrzennych relacji kompozycyjnych poszczególnych kadrów, jak: ingerencja danego kadru w obszar drugiego, kompozycyjna dominacja jednego kadru w sekwencji, zatarcie graficznych granic pomiędzy kadrami lub ich uwypuklenie, które może zostać użyte jako środek podkreślający ciągłość czasu lub jej brak. Także i na tym poziomie złożoności struktury utworu do określenia zależności czasowych pomiędzy jej jednostkami można użyć środków werbalnych lub konwencjonalnych znaków ikonicznych.

Z perspektywy całości utworu charakter omawianej kategorii narracji określić można na podstawie sposobu i stopnia wyodrębnienia jednostek o wewnętrznej ciągłości czasowej, a w konsekwencji rytmu i tempa przebiegu czasu przedstawionego, oraz w oparciu o stopień linearności przebiegu czasowego, który wyznacza jego rolę jako regulatora procesu narracji - w przypadku przebiegu linearnego - lub jako elementu podporządkowanego temu procesowi - w przypadku bardziej złożonej, wielokierunkowej czy wielopłaszczyznowej struktury czasu. Takie „rozwichrzenie”, złamanie ciągłości czasu możliwe jest w przypadku wielopłaszczyznowości świata przedstawionego, który współtworzą oprócz płaszczyzny realnej (w obrębie tego świata) teraźniejszości, także różnego rodzaju retro- i introspekcje.

Umowność środków uobecniania czasu w utworze opowieści rysunkowej pozwala bez trudu zrelatywizować tempo jego upływu, i to zrelatywizować dosłownie bez ograniczeń: utwór o dowolnej objętości obejmować może w całości dowolnie krótki, lub przeciwnie - nieskończenie długi okres czasu. Owa możliwość relatywizacji tempa przejawia się w dowolności natężenia ilości jednostek narracyjnych w obrębie określonego przedziału czasu. Struktura narracyjna każdego utworu pozwala jednak określić pewną „normę” tego natężenia, ustaloną dla kadrów składających się na jedną sekwencję, która to norma z reguły odpowiada w przybliżeniu zmienności sytuacji konstytuujących zdarzenie fabularne. Każde radykalne zagęszczenie lub rozrzedzenie „tempa” narracji stają się wówczas środkami regulującymi upływ czasu przedstawionego, poddającymi go analizie lub syntezie. Tego rodzaju analityczny bądź syntetyczny charakter narracji może również stać się dominującym sposobem opowiadania, tworząc swoistą normę dla danego utworu. Z punktu widzenia jednolitości tempa narracji można natomiast określić stopień jednostajności bądź zmienności tempa upływu czasu.

Czas przedstawiony jest kategorią pochodną względem wymogów przebiegu fabuły i tempa narracji, i dopiero w kontekście tych kategorii ujawnia pełnię i złożoność swej funkcji.

#### **d) Sytuacja, zdarzenie, fabuła**

Wymienione w tytule formacje odznaczają się bardziej niż poprzednie złożonym charakterem, będąc jednostkami wobec nich pochodnymi, spajającymi je i porządkującymi. I tak **sytuacja** spaja ze sobą w jedną całość znaczącą elementy przedmiotowej struktury obrazowej kadru, określając na podstawie ich zestawienia ich wzajemne powiązania. Pojedyncza sytuacja przedmiotowa może denotować i zestawiać w całość wszystkie

z opisanych wyżej elementów, lub też uwypuklić, podkreślić jeden z nich jako bardziej w danym kadrze istotny. Np. kadr, przedstawiający daną postać przedstawioną może w swej strukturze graficznej pominąć zupełnie elementy związane z przestrzenią przedstawianą (której obecność, a nawet konkretne właściwości wynikają z kontekstu); z kolei kadry denotujące przede wszystkim określony fragment przestrzeni, mogą z powodzeniem zrezygnować z przedstawienia postaci działających, nawet gdy ich obecność w miejscu akcji jest faktem; można wówczas założyć, iż postacie zajmują wówczas pozycję zbliżoną do pozycji narratora pokazującego - pozycję obserwatora spoza kadru. Z zasady natomiast jakiegokolwiek przedstawienie obrazowe zakłada pewien przebieg czasowy; możliwe jest jedynie jego dookreślenie za pomocą odpowiednich środków wyrazu graficznego, jak również podporządkowanie pewnej chronologii procesu lektury kadru (patrz: rozdział poprzedni).

Z kolei **zdarzenie** zestawia ze sobą szereg zapisanych graficznie w kadrach sytuacji. W tej strukturze dokonuje się już bardziej złożony proces, który wiąże ze sobą w logiczny, konsekwentny ciąg wszystkie sytuacje, a także dookreśla elementy poszczególnych kategorii poprzez system ich przedstawień i metamorfoz. Zdarzenie wypełnia obraz postaci działających, charakteryzując ich działania, dookreśla (nieraz w sposób ostateczny) pewien fragment przestrzeni, oraz wypełnia (mniej lub bardziej ściśle) pewien odcinek czasu.

**Fabula** natomiast zbiera poszczególne zdarzenia, budując z nich strukturę wyższego rzędu, opartą na dramaturgicznych powiązaniach tych zdarzeń. Powiązania te mogą - jak już pisałem - przybierać charakter chronologiczno-linearny, lub też tworzyć struktury bardziej złożone, achronologiczne, wielopłaszczyznowe, oparte na wzajemnych związkach zdarzeń przedstawionych lub też zestawiające te zdarzenia w ciągi skojarzeniowe, tworząc mniej spójną strukturę, opierającą się na samym procesie narracji, i traktującą wydarzenia przedstawione jako swobodnie dający się porządkować materiał.

Także hierarchiczny podział na sytuacje i zdarzenia przedstawione może zostać w utworze podważony. Utwory o strukturze bardziej syntetycznej denotują zdarzenia przedstawione, posługując się zestawem pojedynczych, luźno graficznie powiązanych kadrów, zaś utwory o charakterze impresyjnym wręcz ograniczają do minimum wizualne przedstawianie zdarzeń na rzecz tworzących specyficzny klimat obrazów. Należy tu jednak pamiętać o roli, jaką w takich przypadkach może spełniać (i niejednokrotnie spełnia) tworzywo słowne, które dookreśla, uwydatnia specyficzną organizację tworzywa obrazowego.



### e) Podmiotowa sfera zawartości utworu: narrator wizualny

Kategoria ta stanowi niezbywalny element utworu opowieści rysunkowej. Uobecnia się ona bowiem automatycznie w każdym jego przedstawieniu ikonicznym jako jego nadawca, pośrednik pomiędzy światem przedstawionym a odbiorcą. Wizualne przedstawienie świata przedstawionego wymaga - za względu na jego złożoność - całego arsenału środków ekspresji, i narrator tymi środkami dysponuje.

Eliminując na razie ze sfery naszych rozważań kategorię narratora werbalnego, jako podstawę do omówienia tworzywowych uwarunkowań narratora wizualnego proponuję przyjąć dwie płaszczyzny jego właściwości: jego przezroczystość względem przedmiotu prezentacji oraz stopień jego wewnętrznej spoistości.

Odniesienie narratora wizualnego do przedmiotu prezentacji zestawia dokonane przezeń wybory środków wyrazu ze standardem „normalnego” postrzegania rzeczywistości. Właśnie maksymalna przystawalność tych środków wyrazu do owego standardu może zostać określona jako „przezroczystość”, gdyż ten sposób postrzegania rzeczywistości przedstawionej zatrzymuje uwagę na przedmiocie postrzeżenia, nie kierując jej ku użytym do tego postrzeżenia środkom. W przypadku działalności narratora wizualnego należy jednak uwzględnić specyficzną jego funkcję, która wymaga pewnej „nadnaturalnej” mobilności, przejawiającej się w dowolnych zmianach punktu widzenia i usytuowania względem sytuacji przedstawionej, uwarunkowanych potrzebami narracyjnymi. Narrator „przezroczysty” nie rezygnuje bynajmniej z tego typu przywilejów, lecz sprowadza ich zastosowanie do niezbędnego minimum, zarówno jeśli chodzi o ilość tego typu poczynań, jak i ich rodzaj. Uzyskana w ten sposób przejrzystość postrzegania rzeczywistości przedstawianej powoduje uznanie zastosowanych tu środków za naturalne, mimo ich rzeczywistego charakteru. Waler przezroczystości tracą, a tym samym uwypuklają obecność narratora, takie środki prezentacji rzeczywistości przedstawionej, które ten standard przekraczają. Może to być nietypowy wybór punktu widzenia, usytuowanie względem sytuacji przedmiotowej, wybór samej sytuacji z continuum zdarzenia, wreszcie nietypowy zestaw środków prezentacji graficznej elementów świata przedstawionego.

Toteż dokonując analizy czynności narratora wizualnego przede wszystkim zestawiamy je z przedmiotem tych czynności, to jest z prezentowanym fragmentem świata przedstawionego. Pozwala to określić stopień odpowiedniości zastosowanych środków ekspresji wobec przedmiotu prezentacji, a tym samym określić ich „normalność”, standardowość. Normalność ta może się opierać nie tylko na owym uniwersalnym standardzie

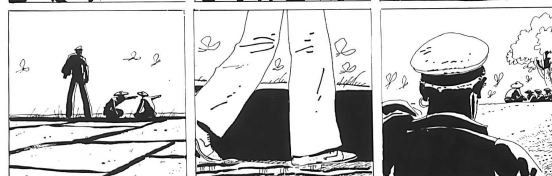
„typowego” oglądu rzeczywistości. Źródła takich norm ekspresji obrazowej narratora mogą stanowić np. historyczne konwencje przedstawień malarskich, gatunkowe konwencje utworów fabularnych, a nawet powstała dla potrzeb jednego tylko utworu jego indywidualna konwencja. Ta ostatnia wymaga wówczas oczywiście jej uprzedniego - w trakcie dotychczasowej lektury – rozpoznania i przyswojenia.

Ta ostatnia konwencja jest niczym innym, jak systemem, regulującym poczynania narratora wizualnego wewnątrz danego utworu. Stopień spójności tego systemu, jego wewnętrzna konsekwencja to właśnie wyznaczniki tego, co określam jako spójność narratora. Opiera się ona na niezmiennym przyporządkowaniu poszczególnym wartościom narracyjnym odpowiednich środków wyrazu oraz spójności graficznych środków prezentacji rzeczywistości. O braku spójności można więc mówić w przypadku współistnienia w utworze kilku wyodrębnianych i wyraźnie zindywidualizowanych narratorów (niezależnych wobec siebie, gdy utwór tworzy coś w rodzaju kolażu, bądź hierarchicznie wobec siebie uzależnionych, gdy stanowi strukturę wielopłaszczyznową, lecz uporządkowaną), lub w przypadku „rozluźnionej” świadomie struktury graficznej, kiedy sama konwencja zakłada pewną dowolność w wyborze środków wyrazu, lub też wówczas, gdy mamy do czynienia z ewidentną niekonsekwencją, będącą wynikiem czy to zachodzącej w trakcie powstawania utworu ewolucji intencji twórcy, czy to nieprzywiązywania przez niego odpowiedniej wagi do tego zagadnienia.

Ilustracja 30  
Plansze utworu Andreeasa Mil, („Métal Hurlant” 1986 nr 122, s. 6 i 7) – dwie odmienne konwencje graficzne odpowiadające zróżnicowaniu narracji.  
© Andreeas & Les Humanoïdes Associés 1986



Z opisanych wyżej przypadków niespójności obiektem naszego zainteresowania uczynić należy tylko pierwszą ich grupę, jako



Ilustracja 31

Hugo Pratt, *Corto Maltese en Sibérie*, ed. Casterman, Bruxelles 1979, s. 113.  
© H. Pratt & ed. Casterman 1979

grupę obejmującą przypadki świadomego wyboru, dokonanego z określonym zamiarem estetycznym. Przykładu na niespójność narratora wizualnego, związaną z współistnieniem w utworze kilku niezależnych narratorów, może dostarczyć utwór Andreasa pt. *Mil*, który składa się z dwu równolegle rozwijających się opowiadań, przeplatających się w utworze sekwencjami, których odmiennosc obejmuje zarówno świat przedstawiony (czy właściwie dwa światy przedstawione), jak i zestaw graficznych środków jego charakterystyki, poczynając od odmiennych zewnętrznych cech graficznych kadrów, poprzez całą konwencję graficzną (gdzie jeden wątek przedstawiony jest w konwencji czarno-białej, a drugi – kolorowej), aż po odmienną formę graficzną dymków (il. 30). Przykładu na niespójność związaną z hierarchicznym uporządkowaniem narratorów dostarczy utwór Milo Manary pt. *Jour de colère*, który w swej drugiej części zawiera, obok prezentacji działalności głównego narratora, także szereg ubranych w formę wizualną opowieści postaci przedstawionych, przy czym graficzna konwencja każdej z tych opowieści przyporządkowana jest charakterowi postaci narratora lub treści opowiadania; np. opowieść, której narratorem jest autentyczna postać - włoski autor opowieści rysunkowych Hugo Pratt - zachowuje graficzny styl utworów tego autora (patrz: il. 11, s. 101).

Każdorazowa zmiana konwencji graficznej przy zmianie narratora nie jest jednak koniecznym wymogiem tego zabiegu. Czasami wystarcza zmiana konwencji zewnętrznych cech graficznych kadrów lub wręcz werbalne zasygnalizowanie zmiany, jak ma to miejsce w finałowej sekwencji utworu wspomnianego Hugo Pratta pt. *Corto Maltese en Sibérie*, kiedy padająca z kadru 4 wypowiedź postaci przedstawionej - młodego Chińczyka - jest jedynym sygnałem, że dalszy ciąg akcji śledzić będziemy z jego punktu widzenia (il. 31).

Ten ostatni przykład zwraca uwagę na jedną jeszcze formę obecności narratora wizualnego w utworze - formę charakterystyczną zwłaszcza dla utworów autotematycznych. Narrator ujawnia wówczas swoją obecność w sposób bezpośredni, pojawiając się w kadrze jako postać przedstawiona, i z tej pozycji kontynuując prowadzenie narracji werbalnej; jednocześnie jednak staje się on z podmiotu postrzegającego przedmiotem postrzeżenia. Tego rodzaju wystąpienie przypomina formę wykładu czy felietonu telewizyjnego, w którym obrazy świata przedstawionego pełnią rolę uzupełniającą, ilustrującą treść wykładu, a on sam (i postać jego autora) staje się głównym przedmiotem odbioru. Dalszą konsekwencją przejścia przez narratora roli postaci przedstawionej jest jego wtopienie się w świat przedstawiony poprzez uwikłanie się w przebieg zdarzeń przedstawionych. Bogaty katalog możliwości i uwarunkowań związanych z tego rodzaju sytuacją znaleźć można w drugiej

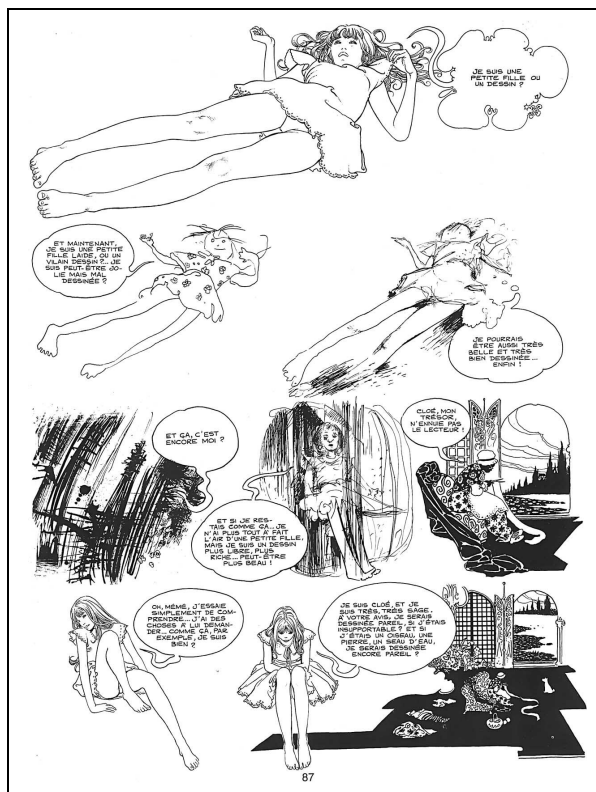
części utworu M. Manary *Jour de colère*. Narratorka ujawnia tu szereg możliwości ingerencji w świat przedstawiany, opatrując je komentarzem słownym. Jedną z tych możliwości jest zmieniająca sens znaku ingerencja w jego strukturę graficzną; inną - ingerencja w strukturę graficzną kadru, burząca jego czytelność i zbliżająca go do granic abstrakcji. Sama graficznie upostaciowiana narratorka poddaje się w utworze szeregowi metamorfoz i „wciela się” w szereg postaci przedstawionych (il. 32).

Tego rodzaju zabiegi narratora

Ilustracja 32

Eksperymenty narracyjne w utworze Milo Manary *Jour de colère*, *op. cit.*, tu s. 79.

© M. Manara & ed. Casterman 1983



wymagają użycia szeregu środków ekspresji z arsenału, jakim dysponuje w utworze narrator wizualny. Zwykle jednak charakter struktury

utworu

i instrumentalna wobec świata przedstawionego rola narratora ograniczają zakres dowolności w posługiwaniu się tymi środkami. Przywoływany już *Jour de colère* w doskonały sposób pokazuje, jak ekspansywność narratora rozbija jednolitość świata przedstawionego, łamiąc szereg prawideł fabularnych i podkreślając jego kreacyjny charakter. Toteż rezygnacja z nadmiaru tego typu środków wiąże się zwykle z podporządkowaniem narratora funkcji obserwatora świata przedstawionego i pośrednika pomiędzy nim a odbiorcą. Nawet jednak taki ograniczony zasób środków wyrazu pozwala na szereg ciekawych zabiegów narracyjnych (choćby związanych z operowaniem czasem i przestrzenią przedstawioną oraz budowaniem logicznych czy formalnych powiązań pomiędzy elementami utworu); nie stanowi on też przeszkody w skonstruowaniu spójnej i konsekwentnej kategorii narratora. Ponadto istnieje możliwość celowego ograniczenia środków ekspresji wizualnej narratora przy zachowaniu szeregu możliwości narracyjnych, których odczytanie wymagać będzie zwiększonej aktywności odbiorcy, jak ma to miejsce w utworach F. Bourgeona, gdzie złożone

niejednokrotnie powiązania czasowe i fabularne kadrów i sekwencji zyskują tak subtelny wyraz graficzny, że bez szczególnie uważnej lektury nie sposób ich prawidłowo odczytać<sup>7</sup>.

Obrazowe tworzywo opowieści rysunkowej pełni w utworze funkcję podstawowego nośnika narracji, który jednak może zostać dopełniony przez narrację werbalną. Toteż w przypadku współlistnienia obu tych form narracji w utworze ostateczna ocena jakości narracji wizualnej wymaga zestawienia jej z elementami narracji werbalnej; analiza wzajemnych powiązań tych dziedzin aktywności narratora wykazać może dominację jednej z nich lub też ich ścisłą koegzystencję.

Krańcowym można nazwać przypadek, kiedy utwór opowieści rysunkowej pozbawiony jest narracji werbalnej, a nawet jakiegokolwiek udziału elementów tworzywa werbalnego.

W tym ostatnim przypadku zachodzi konieczność bardziej ścisłej organizacji tworzywa obrazowego, łączenia jego jednostek w bliskie związki semantyczne oraz klarowne, czytelne struktury narracyjne, odznaczające się linearnością lub choćby kierunkowością. Przykładem takiej, pozbawionej prawie zupełnie elementów tworzywa słownego (znaki liternicze pojawiają się wyłącznie w onomatopejach)

struktury jest nowela Moebiusa pt. *L'homme est-il bon?*, w której zachowana zostaje pełna linearność narracji, zestawiająca następujące

po sobie kadry w wyraźny łańcuch przyczynowo-skutkowy (il. 33). Brak takiej dyscypliny organizacji znaczeń powoduje powstanie utworu o dużym stopniu niedookreśloności i wieloznaczności, nadając mu strukturę swobodnego ciągu impresji, co zbliża go już do obszarów pogranicznych.

Zakres możliwości narratora wizualnego, wynikający z charakteru tworzywa obrazowego opowieści rysunkowej rozciąga się zatem pomiędzy jego instrumentalnością, przezroczyością, a ekspansywnością, możliwością ingerencji czy to tylko w sposób przekazu



75

Ilustracja 33

Moebius, *L'homme est-il bon?*, ed. Les Humanod'des Associées, Paris 1975, s. 72.

© Moebius & Les Humanod'des Associées 1975

<sup>7</sup> Zob. zwłaszcza: F. Bourgeon, *Les yeux d'etaïn de la ville glauque*, ed. Casterman, Bruxelles 1986.

informacji o świecie przedstawianym, czy to wręcz w samą strukturę tego świata; pomiędzy zwartością, konsekwentnością użytych przezeń środków, a ich zróżnicowaniem, rozluźnieniem jednolitości narratora, która może wiązać się czy to z wielością hierarchicznie zorganizowanych podmiotów narracji wizualnej, czy to z wewnętrznym rozluźnieniem struktury narratora, jego „bezosobowości”; w końcu pomiędzy samodzielnością tej formy narracji, poprzez jej powiązanie z narracją werbalną (na zasadzie dopełnienia lub kontrastu), aż do podporządkowania tej ostatniej - jako szeregu wizualnych ilustracji wypowiedzi werbalnych. Na płaszczyźnie repertuaru środków będzie to zakres pomiędzy środkami standardowej prezentacji rzeczywistości, poprzez środki wzmacniające ekspresję tej prezentacji, aż po środki ingerujące w samą rzeczywistość przedstawioną, ujawniające jej kreacyjny charakter.

Spróbujmy teraz zebrać w zwięzłej formie ustalenia tego rozdziału, odpowiadając na pytanie: jakie są narracyjne możliwości obrazowego tworzywa opowieści rysunkowej?

Podstawowym walorem tego tworzywa jest możliwość wizualnego przedstawienia dowolnie skonstruowanego świata przedstawionego czy to poprzez odtworzenie wyglądom rzeczywistych, czy też przez kreację nowej, umownej warstwy wyglądom. Dokonując ikonizacji graficznej formy zapisu literniczego oraz posługując się graficznymi znakami umownymi tworzywo to zdolne jest do oznaczenia tych sfer rzeczywistości, których nie jest w stanie przedstawić bezpośrednio (dźwięki, zapachy itp.).

Przy pomocy szeregu środków organizacji graficznej wewnętrznej struktury znaków oraz kompozycji kadrów, a także odpowiedniej selekcji elementów struktury posiada ono możliwość dowolnego nacechowania semantycznego znaków i ich związków, Możliwość ta rozwinięta zastaje za pomocą układu powiązań kadrów i sekwencji w system narracji, pozwalający dokonywać dowolnego uporządkowania tych jednostek zgodnie z potrzebami tego systemu.

Kolejne narracyjne możliwości tworzywa obrazowego to:

- swobodne operowanie czasem, przestrzenią oraz układem wydarzeń przedstawionych, stosowne do wymogów struktury narracyjnej, jak również dowolne regulowanie - za pomocą stosownych środków - tempa i porządku lektury tekstu, umożliwiające - przy użyciu odpowiednich środków kompozycyjnych - budowanie układów o kilku poziomach powiązań;

- posługiwanie się zróżnicowanymi środkami realizacji graficznej obrazu jako znakami narracyjnego zróżnicowania wypowiedzi;

- relatywizowanie charakteru graficznej struktury obrazu poprzez uwypuklanie specyficznych cech tworzywa;
- budowanie dowolnych systemów narracji wizualnej, opartych o podstawowe zasady tworzenia i odczytywania znaków ikonicznych i lektury przekazów opowieści rysunkowej, stosownych do charakteru świata przedstawionego;
- odpowiedni do potrzeb dobór graficznych środków wyrazu i ich zestawienie w konsekwentny system, tworzący ogólną konwencję graficzną utworu;
- wreszcie komplementarność zawartych w wypowiedzi ikonicznej znaczeń wobec systemu znaczeń werbalnych, które to dwa rodzaje ekspresji tworzą tu jedną spójną strukturę.

## **Rozdział 4**

### **Potencjalne możliwości tworzywa werbalnego opowieści rysunkowej. Współzależność tworzyw**

Werbalne tworzywo opowieści rysunkowej - drugie z tworzyw konstytuujących strukturę tej formy ekspresji - funkcjonuje w utworze w dwojaki sposób: jako środek oznaczania jednej z fizycznych sfer świata przedstawionego - sfery dźwięków - oraz jako źródło bezpośredniego przekazywania znaczeń werbalnych. Tę pierwszą funkcję spełnia graficzna forma znaków literniczych oraz towarzyszące im jakości graficzne (dymki, ikonizowane znaki konwencjonalne itp.). Jako element świata przedstawionego znaki liternicze w tej funkcji wchodzi w skład struktury graficznej utworu, występując w graficznym lub kompozycyjnym powiązaniu z ikonizowanymi znakami lub zespołami znaków, oznaczających źródła denotowanych przez nie dźwięków. Takie powiązanie dopuszcza możliwość ikonizacji graficznej formy znaków literniczych, to jest ich podporządkowania prawom rządzącym elementami struktury ikonizowanej, jak: usytuowanie w przestrzeni, wrażenie trójwymiarowości, podatność na grę światła i cienia, brylowość, a nawet efekt „materialnego” charakteru tych znaków. Oczywiście ikonizacji podlegają tylko niektóre znaki liternicze - z reguły te, które odnoszą się do dźwiękowych jakości pozawerbalnych. Graficzny zapis jakości werbalnych również może - choć nie musi - denotować fizyczny charakter tworzących je dźwięków; ponadto jednak powiązany jest z semantyczną zawartością utworzonych przez nie wypowiedzi. Zanim jednak tę właśnie semantyczną warstwę struktury werbalnej uczynię przedmiotem dalszych rozważań, pozwolę sobie na jedną uwagę, uzupełniającą obraz przynależności graficznego zapisu tekstów werbalnych i dźwięków do struktury ikonizowanej: podobnie jak elementy ikonizowane, także i sfera jakości werbalnych i dźwiękowych zostaje wyselekcjonowana z continuum świata przedstawionego, a jej elementy uobecniają się z reguły jako nośniki dodatkowych informacji o świecie przedstawianym. Toteż jednym ze środków twórczego posługiwania się jakościami dźwiękowo-werbalnymi jest ich odpowiednia selekcja i narracyjnie funkcjonalne rozmieszczenie ich w obrazie świata przedstawionego.



Przyjrzyjmy się teraz drugiej z wymienionych, lecz ponad wszelką wątpliwość podstawowej sferze obecności tworzywa werbalnego w strukturze utworu: sferze znaczeń werbalnych. Sfera ta, reprezentowana tylko przez graficzne zapisy tekstów, rozmieszczonych w odpowiednio wydzielanych enklawach rozpada się na dwie różne odmiany funkcjonalne: zapisy wypowiedzi postaci przedstawionych oraz zapisy wypowiedzi narratora. Rozważmy teraz po kolei możliwości, jakie z charakteru werbalnej struktury opowieści rysunkowej wynikają dla jej struktury narracyjnej.

## 1. Wypowiedzi postaci przedstawianych i ich funkcje narracyjne

Narracyjne funkcje wypowiedzi postaci przedstawionych scharakteryzowane zostały w rozdziale 2 tej pracy. W myśl przeprowadzonych tam rozważań wypowiedzi te pełnią w utworze dwojakie funkcje:

- po pierwsze funkcję środka ekspresji postaci przedstawionych, co z jednej strony stanowi element rozwoju akcji, z drugiej zaś podstawę charakterystyki tych postaci;
- drugą z tych funkcji jest rola źródła informacji o świecie przedstawionym i jego elementach.

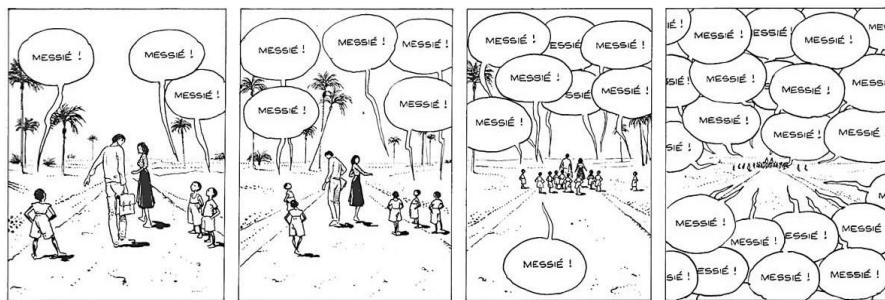
Jako źródło ekspresji postaci przedstawionych oraz jeden ze środków rozwoju akcji, wypowiedzi słowne stanowią jedną z bardziej istotnych sfer utworu opowieści rysunkowej. O ile ich forma graficzna podlega określonej, przyjętej w danym utworze konwencji, polegającej na posługiwaniu się określonym krojem pisma przy możliwości jego modyfikacji, uwzględniającej siłę głosu, natężenie emocjonalne wypowiedzi, szczególną intonację czy specyfikę wymowy - ich semantyczna zawartość odznaczać się może maksymalną dowolnością, stosowną do wymogów narracji; wypowiedzi postaci przedstawionych mogą przybierać dowolne formy gramatyczne i stylistyczne, bardziej lub mniej fragmentaryczne, o dowolnym znaczeniu. Jedyne ograniczające stanowi pojemność „dymka”, która wyznaczona jest ograniczonymi rozmiarami kadru. Istnieje jednak możliwość odpowiedniego, stosownego do rozmiarów wypowiedzi zakomponowania obszaru kadru, bądź rozszerzenia obszaru „dymka” poza granice kadru, bądź wreszcie rozłożenia całości wypowiedzi na mniejsze, odrębne segmenty, rozmieszczone w ramach tego samego kadru lub rozłożone na kilka kadrów sąsiadujących. Teoretycznie możliwe jest rozmieszczenie nawet bardzo długiej wypowiedzi w jednym segmencie graficznym, który może nawet dojść do rozmiarów całej planszy. Taki zabieg stosuje się jednak rzadko, a to ze względu na drastyczne zachwianie

w jego wyniku rytmu narracji w zestawieniu z innymi jednostkami utworu. Chętniej już stosowane jest rozbitcie wypowiedzi na szereg mniejszych segmentów, co uwypukla nawet semantyczną strukturę wypowiedzi.

Taka segmentacja jednolitej i zwartej wewnętrznie wypowiedzi może być również stosowana z innych powodów. Jednym z nich może być konieczność analizy zachowań postaci w trakcie tej wypowiedzi, co powoduje konieczność rozbitcia jej na kilka odrębnych kadrów. Czasem właśnie długie, przybierające wręcz charakter monologu wypowiedzi postaci przedstawionych rozbijane są na szereg mniejszych segmentów w celu podkreślenia rozmiarów tych wypowiedzi.

Również partie dialogowe odznaczać się mogą pewną dowolnością w rozkładzie poszczególnych wypowiedzi na poszczególne kadry sekwencji - od zawarcia w kadrze jednej tylko wypowiedzi lub nawet jej niesamodzielnej części - aż do umieszczenia w nim całej, złożonej z większej ilości kwestii, wymiany zdań. Zwykle ten ostatni przypadek dotyczy szeregu krótkich wypowiedzi, których umieszczenie w jednym kadrze sugeruje szybkie tempo rozmowy, właśnie błyskawiczną wymianę zdań. Pewną, związaną z ludzkim doświadczeniem percepcji rzeczywistości, normą w prezentacji sytuacji dialogowych jest zawarcie w jednym kadrze jednej wypowiedzi lub jednej wymiany zdań typu: pytanie-odpowiedź, której człony wykazują ścisły związek logiczny i narracyjny, tworząc ogniwa łańcucha przyczynowo-skutkowego. Przekroczenie tej normy - czy to poprzez większe „rozdrobnienie” tekstu na mniejsze segmenty i rozłożenie ich na większą ilość kadrów, czy to większe jego zagęszczenie i zawarcie większej ilości odrębnych segmentów w jednym kadrze - wiąże się z określonymi efektami narracyjnymi. W pierwszym przypadku dokonanie takiej segmentacji tekstu prowadzić może do uwypuklenia jego znaczenia, podkreślając jego wewnętrzną strukturę, lub - jeśli segmentacja świadomie „rozmija się” z tą strukturą - zaciemnienie sensu wypowiedzi poprzez jej rozbitcie na szereg pozbawionych samodzielnego znaczenia jednostek, wprowadzonych w zróżnicowane konteksty ikoniczne.

Z kolei drugi z opisanych przypadków – „stłoczenie” większej ilości segmentów tekstu w ramach jednego kadru - może służyć wywołaniu wrażenia zgiełku, chaosu dźwiękowego, natłoku słów, których ilość utrudnia „wczytanie się” w ich znaczenie. Takiemu zabiegowi towarzyszy niejednokrotnie nakładanie się jednych „dymków” na drugie, przesłanianie przez nie fragmentów tekstu oraz zniekształcenia jego graficznych zapisów, utrudniające ich odczytanie. Przykładów takiego zastosowania wypowiedzi dialogowych dostarczają kadry: utworu M. Manary pt. *Jour do celère* (il. 34) oraz spółki Gourmelen-Palacios pt. *La mort*



Ilustracja 34  
Kadry z utworu Milo Manary *Jour de colère*, op. cit., s. 43 – przykład uzyskania efektu zgiełku za pomocą zagęszczenia dymków dialogowych.  
© M. Manara & ed. Casterman 1983

*blanche*; w tym ostatnim wywołaniu wrażenia natłoku słów podporządkowano nawet ikoniczną konstrukcję kadru, dokonując zagęszczenia obrazu przestrzeni i nakładając na siebie szereg fragmentarycznych wizerunków postaci mówiących (il. 35).

Opisane wyżej przykłady dotyczą przypadków świadomego zacierania sensów wypowiedzi czy raczej odwracania od nich uwagi na rzecz samej formy wypowiedzi werbalnych. Chciałbym teraz zwrócić uwagę na inne możliwe przypadki zaciemniania struktury wypowiedzi tego typu.

Pierwszym z nich jest zerwanie związku wypowiedzi z jej nadawcą, to znaczy brak powiązania jej zapisu z wizerunkiem ikonicznym nadawcy. Możliwość identyfikacji nadawcy dostarczyć wówczas może jedynie zewnętrzny kontekst sytuacji, lub sama zawartość wypowiedzi. Taki zabieg może służyć zwiększeniu napięcia, pewnemu zaciemnieniu struktury kadru, a w efekcie pobudzeniu odbiorcy do większej aktywności, nakierowanej na rozwiązanie zagadki.

Innym zaciemniającym wewnętrzną strukturę kadru zabiegiem jest zatarcie granic, wyodrębniających wypowiedzi poszczególnych postaci biorących udział w dialogu. Dokonuje się tego przez wspólne ich umieszczenie w tym samym obszarze, bez ich graficznego rozdzielania. Tutaj aktywność odbiorcy zostaje nakierowana na wyodrębnienie poszczególnych segmentów wypowiedzi

i przyporządkowania ich odpowiednim nadawcom, o ile umożliwia to wewnętrzne zróżnicowanie znaczeń tekstów lub form ich zapisu. Intencją autora może być także ostateczne zatarcie powiązań pomiędzy nadawcą a wypowiedzią oraz granic poszczególnych



Ilustracja 35  
Kadry z utworu Jean-Paula Gourmelena i Antonia Hernandeza Palaciosza *La mort blanche*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1978, s. 32 – zgiełk „dźwiękowy” zostaje wzmocniony zagęszczeniem warstwy ikonicznej.  
© J-P. Gourmelena & A.H. Palacios & ed. Dargaud 1978

wypowiedzi. Takim zabiegom towarzyszą zwykle podobne, dokonujące się na płaszczyźnie ikonicznej, co stwarza specyficzną konwencję prezentacji świata przedstawionego.

Ostatnim rodzajem zaciemniania znaczeń wypowiedzi werbalnych jest ingerencja w ich zapis graficzny, polegająca na tak radykalnym przetworzeniu znaków literniczych, które utrudnia bądź wręcz uniemożliwia odczytanie wypowiedzi - bądź też na wprowadzeniu nowych znaków o nieznanym odbiorcy znaczeniu (które może tu zostać ujawnione bezpośrednio w formie tłumaczenia lub pośrednio - poprzez kontekst sytuacyjny). Ten zabieg denotuje użycie przez postać przedstawioną nieznanego odbiorcy języka. W przypadku, gdy sens wyrażenia w języku obcym powinien zostać odbiorcy ujawniony - umieszcza się jego tłumaczenie w przypisie obok kadru (lub w kadrze), bądź zachowując charakterystyczną dla danego języka (niekiedy ustaloną umownie) graficzną formę zapisu, dokonuje się stylizacji na tę formę zapisu w języku dla odbiorcy zrozumiałym, jak np. ma to miejsce w utworach z cyklu *Astérix* autorstwa R. Goscinny'ego i A. Uderzo (patrz. il. 4, s. 70).

Aby ostatecznie wyczerpać zagadnienia możliwości semantycznych i narracyjnych, ukrytych w graficznej formie zapisu wypowiedzi werbalnych, przypomnę jeszcze, że dysponuje ona środkami, pozwalającymi w sposób, który można nazwać paraikoniecznym, zróżnicować tę sferę ekspresji postaci, określając za pomocą środków graficznych rodzaj i natężenie emocjonalne wypowiedzi, a także określając pośrednio niektóre specyficzne cechy charakteru postaci, możliwe do określenia na podstawie analizy sposobu mówienia.

Analizując możliwości narracyjne warstwy znaczeń werbalnych wypowiedzi postaci przedstawionych należy rozpatrywać je w dwojakim powiązaniu: w relacji każdego segmentu wypowiedzi z pozostałymi segmentami, tworzącymi jego konteksty werbalne, oraz z jego kontekstem sytuacyjnym, utworzonym przez podstawowe ikoniczne sytuacje narracyjne. Analizę tego typu powiązań zawiera 2 rozdział tej pracy; teraz zamierzam rozpatrzeć kwestię narracyjnych możliwości tej kategorii wypowiedzi werbalnych.

Kategoria ta jest wyraźnie uwarunkowana przypisaną jej funkcją, która implikuje jej ściśle przyporządkowanie kategorii świata przedstawionego, jako jednego z jego elementów, a zarazem jednego ze źródeł wiedzy o nim. Toteż rozległość narracyjnych możliwości wypowiedzi postaci przedstawionych uzależniona jest od ogólnego charakteru świata przedstawionego danego utworu. W utworze o charakterze realistycznym wypowiedzi werbalne postaci tworzyć będą struktury typowe dla tego rodzaju rzeczywistości, stając się formą komunikacji pomiędzy postaciami przedstawionymi, a zarazem źródłem informacji o nich i o świecie przedstawionym dla odbiorcy. Kwestią inwencji autora jest odpowiednie ich

wykorzystanie i powiązanie tych funkcji, które w tym wypadku są identyczne, jak w utworach literackich. Autor ma więc do dyspozycji cały arsenał literackich środków wyrazu, stosowanych w prozie i dramacie. O ile jednak w dramacie słowo mówione jest w zasadzie jedynym werbalnym nośnikiem znaczeń - słowo dialogu w utworach opowieści rysunkowej bliższe jest słowu dialogu utworu prozatorskiego, a to przez możliwość współistnienia z innymi formami ekspresji werbalnej.

Warto jednak zauważyć, że w opowieści rysunkowej tekst dialogu przybiera formę wyłącznie mowy niezależnej, bezpośrednio pochodzącej od postaci przedstawionych. Inne formy gramatyczne zapisu dialogu stanowią już elementy werbalnej wypowiedzi czy to innej postaci, czy to narratora, nie wyodrębniając się z niej w samodzielnej jednostkę.

W innych, niż realistyczne, utworach, wypowiedzi dialogowe przejmują stosowne do charakteru funkcje - symboliczne, poetyckie etc. „Nierealistyczność” wypowiedzi dialogowych przejawiać się może na wielu poziomach, od wewnętrznej gramatycznej czy semantycznej zawartości tekstu, poprzez jego zestawienie z innymi tekstami, po podobne zestawienie go z kontekstem sytuacyjnym kadru czy sekwencji, przy czym nie zawsze ujawnia się ona na wszystkich tych poziomach (np. surrealistyczne zestawienie „prozaicznej” wypowiedzi ze zgoła nierzeczywistą sytuacją).

Specyficzną formą wypowiedzi postaci przedstawionych jest werbalna „wypowiedź wewnętrzna”, czyli zapis myśli postaci. Sposób jej graficznego zapisu jest identyczny z zapisem tekstu dialogowego; odmienny charakter tej formy sygnalizują tylko odmiennie zewnętrzne cechy graficzne „dymków” i sposób powiązania ich z nadawcą. O ile funkcja tego rodzaju wypowiedzi jest analogiczna do funkcji wypowiedzi dialogowych, oczywiście przy uwzględnieniu odmienności sytuacji komunikacyjnej (brak adresata w obrębie świata przedstawianego), struktura i funkcja tego typu wypowiedzi odznacza się - jak wykazują to doświadczenia literatury współczesnej - dużą różnorodnością form i odmian. Opowieść rysunkowa, dysponując tak pojemnym i wyrazistym tworzywem, jak tworzywo ikoniczne, nie wykorzystuje jednak z reguły możliwości zróżnicowania literackiej formy wypowiedzi monologu wewnętrznego, wychodząc chyba z założenia, że taka złożona struktura zdominowałaby pozostałe elementy jednostki narracyjnej, w skład której wchodzi. Jeżeli zachodzi narracyjna konieczność przedstawienia tego typu wypowiedzi, nadaje się jej zwykle formę wizualną i przedstawia jako kompozycję ikoniczną, co stanowi bardzo efektowny i funkcjonalny środek ekspresji. Nie wyklucza to oczywiście możliwości użycia np. formy strumienia świadomości w jej czysto werbalnej postaci - taka decyzja będzie jednak

wymagała rozważenia kwestii współzależności tego typu wypowiedzi i zewnętrznego, obiektywnego obrazu świata przedstawionego za pomocą znaków ikonicznych. A nie jest to łatwe zadanie, zwłaszcza jeśli jako alternatywa pojawia się możliwość sformułowania „wizualnego strumienia świadomości”.

Wypowiedź monologu wewnętrznego, a czasem nawet wypowiedzi dialogu mogą stać się polem gry z odbiorcą, bliskim technikom poezji konkretnej. Myślę tu o specyficznym, odmiennym od konwencjonalnego uporządkowaniu znaków literniczych oraz zestawieniu ich ze znakami „nieznaczącymi”, abstrakcyjnymi lub o charakterze symbolicznym. Technika ta ma zastosowanie, gdy zamiarem autora jest pozawerbalne przedstawienie treści werbalnych, celowa rezygnacja z bezpośredniego ich wyrażenia przy zachowaniu „werbalnej” formy wypowiedzi, która umożliwia odczytanie tylko jej ogólnego znaczenia, a i to dopiero po odpowiedniej interpretacji zapisu. Należy tu jednak mówić tylko o technikach poezji konkretnej, gdyż w żadnym wypadku nie dochodzi do takiego ich wyodrębnienia, które pozwoliłoby określić je jako utwory. Stanowią one w opowieści rysunkowej jedynie element struktury, mający w niej spełnić określoną, zgodną z wymogami narracji funkcję.

## **2. Wypowiedź werbalna narratora: narrator werbalny i jego możliwości**

Ta forma zastosowania tworzywa werbalnego w utworach opowieści rysunkowej zdecydowanie odbiega funkcją i pozycją w strukturze utworu od poprzednio opisanej, choć i tu forma zapisu graficznego pozostaje ta sama.

Tym, co w podstawowy sposób odróżnia wypowiedź narratora od wypowiedzi postaci przedstawionej, jest odmienny sposób istnienia: o ile wypowiedzi postaci wchodzą w skład struktury materialnej świata przedstawionego jako jeden z elementów sfery dźwięków (oznaczanie graficzne tych dźwięków stanowi jedną z funkcji ich zapisu) - wypowiedzi narratora sytuują się niejako ponad fizycznością świata przedstawionego; ich forma graficzna ma zatem za zadanie wyłącznie przekazywanie (względnie dodatkowo podkreślanie własnymi środkami) zawartych w nich znaczeń werbalnych, Z tego punktu widzenia wypowiedzi narratora stają się źródłem dodatkowych informacji o świecie przedstawionym oraz - pośrednio - o samym narratorze. Charakter tej pierwszej funkcji nie wymaga wielu komentarzy: rozległość informacyjnych zadań narratora uzależniona jest od ogólnej koncepcji

utworu i bądź tylko w minimalny sposób dookreśla przebieg akcji, bądź wypełnia luki powstałe w narracji ikonicznej, bądź wreszcie przynosi pewien nadmiar informacji, rozwijając utrwalony graficznie obraz świata przedstawionego o dodatkowe elementy. Ta sfera działań narratora jest przy tym ściśle powiązana ze sferą narracji wizualnej i stanowi zwykle jej dopełnienie lub wyraźny wobec niej kontrapunkt. Ten ostatni przypadek ma miejsce wtedy, gdy bądź to pomiędzy zawartością przekazów obu sfer ujawnia się rozbieżność lub chociażby brak wyraźnej spójności, bądź też niezgodność wykazują użyte w obu sferach działania narratora środki wyrazu. Taka niezgodność zachodzi z kolei wówczas, gdy z typową dla narratora wszechwiedzącego zmiennością punktów widzenia i pozycji względem sytuacji postrzeganych zestawiony zostaje tekst narratora osobowego, identyfikowanego jako jedna z postaci przedstawionych.

Charakterystyka drugiej z wymienionych wyżej funkcji wypowiedzi werbalnych narratora - funkcji pośredniego dookreślenia samego narratora - wymaga analizy użytych przez niego środków jako źródeł informacji o nim samym. Tu także konieczne jest zestawienie efektów tej analizy z wiedzą o możliwościach narratora wizualnego, które to zestawienie pozwala ustalić stopień wewnętrznej spójności kategorii narratora w utworze, ale - jak sugerują to uprzednie rozważania - możliwy jest rozdzwitek pomiędzy obydwoma sferami aktywności narratora, który bynajmniej nie wyklucza uzyskania w sumie zadowalającego obrazu całości.

Pomiędzy obydwoma sferami działalności narratora istnieje wyraźna, a podstawowa różnica w charakterze, polegająca na tym, że narrator wizualny, jako stały obserwator akcji - musi być przy niej obecny, nawet jeśli ta obecność nie zostaje zasygnalizowana w obrębie świata przedstawionego - podczas gdy komentarz werbalny wiąże się z zasady z dystansem czasowym, nie sugerującym w żaden sposób formy bezpośredniego sprawozdania „na gorąco”. Czasami nawet przeciwnie - zostaje podkreślony, a nawet określony dystans czasowy, z którego narrator ten komentarz wypowiada. Nawet dość często w utworach opowieści rysunkowej wykorzystywana forma zapisków, pamiętnika, dziennika, listów itp. zakłada pewien, niezbyt może wielki dystans wobec zdarzeń przedstawionych.

Drugą różnicą obu sfer narracji jest sugestia stałej obecności narratora wizualnego przy sporadycznym przeważnie uaktywnianiu sfery werbalnej. To z kolei czyni narrację wizualną bardziej spójną i pełną formą, pozostawiając narracji werbalnej rolę pomocniczą. Jednak i ta sfera działalności narratora - niekoniecznie nawet kosztem narracji wizualnej - może stworzyć zwartą i wyraźnie określoną strukturę. Analiza semantycznej zawartości wypowiedzi narratora

pozwala ustalić, czy mamy do czynienia tylko z bezosobowym i niesamodzielnym narratorem - instrumentem, czy też ze zindywidualizowaną, wewnętrznje złożoną, świadomą swoich funkcji i możliwości kategorią czy może nawet szeregiem kategorii - gdy okazuje się, że narratorów jest kilku. O osobowym charakterze narratora świadczyć może pojawienie się kategorii „ja” w wypowiedzi, wzmocnione nawet czasami określeniem tożsamości narratora i usytuowaniem go w świecie przedstawionym, ale także pewien, przejawiający się w treści lub nietypowej formie wypowiedzi indywidualny, subiektywny stosunek do świata przedstawionego.

Narrator niezależnie od stopnia określenia tożsamości może wobec zdarzeń przedstawionych zachować pozycję obserwatora, biernego i obiektywnego świadka, może też owe zdarzenia opatrzyć własnym komentarzem, interpretacją, nie ingerując jednak w ich wewnętrzną strukturę - ale także może takiej ingerencji dokonać, co wymaga już uaktywnienia sfery narracji wizualnej. Szereg tego typu ingerencji narratora w świat przedstawiony zawiera przywoływany już utwór M. Manary pt. *Jour de colère*<sup>1</sup>. Zabiegi tego typu mają oczywiście charakter autotematyczny.

Dwa kryteria: wymogi narracji i charakter, struktura narratora, stanowią wyznaczniki zakresu używanych przez niego form literackich. Oczywiście im bardziej te formy są różnorodne i oryginalne - tym bardziej narrator oddala się od swojej pierwotnej funkcji - funkcji prezentacji świata przedstawionego - i skupia na własnych możliwościach. Skrajną postacią tego typu konstrukcji jest sytuacja, gdy głównym tematem utworu staje się demonstracja możliwości narratora (np. utwory Marcela Gotliba<sup>2</sup>). Możliwe jest jednak także wprowadzenie zróżnicowanych form organizacji wypowiedzi werbalnych w ścisłym powiązaniu z wymogami narracji, nie tyle



Ilustracja 36

Plansza z utworu Michela Crespina *Dorianne*, ed. Les Humanoïdes Associés, Paris 1976, s. 8 – przykład semantycznego uaktywnienia formy zapisu tekstów narracji.

© M. Crespin & Les Humanoïdes Associés 1976

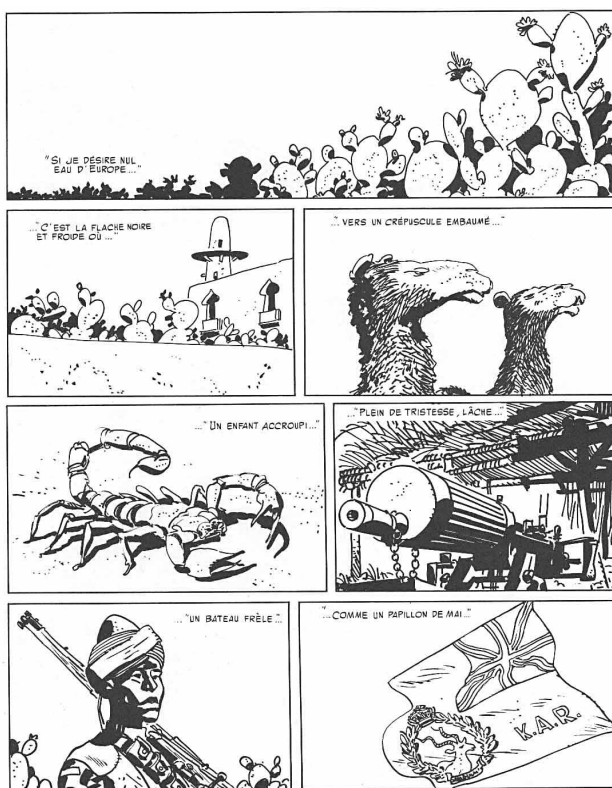
<sup>1</sup> M. Manara, *Jour de colère*, op. cit., s. 87-172.

<sup>2</sup> M. Gotlib, *Rubrique-è-brac*, t. 1-4, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1978.



jednak w samych wypowiedziach narratora werbalnego, co poprzez ich wprowadzenie w strukturę świata przedstawionego; np. częsty – nie tylko w opowieści rysunkowej - zabieg wprowadzania informacji werbalnych w formie wizualnej: jako notatka w gazecie, list itp. Utwór Michela Crespina. pt. *Dorianne* całej narracji werbalnej nadaje wizualną formę odręcznych zapisków, przekazując nawet obraz faktury kratkowanego papieru, na którym te zapiski są prowadzone. Zapiski te zachowują swą pierwotną formę, jakby niedostosowaną do narzuconej im w utworze funkcji słownego komentarza do obrazów, tworząc związek, oparty raczej na asocjacjach, niż ścisłych powiązaniach narracyjnych (il. 36).

Ciekawego przykładu zrelatywizowania charakteru wypowiedzi werbalnej dostarcza utwór Hugo Pratta pt. *Les Éthiopiennes*, którego druga część zaczyna się sekwencją obrazowych impresji związanych z typowymi (dla epoki, w której toczy się akcja) motywami etiopskimi; poszczególnym obrazom tej sekwencji towarzyszą fragmenty wiersza Arthura Rimbauda. Dopiero po zakończeniu tej sekwencji następuje rozszerzanie jej kontekstu, który określa rzeczywisty charakter tekstu Rimbauda w jej strukturze. To, co odbiorca zinterpretował jako zabieg narratora, swoiste motto wprowadzające w klimat miejsca akcji - okazuje się być tekstem, czytany przez drugiego z bohaterów przez drugiego. Z tej perspektywy



Ilustracja 37

Plansa utworu Hugo Pratta *Les Éthiopiennes*, ed. Casterman, Bruxelles 1978, s. 39 – „myląca” narracja werbalna, okazująca się w końcu tekstem dialogowym.  
© H. Pratt & ed. Casterman 1978

to towarzyszące tekstowi obrazy tracą swą realność, zyskując status wyobrażeń, wywołanych tekstem (il. 37).

Rozwijając temat relatywizmu układu: narrator - postać przedstawiona, chciałbym zwrócić uwagę na możliwości obustronnej zmiany statusu, co ułatwia jeszcze podobieństwo form ekspresji werbalnej. Tak właśnie postać przedstawiona z chwilą rozpoczęcia opowieści, która w strukturze utworu zyskuje formę narracji wizualnej, przejmuje funkcję narratora werbalnego wraz z wszystkimi jej atrybutami. Ciekawostką jest fakt nagminnego niemal nadawania wizualnej narracji takich opowieści cech narratora „wszechwidzącego”, posługującego się

zmiennym punktem widzenia i postrzegającego sytuację z dystansu, w wyniku czego w polu jego widzenia znajduje się często postać, która pełni właśnie rolę narratora; w tym wypadku najwyraźniej klarowność narracji przeważa nad logiką prezentacji. Oczywiście możliwe jest także zachowanie takiej konsekwencji i uczynienie werbalnego narratora wypowiedzi także jej narratorem wizualnym ze wszystkimi tego faktu konsekwencjami i ograniczeniami. Jednak właśnie ze względu na te ograniczenia (konieczność ścisłego ograniczenia punktów widzenia do pozycji określonej postaci, a więc przyjęcie perspektywy subiektywnego obserwatora-uczestnika) paradoksalnie raczej rzadko stosuje się ten zabieg, godząc się na wynikający z konwencji dysonans pomiędzy obydwoma kategoriami narratorskimi.

Z kolei z sytuacją odwrotną mamy do czynienia, gdy narrator, ujawniający się dotychczas jedynie poprzez wypowiedzi werbalne, „przybiera” postać wizualną i pojawia się w kadrze. Zwykle zachowuje on wówczas swoje zdolności prowadzenia narracji werbalnej nadal formułując wypowiedzi, skierowane do odbiorcy (choć mogą one przybrać tu formę klasycznych wypowiedzi dialogowych w „dymkach”, których adresatem jest jednak czytelnik, a nie postacie ze świata przedstawionego), a jednocześnie stając się obiektem narracji wizualnej na równi z postaciami przedstawionymi, jak w przywoływanym już *Jour de colère* M. Manary<sup>3</sup>. Tego rodzaju relatywność zbliżona jest do tej, która umożliwia narratorowi utworu literackiego prowadzenie dyskusji z postaciami utworu.

Spróbuję teraz odpowiedzieć na pytanie o zakres narracyjnych możliwości narratora werbalnego. Rozciągają się one pomiędzy dwiema skrajnościami: zupełnego braku tej kategorii w jakichkolwiek przejawach - i roli podstawowej kategorii utworu, której autotematyczne poczynania dominują nawet sferę narracji wizualnej. Podstawowym uwarunkowaniem tej kategorii jest jej funkcja, która - w zależności od konstrukcji utworu - uwypukla jego działalność jako źródła informacji o świecie przedstawionym, lub też na pierwszy plan wysuwa jego wewnętrzną konstrukcję. Konstrukcja ta może odznaczać się wyłącznie instrumentalnymi właściwościami, nakierowanymi na spełnianie funkcji narracyjnych lub też w mniejszym lub większym stopniu dookreślać tożsamość narratora zarówno formą graficzną, jak i specyfiką sensu wypowiedzi. Narrator o określonej tożsamości może posługiwać się stosownymi do niej środkami wyrazu, koordynując ich użycie - lub też nie - z przejawami aktywności narratora wizualnego. W utworach o odpowiedniej strukturze narrator ma możliwość ingerencji w obszar świata przedstawionego, której krańcową formą jest przejście roli postaci działającej. Struktura narracyjna utworu może wymagać

---

<sup>3</sup> M. Manara, *Jour de colère*, *op. cit.*, s. 90.

współistnienia kilku odrębnych narratorów o różnych właściwościach i zakresach środków wyrazu; mogą oni tworzyć określoną hierarchię podległości bądź działać niejako niezależnie względem siebie.

Jedyne - jak się wydaje - ograniczenia co do możliwości narracyjnych tej kategorii stwarzają tu wymogi struktury narracyjnej i wewnętrznej konsekwencji w budowie samego narratora, które jednak także dopuszczają możliwość odstępstwa. Istotny czynnik modyfikujący obraz narratora werbalnego stanowi także sfera narracji wizualnej, z którą wchodzi on w nieuniknione związki.

Czy można mówić o tych dwu sferach jako o dwu odrębnych kategoriach i różnych tożsamościach, czy jednak są to tylko dwie różne stery działalności tej samej kategorii? Myślę, że ponad wszelką wątpliwość prawdziwa jest ta druga ewentualność. Nawet wykazywane poprzednio rozbieżności pomiędzy jedną i drugą sferą działalności narratora mają swój nadrzędny cel, którym jest pełniejsza i głębsza prezentacja świata przedstawionego. I obojętnie, jak zostałyby zestawione obie sfery - zawsze będą one współdziałać na rzecz wykreowania jednolitej i konsekwentnej struktury, jaką jest utwór, wzajemnie się przy tym dopełniając.

Ostatnie uwagi powyższych rozważań (a nie tylko one) dotyczyły ostatniego z wymagających tu poruszenia zagadnień, a mianowicie sprawy współzależności obu współtworzących strukturę opowieści rysunkowej tworzyw.

Przypomnę tylko najbardziej istotne dokonane na przestrzeni tej pracy ustalenia w tej materii:

Generalną zasadą jest dominująca rola w strukturze utworu tworzywa obrazowego. Dominacja ta dopuszcza nawet zupełny brak tworzywa werbalnego w utworze (w terminologii francuskiej „bandes muettes” - nieme opowieści rysunkowe)<sup>4</sup>. Z drugiej strony elementy struktury utworu, ukonstytuowane na tworzywie słownym mogą pełnić w niej istotną rolę jako źródło informacji oraz forma ekspresji.

Pomiędzy obydwoma rodzajami tworzywa zachodzą ściśle wzajemne związki, które owocują pojawieniem się w opowieści rysunkowej form pośrednich, łączących właściwości obu tworzyw (onomatopeja, konwencjonalne znaki ikoniczne); porządek organizacji znaków werbalnych modyfikuje sposób lektury jednostek ikonicznych. Z drugiej strony współistnienie w kadrze - jednostce ikonicznej organizacji znaków - znaków ikonicznych i werbalnych,

---

<sup>4</sup> Patrz: *Encyclopédie de la bande dessinée*, réd. M. Alessandrini, ed. Albin Michel, Paris 1986, s. 30.

powoduje ikonizację graficznej formy tych ostatnich, czyniąc ją w ten sposób nosicielami dodatkowych znaczeń.

Każda z omówionych w tej pracy kategorii narracyjnych: postacie działające, przestrzeń, czas, sytuacje czy zdarzenia przedstawione, wreszcie narrator - konstytuowane są za pomocą znaków obu odmiennych systemów, które czasami dopełniają się w sposób konieczny (wypowiedzi postaci czy narratora), a kiedy indziej na zasadzie dowolnego, uzależnionego od decyzji twórcy i ogólnej konwencji utworu, wyboru: poszczególne wydarzenia stają się przedmiotem narracji wizualnej lub tylko werbalnej; upływ czasu lub zmiana miejsca akcji zostanie określona w formie informacji słownej albo za pomocą środków dostępnych narracji wizualnej...

Jedną z naczelnych zasad, określających wartość estetyczną utworu opowieści rysunkowej, jest **zasada funkcjonalnej komplementarności** obu tworzyw, polegająca na takiej organizacji elementów utworu, która wykorzysta specyficzne właściwości obrazu i słowa, spajając te tworzywa w zwartą, konsekwentną całość.

## Podsumowanie

Praca niniejsza jest próbą odpowiedzi na pytania, które można by sformułować następująco:

1) Jakie ograniczenia, a zarazem jakie możliwości dla języka artystycznego opowieści rysunkowej kryją się w potencjalnych właściwościach jej tworzyw?

2) Czy istnieją, a jeżeli tak, to jaki mają zakres ograniczenia tematyczne, wynikające z tworzywowych uwarunkowań opowieści rysunkowej?

3) Czy poetyka, oparta na zagadnieniu potencjalności tworzyw, wyczerpuje tematykę zakresu języka artystycznego opowieści rysunkowych? Jeżeli nie, to jakie są jej ograniczenia?

1. Problem ograniczeń tworzyw opowieści rysunkowej chciałbym omówić, rozpoczynając od przedstawienia tych jego właściwości, które za ograniczenia można uznać, za punkt wyjścia biorąc tworzywa pokrewnych opowieści rysunkowej dziedzin ekspresji: literaturę, plastykę i film.

Najszybciej rzucającym się w oczy ograniczeniem tworzyw opowieści rysunkowej jest niemożność bezpośredniego przedstawienia ruchu, upływu czasu i sfery dźwięków. Jak już wspomniałem w rozdziale, poświęconym definicji, te właśnie ograniczenia pozwalają wytyczyć opowieści rysunkowej jedyną ostrą, naprawdę nieprzekraczalną granicę. Tym samym pozostałe ograniczenia, które tu wymienię, dotyczyć będą nie tyle charakteru tworzyw opowieści rysunkowej, co specyfiki ich uporządkowania w tej formie ekspresji.

Z perspektywy sztuk plastycznych mogłaby to być kwestia funkcjonalnego uwikłania tworzywa obrazowego opowieści rysunkowej w rolę nośnika narracji i jego instrumentalne podporządkowanie sferze znaczeń, które ogranicza zakres swobodnego dysponowania środkami ekspresji. Z kolei z punktu widzenia literatury takim ograniczeniem będzie zawężająca grę wyobraźni dosłowność obrazu graficznego, mała - w porównaniu do utworów literackich - pojemność narracyjna, i wynikająca z odmiennego sposobu zagospodarowania podłoża materialnego, mniejsza, niż w literaturze zdolność budowania złożonych struktur narracyjnych, oraz znaczne ograniczenie roli znaczeń werbalnych, które w zasadzie pozbawiane są samodzielności. Natomiast z punktu widzenia filmu będzie to ograniczona zdolność budowania wiarygodnych obrazów rzeczywistości oraz zmniejszone - poprzez

ograniczoną ilość jednostek obrazowych - zdolności narracyjne, sprzyjające strukturom uproszczonym, oraz wynikająca z przestrzennej współobecności obrazów zmniejszona zdolność budowania napięcia.

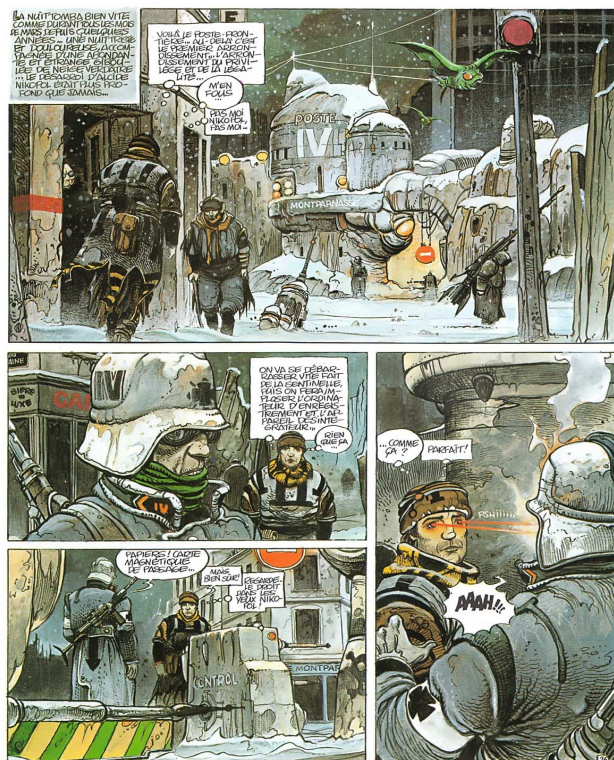
Zastanówmy się teraz, czy wszystkie te zastrzeżenia istotnie należy odnieść do tworzyw opowieści rysunkowej i potraktować jako ograniczenia.

Niewątpliwym ograniczeniem jest wspomniana jako pierwsza, niemożność bezpośredniego odwzorowania ruchu, upływu czasu i dźwięku. Ale opowieść rysunkowa ma za zadanie nie odtwarzanie fizycznych aspektów rzeczywistości, lecz jej kreację za pomocą dostępnych sobie środków. Toteż każda z niedostępnych jej bezpośrednio sfer zostaje w jej utworach odtworzona umownie - za pomocą środków zastępczych, i to w sposób, jaki z jednej strony spełnia wymogi struktury narracyjnej, a z drugiej jego odmienna od rzeczywistej struktura daje dodatkowe możliwości ekspresji.

Jeśli rozważyć hipotetyczne zarzuty, poczynione z perspektywy sztuk plastycznych, to narracyjne uwikłanie tworzywa obrazowego, w wyniku którego traci ono swobodę w dysponowaniu środkami ekspresji, zmienia jedynie cel ich stosowania, nie zmniejszając bynajmniej ich możliwości. Zawężenie ilości środków ekspresji wynika z konieczności wyboru, ale już sam wybór jest kwestią indywidualnej decyzji każdego twórcy, który dokonuje go, mając do dyspozycji repertuar środków, równy malarskiemu czy graficznemu.

Najtrudniej chyba będzie odeprzeć zarzuty, czynione z punktu widzenia literatury. O ile zarzut dosłowności można odeprzeć wskazując na możliwości konstruowania znaczeń symbolicznych, a także na uogólniające i niedookreślające możliwości samej struktury graficznej, nie mówiąc już o możliwościach rozszerzenia repertuaru, jakie stwarza udział w strukturze opowieści rysunkowej tworzywa słownego - faktem jest mniejsza niż w dziele literackim pojemność narracyjna tworzywa. Nie oznacza to jednak niemożności konstruowania przez opowieść rysunkową bardziej złożonych konstrukcji narracyjnych; wymaga to po prostu większej, stosownej do rodzaju tworzywa, ilości materiału, a właściwości tworzywa bynajmniej nie ograniczają rozmiarów utworu. Poza tym wartość utworu nie jest przecież funkcją jego rozmiarów.

Faktem jest również podrzędna i niesamodzielna rola w utworze warstwy znaczeń werbalnych; nie umniejsza ona jednak wartości utworów opowieści rysunkowej, a przeciwnie - czyni je bardziej interesującymi i oryginalnymi. Poza tym faktem jest również istotność roli, jaką w strukturze utworu spełniają elementy werbalne. Mniejsza skala zasięgu jest nieuniknionym wynikiem specyfiki tej formy ekspresji.



Ilustracja 38

Enki Bilal, *La foire aux immortels*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1980, s. 26 – przykład opowieści rysunkowej o bogatej strukturze graficznej.

© E. Bilal & ed. Dargaud 1980

Co do zmniejszonej - w zestawieniu z możliwościami filmu - zdolności do budowania pełnego, złożonego - w sensie fizycznym - obrazu rzeczywistości, to tworzywo graficzne umożliwia uzyskanie fotograficznej wręcz dokładności wizerunku, a selektywny charakter struktury ikonicznej jeszcze wzmacnia semantyczną nośność komunikatu ikonicznego; taki obraz może nie będzie pełny, ale z powodzeniem może posiadać wystarczającą sugestywność, aby spełnić wymogi odbiorców. Powołam się na wizualną sugestywność utworu E. Bilala pt. *La foire aux immortels*, który zawiera



Ilustracja 39

Przykład utworu opowieści rysunkowej o wyjątkowym pietyzmie scenograficznym: François Bourgeon, *Le bois d'ébène*, ed. Glénat, Grenoble 1984, s. 31.

© F. Bourgeon & ed. Glénat 1984

konsekwentną

i

bogată

wizję

wykreowanego

w nim świata przyszłości, zrealizowaną przy pomocy doskonale dobranych i wykorzystanych środków graficznych (il. 38), a także historycznych utworów F. Bourgeona, w najdrobniejszych szczegółach zachowujących realia epoki i ze swobodą wykorzystujących je narracyjnie (il. 39).

Prawdą jest również ograniczona - znowu w odniesieniu do filmu - ilość jednostek obrazowych, denotujących poszczególne sytuacje narracyjne. Ograniczenie to stwarza jednak dogodną płaszczyznę do zaktywizowania odbiorcy, którego zadaniem jest rekonstrukcja miejsc „pomiędzy” przedstawionymi w utworze sytuacjami. Poza tym jeżeli zaistnieje potrzeba, opowieść rysunkowa może w dowolnym stopniu zwiększyć narracyjną „gęstość” obrazów, zbliżając się wręcz do dokładności i analityczności filmu. Atutem opowieści rysunkowej jest nawet to, że może z tej analityczności zrezygnować.

Podsumowując ten fragment rozważań mogę stwierdzić, iż w rozpatrywanym zakresie nie znalazłem istotnych ograniczeń, które osłabiałyby narracyjne możliwości tworzywa opowieści rysunkowej. Tworząc własny system środków wyrazu, oparty na możliwościach tworzywa, opowieść rysunkowa za pomocą dostępnych sobie środków skutecznie ominęła naturalne ograniczenia tego tworzywa. Pozostałe zaś rozważane właściwości trudno uznać za ograniczenia w sensie narracyjnym; są to raczej uwarunkowania, wymagające uwzględnienia przy budowie struktury utworu, ale przy użyciu odpowiednich środków nie stanowią przeszkody w realizacji zamierzeń twórcy.

Brak w charakterze tworzywa istotnych z narracyjnego punktu widzenia ograniczeń pozwala uznać potencjalne możliwości tego tworzywa za nieograniczone. Umożliwia to zbudowanie utworu o dowolnej strukturze narracyjnej, posługującej się dowolnymi środkami ekspresji, czy to tworzącymi utrwalony tradycją system, czy to formułującymi nowy. Charakter tych tworzyw dość ściśle precyzuje podstawy funkcjonowania tego systemu; na tych podstawach można jednak zbudować każdą, nawet najbardziej złożoną konstrukcję; pozwala na to możliwość dopełniania się owych odmiennych, a nawet każde z osobna dysponujących rozległymi możliwościami tworzyw.

Muszę tu jednak uczynić jedno zastrzeżenie: możliwość sformułowania każdej dowolnej struktury narracyjnej nie oznacza bynajmniej takiej samej narracyjnej wartości artystycznej każdej takiej struktury. Może się okazać, że jakaś szczególnie złożona i awizualna struktura narracyjna - owszem - może zastać zbudowana środkami opowieści rysunkowej, ale efekt będzie niewspółmierny do ilości koniecznych do zastosowania,



środków. Myślę o formach typowo literackich, gdzie główną rolę pełni słowo w swej czystej postaci, słowo, które pozostaje nim nawet w obrębie świata przedstawionego, słowo, którego literacka organizacja jest nie tylko nosicielem idei utworu, ale także podstawą jego struktury narracyjnej. Tego rodzaju formy również można przełożyć na język obrazów, tym bardziej, jeśli i tworzywo słowne ma tu swoje miejsce; taka wizualizacja może jednak stanowić sztuczny, zbędny naddatek, zakłócający jedynie spójność pierwotnej struktury. Zabieg, który doskonale spełnia swe funkcje w małych formach, może na dłuższą metę stać się nużący. Poza tym należy tu, jak i w każdym przypadku, uwzględnić całą sferę treści, fabuły, świata przedstawionego. Dopiero względem nich można dokonać wyboru środków wyrazu, a pierwszym z tych wyborów jest zawsze wybór najbardziej odpowiadającej zamierzeniom twórcy formy wypowiedzi. Konsekwencją tego wyboru jest zgoda twórcy na realizację tych zamierzeń przy pomocy środków, jakimi dana forma wypowiedzi dysponuje. Dopiero następnym krokiem jest wybór tych środków, które pozwolą zamiar zrealizować.

Podtrzymując zatem tezę o nieograniczonych możliwościach tworzyw opowieści rysunkowej, uzupełnię ją stwierdzeniem o konieczności uwzględnienia specyfiki związku tych tworzyw przy podejmowaniu decyzji o realizacji danej struktury środkami tej formy ekspresji. Ta właśnie specyfika powoduje, że o ile wszystkie rodzaje struktur narracyjnych można uznać za możliwe do realizacji - tylko pewne, to jest te, które uwzględniają specyfikę tworzywa, są do niej szczególnie predestynowane. Nie oznacza to, że innych, „opierających się” tworzywu struktur nie ma sensu realizować; nie sposób wszak przewidzieć, czy specyficzny zamysł twórcy bądź odpowiedni dobór środków wyrazu nie przyniosą nieoczekiwane korzystnego efektu?

2. Drugie z postawionych na wstępie pytań dotyczyło ewentualnych, wynikających z uwarunkowań tworzywa, ograniczeń tematycznych.

Tutaj odpowiedź wydaje się łatwiejsza. O ile poprzednim obiektem moich wątpliwości stały się pewne rodzaje struktur narracyjnych, tutaj przedmiotem dociekań są struktury tematyczne. Uzyskanie na to pytanie odpowiedzi negującej istnienie takich ograniczeń możliwe jest po przyjęciu założenia, które stwierdza, iż każdemu zakresowi tematycznemu nie musi być ściśle przyporządkowana konkretna forma narracyjna. Owszem, można wykazać takie powiązanie, czego dowodem jest istnienie gatunków fabularnych, które przypisują poszczególnym tematom konkretne, czasami nawet bardzo ściśle określone struktury narracyjne. Możliwa jest jednak realizacja każdego z tych tematów bez uwzględnienia reguł

gatunku. Dokonanie takiego zabiegu jest tylko kwestią inwencji twórcy. Jeżeli zatem założymy możliwość przyporządkowania każdemu tematowi dowolnej (do pewnego stopnia) struktury narracyjnej - możemy jednocześnie stwierdzić brak tematycznych ograniczeń w utworach opowieści rysunkowej, pod warunkiem jednakże, iż do realizacji danego tematu zastaną użyte odpowiednie środki z repertuaru języka artystycznego tej formy ekspresji.

3. Ostatnie pytanie dotyczyło konsekwencji wyboru takiego, a nie innego zakresu zainteresowań i zastosowanych metod. A oto odpowiedź: jednym z podstawowych założeń rozpatrywanego tu zakresu badań była eliminacja z jego zbiegu sfery treści i intencji twórczych jako tych, których zmiennego charakteru nie można przewidzieć, a tym samym uwzględnić w teorii, pretendującej do miana uniwersalnej. Brak tych jakże istotnych elementów kształtujących w praktyce język artystyczny każdej formy ekspresji spowodował ograniczenie możliwości badawczych do poziomów podstawowych. Poetyka niniejsza stanowi próbę dość szczegółowego określenia charakteru podstawowych elementów struktury utworu i sformułowania podstawowych zasad budowy i organizacji znaczeń, o ile jednak dość dokładnie – mam nadzieję - udało mi się przeprowadzić analizę podstawowych, najściślej uwarunkowanych charakterem tworzywa elementów struktury - zabrakło tej dokładności i konkretności na wyższych szczeblach organizacji jednostek. Zamiast zamierzonego katalogu „chwyków” i figur stylistycznych udało mi się określić tylko pewne ogólne zasady, rzecz można: same techniki organizacji znaczeń. Abstrakcyjność tego poziomu rozważań wynika właśnie z niemożności uwzględnienia wspomnianych wyżej sfer związanych z twórcą i jego decyzjami, których zmienny, indywidualny charakter modyfikuje każdorazowo efekty użycia danych środków wyrazu. Dopiero bowiem w zestawieniu z narracyjnym i fabularnym kontekstem można określić ostateczne znaczenie tego czy innego środka; chcąc zatem stworzyć wyczerpujący ich katalog, musiałbym wykorzystać wszystkie już zastosowane rozwiązania, a także przewidzieć szereg nowych, co wobec nieograniczoności i nieprzewidywalności zasobów ludzkiej inwencji jest rzeczą niemożliwą. Dlatego też praca ta ograniczyła się w efekcie do omówienia podstaw funkcjonowania języka artystycznego opowieści rysunkowych oraz sformułowania ogólnych zasad organizacji jej elementów.

Przyczynę niemożności stworzenia ścisłego katalogu chwytów dostrzec można także w samej strukturze języka artystycznego opowieści rysunkowej. Stanowi ona zbiór wykluczających się niejednokrotnie możliwości. Toteż zaktywizowanie jednych rozwiązań unieruchamia, automatycznie blokuje możliwość zastosowanie innych, wobec niego

alternatywnych. Pretendując do miana uniwersalnej, niniejsza próba teoretycznego opisu języka artystycznego nie może pominąć i tego aspektu zagadnienia. Dlatego też za niewzruszone, niezmiennie i uniwersalne można uznać te środki, które opierają się na uniwersalnych właściwościach ludzkich procesów percepcji i pojmowania, oraz na uniwersalnych zasadach porządkujących rzeczywistość, a i to tylko w tych punktach, które bezpośrednio tej sfery dotyczą. Natomiast wszelka działalność konwencjonalna człowieka, stanowiąc niezbędną podstawą powstawania twórców typu opowieści rysunkowej, i obudowując je szeregiem utrwalonych tradycją zasad - dopuszcza jednak możliwość wprowadzenia zasad i konwencji odmiennych, które jednak również muszą się opierać na owych wspólnych każdemu człowiekowi regułach, wypływających z zasad funkcjonowania jego samego i otaczającego go świata. Opowieść rysunkowa, będąc tworem sztucznym, opiera się jednak na niezmiennych właściwościach swoich tworzyw, równie niezmiennych, jak wspomniana struktura ludzkiego postrzegania i pojmowania, która zresztą stworzyła podstawy dla tych tworzyw.

## Bibliografia

### Bibliografia przedmiotowa

- La Bande dessinée et figuration narrative*, red. P. Couperie, Paris 1967;
- Birek, W., *Komiks a film - pokrewieństwa i związki*, [w:] *Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, red. K. Sobotka, wyd. ŁDK, Łódź 1993, s. 149-172;
- Blanchard, G., *Histoire de la bande dessinée*, Verviers 1974;
- Duc, B., *L'art de la Bande Dessinée*, ed. Glenat, Grenoble 1982, t. 1-2;
- „Film na Świecie“ 1980 nr 7; zwłaszcza: Lacassin, F., *Komiksy i język filmowy*, oraz: Kunzle, D., *Uwagi uzupełniające na temat komiksu i języka filmowego*;
- „Graphis“ 1972/73, nr 159; zwłaszcza: Couperie, P., *Les antécédents et la définition de la bande dessinée*;
- Gubern, R., *La literatura de la imagen*, Barcelona 1973;
- Jastrzębski, J., *Czas relaksu*, Wrocław 1982;
- Kłoskowska, A., *Kultura masowa*, Warszawa 1980;
- Konorski, J., *Integracyjna działalność mózgu*, Warszawa 1966;
- Kopaliński, W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1983;
- Książek-Konicka, H., *Semiotyka i film*, Wrocław 1980;
- Kurta, H. *Era wizji*, „Relax” 1976, nr 1-3;
- L'Encyclopédie de la bande dessinée*, red. M. Alessandrini, ed. Albin Michel, Paris 1986;
- Loszyce, Ch., *La bande dessinée, un art?*, „L'Humanité” nr 11329, 28.01.1981;
- Parowski, M., *Komiks – chłopiec do bicia*, „Ekran” 1977, nr 35-37;
- Parowski, M., *Komiks i my*, „Komiks-Fantastyka” 1984 nr 1/16;
- Pierre, M., *La bande dessinée*, Paris 1976;
- Płazewski, J., *Język filmu*, Warszawa 1983;
- Przybylski, R., *Świat komiksu*, „Sztuka” 2/5/78;
- Przybylski, R., *Słowo i obraz w komiksie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Wrocław 1980;
- Regamey, K., *Próba analizy ewolucji form w sztuce*, Kraków 1973;
- Sierotwiński, W., *Słownik terminów literackich*, Warszawa 1986;

- Seldes, G., *Gópi Kocór, co chodzi sam*, [w:] *Super Ameryka*, t. 1, wyb. K. Górnicki, Warszawa 1973;
- Skarżyński, J., *Komiks*, „Projekt” nr 6/85/65;
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976;
- Smolińska, E., *Powrót Myszki Miki*, „Sztandar Młodych” nr 2(10721), 3-5.01.1986;
- Toeplitz, K. T., *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, wyd. Czytelnik, Warszawa 1985;
- Toeplitz, K. T., *Wszystko dla wszystkich*, Warszawa 1978;
- Tuten, F., *Ranxerox*, „Artforum” 1982 nr 11-12;
- Warshaw, G., *Paweł, dr Wertham i komiksy grozy*, [w:] *Super Ameryka*, t. 1, wyd. PIW, Warszawa 1970;

### Bibliografia podmiotowa

- Andreas, *Mil*, „Metal Hurlant” 1986 nr 122-126;
- Bilal, E., *La foire aux immortels*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1980;
- Bourgeon, F., *Les passagers du vent: Le bois d'ébène*, ed. Glénat, Grenoble 1984;
- Bourgeon, F., *Les yeux d'étain de la ville glauque*, ed. Casterman, Bruxelles 1986;
- Bourgeon, F., *Le dernier chant des Malaterre*, ed. Casterman, Bruxelles 1990;
- Bourgeon, F., *Le sortilège du Bois des Brumes*, ed. Casterman, Bruxelles 1986;
- Charlier, J-M. i Giraud, J., *Angel Face*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1975;
- Christin, P., i Bilal, E. *Coeurs sanglants et autres faits divers*, „Pilote” 1985, nr 123;
- Crepax, G., *Valentina: La loi de la pesanteur*, Editions du Square, Paris 1976;
- Crespin, M., *Dorianne*, ed. Les Humanoïdes Associés, Paris 1985;
- Druillet, Ph., *Delirius*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1973;
- Franquin, A., *Gaston Lagaffe: Le Geant de la Gaffe*, ed. Dupuis, Bruxelles 1972;
- Giraud, J., *La Deviation* [w:] *Moebius - Oeuvres Completes 06 - Les Yeux du Chat, La Deviation*, ed. Les Humanoïdes Associés, Paris 1985;
- Gosciny, R. i Uderzo, A., *Astérix legionnaire*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1973;
- Gosciny, R. i Uderzo, A., *La domaine des dieux*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1971;
- Gosciny, R. i Uderzo, A., *Le Bouclier arverne*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1968;
- Gosciny, R. i Uderzo, A., *La zizanie*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1974;
- Gotlib, M., *Rubrique-à-brac*, t. 2, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1971;

- Gourmelen, J-P. i Palacios, A. H., *La mort blanche*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1977;
- Gourmelen, J-P. i Palacios, A. H., *La legende d'Alexis Mac Coy*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1975;
- Harle, L. i Blanc-Dumont M., *Les survivants de l'ombre*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1987;
- Kwiatkowski, T. i Skarżyński, J., *Janosik*, t. 1-6, wyd. KAW, Warszawa 1974;
- Manara, M., *HP et Giuseppe Bergman*, ed. Casterman, Bruxelles 1980;
- Manara, M., *Jour de colère*, ed. Casterman, Bruxelles 1983;
- Moebius, *L'homme est-il bon?*, ed. Humanoïdes Associés, Paris 1974;
- Munoz, C. i Sampayo P., *Le bar à Joe*, ed. Casterman, Bruxelles 1987;
- Parowski, M., Rodek, J. i Polch, B., *Funky Koval*, „Komiks-Fantastyka” 1987 nr 1;
- Pisu, S. i Manara, M., *Le singe*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1976;
- Prado, M., *Hot dogs*, „Métal Hurlant” 1986 nr 125;
- Pratt, H., *Fort Wheeling*, ed. Casterman, Bruxelles 1972;
- Pratt, H., *Corto Maltese en Sibérie*, ed. Casterman, Bruxelles 1979;
- Pratt, H., *Les Éthiopiennes*, ed. Casterman, Bruxelles 1978;
- Schulz, Ch. M., *Peanuts*. „The Washington Post” i in., 2.10.1950 – 13.02.2000;
- Toppi, S., *Sharaz-de*, t. 1, ed. Mosquito, Saint-Egrève 2000;
- Van Hamme, J. i Rosiński, G., *Les trois vieillards de pays d'Aran*, ed. Le Lombard, Bruxelles 1978;
- Vink, *Mémoire de pierre*, ed. Dargaud, Neuilly-sur-Seine 1986.

## Spis ilustracji

1. Pierre Christin i Enki Bilal, <i>Coeurs sanglants et autres faits divers</i> ; ed. Dargaud, 1988, s. 20 .....	39
2. François Bourgeon, <i>Le sortilège de Bois des Brumes</i> , ed. Casterman, 1986, s. 21 .....	68
3. François Bourgeon, <i>Le sortilège de Bois des Brumes</i> , ed. Casterman, 1986, s. 18 .....	68
4. René Goscinny i Albert Uderzo <i>Astérix Légionnaire</i> , ed. Dargaud, 1973, s. 21 .....	70
5. Guido Crepax, <i>La loi de la pesanteur</i> , ed. Le Square, 1976, s. 71 .....	78
6. Hugo Pratt, <i>Corto Maltese en Sibérie</i> , ed. Casterman, 1979, s. 23 .....	93
7. Laurence Harle i Michel Blanc-Dumont, <i>Les survivants de l'ombre</i> , ed. Dargaud, 1987, s. 20 .....	93
8. Andreas, <i>Fragments</i> , ed. Le Lombard 1984, s. 3 .....	95
9. Charles M. Schulz, <i>Peanuts</i> (strip z 13.04.1987 r.) .....	98
10. François Bourgeon, <i>Les yeux d'étain de la ville glauque</i> , ed. Casterman, 1986, s. 21 .....	100
11. Milo Manara, <i>Jour de colère</i> , ed. Casterman 1983, s. 124 .....	101
12. François Bourgeon, <i>Le dernier chant des Malaterre</i> , ed. Casterman 1990, s. 129 .....	102
13. Milo Manara i Silverio Pisu, <i>Le singe</i> , ed. Dargaud, s. 82 .....	117
14. René Goscinny i Albert Uderzo, <i>Le domaine des dieux</i> , ed. Dargaud, 1975, s. 28-29 ...	119
15. René Goscinny i Albert Uderzo, <i>Le Bouclier Arverne</i> , ed. Dargaud, 1973, s. 2 .....	120
16. Przykład nietypowego kadru, wpisanego w znormalizowaną sekwencję .....	120
17. Przykład „kadru wewnętrznego” .....	121
18. Jean Van Hamme i Grzegorz Rosiński, <i>Les trois vieillards de Pays d'Aran</i> , ed. Le Lombard, 1981, s. 47 .....	121
19. Philippe Druillet, <i>Delirius</i> , ed. Dargaud, 1973, s. 33 .....	123
20. „Rama bezwzględna” kadru i jej przekroczenie .....	124
21. Jacek Rodek, Maciej Parowski i Bogusław Polch, <i>Funky Koval</i> , „Komiks Fantastyka” 1987 nr 1, s. 36 .....	125
22. Jean-Michel Charlier i Jean Giraud, <i>Angel Face</i> , ed. Dargaud, 1975, s. 46 .....	126
23. Sergio Toppi, <i>Sharaz-De</i> , t. 1, ed. Mosquito, 2000, s. 85 .....	127

24. A. Franquin, <i>Le Geant de la Gaffe</i> , ed. Dupuis, 1972, s. 20 .....	128
25. Miguelangel Prado, <i>Hot dogs</i> , „Métal Hurlant” 1986 nr 125 .....	128
26. Jeana Giraud „Moebius”, <i>La Deviation</i> , [w:] <i>Moebius – oeuvres completes</i> t. 6, ed. Les Humanoïdes Associées, 1976, s. 13 .....	130
27. René Goscinny i Albert Uderzo, <i>La zizanie</i> , ed. Dargaud, 1972, s. 20 .....	134
28. Milo Manara, <i>HP et Giuseppe Bergman</i> , ed. Casterman, 1980, s. 52 .....	137
29. Vink, <i>Mémoire de pierre</i> , ed. Dargaud, 1986, s. 45 .....	140
30. Andreas, <i>Mil</i> , „Métal Hurlant” 1986 nr 122, s. 6 i 7 .....	145
31. Hugo Pratt, <i>Corto Maltese en Sibérie</i> , ed. Casterman, 1979, s. 113 .....	146
32. Milo Manara, <i>Jour de colère</i> , ed. Casterman 1983, s. 79 .....	147
33. Moebius, <i>L’homme est-il bon?</i> , ed. Les Humanoïdes Associés, 1975, s. 72 .....	148
34. M. Manara, <i>Jour de colère</i> , , ed. Casterman 1983, s. 43 .....	154
35. J-P. Gournelen i A.H. Palacios, <i>La mort blanche</i> , ed. Dargaud, 1978, s. 32 .....	154
36. M. Crespin, <i>Dorianne</i> , ed. Les Humanoïdes Associés, 1976, s. 8 .....	159
37. Hugo Pratt, <i>Les Éthiopiennes</i> , ed. Casterman, 1978, s. 39 .....	160
38. Enki Bilal, <i>La foire aux immortels</i> , ed. Dargaud, 1980, s. 26 .....	166
39. François Bourgeon, <i>Le bois d’ébène</i> , ed. Glénat, 1984, s. 31 .....	166