

of reality and associates, for instance, seasons of the year, hours of the day, colors, emotions, actions, acts of creation, etc., with his own attitudes toward the world. The subject's link with the external reality is being established (as in the fiction of Gombowicz) through evaluation of the selected objects. In the fiction of A. Kuśniewicz the integrated sphere (and the one of selfintegration at the same time) derives from historical reality. Biography is woven into cultural fabric. Shifts in viewpoints (moves of the cognitive perspective and consciousness channel from the narrator to characters) and regular repetitions of emotional attitudes, are the point where the author can begin to materialize his desire of achieving some universal truth about the world. Jarzębski associates the fiction of A. Kuśniewicz with the contemporary Polish version of the Faustian myth. In this version the desire to master the world is shown as impossible, and this impossibility is revealed in the clash of the "I" and the reality. In the works of M. Hłasko autocreation realizes itself in the context of stereotypes that dominate an unauthentic reality. In this context, both the narrator and characters develop in the process of self-schematization and "autostylization" covering emotions, actions attitudes and language registers. Such acts on the part of characters are an attempt to conform with the existing social norms. These acts of conformity, then, signify (in Jarzębski's opinion) disbelief in moral standards of the world and in the possibility to follow one's own style of life.

Autocreation through establishing his own attitude toward the human body; toward the space of memory; toward myth and dream; toward history and social norms, are—for the author—the four basic principles on which to structure the substance of fiction. In his theoretical generalizations Jarzębski says that these principles emerged from the intersection of options offered by the *Tatsachenliteratur*, the autobiographical method and the *autentyzm* (a branch of Polish interwar literature). It is so because the problem the contemporary literature endeavors to solve is whether the world should be described, stylized or else made a means of expression of an author's personality.

J. Jarzębski's research approach points

to some ideological questions of critical importance for the contemporary novel and the ones that determine the techniques of structuring its presented world. Jarzębski's goal was to apply that approach to solely contemporary works. Nevertheless, it would be interesting to look from this angle at other authors (not only Polish) of various generations—and this in the light of relationships between the "I" and the space of its representation in the presented world. This implicit suggestion to expand the area of research (together with its usefulness) is yet another merit of Jarzębski's work.

Joanna Słórska Łódź

Translated by Edward Szynal

Krzysztof Teodor Toeplitz, SZTUKA KOMIKSU. PRÓBA DEFINICJI NOWEGO GATUNKU ARTYSTYCZNEGO, Czytelnik, Warszawa 1985, ss. 160.

Tytuł książki Krzysztofa Teodora Toeplitza w swym drugim członie zawiera sformułowania, które pozwalają określić zarówno intencje autora, jak i sytuację, w której pojawia się jego praca. Ukazuje się ona w kraju, gdzie komiks ciągle jeszcze jest zjawiskiem niemal nieznanym, zaś dotychczasowe próby traktowania go jako zjawiska artystycznego — nader sporadyczne. Zważywszy na rozmiary i wartość pracy KTT, bez obawy nazwać ją można pierwszą polską poważniejszą próbą naukowego opisu tego interesującego, choć czasem kontrowersyjnego zjawiska. Że jest to próba poważna, niech zaświadczy wybrany przez autora zakres materiału. Zainteresowania komiksem Krzysztofa Teodora Toeplitza mają już długą historię, a ich ślady spotkać można w jego poprzednich tekstach, poświęconych kulturze popularnej. Tym razem podjął się on zadania trudniejszego, a mianowicie spojrzenia na komiks jako na gatunek artystyczny w sposób systematyczny i naukowy. Na tego rodzaju zamiar wyraźnie wskazuje zarówno wybór problematyki, jak i sposób jej uporządkowania.

Książka podzielona jest na trzy części, obejmujące trzy grupy zagadnień. Pierwsza z nich poświęcona jest poszukiwaniu i próbie

sformułowania przekonywującej definicji komiksu, definicji niezbędnej przy wszelkich próbach opisanego zjawiska. Autor zdaje sprawę z obciążeń, z jakimi komiks wkroczył w orbitę zainteresowań kręgów intelektualnych, a których źródła leżą w rodowodzie komiksu, wiążącym go z kulturą masową. Następnie dokonuje przeglądu zawartości hasła „komiks”, a raczej jego różnorodnych odpowiedników — w licznych słownikach i encyklopediach. Te, oraz zaczerpnięte z literatury przedmiotu definicje poddaje Toeplitz analizie pod kątem ich pojemności i odpowiedniości wobec rzeczywistego charakteru zjawiska.

Obszerny wywód, zawierający m. in. polemikę z koncepcją Gerarda Blancharda, który zakres gatunkowy komiksu rozszerza o inne, historycznie wcześniejsze formy narracji plastycznej — prowadzi do wyodrębnienia szeregu cech, wyróżniających komiks spośród tych form. Analiza jednej z tych cech — integralnego związku narracyjnego i kompozycyjnego tworzywa słownego i obrazu, określonego w książce terminem: „jedność ikonolingwistyczna”, skłania Toeplitza do postawienia tezy o analogii komiksu i rebusu. Analogię tę opiera autor na sposobie budowania przez nie znaczeń.

Określając historyczne granice gatunku, autor w krótkim zarysie charakteryzuje twórczość bezpośrednich jego prekursorów — Wilhelma Buscha i Rudolfa Töpffera — oraz okoliczności rozwoju komiksu w Stanach Zjednoczonych: rozkwit prasy ilustrowanej, „wojnę prasową” koncernów Pultizera i Hearsta, a także pierwsze komiksy: *The Yellow Kid* R. F. Outculta i *The Katzenjammer Kids* R. Dirksa.

Część pierwszą książki podsumowuje próba sformułowania własnej definicji komiksu, oparta na wcześniejszych rozważaniach. Definicja ta, zawierająca zarówno informacje określające zakres i kontekst historyczny, jak też formułująca wyznaczniki gatunkowe komiksu — wydaje się nieco zbyt obszerna, a przez to nieporęczna w użyciu. Myślę, że dość rozbudowana część określająca cechy utworu komiksowego stanowi wystarczające kryterium, pozwalające wyznaczyć zakres historyczny gatunku. Rozszerzenie definicji o sformułowania dotyczące okoliczności powstania i kulturowego kontekstu zjawiska wydaje się zatem zbędne. Wątpliwości budzi też teza

o analogiczności komiksu i rebusu. Przy wszystkich podobieństwach obie formy zasadniczo różnią się sposobem konstruowania znaczeń i uporządkowania elementów. Rebus dokonuje arbitralnego zestawienia elementów, co tworzy w efekcie zupełnie nową jakość znaczeniową, nie związaną w żaden sposób ze znaczeniami poszczególnych elementów, podczas gdy komiks, zestawiając obraz z tekstem w ramach kadru — czyni to, odtwarzając rzeczywisty porządek czasowy i przestrzenny, zaś pomiędzy znaczeniami elementów, a znaczeniem „finalnym” zachodzi wyraźny związek.

Druga, najbardziej obszerna część książki skupia zagadnienia języka artystycznego komiksu. Swego rodzaju wprowadzeniem w problematykę jest rozpoczynający ją szkic, poddający analizie fragment komiksu Guido Crepaxa pt. *Walentyna*. Szkic ten, jak i następujące po nim rozważania ukazują komiks jako formę „nowej świadomości wzrokowej”, formę dynamiczną i żywotną, nie dającą się zamknąć w sztywny system reguł i konwencji. Rozważania te obejmują szereg elementów, decydujących o swoistości komiksu. Za jeden z takich elementów uznał Toeplitz model bohatera, pojmowany tu w kategoriach filozoficznych jako stała jakość, stymulująca charakter i kierunki ewolucji gatunku. Toeplitz, analizując ewolucyjne przemiany tej kategorii, przedstawione na przykładzie trzech generacji bohaterów komiksowych, dąży do ukazania swoistości konstrukcji bohatera w komiksie, jego odrębności w stosunku do jego odpowiedników z innych sztuk narracyjnych. Takie nastawienie budzi pewne wątpliwości, których nie rozwiewa wspomniana, zresztą wnikliwa i interesująca analiza. Tworzy ona sugestywny obraz każdej z omawianych generacji, określając ich kulturowe i socjologiczne podstawy, a także specyficzne cechy każdej z nich. Powstała na tej podstawie ogólna charakterystyka bohatera komiksowego, podkreślająca jego niezmienną i wyobcowanie ze świata przedstawionego oraz dwoisty stosunek do upływu czasu — nie wydaje się wystarczającą podstawą umieszczenia tej kategorii wśród wyznaczników gatunkowych. Jej charakter uzależniony jest raczej od wyboru określonej konwencji budowy świata przedstawionego, nie zaś od rodzaju twórczości, do którego należy dany utwór. Świadczy o tym z jednej strony występowanie podobnego modelu bo-

hatera także poza komiksem, w utworach filmowych lub literackich, a z drugiej — powstanie w ostatnich latach całego szeregu utworów komiksowych, operujących wyraźnie odmienną koncepcją bohatera niż przedstawiona przez Toeplitza. Ta ostatnia stanowi raczej charakterystykę pewnych historycznych typów bohatera komiksowego, obejmującą ograniczoną grupę utworów, nie zaś cały gatunek.

Kolejnym zagadnieniem, poruszonym przez autora, jest problem przestrzeni w komiksie. Sposób organizacji przestrzeni kadru, rządzące nią konwencje oraz zależności pomiędzy przestrzenią konwencjonalną i rzeczywistą stanowią podstawę do szeregu środków wyrazu, nader chętnie w komiksie stosowanych.

Autor zwraca szczególną uwagę na funkcję narracyjną podziałów, ram oddzielających kadry oraz kompozycję planszy. Tę ostatnią uważa on za dodatkowe pole organizacji znaczeń. Śledząc ewolucję sposobu uporządkowania kadrów na planszy — formułuje Toeplitz wnioski o dążeniu komiksów do powiększania dynamiki tych zestawień i zwiększania ich funkcjonalności. Za najpełniejszy rodzaj podziału planszy uważa zestawienie kadrów o zmiennej wielkości i zmiennych planach ujęć obiektów przedstawionych, która to zmienność nadaje narracji specyficzny, zmienny rytm.

Odrębne rozważania poświęca Toeplitz problemowi perspektywy. Ten klasyczny środek przedstawień plastycznych jest jego zdaniem stosowany w komiksie w odmienny, specyficzny sposób. Selektowność obrazu komiksowego, zestawiająca fragmenty pokazywane schematycznie z fragmentami o dużym natężeniu szczegółów, rozbija jednolitość obrazu. Co więcej — twierdzi Toeplitz — owa niejednolitość znajduje wyraz w rozchwianiu przestrzeni, złożeniu w jednym kadrze różnych rodzajów perspektywy, co nadaje komiksowi specyficzny, oniryczny charakter. Zgadząc się z całością analizy dotyczącej przestrzeni, tę ostatnią hipotezę uważam za zbyt ryzykowną. Z zasady komiks stosuje perspektywę — zgodnie z jej przeznaczeniem — w celu uchwycenia jedności przestrzeni, a wszelkie odstępstwa od owej jedności perspektywy mają swą bezpośrednią motywację w konstrukcji fabularnej. Przyczyn specyficznego charakteru obrazu komiksowego szukać należy raczej w jego selektywnym i fragmentarycznym charakterze.

Nie budzą zastrzeżeń rozważania dotyczące roli w komiksie tekstu literackiego i pisma. Toeplitz trafnie określa szczególnie współzależności literowego zapisu tekstu i warstwy obrazowo-graficznej komiksu, zwraca uwagę na wspólny rodowód pisma i rysunku, na istnienie form pośrednich (pismo pikto-graficzne), oraz podkreśla rolę, jaką pełni w komiksie graficzny element pisma, wykorzystywany jako dodatkowy środek wyrażający pozawerbalne właściwości mowy.

Osobna refleksja dotyczy typowej i charakterystycznej tylko dla komiksu formy, związanej z udziałem w nim tekstu literackiego: „balonika” („dymku”) — wyodrębnionego fragmentu obrazu, zawierającego zapis tekstu. Toeplitz podkreśla z jednej strony wyraźną odrębność „dymków”, z drugiej — ich komplementarność wobec obrazu. Przy okazji zwraca uwagę na zawartość „dymków”: lapidarność tekstów i ich ekspresywność, popartą jeszcze całym systemem onomatopei i graficznych znaków konwencjonalnych, zastępujących często całe wyrażenia.

Podobny system znaków konwencjonalnych wytworzony został w komiksie na oznaczenie ruchu i zmienności. Znaki, nawiązujące formą do fizycznych symptomów ruchu, zwiększają ekspresję przedstawień plastycznych, a jednocześnie „przedłużają” czas akcji, zanotowanej w kadrze. Użycie tych znaków stanowi swego rodzaju rekompensatę dla naturalnej niemożności bezpośredniego ukazania ruchu.

Z problemem ruchu wiąże się zagadnienie czasu w komiksie. Czas, traktowany tutaj jako kategoria narracyjna, określany jest przez kompozycyjny rytm sekwencji kadrów; KTT zwraca uwagę na współzależność pomiędzy wielkością poszczególnych kadrów, a czasem ich „trwania”.

Trzecia, ostatnia część książki stanowi niejako dopełnienie charakterystyki komiksu, rozszerzając ją o kontekst szeregu zjawisk kultury współczesnej. Rozpoczyna ją analiza powiązań komiksu z kulturą masową — formacją dla komiksu macierzystą, której charakter silnie rzutuje na obraz komiksu i jego historię. Analiza ta rozszerzona jest o szereg informacji dotyczących dziejów krytyki komiksu oraz historii uznania go za gatunek artystyczny.

Innym kontekstem dla komiksu jest współczesna kultura audiowizualna — zja-

wisko, które zmieniło mentalność współczesnego człowieka, czyniąc go mieszkańcem „globalnej wioski”. Komiks jest nieodrodnym elementem tej kultury; jego język obrazów rozumiany jest na całym świecie. Dzięki temu może być — i jest — doskonałym narzędziem propagandy.

Nie może tu zabraknąć (szkoda, że tak pobieżnej) analizy związków komiksu z innymi gatunkami artystycznymi: literaturą (reprezentowaną tu przez gatunek tzw. „felietonów” czyli popularnych seriali powieściowych), filmem oraz plastyką. Szczególnie bliskie związki łączą komiks z filmem z racji głębokich analogii w genezie i rozwoju historycznym, a także z racji wspólnoty wielu środków wyrazu. Szczególnym połączeniem filmu i komiksu jest film rysunkowy, choć i film aktorski nie stroni od powiązań z komiksem. Toeplitz podkreśla dużą atrakcyjność komiksu jako źródła tematów filmowych i wiąże to z fantastycznością i niezwykłą intensywnością emocjonalną przedstawianych w nim wydarzeń.

Analizę powiązań komiksu i plastyki współczesnej podejmuje KTT na przykładzie wspólnoty zainteresowań formalnych i sposobu przedstawiania rzeczywistości w komiksie i sztuce pop-art. Uzupełnienie tych rozważań stanowi krótka charakterystyka formy quasi-komiksowej — tzw. „foto-roman”. Toeplitz nazywa tę formę „fałszywym odroślem obecności komiksu w kulturze współczesnej”, które, zastępując graficzny obraz komiksu obrazem fotograficznym, odbiera mu możliwości tak cennej w komiksie selektywności i wieloznaczności obrazu na rzecz upraszczającego i statycznego realizmu.

Zamknięciem niejako całej trzeciej części książki są rozważania podejmujące problem kiczu w komiksie. Toeplitz proponuje słowo „kicz” zastąpić w tym przypadku słowem „stereotyp”, lecz — nie negując jego obecności w komiksie — widzi w tym ostatnim sztuce specyficzną, „sztukę dla codzienności”, która swą barwnością i fantazją ożywia szarzyznę dnia codziennego. A — co ważniejsze — czyni to za pomocą własnego i oryginalnego języka.

Przeglądając się raz jeszcze całej książce, można wyodrębnić w niej dwie tendencje: do naukowej precyzji i ścisłości wykładu — odczuwalną szczególnie w dwu pierwszych częściach książki oraz do publicystycznej swady, wiążącej się z nieco mniejszą dyscy-

pliną formalną — dominującą w trzeciej części. Można jednak zauważyć, iż czasami gorąca krew publicysty bieże górą nad zimną krwią teoretyka, w wyniku czego tryb rozważań teoretycznych bywa zakłócany przez informacje z zakresu historii komiksu i teorii kultury; z drugiej strony właśnie te informacje stanowią dodatkową wartość *Sztuki komiksu*, czyniąc ją źródłem faktograficznej wiedzy o przedmiocie. Informacje te lepiej spełniłyby swoją rolę wyodrębnione z tekstu i ujęte w osobny rozdział — rodzaj zarysu historycznego — tak, jak jest to zwykle praktykowane w literaturze przedmiotu (i jak zrobił to sam autor w części dotyczącej kulturowego kontekstu komiksu). Ich umieszczenie w rozważaniach rozstrzygających kwestie teoretyczne, jak zawartość definicji czy problemy języka artystycznego, rozbija ciągłość i konsekwencję wykładu, przywołując fakty czasami nieistotne z punktu widzenia właściwego przedmiotu wykładu.

Sformułowany w tej pracy obraz komiksu zbliża się chwilami do potocznego, stereotypowego widzenia zjawiska. Przyczynia się do tego z pewnością ograniczenie zakresu materiałów badawczych do utworów dziś już klasycznych, z pominięciem najnowszych propozycji gatunkowych i formalnych, jak np. europejski „b. d. roman” — komiksowa powieść, forma o bogatszej i bardziej wyrafinowanej strukturze niż klasyczne „strips” czy „books”. Komiks w chwili obecnej jest zjawiskiem zdecydowanie bogatszym i bardziej różnorodnym, niż wynika to z książki Toeplitza; obraz ten nie jest bynajmniej obrazem fałszywym — jest tylko obrazem niepełnym. Kluczem do jego uzupełnienia byłyby bardziej szczegółowe rozważania zagadnień języka artystycznego komiksu, a szczególnie specyficznej współzależności obrazu i tekstu czy problemów czasu i przestrzeni, a także rewizja niektórych twierdzeń, jak np. tego o wyjątkowej roli bohatera czy rebusowym charakterze komiksu.

Na marginesie refleksji nad pracą Toeplitza warto zwrócić uwagę na szczególny stosunek autora do przedmiotu badań. Nazywając komiks „gatunkiem artystycznym” deklaruje się Toeplitz jako zwolennik tego zjawiska, a jednocześnie nie kryje wszystkich stawianych komiksowi zarzutów, jak też naturalnych, jak sądzi, ograniczeń tego zjawiska. Co więcej

ograniczenia te stara się traktować jako cechy, mimo wszystko dodatnie, wyznaczając swoisty i niepowtarzalny charakter zjawiska. Widać to na przykładzie kończących książkę rozważań na temat kiczu w komiksie. Toeplitz zdaje się nie przywiązywać wagi do możliwości przezwyciężenia owych — nie zawartych przecież w definicji — ograniczeń. Z życzliwością badacza kultury popularnej analizuje komiks w jego najbardziej typowej postaci, z rzadka tylko sygnalizując istnienie fenomenów tę postać przerastających (jak w przypadku szkicu o Walentynie). A przecież to właśnie te fenomeny stymulują rozwój języka artystycznego, a w konsekwencji ewolucję całego gatunku. Warto o tym pamiętać przy lekturze *Sztuki komiksu*.

Jedna jeszcze uwaga: istotnym elementem

tego typu pracy są ilustracje. W tym przypadku można mieć żal do wydawcy o ich zbyt małą ilość oraz o pominięcie tak istotnego czynnika, jakim jest kolor (choć większość ilustracji zamieszczonych w książce to ilustracje w oryginale czarno-białe). Niemniej, przy wszystkich niedomaganiach należy uznać *Sztukę komiksu* za książkę pożyteczną i interesującą. Jest to wszak pierwsza tak obszerna praca poświęcona temu zjawisku; należy traktować ją jako próbę przybliżenia go polskiemu odbiorcy, próbę wyznaczenia problematyki — propozycję teoretyczną sygnalizującą zagadnienie i prowokującą do jego podjęcia. Książka z pewnością nie wyczerpuje tematu; miejmy nadzieję, że doczeka się odzewu.

Wojciech Birek