



FORUM ARTIS RHETORICAE

Redaktor

Editor-in-Chief

Jakub Z. Lichański

Tom recenzowany

Volume reviewed

RETORYKA A LITERATURA, *resp.* KULTURA POPULARNA

SKRYPT DO ZAJĘĆ

RHETORICS AND LITERATURE, *resp.* POPULAR CULTURE SCRIPT FOR CLASSES

Tom III

Volume III

Nr 3 (69) lipiec – wrzesień, 2022

No. 3 (69) July – September, 2022



Warszawa 2022

SPIS TREŚCI / INDEX

- 3 **Editorial**
- 9 **Spis treści / Index**

ARTYKUŁY / DISSERTATIONES

- 11 **Retoryka a literatura, resp. kultura popularna. Skrypt do zajęć**
Rhetorics and Literature, resp. Popular Culture. Script for Classes
Jakub Z. Lichański
- 45 **Postkomiks jako zjawisko osobne. Rekonesans**
Post-comics as separate phenomenon. Reconnaissance
Adam Mazurkiewicz
- 79 **Sprawozdanie z konferencji poświęconej literaturze i kulturze popularnej, Wisła 6–12 czerwca 2022**
Report from the Conference on Popular Literature and Culture, Wisła, 6–12 June 2022
Jakub Z. Lichański
- 83 **Autorzy numeru**

Redaktor tomu / Volume Editor:
Jakub Z. Lichański

Editorial, s. 4–7

Lector Benevole,

Obecny numer kwartalnika „Forum Artis Rhetoricae” poświęcony jest problematyce badań nad literaturą i kulturą popularną. Kwestie te, zawsze ważne, obecnie nabierają ponownie wielkiego znaczenia: jedną z przyczyn jest fakt, że jak podkreślono już w roku 2014 (*Literatura i Kultura Popularna. Badania i metody*, 2014, 42):

[...] *jest to zjawisko niemal immanentne dla możliwości opisu danego społeczeństwa.*

A taki opis z reguły stawia nas w sytuacji kłopotliwej bądź raczej – krytycznej; nie wiemy często, jak taką sytuację w pełni zrozumieć. I wtedy „wkracza” retoryka wraz ze swymi metodami krytyki retorycznej i stara się owe niepewności rozstrzygnąć.

Jak zatem podejść do badań tego zagadnienia?

Staramy się omówić te problemy w trzech tekstach. Pierwszy Jakuba Z. Lichańskiego *Retoryka a literatura, resp. kultura popularna. Skrypt do zajęć (Rhetorics and Literature, resp. Popular Culture. Script for Classes)* ma za cel pokazanie całościowe zagadnienia. Autor zwraca uwagę na następujące zagadnienia wymagające zbadania:

1. WPROWADZENIE: Literatura i kultura popularna – opis artefaktu oraz zarys metod badań
 - 1.1 Prolegomena
 - 1.2 Jak rozumieć filologię
 - 1.3 Jak rozumieć retorykę
 - 1.3.1 Jak działa retoryka?
 - 1.4 Próba definicji projektującej literatury i kultury popularnej
2. Literatura i kultura popularna – artefakty
 - 2.1 Próba opisu stanu badań: słowniki, encyklopedie
 - 2.2 Badania
3. Metoda badawcza
4. Dyskusja

W tekście *Postkomiks jako zjawisko osobne. Rekoniesans (Post-comics as separate phenomenon. Reconnaissance)* Adam Mazurkiewicz pragnie pokazać, że:

Mimo pojawienia się zaproponowanego terminu „postkomiks” w refleksji internetowej zostaje on na potrzeby niniejszego artykułu traktowany operacyjnie.

- Płynność granic zjawiska, inkorporującego wciąż nowe obszary współczesnej sztuki i media, za pomocą których zostaje aktualizowane.
- Autoreferencyjność rozumiana jako dominanta fabularna.
- Traktowanie fabuły opowieści rysunkowej jako punktu wyjścia do rozważań nad tworzeniem znaczenia przez dzieło sztuki.
- Wymuszanie na odbiorcy wchodzenia w dyskurs z jego przyzwyczajeniami lekturowymi poprzez odwoływanie się do stereotypów fabularnych i obiegowych sądów na temat zjawisk przywoływanych przez twórcę postkomiksu.
- Ludyczny charakter tekstu kultury rozumiany jako nastawienie postkomiksu na zabawę estetyczną, bez odwołań do praktyk, czyniących z niego wypowiedź o charakterze krytyki społeczno-politycznej.

Można traktować postkomiks jako kolejne stadium rozwoju zjawiska opowieści rysunkowych. W takim ujęciu jest on jednym z przejawów współczesnego komiksu. Współistnieje on z konwencjonalnymi realizacjami założeń opowieści rysunkowych.

Tekst ten znakomicie uzupełnia rozważania na temat kultury i literatury popularnej w perspektywie retoryki, bowiem wskazuje na zjawisko najnowsze, którego zasięg i perspektywy rozwojowe są, w chwili obecnej, trudne do określenia.

Tom zamyka *Sprawozdanie z konferencji poświęconej literaturze i kulturze popularnej, Wisła 6–12 czerwca 2022 (Report from the Conference on Popular Literature and Culture, Wisła, 6–12 June 2022)*. Tematyka konferencji obejmowała większość pól badawczych, którymi zajmują się badacze skupieni wokół rocznika „Literatura i Kultura Popularna”, członkowie Zakładu Literatury Ludowej, Popularnej i Dziecięcej oraz Pracowni Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów Uniwersytetu Wrocławskiego, kierowanej przez prof. dr hab. Annę Gemrę.

Może jednak nasunąć się pytanie, co wszystkie te teksty mają wspólnego z retoryką?

Otóż, jak podkreśla wielu badaczy, nie ma wątpliwości, że związki retoryki z kwestiami rodzajów wypowiedzi w różnych dziedzinach wiedzy są nie tylko bardzo silne, ale i wielopoziomowe. Kwestię tę niezwykle trafnie scharakteryzował David M. Berube¹:

¹ D.M. Berube, *The Rhetoric of Nanotechnology*, w: *Discovering the Nanoscale*, red. D. Baird, A. Nordmann, J. Schummer, IOS Press, Amsterdam 2004, s. 174.

Retoryka nie jest już definiowana jako technika wykrywania dostępnych środków dla przekonywania. W ostatnich czasach jest ona zwyczajowo definiowana jako dziedzina wytwarzania wiedzy. Podczas gdy tradycyjne studia retoryczne zajmowały się badaniem mówców i słuchaczy (audytorium), [to przecież] głos technologii jest tak samo ważny jak terminologia technologiczna – ze względu na wpływ, jaki wywiera na nasze życie. Technologia jako swoisty przedmiot/artefakt jest bardzo sugestywna. Jeśli technologia jest sztuką wytwarzania przedmiotów użytkowych i jednocześnie przyjmujemy podstawowe założenie, że retoryka wykracza poza podium i obejmuje takie zjawiska jak dyskurs w procesie projektowania i odkrycia naukowego, to retoryka technologii wiąże się ze sposobami prowadzenia dyskursu, którym posługujemy się w trakcie konstruowania obiektów zarówno w sensie metaforycznym, jeśli nie metafizycznym, jak i najbardziej dosłownym. Retorykę łączą z technologią argumenty, które charakteryzują nasz sposób myślenia, jako „konsumentów” technologii; zwłaszcza w sposobie zdewaluowania naszych zdolności do kontrolowania technologii poprzez przeniesienie naszej aktywności/działalności na maszynę i uplasowania się w roli podrzędnej lub pasywnej.

Jednocześnie informujemy, że numer 4 „Forum Artis Rhetoricae” z 2021 roku ukaże się z opóźnieniem, które wynikało nie z winy Redakcji i Wydawcy.

Jakub Z. Lichański
Redaktor Naczelny
ORCID 0000–0002–1943–5069

*

Kind Reader!

The current issue of the quarterly “Forum Artis Rhetoricae” is devoted to the issues of research on literature and popular culture. These issues, always important, now take on great importance again: one of the reasons is the fact that, as already emphasized in 2014 (*Literatura i Kultura Popularna. Research and methods*, 2014, 42):

[...] It is an almost immanent phenomenon for the possibility of describing a given society.

And such a description usually puts us in a troublesome or rather – critical situation; we often do not know how to fully understand such a situation. And then rhetoric “enters” with its methods of rhetorical criticism and tries to resolve these uncertainties.

How, then, to approach the research on this issue?

We try to discuss these problems in three texts. The first by Jakub Z. Lichański. *Rhetoric and literature, resp. Popular culture. The script for classes (Retoryka a literatura, resp. kultura popularna. Skrypt do zajęć)* aims to show the overall issue. The author draws attention to the following issues that require investigation:

1. INTRODUCTION: Literature & Popular Culture – description of the artifact and an outline of research methods
 - 1.1. Prolegomena
 - 1.2. How to understand philology
 - 1.3. How to understand rhetoric
 - 1.3.1. How does rhetoric work?
 - 1.4. An Attempted Definition of Design Literature & Popular Culture
2. Literature & Popular Culture – artifacts
 - 2.1. An attempt to describe the state of research: dictionaries, encyclopedias
 - 2.2. Tests
3. Research method
4. Discussion

In the next text by Adam Mazurkiewicz, *Post-comics as separate phenomenon. Reconnaissance (Postkomiks jako zjawisko osobne. Rekonesans)*, the author wishes to show that:

Despite the appearance of the proposed term “post-comic” in the Internet reflection, it is treated operationally for the purposes of this article.

- The fluidity of the boundaries of the phenomenon, constantly incorporating new areas of contemporary art and the media through which it is updated
- Self-referentiality, understood as a fictional dominant.
- Treating the plot of a cartoon story as a starting point for considering the creation of meaning by a work of art.
- Forcing the recipient to enter the discourse with his reading habits by referring to plot stereotypes and common judgments about the phenomena mentioned by the creator of the post-comic book.
- The ludic character of the cultural text, understood as the post-comic’s attitude towards an aesthetic play, without any references to practices, making it a socio-political criticism.

You can treat the post-comic book as the next stage in the development of the cartoon story phenomenon. In such an approach, it is one of the manifestations of modern comics. It coexists with the conventional realizations of drawing story assumptions.

This text perfectly complements the considerations on popular culture and literature from the perspective of rhetoric, because it points to the latest phenomenon, the scope and development prospects of which are, at present, difficult to define.

The volume closes with the *Report from the Conference on Popular Literature and Culture, Wisła, 6–12 June 2022 (Sprawozdanie z konferencji poświęconej literaturze i kulturze popularnej, Wisła 6–12 czerwca 2022)*. The subject of the conference covered most of the research fields that researchers focused on the yearly

“Literatura i Kultura Popularna” (Literature and Popular Culture), members of the Department of Folk, Popular and Children’s Literature, as well as the Studio of Popular Literature and Culture and New Media of the University of Wrocław led by Prof. dr hab. Anna Gemra.

The question may arise, however, what do all these texts have to do with rhetoric?

Well, as many researchers emphasize, there is no doubt that the links between rhetoric and the types of statements in various fields of knowledge are not only very strong, but also multi-level. This issue was very aptly described by David M. Berube²:

Rhetoric is no longer defined as the art of discovering the available means of persuasion. In more recent times, it has been defined as the constructive art of making knowledge. While traditional rhetorical studies have examined speakers and audiences, technology has a voice as important as the technologists’ in terms of its impact on our lives.

Technology as artifact is highly suasive. If technology is the art of producing useful objects and we can accept the basic premise that rhetoric goes beyond the podium and includes such things as design discourse and scientific discovery, then the rhetoric of technology has to do with ways we use discourse to construct objects both metaphorically, if not metaphysically, and meaningfully.

The rhetoric from technology includes arguments that characterize our way of thinking as consumers of technology; especially in the way we devalue our abilities to control technology by delegating our agency to the machines and placing ourselves in subordinate or passive roles.

At the same time, we would like to inform you that the number 4 of “Forum Artis Rhetoricae” from 2021 will be released with a delay, which was not the fault of the Editorial Board and the Publisher.

Jakub Z. Lichański
Editor-in-Chief
ORCID 0000-0002-1943-5069

Warszawa, 2022-07-27

² D.M. Berube, *The Rhetoric of Nanotechnology*, w: *Discovering the Nanoscale*, red. D. Baird, A. Nordmann, J. Schummer, IOS Press, Amsterdam 2004, s. 174.

AUTORZY NUMERU

Lichański, Jakub Z. prof. dr hab.

Redaktor Naczelny Forum Artis Rhetoricae

ORCID: 0000-0002-1943-5069

zjlichan@uw.edu.pl

Mazurkiewicz, Adam, dr hab., prof. UŁ

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0003-3804-6445

adammazurkiewicz@o2.pl

Teksty wpłynęły do Redakcji – 30.07.2022

Teksty przyjęte do druku po recenzjach – 30.08.2021

The texts were sent to the Editorial Board – 30.07.2022

Texts accepted for printing after reviews – 30.08.2022

ARTYKUŁY / DISSERTATIONES

Jakub Z. Lichański

Editor-in-Chief FORUM ARTIS RHETORICAE

ORCID: 0000-0002-1943-5069

RETORYKA A LITERATURA, RESP. KULTURA POPULARNA

SKRYPT DO ZAJĘĆ

Sięga się po retorykę nie tylko po to,
by poznać same jej zasady, lecz by je zastosować.
Assertiones rhetoricae (1577), cap. XV

Dzięki gramatyce i retoryce
poznaliśmy prawidłowe reguły myślenia.
Wilhelm Windelband, *Geschichte der Philosophie*.

SYNOPSIS

1. WPROWADZENIE: Literatura i kultura popularna – opis artefaktu oraz zarys metod badań
 - a) Prolegomena
 - b) Jak rozumieć filologię
 - c) Jak rozumieć retorykę
 - i) Jak działa retoryka?
 - d) Próba definicji projektującej literatury i kultury popularnej
2. Literatura i kultura popularna – artefakty
 - a) Próba opisu stanu badań: słowniki, encyklopedie
 - b) Badania
3. Metoda badawcza
4. Dyskusja
5. Zamknięcie
6. Bibliografia
7. Dodatek

Słowa kluczowe: literatura i kultura popularna, filologia, retoryka, definicja projektującej literatury i kultury popularnej I. Kant, E. Auerbach, N. Hartmann, W. Ax, S.K. Foss

RHETORICS AND LITERATURE, *resp.* POPULAR CULTURE¹

SCRIPT FOR CLASSES

SYNOPSIS

1. INTRODUCTION: Literature & Popular Culture – description of the artifact and an outline of research methods
 - 1.1. Prolegomena
 - 1.2. How to understand philology
 - 1.3. How to understand rhetoric
 - 1.3.1. How does rhetoric work?
 - 1.4. An Attempted Definition of Design Literature & Popular Culture
2. Literature & Popular Culture – artifacts
 - 2.1. An attempt to describe the state of research: dictionaries, encyclopedias
 - 2.2. Tests
3. Research method
4. Discussion
5. Closure
6. Bibliography

Key Words: Literature & Popular Culture, philology, rhetoric, An Attempted Definition of Design Literature & Popular Culture, I. Kant, E. Auerbach, N. Hartmann, W. Ax, S. K. Foss

A. PROLEGOMENA – CZYLI JAK BADAĆ DOWOLNY TEKST KULTURY?

Ważna dla nas jest opinia Nicolaia Hartmanna, iż **dowolny tekst kultury² mamy opisywać właśnie jako obiekt**. Dokładnie propozycja ta przedstawia się następująco:

[Dzieło jako] obiekt estetyczny³ składa się z dwu poziomów, a poziom *pierwszego planu* „posiada” sześć warstw treści przedstawionych:

i. poziom pierwszego planu (Vordergrund)

i.a. obejmuje rzeczywiste, konkretne i sensowne wymiary obiektu, wszystko to, co jest niezależne od obecności podmiotu, który zwraca się do przedmiotu i stara się go zrozumieć

i.b. Hartmann wyróżnia sześć warstw treści przedstawionych:

- 1) warstwę twórców z natury dostępnych dla prostego spostrzeżenia (a więc i wyobrażenia) zmysłowego, obejmującą w szczególności wszystkie zmysłowo spostrzegalne aspekty przedstawionych w dziele postaci – ich ruchy, gesty, postawy itd.

¹ This issue was discussed, among other issues, at the last conference in Wisła in June 2022 and materials from it will be published in a separate volume. An important supplement to the issues presented here are the paper by prof. University of Lodz, dr hab. Adam Mazurkiewicz *Post-comics as separate phenomenon. Reconnaissance*.

² Tu pojawia się problem, bowiem np. w tradycji anglosaskiej nieużywane jest pojęcie „tekst kultury”!

³ Por. N. Hartmann, *Über die Stellung der ästhetischen Werte im Reich der Werte überhaupt*, w: tegoż, *Kleinere Schriften*, Berlin 1958, t. 3, s. 314–321 (tł. pol. w: W. Galewicz, N. Hartmann, WP, Warszawa 1987, s. 309–320; Poli 2017; Mordka 2008, 126–167).

- 2) warstwę przedstawionej akcji, w jaką splatają się czyny i reakcje tych postaci, wzięte wraz z sytuacjami, w których następują (ale jeszcze z wyłączeniem ich motywów i postaw psychicznych)
- 3) warstwę psychiki bohaterów występujących w danym dziele
- 4) warstwę ich całościowych „losów”, charakterystycznych w swej niepowtarzalnej dynamice całości ich doświadczeń życiowych
- 5) warstwę jednostkowych etosów, których nosicielami są przedstawione w dziele osoby, o ile zostaną obdarzone przez autora pewną idealną istotą aksjologiczną
- 6) warstwę reprezentowanych przez nie ogólnych typówowościowych

ii. poziom tła (Hintergrund)

ii.a. istnieje tylko dla podmiotu, który go pojmuje

Uzasadnianie tego sądu mam za zbędne, bowiem, niezależnie od nieustannych przemian teorii literatury, kwestie wyżej przedstawione są, w różnych teoriach i z uwzględnieniem zmian terminologicznych, w zasadzie przyjmowane za oczywiste⁴. To po pierwsze; po drugie, sądzę – uzasadnienie pojawi się w dalszej części niniejszych rozważań – iż tylko powrót do zasad filologii jako metody badawczej może nam zapewnić względny komfort w naszych badaniach (winna ona zostać „wsparta” filozofią oraz *téchne rhetoriké* – o czym dalej).

Jednak i filologia, i filozofia, i retoryka mają kłopot z jedną kwestią, a jest nią... figura (w sensie Auerbacha, por. Auerbach 1938, 436–489). Kwestię tę, pozornie mówiąc o innym problemie (chyba równie ważkim!), poruszał już Q. Cornificius, który w *Rhetorica ad Herennium* powiada jednoznacznie (*Rhet.ad. Her.*, III.20.33sq):

Ponieważ zatem obrazy muszą przypominać przedmioty, powinniśmy, do naszego użytku, sami wybierać spośród wszystkich podobnych obiektów [których używamy]⁵. Stąd podobne mogą być powiązane w dwojaki sposób: po pierwsze z przedmiotami, po drugie ze słowami⁶. Powiązania z przedmiotami powstają, gdy mamy do czynienia z obrazami, które przedstawiają ogólny pogląd na sprawę, z którą mamy do czynienia; podobieństwa słów są ustalane, gdy zapis każdego rzeczownika lub nazwy [czasownika] jest przechowywany/odnotowany przez obraz⁷.

⁴ Por. M. Tempczyk, *Strukturalna jedność świata*, PWN, Warszawa 1981; zwraca on uwagę m.in. na fakt, iż „struktura” może być postrzegana dwojako: [1] jako wewnętrzna budowa jakiegokolwiek układu złożonego (takim układem jest na pewno dowolny tekst kultury); [2] klasa takich układów, których cechą charakterystyczną jest silne powiązanie elementów w całości i autonomiczny charakter tej całości (ibidem, 57nn). W tym drugim znaczeniu możemy mówić np. o literaturze, acz, jak dalej stanie się jasne, to wcale nie jest takie pewne.

⁵ W oryg.: Quoniam ergo rerum similes imagines esse oportet, ex omnibus rebus nosmet nobis similitudines eligere debemus.

⁶ W oryg.: Duplices igitur similitudines esse debent, unae rerum, alterae verborum.

⁷ W oryg.: Rerum similitudines exprimuntur cum summatim ipsorum negotiorum imagines conparamus; verborum similitudines constituuntur cum unius cuiusque nominis et vocabuli memoria imagine notatur.

Kwestia ta zostanie raz jeszcze omówiona szerzej w dalszej części; zwracam jednak uwagę, iż – nieświadomie – Cornificius wskazuje tu na pewien kłopot, który próbowali rozwiązać zarówno Immanuel Kant⁸, jak i później fenomenologowie⁹. Zwracam też uwagę, iż figura (w sensie Auerbacha), do pewnego stopnia, wiąże się z tego typu poglądem nt. związków łączących przedmiot i/lub nazwę z obrazem oraz słowem, a także – postrzeganiem przedmiotu(ów) i/lub nazw(y). Problemy związane z ww. kwestiami spróbuję przedstawić w dalszej części rozważań.

I jeszcze jedna kwestia – właściwie po co nam teoria? Jak powiedział Albert Einstein: [...] dopiero **teoria mówi co się zmierzyło** (za: Maurin 2010, 9 – podkr. JZL). Zasada ta dotyczy nie tylko fizyki czy astronomii, ale wydaje się, iż jest ogólnie obowiązująca w CAŁOŚCI nauki; jak sądzę jest także i dla nas obowiązująca co najmniej od czasów kształtowania szkoły filologicznej w Aleksandrii¹⁰. Taką teorię stanowią razem: Niepopularnie o popularnej... (2018) oraz *Filologia – Retoryka – Filozofia...* (2017)¹¹.

B. CO TO JEST I JAK ROZUMIEĆ FILOLOGIĘ?

W tomie *Filologia – Retoryka – Filozofia...*, we *Wstępie...* zwracałem wtedy uwagę, iż (ibidem, 12–13, podkr. JZL):

Punktem wyjścia jest teza, iż **metodologią nauk humanistycznych jest retoryka**. jednak teza ta wymaga, wbrew jej dość powszechnej akceptacji, uzupełnień, bowiem krytyka, jaka spotyka zarówno samą retorykę, jak i ideę, iż może ona być metodologią, jest dość silna. Autor stara się pokazać, z wykorzystaniem nowych przykładów, że teza ta wydaje się obecnie nie tylko prawdziwa, ale wręcz oczywista. [...]

Dlaczego ponownie wracam do kwestii związków filozofii i literatury? Przecież argumenty przywoływane już przez Arystotelesa aż po Bernarda J.F. Lonergana, a obecne również w twórczości takich myślicieli, jak choćby Robin G. Collingwood (i jego mistrz Benedetto Croce), Suzanne Langer (i jej mistrz Ernst Cassirer), Henryk Elzenberg, Tadeusz Czeżowski, że nie wspomnę Platona i Immanuela Kanta, wydawały się zamknięciem kwestii. Jednak nie, bowiem ponownie należy wskazać nie tylko fenomenologów, czyli co najmniej Edmunda Husserla i Romana Ingardena, ale też badaczy, m.in. Józefa Życińskiego, Józefa Tischnera, Karola Wojtyłę, a głównie Hansa Blumenberga. Ważną postacią okaże się

⁸ Chodzi o [...] *przedstawieniu w naoczności określonych idei*, Kant 1957, A99–A100 (202–204). Kwestia ta była marginalnie przedmiotem wielu studiów, por. m.in. *Filosofija Kanta i sovremennost'* 1974; Łaciak 2003 (tu lit. przedmiotu). Por. też wcześniejsze uwagi dotyczące problemu obserwacji i aktu obserwacji.

⁹ Mam na myśli kwestie *postrzegania*, której fenomenologia poświęca sporo uwagi, por. dalsze uwagi.

¹⁰ Por. D. Robertson, *Word and Meaning in Ancient Alexandria. Theories of Language from Philo to Plotinus*, Routledge, London, New York 2016; por. też U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Geschichte der Philologie*, w: Alfred Gercke, Eduard Norden (Hg.): *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, Band 1, Heft 1, Teubner Vlg., Leipzig/Berlin 1921, s. 1–80.

¹¹ Taka jest POPRAWNA kolejność tomów; to, że ukazały się w innej kolejności, to żart ze strony Hermesa, któremu w tym miejscu, za ten żart, kłaniam się pięknie i dziękuję, bowiem przypomina mi o konieczności bycia pokornym wobec wyroków Losu i bogów. Dla wyjaśnienia – Hermes jest patronem m.in. retorów.

także, dziś odsunięty na margines, Nicolai Hartmann, którego koncepcje zarówno dotyczące się przesunięcia zainteresowania, jako badacza, z aktu i przeżycia estetycznego na obiekt, jak i jego nowe spojrzenie na kwestie warstw treści przedstawionych w dziele literackim, są godne uwagi. Dobrze zresztą korespondują z kwestiami związanymi z retoryką jako metodologią badań w naukach humanistycznych. [...]

[Dodam także, iż] część praktyczna dotyczy trzech grup problemów – metod analizy dzieł poetyckich, problemów retoryki wizualnej i ogólnie wykorzystania retoryki w badaniach literackich, wreszcie – kwestii związanych ze sposobem przedstawiania Obcego nie tylko w literaturze SF i fantasy (oczywiście na wybranych przykładach). Zmiana podejścia do tych kwestii, w stosunku do dotąd obowiązujących paradygmatów, wiąże się nie tylko z pełniejszym zastosowaniem narzędzi retorycznych, ale i z pełniejszym odwołaniem się do wspomnianych w części pierwszej książki – filozofów.

Zatem – jak rozumieć filologię?

Filologię rozumiem tak, jak jest pojmowana w tradycji angielskiej oraz niemieckiej (Turner 2014) – w polskiej najtrafniej określiła ją Stefania Skwarczyńska (Skwarczyńska 1948)¹²:

Przedmiotem badań filologii jest tekst, celem — jego komentowanie i interpretacja, metodą — naukowe badanie tekstu dążące do: ustalenia autorstwa i chronologii (analiza właściwości językowych, określenie przynależności gatunkowej), nadania poprawnego kształtu, opracowania objaśnień rzeczowych (realiów), przygotowania krytycznej edycji tekstu.

Wg cytowanego Jamesa Turnera, autora książki *Philology: The Forgotten Origins of the Modern Humanities* (ibidem, 382–383):

Co wspólnego mają archeologia, historia sztuki, filologia klasyczna, antropologia społeczna i kulturowa, historia, literatura, język, lingwistyka i badania religijne? Wszystkie pochodzą z nowoczesnego pojmowania filologii i jej towarzyszek: antykwaryzmu oraz retoryki – podobnie jak te nowoczesne badania, które wywieść można z ich starożytnych odpowiedników. Podobnie jak w wielu rodzinach, dzieci nie otrzymują jednak identycznej mieszanki genów. Archeologia wzięła więcej z antykwaryzmu niż z filologii. Krytyka literacka zawdzięcza wiele retoryce, mało filologii; w historii literatury ten wzór odwraca się. Do tej pory nic z powiedzianego nie powinno być niespodzianką. Podkreślenia wymaga to, że są wspólne metody, wspólny rodzaj wiedzy, które przetrwały we wszystkich dyscyplinach z rodziny filologicznej. [...] jak sądzę wszystkie idee, teksty, obrazy, instytucje, artefakty, języki są produktami historii, kształtowanymi przez ich historyczny kontekst.

Osobnym problemem staje się zresztą hermeneutyka¹³, czyli sztuka, a może nawet i nauka związana z Hermesem, posłańcem bogów, to po prostu *umiejętność*

¹² Skrót w: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/filologia;3900978.html>, 2020-01-14.

¹³ Rozumiem ją za Arystotelesem, por. ARIST., *hermen.*, 16 a 3–7, jako: „Słowa są symbolicznymi znakami wrażeń doznawanych w duszy, a dźwięki pisane są znakami dźwięków mówionych. Jako pisane, a także i mówione, nie są dla wszystkich ludzi te same. **Ale to, czego przede wszystkim są znakami, wrażeń doznawanych w duszy, jest takie samo dla wszystkich; a więc i to, do czego są te wrażenia podobne, mianowicie rzeczy, są również takie same**” (podkr. — JZL). Dlatego właśnie obiekt jest ciekawszym przedmiotem opisu i analizy! Dodać trzeba uwagę Lonergana na temat hermeneutyki; powiada on, iż rozstrzygamy takie kwestie, jak:

interpretacji tekstów literackich, resp. językowych jest profesją zarówno szacowną, jak i *in summa* dość ścisłą. Kwestie te poruszałem we wcześniejszych studiach i do spraw tam przedstawionych nie będę powracał¹⁴.

Jednakże niezwykle ważne są dla nas także uwagi Wolframa Axa (Ax 2000). Przypomina on, iż już Arystoteles oddziela zakresy poetyki i retoryki, i jednoznacznie powiada, iż dziedziną retoryki jest myśl/rozumowania (*diánoia*), a poetyka zajmuje się ukształtowaniem językowym wypowiedzi (*léksis*), por. Arist., *poet.*, XIX.1455a35; Philodem., *poet.*, N.XIX: *w utworze zawarta jest jakaś myśl (diánoia)*¹⁵.

Musimy o tym pamiętać, bowiem przedmiotem naszych badań jako filologów, są wszelkiego rodzaju teksty, *resp.* wytwory językowe, a zatem niezwykle ważne jest właśnie to, co podnosił już wspomniany Nicolai Hartmann; oto przedmiotem naszych badań jest dzieło, *resp.* twór językowy i zanim uruchomimy całą wielką aparaturę hermeneutyki, to najpierw musimy poznać, jak powiada m.in. Richard McKeon, *architekturę badanego obiektu* (McKeon 1987, 2, 4):

Rhetoric is an instrument of continuity and of change, of tradition and of revolution [...]. Art is architectonic with respect to making, and the architectonic art of making rhetoric, in so far as rhetoric is an art of thought [...]. Aristotle formulated rhetoric as a „universal art,” limited to no one subject-matter but applicable to all [...]. (Retoryka jest narzędziem ciągłości i zmiany, tradycji i rewolucji [...]. Sztuka jest architektoniką w odniesieniu do tworzenia, a architektonika sztuką tworzenia retoryki, o ile retoryka jest sztuką myślenia [...]. Arystoteles sformułował retorykę jako „sztukę uniwersalną”, nie ograniczoną do jednego przedmiotu, ale stosowaną do wszystkich [...].)

Gdy analizujemy jakikolwiek tekst – pamiętajmy o poczynionych dotąd uwagach. Filologia jest oczywiście „środowiskiem naturalnym” retoryki; zarazem – w tym ujęciu retoryka jest fundamentem, a także koroną badań filologicznych, czyli badań nad formami naszej komunikacji językowej (Booth 2004).

I. rozumienie tekstu, II. ocenę poprawności rozumienia tekstu, III. formułowanie koncepcji poprawnego rozumienia tekstu: następnie zaś należy poddać analizie takie kwestie jak: I. rozumienie przedmiotu, II. rozumienie słów, III. rozumienie autora, IV. rozumienie samego siebie, V. ocena poprawności interpretacji, VI. wyjaśnianie, VII. ustalanie znaczenia tekstu (Loneragan 1976, 155–172 nn.).

¹⁴ Z wielu prac wskażę na studium Marii Campatelli *Lektura Pisma z Ojcami Kościoła* (2009); por. też J.Z. Lichański, „Niobe” *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego...*, Kraków 2015, ale także studia Loneragana.

¹⁵ Podobnie kwestie te omawia K. Burke, por. idem, *Language As Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*, Berkeley–Los Angeles–London 1966, s. 295–307 [*Rhetoric and Poetics*]; także N. Frye w: *Fables of Identity*, New York 1963 [fragm. w tł. *Mit, fikcja i przemieszczenie*, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum tłumaczeń „Pamiętnika Literackiego”*, I, Wrocław 1979, s. 289–308; por. s. 292: [...] *czyni tematem utworu coś, co Arystoteles nazywał na ogół terminem diánoia — „myślą” lub sentencjonalną refleksją, którą poemat sugeruje wnikliwemu czytelnikowi (autor wcześniej wspomina poemat T.S. Coleridge’a Rime of the Ancient Mariner)*]. Problem przedstawiłem szerzej w: J.Z. Lichański, *Retoryka i poetyka: siostry czy rywalki? (Komentarz do rozdziału XIX.1456a35–1456b15 Poetyki Arystotelesa)*, w: T. Budrewicz, J.S. Ossowski, red., *Od poetyki do hermeneutyki literaturoznawczej. Prace ofiarowane profesorowi Adamowi Kulawikowi w 70. rocznicę urodzin*, Kraków 2008/2009, s. 247–256.

C. CO TO JEST I JAK ROZUMIEĆ RETORYKĘ?

To jest spore wyzwanie, szczególnie gdy spojrzymy na te kwestie z perspektywy studium Leonharda von Spengla *Die Definition und Eintheilung der Rhetorik bei der Alten* (Spengel 1863, 481–526). Przytacza w nim około pięćdziesięciu antycznych definicji, z których, tak naprawdę, wyprowadzić można chyba prawie wszystkie współczesne jej rozumienia. Z nich za najważniejsze mam dwie: pierwsza jest autorstwa Kwityliana (ok. 35 – ok. 96), druga pochodzi od Filodemososa (ok. 110–30 p.n.e.):

1. **QUINT.**, V.10.54.: *Rhetorice est inveniendi recte et disponendi et eloquendi cum firma memoria et cum dignitate actionis scientia* [retoryka jest wiedzą / nauką (jak) poprawnie wynajdywać, porządkować, wypowiadać (w sensie: w dobrej formie językowej), z (wykorzystaniem) dobrej pamięci i godnie zaprezentować (dowolny tekst), tł. JZL].

2. **PHILOD.**, *rhet.*, II.1–3: [...] *retoryka jest to sztuką pisania i wygłaszania mów epideiktycznych* [tł. JZL].

Szczególną wagę przykładam do definicji Filodemososa; zwraca on także uwagę, iż w dwu innych rodzajach mów tradycyjnie wiązanych z retoryką (od czasów co najmniej Arystotelesa) obowiązuje mówcę wierność prawdzie (chodzi o mowy doradcze i sądowe)¹⁶. W tej sytuacji kwestie prawdopodobieństwa i rozumowań prawdopodobnych nie mogą być przedmiotem zainteresowania ani prawników, ani polityków! Zatem słynna definicja Arystotelesa:

3. **ARIST.**, *Rhet.*, 1355b26–27: *Retoryka jest to umiejętność metodycznego odkrywania tego, co w odniesieniu do każdego przedmiotu może być przekonywające.* [tł. H. Podbielski] *Retoryka jest to zdolność wykrywania w każdym przypadku możliwości przekonywania* [tł. H. Cichocka]

zostaje nie tyle zakwestionowana, co silnie ograniczona do tzw. rodzaju epideiktycznego (pochwalnego)¹⁷. Natomiast ze współczesnych określeń poniższe są zapewne najważniejszymi:

4. **Chaim PERELMAN**: *Przedmiotem retoryki jest analiza technik dyskursywnych, które mają na celu wywołanie lub wzmocnienie poparcia twierdzeń przedkładanych do akceptacji.* (Perelman 2002)

5. **Kenneth BURKE**: *Retoryka to sztuka odkrywania dających się uzasadnić przekonań i poprawienia tych przekonań we wspólnym dyskursie.* (Burke 1950)

¹⁶ Żeby nie było niedomówień – odrzucam te próby definiowania retoryki, które, jak np. w wypadku Piotra Ramusa, próbują ograniczać jej zakres, czy które utożsamiają ją z oratorstwem. Retoryka jest dla mnie narzędziem formalnym dla tworzenia dowolnego tekstu – zgodnie z intencjami autora tegoż tekstu i uwzględniającego oczekiwania odbiorcy. Por. uwagi w przypisie następnym.

¹⁷ W ten sposób możemy wskazać, iż już w początkowym okresie Cesarstwa Rzymskiego przynajmniej część teoretyków retoryki uważała, iż *téchne rhetoriké* jest, jak to pod koniec XX wieku określił Stanisław Stabryła, *teorią tworzenia literatury* (Stabryła 1983, V–CXL).

6. Andrea LUNSFORD: *Retoryka to sztuka, praktyka oraz studium na temat wszelkich odmian ludzkiej komunikacji.* (Lunsford 1995; także Foss 1989)

7. Gerald A. HAUSER: *Retoryka to posłużenie się symbolami dla wywołania społecznych działań.* (Hauser 2002)

8. Karen A. FOSS: *Retoryka jest sztuką i nauką o tym, jak posługiwać się [wymyślonymi] przez ludzi symbolami.* (Foss K. 2008)

Dlaczego powracam do kwestii definicji retoryki? W studium poświęconym krytycznej analizie tekstu Jamesa C. Raymonda o retoryce jako metodologii nauk humanistycznych pisałem (Lichański 2017, 185 nn):

Jeśli zgodzimy się, że w obrębie nauk humanistycznych operujemy:

1. językiem naturalnym — nawet gdy dążymy do jego maksymalnej ścisłości;
2. przesłanki, na których opieramy nasze rozumowania, są, co najwyżej, prawdopodobne lub — co najczęściej zachodzi — niepewne;
3. poruszamy się w obszarach niepewności bądź przypadku i możliwości;

z tego wynika, że właśnie retoryka, która jest teorią i praktyką operowania zarówno językiem naturalnym, jak i rozumowaniami o przesłankach prawdopodobnych bądź niepewnych, to najlepsza podstawa metodologiczna nauk, które spełniają warunki sformułowane w pkt 1–3.

Retoryka jest zatem narzędziem nieodzownym w komunikacji, w której posługujemy się językiem naturalnym, bądź – w szczególnych wypadkach – także językiem sformalizowanym (Lichański 2017a, 27–40). Na pewno zaś nie jest synonimem stylistyki; utożsamianie obu nauk jest nagminnym błędem popełnianym, gdy określamy (opisujemy) czyjś styl/sposób mówienia, a nie zasady kompozycji tekstu i sposób argumentacji.

C.1. JAK „DZIAŁA” RETORYKA?

Retoryka „działa” na pięciu etapach kształtowania tekstu:

Na początku umieszcza się zazwyczaj *prooemium* — *wstęp*, a na końcu — *epilog*. *Dowodzenie* rozbudowano, dodając: *zbijanie argumentów przeciwnika*. Także samo przedstawienie podzielono, wyodrębniając: *zapowiedź przedmiotu omawianej sprawy (propositio)* oraz *przegląd dyspozycji (partitio)* i wprowadzając je do *opowiadania (narratio)*. Wyróżniamy zatem: *prooemium, narratio, tractatio* lub *probatio, refutatio, peroratio* czyli *wstęp, opowiadanie, dowodzenie, odparcie argumentów przeciwnika, zakończenie*. Jest to pięć stałych etapów kształtowania tekstu (dawniej nazywano je częściami mowy).

Istotnym elementem w konstrukcji tekstu są też tzw. *okoliczności (perystazy)* [są to – osoba, rzecz, przyczyna, czas, miejsce, sposób, przedmiot. Wiążą się

one z tzw. *loci ante rem* {przypominam, iż *topoi* dzielone są na: *loci ante rem, in rem, circa rem, post rem* (przed sprawą, w sprawie, wokół sprawy, po sprawie)}. **Okolicznościami** zajmują się właśnie *loci ante rem*].

Aby przygotować dowolny tekst musimy, gdy wiemy, o czym będziemy mówić, *resp.* pisać, opracować temat w trzech fazach przygotowawczych. Składają się na nie:

- zasady ustalania problemu, przedmiotu tekstu (= mowy) — *nauka o status*,
- nauka o sposobach przekonywania — *argumentatio*,
- wykaz rozmaitych schematów — *loci, topoi*.

Po opracowaniu tematu w tych fazach możemy dopiero zastanowić się już nad rozplanowaniem samego tekstu.

Powiedzmy jeszcze, że *każdy temat możemy podać w formie jednego lub kilku pytań*. Stanowią one właściwą materię naszego wystąpienia. Musimy zastanowić się, czy są to pytania natury ogólnej (*tezy*), czy też szczegółowe, odnoszące się np. do określonej osoby, czasu, miejsca itp. (*hipotezy*). Możemy ewentualnie oddzielić problemy teoretyczne, tzn. ogólne problemy naukowe bądź filozoficzne, od tez praktycznych.

Dla kształtowania etapu *inventio* istotne znaczenie miały ćwiczenia przygotowawcze, *progymnasmata*. Ich celem było opanowanie metod opracowania pojedynczego problemu.

Progymnasmata były typem pism retorycznych rozpowszechnianych przez nauczycieli retoryki, poczynając od szkoły greckiej i stanowiły podstawę kształcenia. Uczyły tworzyć m.in. opowiadania fikcyjne, rozwiązywać problemy sporne itp. oparte na znanych wątkach i motywach branych np. z komedii, tragedii, tradycji mitologicznej. Kwintyliian omawia je w rozdziale 4. księgi drugiej swego dzieła.

Progymnasmata nawiązują do tradycji *declamationes* z okresu Drugiej Sofistyki. Łącznie przyjmuje się, że jest ich 14 oraz dzieli pomiędzy trzy rodzaje:

Rodzaj doradczy:

- wymyślane opowiadanie (*fabula*),
- krótkie przypomnienie danego tematu dla jakiegoś określonego celu (*chreia*),
- zwięzłe zdanie (*sententia*).

Rodzaj sądowy:

- obalenie argumentów (*retractio*),
- potwierdzenie argumentów (*confirmatio*),
- ocena projektu prawa (*legislatio*),
- wspólne miejsca (*locus communis*).

Rodzaj okolicznościowy (= pochwalny):

- pochwała (*laus*),
- nagana (*vituperatio*),
- porównanie (*comparatio*),

— przedstawienie charakterów (*ethopoeia*).

Wspólne wszystkim rodzajom są:

— opis (*descriptio*),

— małe opowiadanie (*narratio*).

Wspólna rodzajom doradczemu i okolicznościowemu jest:

— ocena danego problemu (*thesis*).

PROBLEMEM OSOBNYM JEST TOPIKA; przypominam, iż dotyczy ona trzech kwestii.

Jest – po pierwsze – zbiorem pewnych stałych sposobów mówienia na określone tematy (jej opis i analizę najpełniej przedstawił Robert Ernst Curtius, por. Curtius1997);

– po drugie – to stałe schematy argumentacyjne, oraz

– po trzecie – źródła, z których czerpie się dowody: tu zapewne mieszczą się także *loci theologici*¹⁸ (najtrafniej opisał te kwestie Bertold Emrich 1977, 235–263).

A oto układ *locii* [za G. Uedingiem]

Loci a persona

Genus [rodzaj, ale także pochodzenie wskazujące los] np. *Imię moje przynosi przekleństwo*, lub tzw. imiona mówiące w komediach oświeceniowych.

Natio [narodowość, ale i przynależność rasowa] np. *biali są jakby opętani przez demony* [przysłowie chińskie]

Patria [ojczyzna] wiersz M.K. Sarbiewskiego / D. Naborowskiego o narodach

Sexus [płeć] np. *kobiety = słaba płeć* [cytat ze znanej piosenki śpiewanej przez E. Bodo]

Aetas [wiek] np. *Młodzi myślą, że starzy są głupi, a starzy wiedzą, że młodzi są głupi* [A. Christie]

Educatio et disciplina [wyszkolenie i zawód] np. *Sowa jest wykształcona, bo umie napisać poniedziałek* [A.A. Milne]

Habitus corporis [wygląd ciała] np. *twoje poglądy są równie odrażające jak twój wygląd*; zwracam też uwagę, iż kwestie wyglądu postaci odgrywają w literaturze sensacyjnej (a jeszcze bardziej w filmie!) niezwykle istotną rolę, por. A. Christie, Carolyn G. Hart. Carola Dunn, Boris Akunin, A. Marinina

Fortuna [los] np. *szczęśliwy* lub *nieszczęśliwy los*

Conditionis [uwarunkowania socjalne] np. pojawia się, jako uzasadnienie zachowań bohaterów, w powieściach naturalistycznych [E. Zola], ale też w powieściach sensacyjnych np. M.C. Beaton, Carolyn G. Hart itd.

Animi natura [cechy duszy: charakteru] np. *brykanie Tygryśka* [A.A. Milne]

Studia [zawód] – przykłady są dość oczywiste

Quid affectet quisque [przekonania] jw.

¹⁸ *Loci theologici* opisane m.in. u Jerzego Szymika, por. Szymik 2001, 303–311.

Ante acta dicta [prehistoria] jw.

Nomen [nazwa/y/nazwiska/tytuły] jw.

Loci a re

A causa [sprawa] np. godna, niegodna sprawa; sprawa narodowa

A loco [miejsce] np. *miejsce gdzie mieszka Kłapouchy, mokre i ponure* [A.A. Milne]

A tempore [czas] np. czas właściwy, czas niewłaściwy

A modo [sposób – wykonania czegoś] np. podsumowania H. Poirota w powieściach A. Christie

A facultate [możliwości] jw.

A finitione [definicja lub ograniczenie] np. ograniczanie zakresu pojęcia poprzez definiowanie

A simili [podobieństwo] np. twierdzimy, że niebieski balonik jest podobny do nieba [A.A. Milne]

A comparatione [porównanie] np. zestawiamy coś nieznanego z czymś znanym, aby to pierwsze opisać

A fictione [zmyślone okoliczności] np. załóżmy, że...

A circumstantia [okoliczności] np. ktoś zastany w jakimś miejscu jest podejrzany/niewinny

Pouczająca jest też analiza zestawu *loci theologici*

i. Źródło teologiczne natchnione i główne

1. Pismo Św.

ii. Źródła teologiczne nienatchnione

2. Symbole wiary

3. Liturgie

4. Wiara Ludu Bożego (*sensus fidei*)

5. Nauczanie soborów

6. Nauczanie papieża ex cathedra

7. Nauczanie Kościoła rozproszonego po świecie (biskupów i synodów)

8. Nauczanie Ojców i pisarzy Kościoła

9. Zwyczajne nauczanie papieży

10. Historia Kościoła (jako przekaźnik Tradycji)

11. Prawo kościelne

12. Sztuka sakralna i literatura piękna (jako pomniki Tradycji)

13. Nauczanie teologów

14. Filozofia, nauki

15. Historia (jako negatywne kryterium teologii i zasada hermeneutyczna)

16. Sztuka (jako źródło inspiracji oraz instrument pomocniczy przekazu)

17. Literatura piękna (jako źródło inspiracji teologicznej i instrument pomocniczy przekazu dla kerygmatyków)
18. Znaki czasu
19. Człowiek
20. Wiara

Obie „listy” toposów pokazują, iż nie stanowią one „zamkniętych” całości; np. teksty kultury przynależne do s.f. i fantasy wprowadziły swoje „listy”, np. por. przypis następujący; także Mik 2022.

Dodam, aby nie uległo to wątpliwości: w zasadzie *loci* mają zawsze jakąś stałą formę językową, w której są prezentowane¹⁹. Ale w ten sposób z motywów stają się sposobem argumentacji. Jeśli chcemy polubić np. Kłapouchego, to musimy „przymknąć oko” i na miejsce, w którym mieszka (mokre i ponure), i na jego zgryźliwy charakter. Ale właśnie „Kłapouchy” jest swoistym toposem – z obu wspomnianych powodów. W identyczny sposób np. David Suchet „stworzył” postać Herkulesa Poirot (oczywiście opierał się na opisie Agathy Christie, ale pewne szczegóły charakterystyki pochodzą od niego).

Zapytać wreszcie trzeba o kwestię krytyki retorycznej, jako pewnej metody analitycznej, którą stosuje się także dla badania tekstów kultury.

Warto pamiętać, iż krytyka retoryczna (*rhetorical criticism*) jest dziś najbardziej rozpowszechnioną metodą, raczej: zbiorem metod, analizy różnorodnych artefaktów, w tym, jak powiedziałem, tekstów kultury. Bruce E. Gronbeck rozróżnił historię retoryki od krytyki retorycznej: pierwsza to studium nad historycznymi efektami dyskursu retorycznego, druga to analiza dyskursów oraz działań retorycznych, których cele są zasadniczo normatywne bądź doradcze²⁰. Jak powiada Tomasz Tabako²¹:

W świecie anglosaskim, zwłaszcza w USA, krytyka retoryczna jest od blisko stu lat uprawiana jako forma interpretacji tekstów różna od tradycyjnej krytyki literackiej. Źródłem tej różnicy jest kilka. Po pierwsze, różne w krytyce retorycznej i literackiej są definicje tekstu, czyli przedmiotu analizy. W studiach retorycznych definicja tego, czym jest tekst, co go konstituuje oraz jak on funkcjonuje (i dlaczego), jest inna, szersza. W krytyce literackiej tekstem jest tradycyjnie powieść, wiersz i tak dalej. W krytyce retorycznej tekstem będzie zarówno powieść i wiersz, jak i przemówienie publiczne, zbiór wypowiedzi tworzących kampanię wyborczą, utwór muzyczny, obraz, fotografia, podręcznik, lalka Barbie, ustawa sejmowa, radiowy serwis informacyjny, reklama, zapis telewizyjnego show, kształt budynku rządowego, trend językowy w korporacji, w relacjach między grupami społecznymi,

¹⁹ Kwestie te, myśląc jednak pojęcia i używając szalenie skomplikowanego nazewnictwa, opisuje za badaczami amerykańskimi m.in. Krzysztof M. Maj, por. Maj 2019, 128–178 nn.

²⁰ Por. Bruce E. Gronbeck, *Rhetorical history and rhetorical criticism: A distinction*, « Communication. Education », 1975, vol. 24, z. 4, s. 309–320.

²¹ List Tomasza Tabako ze stycznia 2011 roku do autora niniejszych rozważań z opinią nt. problemów krytyki retorycznej.

sposób urządzenia muzeum lub parku i tak dalej. Innymi słowy, o ile w krytyce literackiej przedmiot analizy jest zasadniczo wyznaczony granicą tego, co się rozumie przez literaturę, w krytyce retorycznej przedmiotem analizy jest wszystko to, gdzie pojawia się retoryka. **Retoryka rozumiana nie tyle jako perswazja, co jako różnorodny i skomplikowany zbiór sposobów komunikowania ze skutkiem uwyrażniającym się nie tylko w literaturze, lecz w całym życiu jednostki lub społeczeństw** (podkr. JZL). [...] Warsztat analityczny w krytyce retorycznej jest więc z konieczności szerszy niż w krytyce literackiej. Ma on bowiem zapewnić wykrywalność i widzialność nie tylko tego, co dzieje się w warstwie kompozycji tekstu, lecz również to, z jakim skutkiem gry językowe wpływają na kształt sfery publicznej, ludzkiej podmiotowości, tożsamości indywidualnej i grupowej, władzy, podległości, dominacji, emancypacji i tak dalej. Stawką jest więc wolność i jej zakresy. [...] W krytyce retorycznej – prócz piękna (i innych kategorii estetycznych) – rozpatrywana jest również skuteczność tekstów (w sensie perswazyjnym) oraz ich siła w konstytuowaniu i przekształcaniu lub galwanizowaniu rozmaitych podmiotowości.

Zdaniem Wichelnsa „krytyk literacki interpretuje wartości stałe i uniwersalne, podczas gdy krytyka retoryczna nie zajmuje się ani stałością, ani pięknem, ale efektem”²². Dlatego też przedmiotem badania krytyka retorycznego jest mowa rozumiana jako komunikacja z publicznością (dziś powiemy raczej – z audytorium), a celem jest analiza i ocena metod przekazywania przez mówcę idei audytorium. We wspomnianym artykule krytyk podał również konkretne zalecenia metodologiczne „pośród których jako szczególnie ważną zalecił m.in. analizę osobowości mówcy, motywów jego działania, celów i ocen przez niego sformułowanych; stylu, sposobów dobierania argumentów i dowodów oraz sposobów przekazywania wypowiedzi słuchaczom”²³. W badaniach krytycznych zdaniem Wichelnsa bardzo ważne miejsce powinna zająć publiczność; nie tylko jej ogólna charakterystyka i efekt, jaki wywarło na niej wystąpienie, ale też wpływ, jaki miało przemówienie odczytane później oraz oddziaływanie objawiające się zmianą postaw społeczeństwa w konkretnym momencie historycznym²⁴.

Krytyczne metody analizy tekstu opierają się na szerokim jego rozumieniu: może to być tekst mówiony, pisany, wizualny, czy też przyjmujący inne formy (mapy, architektura, rzeźba monumentalna (pomniki), wytwory techniki, formy przedmiotów użytecznych czy zagospodarowanie przestrzeni). Główne metody retorycznej analizy tekstu to: podejście neoarystotelesowskie (neoklasyczne), gatunkowe (ang. *generic criticism*), metaforyczne, narracyjne, polityczne (zwane też ideologicznym), dramatystyczne (zwane też pentadycznym, a wywodzące się z prac Kennetha Burke’a), psychoanalityczne, feministyczne (ang. *Feminist* lub *gender criticism*), „Noworetoryczne”, „fantazyjno-tematyczne” (ang. *fantasy-theme criticism*) i skojarzeniowe (ang. *cluster criticism*)²⁵.

²² A.D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna...*, s. 101.

²³ Ibidem.

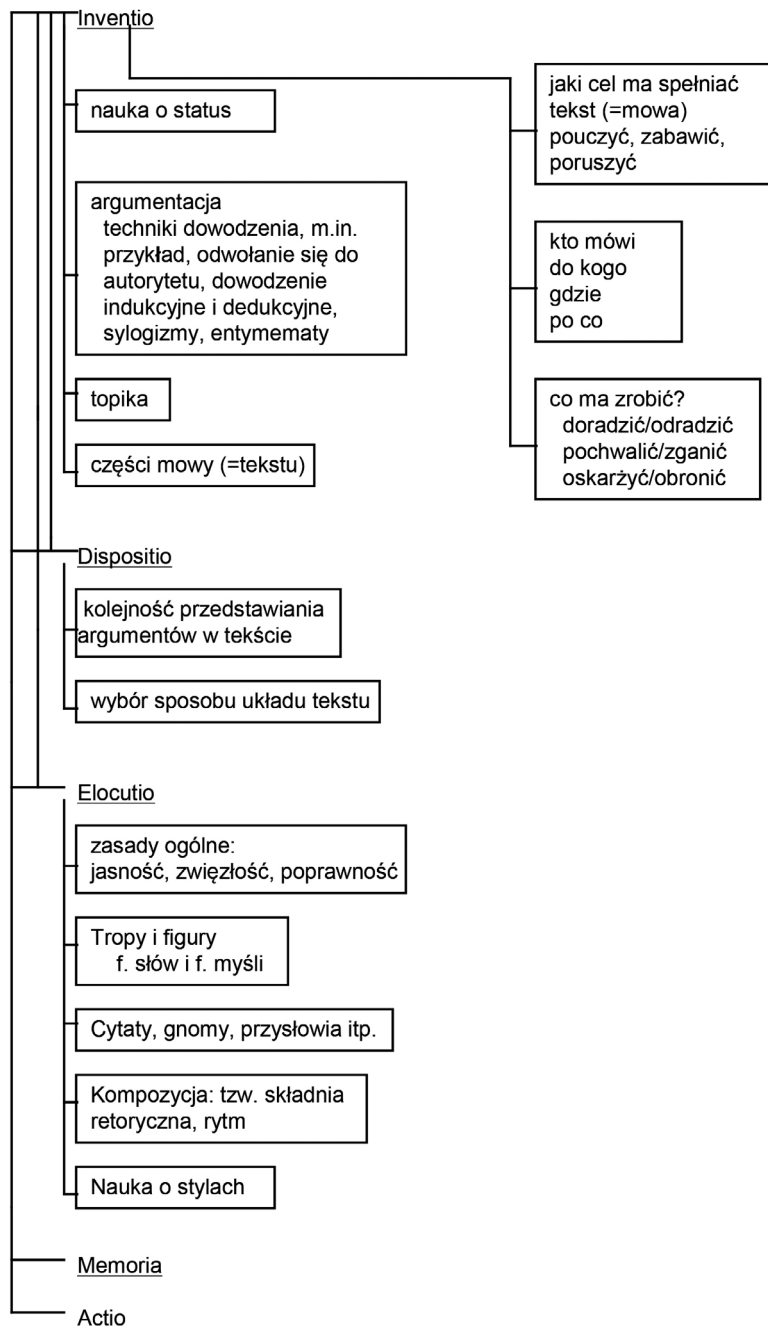
²⁴ Por. H.A. Wichelns, *The Literary Criticism of Oratory*, op. cit., A.D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna...*, s. 101.

²⁵ Por. S.K. Foss, *Rhetorical Criticism*, op. cit.

Dalsze rozważania na ten temat, por. skrypt KRYTYKA RETORYCZNA JAKO METODA ZADAWANIA PYTAŃ.

Tę część zamykam schematem pokazującym, jak wyglądają etapy kształtowania tekstu oraz jak oraz co, na każdym etapie, jest „robione” z tekstem. Zwracam tylko uwagę, iż z punktu widzenia retoryki kwestie estetyczne, acz ważne, są nieco drugorzędne: na plan pierwszy, także w warstwie językowej, wizualnej, dźwiękowej czy też łączącej te elementy razem, liczy się efekt końcowy i „trafienie” do odbiorcy oraz wywarcie na nim wrażenia (pobudzenie emocji, a poprzez nie – refleksji etycznej czy racjonalnej).

ETAPY KSZTAŁTOWANIA TEKSTU



D. DEFINICJA PROJEKTUJĄCA LITERATURY I KULTURY POPULARNEJ

Trzeba jednak dodać jeszcze jedną uwagę wstępną; dotyczy ona sposobu rozumienia dzieła literackiego, *resp.* tekstu kultury. Idę tu nadal za sugestią, którą sformułował jeszcze Immanuel Kant²⁶:

Albowiem dla doskonałości popularnej, dla przypodobania się ludowi nie należy rezygnować z doskonałości scholastycznej, bez której wszelka nauka nie byłaby niczym innym, jak tylko igraszką i dziecinadą (Spielwerk und Taendeley). [...] Prawdziwa bowiem popularność wymaga rozległej znajomości ludzi i świata, znajomości pojęć, upodobań i skłonności ludzi, które stale trzeba mieć na względzie, prezentując coś, a nawet dobierając stosowane, spełniające wymogi popularności wyrażenia. Takie znizenie się (kondensacja) do zdolności pojmowania publiczności oraz do wyrażen pospolitych, które polegają nie na odkładaniu na bok doskonałości szkolnej, lecz na takim przyoblekaniu myśli w słowa, że rusztowanie – zgodność z wymogami szkolnymi oraz techniczna strona tej doskonałości – pozostaje niewidoczne (tak jak te rysowane ołówkiem linie, na których się pisze, a później wymazuje), ta prawdziwie popularna doskonałość poznania w rzeczywistości jest wielką i rzadką doskonałością, świadczącą o dogłębnej znajomości nauki. [...] szkoła żywi przesady, tak jak intelekt pospolity. Wzajemnie się na tym wspierają.

Ta opinia królewieckiego filozofa winna być dla nas pewnym rodzajem drogowskazu w dalszych badaniach; określa on bowiem nieco inaczej popularność, niż przyjmujemy to obecnie. Zwracam uwagę, iż **Kant akcentuje techniczną sprawność utworu, który ma zdobyć popularność**. Zwracam także uwagę, iż **Kant podkreśla, iż chęć przypodobania się odbiorcy nie powinna wpływać na precyzję wyводу w dziele sztuki**²⁷. Sądzę, iż te sugestie winniśmy wziąć pod uwagę, konstruując metodologię badań nie tylko literatury/kultury popularnej, ale w ogóle wszelkich tekstów kultury²⁸. **Dla mnie powyższe określenie jest wstępną definicją projektującą kultury, *resp.* literatury popularnej oraz – każdego tekstu kultury.**

Jednak przypomnieć należy, iż już dość dawno²⁹:

²⁶ Por. I. Kant, *Logika. Podręcznik do wykładów*, przeł. i opr. A. Banaszkiewicz, Wyd. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 64–65, 65. Na to określenie zwracałem już uwagę, m.in. w: J.Z. Lichański, *Filologia – Filozofia – Retoryka. Wprowadzenie do badań (nie tylko) literatury popularnej*, Warszawa 2017, s. 10 nn. Ta uwaga Kanta ma dla badań nad naszą kulturą, *resp.* literaturą oraz ich odbiorem wielkie znaczenie i dziwię się, dlaczego jest niedoceniona! Por. uwagi dalsze na s. 57 nn.

²⁷ Czym innym jest popularność, którą pragnie zdobyć artysta, a czym innym precyzja wywodów badacza – tak rozumiem pierwsze z zacytowanych zdań Immanuela Kanta; por. ibidem, s. 65: „nade wszystko musimy baczyć na scholastyczną doskonałość naszego poznania – zgodną z wymogami szkolnymi formę gruntowności – i dopiero później troszczyć się o to, w jaki sposób sprawić, by poznanie metodycznie opanowane w szkole stało się naprawdę popularne, to jest by można było przekazywać je innym łatwo i powszechnie w taki sposób, by popularność nie wyparła jednak gruntowności”.

²⁸ Zwracam uwagę, iż **popularność** można i zapewne trzeba potraktować jako zjawisko z zakresu socjologii książki (oraz ogólniej – odbioru) i określać je ilościowo, jako np. wysokość nakładów (mierzoną w jakiejś jednostce czasu!), liczbę wypożyczeń w bibliotekach (jw.) itp. Dane takie można uzyskać m.in. w Instytucie Książki i Czytelnictwa Biblioteki Narodowej.

²⁹ Por. Bokszański 2012, 51–52.

[...] Antonina Kłoskowska zaproponowała wyodrębnienie z całości kultury względnie autonomicznego jej sektora, któremu nadała – jak pamiętamy – miano „kultury w węższym rozumieniu” lub „kultury symbolicznej”, eksponując równocześnie jego autoteliczny charakter. Stanowisko to dostarczyło przesłanek świadczących o tym, że socjologia kultury wychodziła poza stadium intuicyjnie formułowanego pola badań, o którym sądziło się, że obejmuje zjawiska w jakiś bliżej nieokreślony sposób ze sobą połączone (np. ramą implikowaną przez pojęcie „kultury duchowej”). Rozpatrywanie zjawisk mieszczących się w tak zakreślonym polu odwoływało się ponadto do perspektywy komunikacji społecznej, rysując podstawową problematykę badawczą o wyraźnie empirycznych odniesieniach.

Zjawisko, o którym mówimy, jest elementem *kultury symbolicznej*, ale wchodzi także w pole *komunikacji społecznej*; to ostatnie jest szalenie ważne, bowiem naszym zadaniem musi być odpowiedź na pytanie kto, komu i co komunikuje³⁰. A literatura zarówno masowa, jak i popularna, w tym zakresie, mają sporo do powiedzenia (może mniej czytelnikowi, ale badaczowi wiele – bowiem posługuje się ona symbolami, które niosą jakieś konkretne, a nie jakiegokolwiek znaczenia)³¹.

Już w tym miejscu problem staje się bardzo skomplikowany, ponieważ owe *symbole* „służą” do bardzo różnych celów. Jak wynika z badań i Kłoskowskiej, i jej uczniów, ale i badaczy m.in. z kręgu Kennetha Burke’a, „mówią” one bardzo wiele o kondycji nie tylko *kultury symbolicznej*, ale i *komunikacji społecznej*.

E. Literatura i kultura popularna – artefakty

- a. Próba opisu stanu badań: słowniki, encyklopedie
- b. Badania

Po określeniu podstawowych pojęć spróbujemy wyliczyć choćby podstawowe artefakty, z jakimi mamy do czynienia w obrębie literatury i kultury popularnej. Ułatwieniem są w tym wypadku takie wydawnictwa, jak Nicholasa Clute’a *Encyclopedia of Sf* (Clute, Nichols 1980), Żabskiego *Słownik literatury popularnej* (2006), a także Smuszkiewicza, Niewiadowskiego *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej* (1990). Dają one dobry wgląd. Warto też sięgnąć do Nijakowskiego *Świat po apokalipsie* (2018).

Jednak podsumowaniem badań jest studium Adama Mazurkiewicza (2019, *passim*), które, acz przygotowane pod innym kątem, jest znakomitym wprowadzeniem do stanu badań dziedziny, o której mówimy.

³⁰ Tu powinienem (i wskazuję) na retorykę, jako narzędzie pomagające zrozumieć ten aspekt komunikacji; jednak ograniczę się tylko do wskazania zarówno prac Kennetha Burke’a, jak i swoich, por. Burke 1966; Burke 1967/2014; Lichański 2017; Lichański 2017a; Lichański 2018. Natomiast powiązanie tego zagadnienia z kwestiami ekonomicznymi jest, *in summa*, błędem, acz biorąc pod uwagę zainteresowania akademickie autora, błąd wynika z jego zainteresowań badawczych. Daleko ostrożniejszy w swych sądach był np. Stefan Nowak, którego uwagi oraz studium jest godne pilnej lektury i nie straciło nic na aktualności.

³¹ Kwestię tę szczegółowo opisał m.in. Burke, por. przypis poprzedni.

F. METODA BADAWCZA³²

Krytyka retoryczna ma dwa rodowody.

Pierwszy to tradycja *téchne rhetoriké* i sięga co najmniej czasów Platona i Arystotelesa (choć część badaczy wiąże jej narodziny z Hezjodem i Heraklitem, a część dopiero z okresem hellenistycznym oraz Pseudo-Demetriuszem, Dionizjuszem z Halikarnasu czy z Markiem Fabiuszem Kwintylianiem).

Drugi wiąże się z Herbertem A. Wichelnsem oraz jego tekstem *The Literary Criticism of Oratory*, z 1925 roku.

Od czasów Wichelnsa krytyka retoryczna (*rhetorical criticism*) rozwinęła się w sposób niezwykle dynamiczny i stała się jedną z najważniejszych metod analitycznych sztuki słowa, a jej zastosowania objęły nie tylko oratorstwo publiczne/polityczne, ale wszelkie teksty kultury, a także przeniknęły do krytyki sztuki – w najszerszym rozumieniu tego pojęcia

Bruce E. Gronbeck rozróżnił historię retoryki od krytyki retorycznej: pierwsza to studium nad historycznymi efektami dyskursu retorycznego, druga to analiza dyskursów oraz działań retorycznych, których cele są zasadniczo normatywne bądź doradcze.

Krytyka retoryczna jest badaniem wszelkiej działalności symbolicznej człowieka. Także metodą odkrywania intencji autora oraz używanych przez niego technik perswazji, a czasem wręcz manipulacji odbiorcami.

Wyróżnienie *krytyki retorycznej* wynika z faktu, iż posługuje się ona narzędziami wziętymi z teorii retoryki i dostosowanymi do potrzeb konkretnego tekstu, dzieła itd.

Spory, w jakie „wchodzi” krytyka retoryczna, a na co zwraca uwagę m.in. Wayne C. Booth, dotyczą spraw natury metodologicznej związanych z nieporozumieniami dotyczącymi tzw. *retoryczności*. Błędność tego pojęcia oraz jego nadużywanie kwestionował przywoływany już Wayne C. Booth, a też i piszący te słowa (Lichański 2017, 80):

Retoryka jest systemem formalnym, w którym określone są reguły konstruowania, analizowania, *resp.* wypowiadania nieskończonej liczby poprawnych tekstów zbudowanych ze skończonej liczby poprawnych zdań, *resp.* periodów, przy czym i zdania, *resp.* periody, i teksty, są:

i/ uporządkowane *inwencyjnie*, *dyspozycyjnie* i *elokucyjnie*,

³² Profesor Sonja K. Foss pracuje w Department of Communication na Uniwersytecie w Denver, por. <http://sonjafoss.com/main/> (2016-10-11). Na podanej stronie można też zapoznać się z dorobkiem naukowym Pani Profesor oraz obejrzeć aktualnie prowadzone przez nią zajęcia. Redakcja wyraża podziękowanie Pani Profesor za zgodę na tłumaczenie i opublikowanie tego tekstu; wyrażamy nadzieję, iż ułatwi on i przybliży polskiemu odbiorcy, szczególnie uczniom, praktyczne zasady posłużenia się technikami retorycznymi do opisu i analizy nie tylko tekstów literackich, ale wszelkich artefaktów kultury. RED. Tekst niniejszy nie może być wykorzystywany, powielany itd. bez zgody Autorki i Redakcji pisma „Forum Artis Rhetoricae” (2016-10-11).

ii/ uporządkowanie to służy przedstawieniu w naoczności określonych idei i odwołuje się do określonych wartości.

Zarówno uporządkowanie tekstów, jak i przedstawienie określonych idei oraz odwołanie do określonych wartości są wynikiem aktów intencjonalnych autora.

Powyższa definicja odwołuje się do tradycji Kwintyliana, który powiada (QUINT., V.10.15; Lichański 2012, 5–11):

Rhetorice est inveniendi recte et disponendi et eloquendi cum firma memoria et cum dignitate actionis scientia.

(Retoryka jest wiedzą/nauką (jak) poprawnie wynajdywać, porządkować i wypowiadać (w sensie: wypowiadać w dobrej formie językowej), z (wykorzystaniem) dobrej pamięci i godnie zaprezentować (dowolny tekst). – tł. JZL)

Krytyka retoryczna zaś to (Cagle 2014):

the systematic process of illuminating and evaluating products of human activity (systematyczny proces wyjaśniania i oceny produktów działalności ludzkiej)

...description, analysis, interpretation, and evaluation of persuasive uses of communication (opis, analiza, interpretacja i ocena perswazyjnych „zastosowań komunikacji”)

A communication critic seeks to make an argument that interprets or evaluates the messages to which the individual or society is exposed (Krytyk komunikacji stara się skonstruować argument, który interpretuje i ocenia wiadomości, na które pojedyncze osoby lub społeczeństwo są „narażeni”)

W 1970 roku *The Speech Communication Association* zorganizowało dwie konferencje, w trakcie których wyrażono przekonanie, że należy rozszerzyć zakres badań krytyki retorycznej na teksty, zarówno dyskusyjne, jak i niedyskusyjne, wyrażane werbalnie i pozawerbalnie, np. slogany, gestykulację, śpiewy, pochody itp.

Krytyka retoryczna powinna być związana nie z jakimiś określonymi cechami badanego materiału, a raczej specyficznym sposobem podejścia krytyka do rozmaitych zagadnień związanych z przedmiotem badań, rozważanie go w kategoriach jego siły przekonywania lub efektu perswazji.

Tak rozumiana krytyka retoryczna da się zastosować wobec każdego ludzkiego działania. Retoryka nie jest dziedziną tylko historyczną i teoretyczną czy praktyczną (np. jako metoda badawcza), ale ma również zastosowania dydaktyczne:

„Przed wszystkim przejawia się to w programach szkół średnich i wyższych, gdzie w ramach English Departments znajduje się nauka zarówno literatury, jak i tzw. kompozycji, związanej wielorako z retoryką. Szczególny nacisk, jaki kładzie się na wdrażanie programów zajęć »composition«, łączy się ze świadomością powszechnego upadku czytelnictwa”.

Kolejną kwestią była potrzeba rozpoczęcia badań nad **retoryką ruchów społecznych**.

Postulaty badawcze sformułował S. Judson Crandell. Sugerował zajęcie się mowami wygłaszanymi w celu osiągnięcia kontroli społecznej przez grupę (w tym ulotek, artykułów w prasie itp.).

„Za twórcę badań retorycznych nad ruchami społecznymi uważa się Lelanda M. Griffina. Odrzucił on ostatecznie »mówcocytryczną« orientację (*»speaker centered orientation«*) proponowaną przez szkołę tradycyjną, na rzecz studiów nad ruchami retorycznymi funkcjonującymi w ramach ruchów historycznych”.

Równoległe podejmowano próby stworzenia retorycznej definicji ruchu społecznego. W pewnym zakresie uczynił to Raymie McKerrow, *Critical Rhetoric*, w: Jim A. Kuypers et al., *Rhetorical Criticism: Perspectives in Action (Communications, Media, and Politics)*, 2016. Jak piszą autorzy we wstępie do ww. pozycji:

Ten esej przedstawia teoretyczne uzasadnienie krytycznej retoryki i przedstawia osiem „zasad”; które razem wzięte ukierunkowują krytyka na akt krytyki. Racjonalność teoretyczna obejmuje dwie formy krytyki, stylizowane na **krytykę dominacji** i **krytykę wolności**. Obydwie łączy wspólna **analiza dyskursu władzy**, który służy w pierwszym przypadku utrzymaniu przywileju elity, a w drugim utrzymywaniu relacji społecznych w szerokim spektrum ludzkich działań. Zasady wyrażają orientację, która postrzega krytykę jako praktykę transformacyjną, a nie metodę, uznaje materialność dyskursu, rekonceptualizuje retorykę jako doksytyczną (= wiedzieć i zakładać) jako przeciwstawną epistemicznej, i jako nominalistyczną jako przeciwstawną uniwersalistyczną, ujmuje retorykę jako „wpływową” w przeciwieństwie do „przyczynowej”; dostrzega znaczenie zarówno nieobecności, jak i obecności, dostrzega potencjał interpretacji polisemicznej w przeciwieństwie do monosemicznej, jako czynności, która jest „wykonywana”.

Krytyczne metody analizy tekstu opierają się na szerokim rozumieniu: może to być tekst mówiony, pisany, wizualny, czy też przyjmujący inne formy (mapy, architektura, rzeźba monumentalna (pomniki), wytwory techniki, formy przedmiotów użytecznych czy zagospodarowanie przestrzeni).

Główne metody retorycznej analizy tekstu to (Foss 2004, *passim*):

- podejście neoarystotelesowskie (neoklasyczne),
- gatunkowe (ang. *generic criticism*),
- metaforyczne,
- narracyjne,
- polityczne (zwane też ideologicznym),
- dramatystyczne (zwane też pentadycznym, a wywodzące się z prac Kennetha Burke’a),
- psychoanalityczne,
- feministyczne (ang. *feminist* lub *gender criticism*),
- „noworetoryczne”,
- „fantazyjno-tematyczne” (ang. *fantasy-theme criticism*),
- skojarzeniowe (ang. *cluster criticism*).

Wcześniej, bowiem w roku 1996 S.K. Foss przedstawiła nieco prostszą metodę analityczną krytyki retorycznej osadzoną na technice zadawania pytań (Foss):

Pierwsze pytanie podkreśla kontekst albo środowisko, które zrodziło retoryczny artefakt: „Jaki jest związek pomiędzy retoryką a kontekstem?”. Związkiem pomiędzy retorycznym artefaktem a jego kontekstem jest oczywiście przedmiot debaty, wokół którego koncentruje się komunikacja. Niektórzy krytycy wierzą, że konteksty albo sytuacje przesuwają problemy stricte retoryczne bardziej do kwestii egzystencjalnych, podczas gdy inni uważają, że sytuacja i to, jak jest definiowana, zależy od punktów widzenia, które reprezentują osoby zaangażowane w debatę. Stanowisko pośrednie orzeka, iż sytuacja nie wpływa bez reszty na zachowania mówcy, ale – z drugiej strony – retor nie ma (w toku debaty) na tyle swobody, aby dowolnie wpływał na sytuację (bądź ją nawet stwarzał).

Drugim pytaniem pojawiającym się w kursie jest: „Jak wiadomość jest skonstruowana w konkretnej rzeczywistości dla audytorium i retora?”. W tym wypadku krytycy skupiają się głównie na samej wiadomości i na tym, co się dzieje w jej zasięgu, bowiem wywołuje ona specyficzny sposób postrzegania świata przez tych, którzy są zaangażowani w proces tworzenia i przekazywania tejże wiadomości. Dwie metody są w szczególności przydatne do analizy tego zjawiska i powinny pojawić się w kursie jako przykłady odpowiedzi na pytania o wiadomości. Krytyka metaforyczna zawiera badanie dokładnie jednej formy ekspresji – metafory – aby odkryć treści oraz pojęcia (i ich znaczenia) użyte przez mówcę dla przedyskutowania/przedstawienia jakiegoś tematu. Krytyka narracyjna jest podejściem, w którym krytyk analizuje retoryczne artefakty w formie opowieści; celem jest odkrycie reprezentowanego przez mówcę poglądu na świat, jaki jest kreowany poprzez formę wypowiedzi/tekstu, jaką posłużył się mówca/autor.

Wiadomość należy pojmować szerzej jako dowolny rodzaj tekstu, por. Foss 2004, Lichański 2007.

Dobrym przykładem są np. analizy mów M.T. Cyncerona bądź przemówienia polityków itp., por. praktyczne analizy w t. 2, Lichański 2007.

W niektórych przypadkach krytycy zainteresowani są głównie cechami własnymi artefaktu lub artefaktem jako wyrazem ekspresji mówcy. Takie skupienie się na mówcy jest dyktowane pytaniem: „Co artefakt retoryczny mówi o retorze?”. Krytyk, który jest zainteresowany artefaktem jako odbiciem poglądów jego twórcy, z reguły stara się odkryć, jak retorzy/autorzy postrzegają i jak interpretują świat, jakie jest ich życie wewnętrzne oraz jak ich punkt widzenia motywuje ich do takich, a nie innych działań. Symbole retoryczne to wskazówki, aby móc odpowiedzieć na te pytania.

Możliwość stworzenia w ten sposób nowej metody krytyki retorycznej, jeśli nawet realnie nie istnieje, to jednak pozwala studentowi odpowiedzieć na zadane wcześniej pytania. Jest to związane z wykorzystaniem *teorii ugruntowanej* (grounded-theory), która jest autorstwa Glasera i Straussa (1967); sama idea nie musi być wprowadzona w kursie. Pytania, które zadają studenci mogą sugerować szczególny sposób odpowiedzi na nie, ale nie muszą oni zawęzać się do wstępnie sformułowanych metod opracowanych przez innych. Teoria ugruntowana – spójny system metod jakościowych opracowany przez Anselma Straussa oraz

Barneya Glasera i opisany w 1967 w książce *The Discovery of Grounded Theory*. Teoria ugruntowana opiera się na założeniu, że rzeczywistość społeczną najlepiej rozumieją zaangażowani w nią aktorzy. W związku z tym odrzuca tradycyjne funkcjonalistyczne podejście, w którym badacz analizuje zbiorowość przy użyciu wcześniej opracowanego modelu teoretycznego, ponieważ uznaje, iż powoduje to jedynie samopotwierdzenie się danej teorii (badacz utwierdza się we własnym zamyśle, bo znajduje to, co chce znaleźć). W teorii ugruntowanej badacz idzie w teren bez prekonceptualizowanych teorii. W miarę jak w kolejnych interakcjach zbiera materiał badawczy (w wywiadach, obserwacjach, analizie tekstu itp.) teoria wyłania się z samych badań, „gruntuje się” w terenie. Poprzez zastosowanie metody porównawczej dotyczącej wielu przypadków badacz-analityk generuje kategorie ogólne i opisuje procesy społeczne (za wikipedią, http://pl.wikipedia.org/wiki/Teoria_ugruntowana 2014-01-19).

Jednakże Rodrigo Ramalho, Peter Adams, Peter Huggard, Karen Hoare (Ramalho, Adams, Huggard, Hoare, 2015, 16 (3), Art. 19, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1503199,2018-04-23>); zwracają oni uwagę, iż nawet sprawozdanie ze stanu badań ma wymiar epistemologiczny: *Pomysł, że wpływ badacza na badany produkt – w tym również na literaturę, którą wcześniej przeczytał – może być wykluczony lub wyizolowany i usunięty przez właściwe użycie metod, jest również założeniem epistemologicznym*). Trzeba też pamiętać o następnej „przestrodze” badaczy; oto:

W konstruktywistycznej metodzie GTM (Grounded Theory Methodology) wpływ badacza – a za jego pośrednictwem – na recenzowaną/omawianą literaturę – nie jest ani możliwy do uniknięcia, ani niepożądany, lecz raczej rozpoznawany i włączany do procesu analitycznego. **W tym podejściu nie jest to „jakość wolna od badacza”, która zapewnia podstawy teorii, ale raczej aktywne, ciągłe i świadome zaangażowanie badacza w ustalanie priorytetów danych na podstawie innych danych wejściowych.** Jest niezbędne, aby badacz posługujący się teorią ugruntowaną odkrył i potwierdził swoją epistemologiczną pozycję na wczesnych etapach badań, ponieważ to właśnie pozycjonowanie ostatecznie określi użyteczność i potencjalny wpływ, jaki przegląd literatury przeprowadził przed gromadzeniem i analizą danych. [będzie miał na rezultaty (z posłużenia się) teorią ugruntowaną] (podkr. – JZL).

Badacze wskazują także, w jaki sposób należy prowadzić takie badania (Strauss, Glaser 1967/ 2009; Chamraz 2009; Gorzko 2013, 5–16; Gorzko 2015, 54–69):

- Problem danych [czy są one niezależne czy konstruowane przez badacza, a może stanowią element świata przeżywanego badacza?],

- Jaka metoda rozumowań: indukcja, dedukcja, abdukcja [ta ostatnia to proces tworzenia hipotez służących **wyjaśnianiu** obserwacji bądź wniosków, wedle rozumowań typu: *jest kura, a zatem było jajko*],

- Wrażliwość teoretyczna [umiejętność rozwijania własnych teorii],

- Kody teoretyczne [jakie przyjmujemy zasady filozoficzne – decyzje ontologiczne i epistemologiczne],

- Literatura przedmiotu [sposób korzystania z literatury przedmiotu – ignorowanie czy badanie *POST FACTUM*].

Dane/artefakty są z reguły symbolami lub pełnią (bądź mogą pełnić) taką rolę! Albo wiemy, jak się nimi posługiwać bądź jak wywoływać określone działania, w tym działania społeczne, przy ich pomocy. Służą budowaniu więzi lub prestiżu (albo obu).

Z punktu widzenia, który reprezentuję w tych badaniach, wskazane byłoby odwołać się do koncepcji Jurija M. Łotmana i jego propozycji teorii kultury, por. tegoż, *Uniwersum umysłu – semiotyczna teoria kultury*, red., tł. przedm. Bogusław Żyłko, Wyd. UG, Gdańsk 2008, por. też „Studia Kulturoznawcze: Semiotyka Kultury” 2013, nr 1(3), https://issuu.com/kulturoznawstwo/docs/sk_2013_3 (2016-11-30). W teorii, na którą się powołuję, kody są rozumiane trochę inaczej, por. Krzysztof T. Konecki, *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*, PWN, Warszawa 2000, s. 48–55, 60–76.

Ćwiczenie praktyczne do metody zaproponowanej przez Sonję K. Foss: odwołam się do fragmentu z książki J.Z. Lichańskiego, *Niobe Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. „Ty jesteś moja światłość świata...”*, Universitas, Kraków 2015, s. 105–109.

Warto jednak spojrzeć na poemat w jeszcze innej perspektywie. Sonja K. Foss zwróciła dość dawno uwagę, iż *krytyka retoryczna to także umiejętność zadawania pytań* (Foss 1989, 191–196). Są to pytania dotyczące następujących kwestii (ibidem):

Jaki jest związek pomiędzy retoryką a jej kontekstem?

Jak przesłanie buduje konkretną rzeczywistość dla audytorium i mówcy?

Co retoryka sugeruje na temat mówcy?

Pytania te mają ułatwić badanie przedmiotu naszych zainteresowań. Pierwsze z pytań podsuwa – w zależności od wybranej metody analitycznej – iż winniśmy opisać następujące elementy:

- Kontekst istotny dla zrozumienia np. poematu *Niobe*, w tym: osobowość autora, audytorium, przyczynę powstania dzieła,

- Jakie praktyki retoryczne i odwołanie do jakich wzorów, np. gatunków literackich, przywołał/zaproponował twórca,

- Czy są one w pełni odpowiednie w relacji do kontekstu/-ów, w których zostały użyte,

- Czy w tekście są np. określone jakieś (jakie?) role społeczne, które pełnią postacie przywołane w utworze, lub do jakich ról społecznych odwołuje się autor (jako do np. stereotypów),

- Jak jest skonstruowany sam poemat, czy konstrukcja wpływa na sposób postrzegania rzeczywistości przez audytorium,

- Warto też przyjrzeć się, czy przypadkiem jakieś (jakie?) treści, pojęcia (i ich znaczenia), które zostały użyte przez autora, nie są metaforami, a jeśli tak, to jak wpływa to na ekspresję dzieła,

- Można także poddać analizie formę opowiadania zastosowaną przez autora, aby opisać wykreowany w ten sposób pogląd na świat,

- Wreszcie interesujące jest, czy można opisać sposób postrzegania i interpretowania świata przez autora, oraz jak ten punkt widzenia motywuje go do takich, a nie innych działań.

Najprościej jest odpowiedzieć na pytanie dotyczące przyczyny powstania dzieła – było to, może i nieformalne – ale swoiste „zamówienie” na *wiersz o Nieborowie*. Jednak wpływ na modyfikacje przyczyny miały i audytorium (osoby, z którymi zetknął się w Nieborowie poeta, w tym kurator, Jan Wegner oraz m.in. prof. Kazimierz Michałowski), i osoba Poety. Jako student m.in. filologii klasycznej nie mógł Gałczyński przejść obojętnie wobec wątków antycznych, które podsunęła mu nie tylko głowa Niobe, ale w ogóle kolekcja antyków księżnej Heleny Radziwiłłowej.

O wyborze wzorców gatunkowych też już wspominałem; sam poeta zresztą półserio wspominał o nich: *wzorów pieśniarskich tyle, co wysp na morzu Egejskim (Niobe, część Ostinato)*. Czy wpłynęły one bezpośrednio na konstrukcję poematu, szczególnie w zakresie przyjętego *modelu/wzoru konstrukcyjnego*? Nie można odpowiedzieć w sposób jednoznaczny, bowiem pewne aluzje, na jakie napotykaamy w poemacie, nie podsuwają niewątpliwiej odpowiedzi. Można wskazać m.in. strofę quasi-saficką (*Mały koncert skrzypcowy*), nenia (jako gatunek, ale czy na pewno pieśni żałobnej?), wreszcie w *Ostinato* quasi-triadę. To jednak tylko domysły, bowiem żaden ze wskazanych przykładów nie jest dokładną realizacją antycznych wzorów genologicznych; sugestia Siemiona związana z kwestiami wersyfikacyjnymi jest niezwykle inspirująca, ale jest tylko hipotezą badawczą, w kilku miejscach, szalenie ryzykowną (Siemion 2013). Podobnie zresztą jak propozycja, aby postrzegać poemat jako *ekfrazę* bądź swoiste przemieszanie jej z *przewodnikiem po...* (Friedländer 1913, 1–103).

Natomiast jeśli chodzi o praktyki retoryczne, to są one, w pewnej mierze, „standardowe” i nie różnią się specjalnie od stosowanych w ciągu stuleci przez poetę czy też poetów. Wszyscy badacze, których opinie wcześniej przywołałem, opisali je i nie ma sensu (?) raz jeszcze powtarzać tych opinii. Znak zapytania jest konieczny. Oto wskazać trzeba za Erichem Auerbachem i Kazuhisą Yoshidą na tak istotną praktykę retoryczną, jak posłużenie się *figurą* (Auerbach 1939, 436–489; Auerbach 1991, 176–226; Yoshida 2009, 21–40). Istota problemu tkwi w rozumieniu figury jako „formy syntetyzującej pewną ideę (jest zatem abstrakcyjna – dop. JZL), a zarazem pozostaje jednoznacznie czysto opisową” (Yoshida 2009, 21 nn). Auerbach zaś przywołuje m.in. opinie antycznych retorów, w tym Kwintyliana, zwraca uwagę na to, iż „figura to technika wyrażania bądź tylko sugerowania

określonych znaczeń, acz owe znaczenia nie są bezpośrednio nazwane” (Auerbach 1991, 176–226).

Niobe tak analizowana jest oczywiście i Niobe mitologiczną, i głową posągu z Nieborowa, i skała z Sipylos, ale także **typem** każdej cierpiącej matki. Można także postrzegać ją jako **typ** uosobionego (personifikacja!) cierpienia, sztukę itd. A zatem techniki retoryczne tu zastosowane są zarazem i dość oczywiste, wyrafinowane. Znaczenia i dosłowne, i figuratywne nie mają być od siebie oddzielone (Barfield 1928); one się wzajem warunkują i dopełniają. Poemat jest „tylko” opisem „rzeźby” z Sypilos oraz głowy Niobe z Nieborowa, a zarazem – to splot różnych odniesień alegoryczno-symbolicznych.

Natomiast odpowiedź na pytanie o odpowiedniość zastosowanych narzędzi retorycznych do opisywanego kontekstu, czyli treści poematu nie jest już tak prosta i oczywista. W zależności od tego, jak będziemy postrzegać **program poematu**, taką uzyskamy odpowiedź. Jeśli „upieram się” przy propozycji, aby poemat uznać za *entrelacement*, które łączy kilka gatunków, to tylko dlatego, iż złożoność *programu* nie da zamknąć się w proste formuły (jak chcieli np. Ryszard Matuszewski, Jan Błoński czy nawet Marta Wyka). Jeśli jeszcze przyjąć sugestię Marka Jędrycha, a wydaje mi się ona niezwykle trafna, iż jednym ze źródeł inspiracji mogła być idea Friedricha Nietzschego zawarta w jego dziele *Narodziny tragedii* (chodzi i o muzyczność, i opozycję – dionizyjność vs. apollińskość – w postrzeganiu m.in. egzystencji ludzkiej), to idea *entrelacement* łączącego m.in. *ekfrazę* oraz *przewodnik po...* (przepleciony z innymi, klasycznymi gatunkami poetyckimi) wydaje się najbardziej trafną formułą. Wtedy też tylko pytanie o trafność użytych środków retorycznych uzyskuje jednoznacznie pozytywną odpowiedź.

Kwestia stereotypowych ról społecznych wydaje się, pozornie, marginalna. Tymczasem – ma ona spore znaczenie dla zrozumienia przesłania poematu. Słowa – *świat jak skrzypce trzymasz w swoich dłoniach* – wskazują, iż możemy mieć do czynienia z toposem *Bona Dea* połączonym ze swoście przetworzonym toposem *Matki Boskiej*. A ten topos pojawia się tylko trzy razy: nienazwany bezpośrednio, w częściach *Bizancjum* i „*O radości, iskro bogów...*” oraz – otwiera przecież, w *Dedykacji*, cały poemat.

Kwestie kompozycji poematu wiążą się bezpośrednio z odpowiedzią na pytanie o *odpowiedniość praktyk retorycznych zastosowanych przez poetę do opisywanego kontekstu czyli treści poematu*. Jeśli zgadzamy się, iż jest to *entrelacement*, które łączy m.in. *ekfrazę* oraz *przewodnik po...* oraz przeplata je z innymi, klasycznymi gatunkami poetyckimi, to wtedy odpowiedź na pytanie *czy konstrukcja wpływa na sposób postrzegania rzeczywistości przez audytorium* także uzyskuje nie tylko jednoznaczną odpowiedź, ale w ogóle – możliwość udzielenia odpowiedzi i to pozytywnej. Jednak kryje się w niej – pułapka. Oto w ten sposób, praktycznie, Gałczyński dowodzi poematem hipotezy, a raczej sądu Thomasa S. Eliota,

iż *tradycja antyczna jest wciąż żywa*, ale – o ile jest świadomie kontynuowana (Eliot 1972, 344–366).

Istotne znaczenie ma także tradycja Fryderyka Nietzschego (Nietzsche 1907, 117; Jędrych 1981, 217):

[...] to, co nie udało się poecie słów, osiągnięcie najwyższego uduchowienia i idealności mitu, mogło mu się każdej chwili udać jako twórczemu muzykowi.

I nagle – jesteśmy blisko dwu idei: po pierwsze – trójjedynej chorei, zapewne znanej i bliskiej poecie, po drugie – romantycznej, a następnie neoromantycznej idei syntezy sztuk. Konsekwencja zatem takiego postrzegania i interpretowania świata przez poetę jest dalekosiężna; uprzedzając dalsze analizy, śmiało rzec można, że jest trafna.

Po pierwsze – argumentacja w tekstach.

Po drugie – konstrukcja tekstu, ale swoista redukcja pierwotnych zamiarów, jakie żywi mówca/autor.

Po trzecie – intencje autora – badamy proces identyfikacji.

Po czwarte – jest dobrym narzędziem w edukacji, uczy nie tylko formalnej struktury przy tworzeniu tekstów kultury i ich analizie, ale podaje też kryteria oceny tychże tekstów [np. Ch. Taylor]. Spełnia zadanie integrowania rozproszonej informacji tak, aby stanowiły spójną całość.

(Brockriede 1970, 25–39) mówi o „wymiarach” *retoryki rozpatrywanej w perspektywie nauki o komunikacji retorycznej i zwraca uwagę na trzy kwestie:*

- pierwsza wiąże się z relacjami interpersonalnymi oraz sytuacją, w której zachodzi komunikacja,
- druga porusza problem analizy zarówno przeszłych, jak i współczesnych wydarzeń (autor podkreśla m.in. selekcję i strukturowanie wydarzeń),
- trzecia wiąże się z samym aktem retorycznym, który jest/może być wzorcem powiązanych kontekstów czy procesów.

Tenże badacz, a także Wichelns, twórca krytyki retorycznej, zwracają uwagę na kolejne trzy kwestie (Brockriede 1970, 25–39; Wichelns 1925, 182–216); są to:

- kwestie ideologiczne, które wpływają na sam akt retoryczny,
- normy i wartości zarówno mówcy, jak i audytorium,
- problemy etyczne oraz filozoficzne dotyczące sposobu postrzegania człowieka.

Można powiedzieć, iż Wayne E. Brockriede, mówiąc o wymiarach sytuacji, w jakich zachodzi komunikacja retoryczna, wskazuje na następujące jej elementy (są to: i/ format wystąpienia/sytuacji, ii/ kanały wykorzystane w komunikacji, iii/ ludzie, do których zwraca się mówca, iv/ funkcje, jakie ma spełnić komunikat, v/ metoda komunikacji, oraz vi/ kontekst związany z miejscem oraz czasem)

Wymiary sytuacji komunikacyjnej:

- i/ format wystąpienia/sytuacji,
- ii/ kanały wykorzystane w komunikacji,

- iii/ ludzie, do których zwraca się mówca,
- iv/ funkcje, jakie ma spełnić komunikat,
- v/ metoda komunikacji, oraz
- vi/ kontekst związany z miejscem oraz czasem.

Badacz traktuje kontekst niezwykle szeroko; uważa, że stanowić go może (i z reguły stanowi) splot różnych elementów, takich jak m.in. (van Dijk 2008:15–27):

- sytuacja, w jakiej odbywa się dyskurs,
- jego cel,
- uczestnicy,
- ich przekonania,
- poglądy,
- wyznawane normy i przekonania itd.

Retoryka, z czego nie w pełni zdajemy sobie sprawę, jest – podobnie jak media – siłą, która potrafi kreować rzeczywistość.

Czyni to poprzez „wikłanie” nas w sieć słów, pojęć, znaczeń, a używa do tego rozumowań. Stąd od czasów Platona i Arystotelesa jest ona postrzegana jako i *psychagogia*, teoria argumentacji i teoria dowolnego, wedle niektórych, jak np. Philodemos, tylko artystycznego, tekstu; definitywnie potwierdziły to prace Lucie Olbrechts-Tyteki i Chaima Perelmana oraz badaczy związanych z tzw. *rhetorical criticism*, czyli krytyką retoryczną.

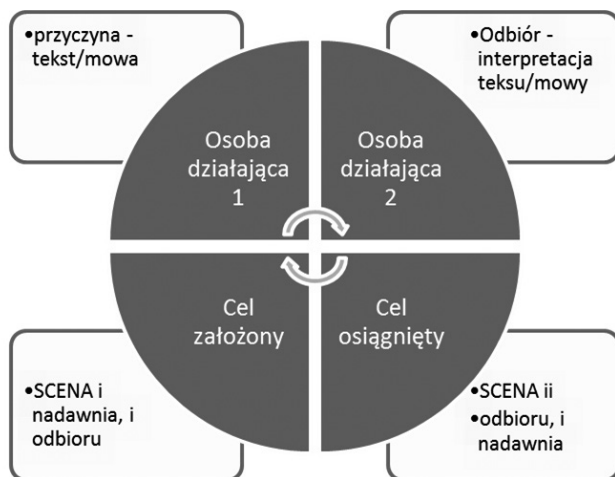
Słowo odgrywało rolę podstawową i dominowało nad przekazem w sposób bezapelacyjny.

Nowe techniki medialne spowodowały rewolucję w komunikacji. Fotografia, film, telefon, radio, telewizja, wreszcie techniki komputerowe, a także możliwości interaktywnego kontaktu między nadawcą a odbiorcą spowodowały nie tyle usunięcie dominacji słowa w komunikacie, co jego poważne ograniczenie. Jednak – nie zmieniło w niczym roli i znaczenia retoryki. Jak przypomniał Kenneth Burke (Burke 1965:43):

[...] gdziekolwiek jest perswazja, jest też retoryka [...]. I gdziekolwiek jest „znaczenie”, tam jest „perswazja”.

*Retoryka jest sztuką prowadzenia dusz ludzkich za pomocą mów, i to nie tylko w sądach i jakie tam inne zebrania czy zgromadzenia publiczne, ale i w prywatnych kółkach; jedna i ta sama, czy to o wielkie rzeczy chodzi, czy o małe. A co jest słuszne, to jest równie cenne w sprawach wielkiej wagi, jak i w marnych [PLAT., *Phaed.*, 261 A–B; tł. Władysław Witwicki].*

Poniższy schemat pokazuje, jak można ująć te kwestie w sposób bardziej przejrzysty. Oto przyczyna konkretnego tekstu/mowy nie musi być identyczna dla nadawcy i odbiorcy; ten ostatni przecież poddaje ją interpretacji.



Także sytuacja nadawania i odbioru nie są identyczne z tychże samych powodów – oto nadawca i odbiorca mogą i z reguły mają odmienne podejście do omawianych kwestii. Tu „kłania się” tradycja Łotmana, o którym wcześniej wspominałem. Całość jest zatem pewną „sytuacją retoryczną”.

Przez *sytuację retoryczną* rozumie się najogólniej kontekst, w którym „pojawia się mowa/tekst” (Bitzer 1968, 6):

Sytuacja retoryczna może być zdefiniowana jako zbiór osób, wydarzeń, obiektów i relacji, które odnoszą się do rzeczywistej lub tylko potencjalnie krytycznej sytuacji, która może być częściowo lub całkowicie rozwiązana, jeżeli dyskurs, którym się posłużymy w tej sytuacji, pomoże ograniczyć decyzje lub działania, a celem dyskursu będzie znacząca modyfikacja sytuacji krytycznej.

Przez „sytuację krytyczną” możemy rozumieć także sytuację „niepewności interpretacyjnej” dowolnego tekstu kultury. W tym szczególnie przynależnego do kultury, *resp.* literatury popularnej. One bowiem, jak już podkreślaliśmy (*Literatura i Kultura Popularna. Badania i metody*, 2014, 42):

[...] jest to zjawisko niemal immanentne dla możliwości opisu danego społeczeństwa.

A taki opis z reguły stawia nas w sytuacji kłopotliwej bądź raczej – krytycznej; nie wiemy często, jak taką sytuację w pełni zrozumieć. I wtedy „wkracza” retoryka wraz ze swymi metodami krytyki retorycznej i stara się owe niepewności rozstrzygnąć.

G. Dyskusja

Przedstawiona propozycja może wydawać się niezwykle skomplikowana; są przecież daleko łatwiejsze metody badań, np. oparte na taksonomii W. Proppa lub

R. Barthesa (Propp 1976; Barthes 1968, 327-359). Jednak obie te metody tak naprawdę dotyczą tylko opisu schematu fabularnego, który – w odniesieniu do tak specyficznych tekstów kultury, jak przynależące do literatury i kultury popularnej – nie w pełni wyjaśniają nam (a w zasadzie w ogóle tego nie czynią) znaczenie tychże tekstów.

Jeśli wykorzystamy choćby metody nie tyle retoryki, co krytyki retorycznej, w tym *krytyki retorycznej jako techniki zadawania pytań*, to oczywiście otrzymamy nieco inne wyniki, niż gdy będziemy stosować np. metody wzięte ze strukturalnej nauki o literaturze (bądź jakiegokolwiek innej, por. Skwarczyńska 1984; Mitosek 1995; Ulicka 1998).

Zaproponowana metoda świadomie rezygnuje – o czym pisała Anna Gemra (Gemra 2015, 7-10) – z „klucza estetycznego”. Jest to wynik świadomego wyboru, bowiem pragniemy w ten sposób przede wszystkim *opisać dzieło*; jego interpretacja zostaje – faktycznie – podporządkowana opisowi. Co więcej: niejako jest konsekwencją przyjętej metody opisu.

Grozi tu oczywiście, dostrzeżona przez Piotra Kowalskiego, swoista „nadinterpretacja”; po prostu „włożymy” w tak opisywany oraz analizowany tekst kultury więcej, niż tam jest „naprawdę” (Kowalski 2002, 325-347; Kowalski 2004. Nie sądzę jednak, aby taka sytuacja zachodziła; każdy tekst aby „działał”, musi odwołać się do określonych symboli, które – jak przypomniała m.in. Antonina Kłoskowska – „obsługują” komunikację społeczną³³. A one „siedzą” nie tylko w przywoływanej przez twórców topice, ale i w kompozycji, doborze słów, obrazów, dźwięków i ich kombinacji.

A zatem, jak sądzę, tylko metody retoryki podsuwają najlepszą metodologię badawczą.

Istotne jest następujące spostrzeżenie Raymonda (Raymond 1982, 781)³⁴:

Retoryka, stosowana do nauk humanistycznych lub w jakiegokolwiek innej dziedzinie, jest mniej pewna niż nauka, ale równocześnie **bardziej przydatna, ponieważ stawia pytania, które metodologia nauk wyklucza: o wartości, etykę, estetykę, rozumienie pojęć, politykę, sprawiedliwość, przyczynowość w działaniach człowieka i motywacjach tychże działań, a także przyczynowości, gdy mamy do czynienia z nieokreśloną liczbą zmiennych**. W skrócie: fizyka może nam powiedzieć, jak zbudować reaktor jądrowy, ale nie może nam powiedzieć, czy powinniśmy budować jeden czy kilka, ani też (podać) bilans, (i określić, czy) koszty będą większe niż korzyści (podkr. JZL).

A zatem – jako jedyna dobra metodologia w badaniach i humanistycznych, i w badaniach tekstów kultury, w tym literatury i kultury popularnej pozostaje

³³ W Polsce zwracał na to uwagę i Stefan Nowak, i badacze z jego kręgu, por. Nowak 1989; z badaczy niepolских wskażę choćby Kennetha Burke’a czy Wayne’a C. Booth’a, że o C.S. Lewisie – jako badaczu – nie wspomnę. Por. też prace powstałe w ramach projektu *Rhetorical Culture*.

³⁴ Szerzej w: Lichański 2018, 27–46 nn.

nam retoryka ze swymi metodami wypracowanymi przez krytykę retoryczną jako narzędzie praktyczne.

H. Zamknięcie

Przede wszystkim należy podkreślić, że retoryka pojmowana jako teoria tekstu oraz teoria argumentacji oparta na przesłankach niepewnych jest „odporną” na zmiany czasu. W jej badaniach równie istotne są studia nad teorią retoryki, dziejami jej zastosowań praktycznych, jak i sama historia nauki. Szczególnie istotne są badania, bowiem pozwalają zrozumieć lepiej samą teorię; acz ukształtowana jeszcze przez Arystotelesa, Kwintyliana, Dionizjusza z Halikarnasu i Hermogena, to przecież ich komentatorzy wciąż uzupełniają rozumienie teorii retoryki (Spengel 1865, 18).

Powiedziane zostało zatem wszystko: retoryka w połączeniu z fenomenologią, ale w „wydaniu” Nicolaia Hartmanna jest najlepszą z metod badań takich artefaktów, jakie dają nam teksty kultury. Wynika to nie z tego, iż tak mi, jako retorowi lubo, ale stąd, iż jest to metoda, która odsłania to, co skrywa się „za zasłoną (pod płaszczem) słów (trójjedynę chorei)”.

Że postuluję powrót do dawnych, klasycznych metod; nie w pełni. Już przywołany Hartmann sugeruje, że klasyczna „aparatura” musi być poszerzona o nowe narzędzia. Także – iż trzeba będzie sięgnąć do dorobku i współczesnej filozofii, i być może nauki. Ale – ponieważ chcemy zrozumieć badane artefakty – nie powinniśmy ich niszczyć poprzez skupienie się wyłącznie na emocjach związanych z ich recepcją.

Jak powiedział kiedyś Albert Einstein – *raffiniert ist der Herr Gott, aber boshaft ist er nicht* (Pan Bóg jest subtelny, ale nie jest zły/złośliwy) – a ponieważ Pani Retoryka została nam dana, aby nas ocalić przed efektem Wieży Babel – postarajmy się z tej wiedzy skorzystać.

Świat opanowujemy dzięki temu, że umiemy nazwać różne zjawiska, że umiemy posłużyć się symbolami, które pomagają nam tworzyć wspólnotę. Retoryka uczy nas posługiwać się nimi.

Motta o tym przypomniły. Wracamy do niej jako do czegoś solidnego, do fundamentu, na którym oprzemy się w poznaniu świata i rządzących nim praw.

W pełnej zgodzie z Platónską ideą *kalokagathia*.

BIBLIOGRAFIA

TEKSTY (w szalonym wyborze)

Gosciny, Uderzo = Gosciny, Uderzo, komiksy z cyklu o *Asterixie*

Gwiazdne wojny = *Gwiazdne wojny* film

Kotowski = Kotowski K.

Lem = Lem S.

Lewis = Lewis C.S.
 Pratchet = Pratchet
 Ryrych = Ryrych K. *Złociejewo*
 Tolkien = Tolkien J.R.R.

OPRACOWANIA

- Histoire de la rhétorique* = *Histoire de la rhétorique dans l'Europe modern*, red. Marc Fumaroli, Paris: PUF, 1999.
- HWR*, 1992–2015 = *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, wyd. Walter Jens, Gert Ueding, red. zespół, t. 1–12, Tübingen, Berlin/Boston: Max Niemeyer Vlg., De Gruyter.
- Hyperkultur* 1996 = *Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters*, red. Walter de Gruyter, Berlin–Boston.
- Into the Blogosphere* 2004 = *Into the Blogosphere: Rhetoric, Community, and Culture of Weblogs*, Gurak Laura, Gurak L.J., Ratliff C., Johnson L., Reyman J., Antonijevic A., University of Minnesota UThink Blog Project, Co-Editor.
- Literatura i kultura popularna. Badania i metody* (2014) = *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Pracownia Badań nad Literaturą i Kulturą Popularną oraz Nowymi Mediami, Wrocław.
- Barneys 1928 = Barneys, Edward. *Propaganda*, New York [frgm. w j. pol. – „Forum Artis Rhetoricae”].
- Biedrzycki, Bobiński, Janus-Sitarz, Przybylska 2014 = Biedrzycki Krzysztof, Bobiński Witold, Janus-Sitarz Anna, Przybylska Renata, Red., *Polonistyka dziś – kształcenie dla jutra*, t. 1–3, Universitas, Kraków.
- Bitzer 1968 = Bitzer Lloyd F., *The rhetorical situation*, „Philosophy and Rhetoric”, nr 1, s. 1–14.
- Boksański 2012 = Boksański Zbigniew, *Antoniny Kłoskowskiej teoria i socjologia kultury*, „Przeгляд Socjologiczny” Vol. 63, nr 3, s. 47–54.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Rhetoric. A Quest for Effective Communication*, Malden, MA.: Blackwell, 2004.
- Brockriede, Wayne E., *Dimensions of the Concept of Rhetoric*, w: Sereno, Kenneth K., Mortensen, David C., wyd., *Foundations of Communications Theory*, s. 25–39.
- Burke 1969 = Burke, Kenneth, *A Rhetoric of Motives* (1950), Berkeley: Univ. of California Press.
- Burke 1974 = Burke, Kenneth, *Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, Univ. of Calif. Press, Berkeley-Los Angeles-London, [frgm. w j. pol. Ewa Rajewska, Gdańsk 2014].
- Dijk 1985 = Dijk, Teun A. van, wyd., *Discourse and Communication. New Approaches to the Analyzes of Mass Media Discourse and Communication*, Berlin: de Gruyter.
- Dijk 2008 = Dijk, Teun A. van, *Discourse and Context. A Sociocognitive Approach*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Donsbach 2008 = Donsbach, Wolfgang, wyd., *The International Encyclopedia of Communication*, t. 1–12, Oxford: Blackwell.
- Foss 2004 = Foss, Sonja K., *Rhetorical Criticism.: Exploration and Practice*, wyd. 3, Prospects Heights, Ill.
- Gemra 2015 = Gemra Anna. *Słowo wstępne*. w: J.Z. Lichański, W. Kajtoch, B. Trocha, *Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje*, Wrocław, s. 7-10.
- Hegel 1820 = Hegel, G.W.F. *Elements of the Philosophy of Right*, Wood, Allen W. (ed.), Cambridge: Cambridge University Press 1991a.
- Hegel 1830 = Hegel, G.W.F. *The Encyclopedia Logic: Part 1 of the Encyclopaedia of Philosophical Sciences*, (with the *Zusätze*), Geraets, T.F., Suchting, W.A., and Harris, H.S. (trans.), Indianapolis: Hackett 1991b.
- Kamińska 2007 = Kamińska M., *Rzeczywistość wirtualna jako „ponowne zaczarowanie świata”*, Bogucki, Wyd. Nauk., Poznań.

- Kant 2005 = Kant, Immanuel. *Logika: podręcznik do wykładów*, tł. P. Baszkiewicz, Gdańsk.
- Kerckhove 1996 = Kerckhove, Derrick de., *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, tł. W. Sikorski, P. Nowakowski, Mikom, Somerville Pbl. House, Warszawa–Toronto.
- Kerckhove 2001 = Kerckhove, Derrick de., *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego*, tł. A. Hildebrandt, R. Glegoła, Mikom, Somerville Pbl. House, Warszawa–Toronto.
- Kibedi-Varga 2000 = Kibedi-Varga, Aaron, *Universalite et limite de la rhetorique*, „Rhetoric” 2000, nr 1, s. 1–28.
- Kłoskowska 2006 = Kłoskowska, Antonina. *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, PWN, Warszawa.
- Kostkiewiczowa 1996 = Kostkiewiczowa Teresa. *Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke’em*, „Tekst Drugie”, nr 2/3 (38/39), s. 5–13
- Leopold 2018 = Leopold D. D., *Alienation*, w: Stanford Encyclopedia of Philosophy [online], CSLI, Stanford University, 30 sierpnia 2018, [2019-10-17].
- Lichański 2017 = Lichański Jakub Z., *Filologia – Filozofia – Retoryka*, DiG, Warszawa.
- Lichański 2017a = Lichański Jakub Z., *W poszukiwaniu najlepszej formy komunikacji, czyli...*, Coll. Columbinum, Kraków.
- Lichański 2018 = Lichański Jakub Z., *Niepopularnie o popularnej*, Wyd. Drugie, Warszawa.
- Lunsford 1995 = Lunsford, Andrea A., *On Reclaiming Rhetoric*, w: *Reclaiming Rhetoric. Women in the Rhetorical Tradition*, wyd. A.A. Lunsford, Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press.
- Marx 1844 = Marx Karl, „Economic and Philosophical Manuscripts of 1844”, in *Karl Marx, Friedrich Engels: Collected Works* (Volume 3), London: Lawrence & Wishart 1975, p. 229–347.
- Mazurkiewicz 2018 = Mazurkiewicz Adam, Wyd. UŁ, Łódź.
- Mazurkiewicz 2019 = Mazurkiewicz Adam, „Forum Artis Rhetoricae”.
- McKerrow 2016 = McKerrow Raymie, *Critical Rhetoric*, w: Jim A. Kuypers et al., *Rhetorical Criticism: Perspectives in Action (Communications, Media, and Politics)*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Maryland [jest także wyd. 3, opublikowane w 2021].
- Mik 2022 = Mik, Anna. *Signs of Exclusion? Monsters from Classical Mythology in Children’s and Young Adult Culture*, Warszawa
- Myrdzik, Karwatowska 2008 = Myrdzik Barbara, Karwatowska Małgorzata, Red., *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*, Wyd. UMCS, Lublin.
- Nowak 1989 = Nowak Stefan, Red., *Ciągłość i zmiana tradycji kulturowej. Praca zbiorowa*, PWN, Warszawa.
- Olbrechts-Tyteca, Perelman 1988 = Olbrechts-Tyteca Lucie, Chaim Perelman, *La nouvelle rhetorique. Traite de l’argumentation* (1958), wyd. 5, Bruxelles : Univ. de Bruxelles.
- Ratajczak 2018–2019 = Ratajczak Tomasz, *Polskie modlitewniki różnych wyznań XIX wieku. Bibliografia*, t. 1–3, DiG, Warszawa.
- Ratajczak 2019 = Ratajczak Tomasz, *Polskie modlitewniki różnych wyznań XIX wieku. Studium bibliologiczne*, PWN, Warszawa.
- Ruszar 2019 = Ruszar Józef Maria, *Wizerunki człowieka i Boga w literaturze polskiej ostatnich stu lat*, „Forum Artis Rhetoricae” 2019, 4 (59), s. 124–154.
- Skwarczyńska 1954–1966 = Skwarczyńska Stefania, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1–3, IW PAX, Warszawa.
- Spengel 1865 = Spengel Leonhard von, *Die Eintheilung der Definition der Rhetorik bei den Alten*, „Rheinisches Museum für klassische Philologie“ XVIII, s. 481–526.
- Szahaj 2018 = Szahaj Andrzej, *Kapitalizm i szmira*, „Rzeczpospolita” – „Plus – Minus” z dn. 28–29 kwietnia 2018.
- Szymik 2001 = Szymik, Jerzy. *Jeszcze o topice teologicznej: glossa do dyskusji wokół „loci theologici”*, „Salvatoris Mater” 3/3, s. 303–311.
- Tekst [w] sieci* 2009 = *Tekst [w] sieci*, red. D. Ulicka, t. 1–2, Wyd. Agora, Warszawa.
- Volkman 1885/1963 = Volkman, Richard E., *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht dargestellt*, Teubner, Leipzig (repr. Olms, Hildesheim).

- Walker 2004 = Walker Janice R., *Ponowne odkrycie retoryki. Klasyczny kanon w dobie komputerów*, tł. Anna Durka, J.Z. Lichański, „Forum Artis Rhetoricae”, nr 1 (1), s. 84–93.
- Welch 1999 = Welch Kathleen E., *Electric Rhetoric: Classical Rhetoric, Oralism, and a New Literacy*, Cambridge, Mass., London: MIT Press.
- Wichelns, Herbert A., *The Literary Criticism of Oratory*, w: *Studies in Rhetoric and Public Speaking in Honor of James A. Winans*, wyd. A.M. Drummond, Ithaca, New York 1925, s. 182–216.
- Wichrowska 2012 = Wichrowska Elżbieta, Wyd., *Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku*, Wyd. UW, Warszawa.
- Związki i rozwiązki* 2012 = *Związki i rozwiązki. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, red. A. Gemra, Wrocław.
- Żabski 2006 = Żabski Tadeusz, Red., *Słownik literatury popularnej*, wyd. 2, Wrocław.
- Życiński 2013 = Życiński Józef, *Struktura rewolucji metanaukowej. Studium rozwoju współczesnej nauki*, wstęp M. Heller, tł. M. Furman, Kraków.

STRONY WWW

- Chandler David, *The Transmission Model of Communication*, <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/short/trans.html> [2012–02–06].
- Encyklopedia fantastyki, http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Strona_g%C5%82%C3%B3wna, 2022–02–22.
- Ingraham Bruce Douglas, *Scholarly Rhetoric in Digital Media*, <http://www-jime.open.ac.uk/00/ingraham/ingraham-01.html> [2009–08–24].
- Military sf*, https://en.wikipedia.org/wiki/Military_science_fiction [2022–06–22].
- Ramalho Adams, Huggard Hoare, 2015, 16 (3), Art. 19, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1503199> [2018–04–23].
- Teoria ugruntowana, http://pl.wikipedia.org/wiki/Teoria_ugruntowana [2014–01–19].

Adam Mazurkiewicz

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0003-3804-6445

POSTKOMIKS JAKO ZJAWISKO OSOBNE. REKONESANS.

Szkic poświęcony jest zjawisku opowieści rysunkowych, które – jak poemiks – wykraczają poza granice zarezerwowane na mocy tradycji kulturowej dla medium komiksu. Mimo pojawienia się zaproponowanego terminu „postkomiks” w refleksji internetowej, zostaje on na potrzeby niniejszego artykułu traktowany operacyjnie.

- Płynność granic zjawiska, inkorporującego wciąż nowe obszary współczesnej sztuki i media, za pomocą których zostaje aktualizowane
- Autoreferencyjność rozumiana jako dominanta fabularna
- Traktowanie fabuły opowieści rysunkowej jako punktu wyjścia do rozważań nad tworzeniem znaczenia przez dzieło sztuki
- Wymuszanie na odbiorcy wchodzenia w dyskurs z jego przyzwyczajeniami lekturowymi poprzez odwoływanie się do stereotypów fabularnych i obiegowych sądów na temat zjawisk przywoływanych przez twórcę postkomiksu
- Ludyczny charakter tekstu kultury, rozumiany jako nastawienie postkomiksu na zabawę estetyczną, bez odwołań do praktyk, czyniących z niego wypowiedź o charakterze krytyki społeczno-politycznej

Można traktować postkomiks jako kolejne stadium rozwoju zjawiska opowieści rysunkowych. W takim ujęciu jest on jednym z przejawów współczesnego komiksu. Współlistnieje on z konwencjonalnymi realizacjami założeń opowieści rysunkowych.

Słowa kluczowe: komiks, postkomiks, eksperyment artystyczny, autotematyzm, poemiks, manifest artystyczny

POST-COMICS AS A SEPARATE PHENOMENON. RECONNAISSANCE.

The sketch is devoted to the phenomenon of cartoon stories which – like a poem – go beyond the limits reserved for the medium of comics by cultural tradition. Despite the proposed term „post-comic”, it is treated operationally for the purposes of this article.

- The fluidity of the boundaries of the phenomenon, constantly incorporating new areas of contemporary art and the media through which it is updated
- Self-referentiality, understood as a fictional dominant
- Treating the plot of a cartoon story as a starting point for considering the creation of meaning by a work of art
- Forcing the recipient to enter the discourse with his reading habits by referring to plot stereotypes and common judgments about the phenomena mentioned by the post-comics creator

- The ludic character of the text of culture, understood as the post-comic's attitude towards an aesthetic play, without references to practices, making it a statement of the nature of a socio-political criticism

You can treat the post-comic book as the next stage in the development of the cartoon story phenomenon. In such an approach, it is one of the manifestations of modern comics. It coexists with the conventional realizations of drawing story assumptions.

Key Words: comic book, post-comic, artistic experiment, self-referentiality, poems, artistic manifest

We współczesnej refleksji kulturowej można zauważyć tendencję do redefinicji pojęć, niegdyś należących do kanonu humanistyki¹. Podważanie utrwalonej (niekiedy – jak w wypadku genologii literaturoznawczej – wielowiekowej) tradycją hierarchii można uznać za wyraz postmodernistycznej niechęci do tworzenia spetryfikowanych siatek pojęciowych, unieruchamiających teksty kultury w arbitralnie narzuconym porządku (postmodernizm akcentuje jednak wolność wyboru i płynność relacji między różnymi poziomami i przejawami kultury). Jest to zarazem proces mający źródła w przeświadczeniu o konieczności dostosowania zakorzenionych w tradycji kulturowej pojęć i terminów do współczesnej praktyki lekturowej. Dążąc do oddania stanu świadomości użytkowników kultury, jej teoretycy zmuszeni są odtwarzać te praktyki. Czynią to dzięki poszukiwaniu dla nich punktów odniesienia w tradycji kulturowej, pozwalającej na dostrzeżenie w nowym zjawisku aktualizacji tego, co uprzednio pojawiało się w odmiennej formie.

Poszukiwanie dla praktyki artystycznej legitymizujących ją teoretycznych punktów odniesienia w tradycji kulturowej to jednak nie tylko wyraz przeświadczenia o konieczności „archaizacji” danego zjawiska, poprzez odwołanie się do Schopenhauerowskiego argumentu o randze tradycji dla wartościowania². To również wizja całokształtu kultury, w której poszczególne zjawiska i fakty warunkowane są procesami, nierzadko początkowo przebiegającymi w sposób niewidoczny dla obserwatora, lecz pozwalającymi – gdy już ujrzą „światło dzienne” – na odnalezienie kulturowej ciągłości między przeszłością a współczesnością czytelnika. Różne media kultury (w tym komiks) ulegają w trakcie owych transformacji modyfikacjom, niekiedy tak gruntownym, że dopiero świadomość przemian i kontekstu społeczno-historycznego oraz estetycznego, który legł u ich podstaw, umożliwia użytkownikowi kultury dostrzeżenie więzi między oryginalną postacią tekstu a jej kulturową modyfikacją. Ta bowiem stanowi równie często kontynuację, co pozostaje w opozycji wobec „pierwowzoru”. Niezależnie

¹ Zob.: T. Pawłowski, *Pojęcia i metody współczesnej humanistyki*, Wrocław 1977, s. 125–140.

² Zdaniem Artura Schopenhauera sięgnięcie po autorytet w charakterze argumentu prowadzi do nieuchronnego zwycięstwa w sporze: „Łatwo wygramy, mając po swojej stronie jakiś autorytet, który jest szanowany przez przeciwnika; dla niego zaś istnieje tym więcej ważnych autorytetów, im bardziej ograniczone są jego wiadomości i zdolności” (tenże, *Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*, przekł. B., L. Konorscy, Kraków 1976, s. 75). Wspominanym przez Schopenhauera autorytetem jest przede wszystkim tradycja, rozumiana jako oczywisty dla jednostki społeczny punkt odniesienia dla własnych decyzji.

jednak od stosunku do tradycji, przemiany postaci tekstu kultury zawsze są świadectwem wpływu nowej wrażliwości artystycznej na stworzoną modyfikację. Bohdan Suchodolski tę właściwość tradycji – będącej motorem wszelkich przemian w sztuce, dzięki której nie jest ona jedynie „świadectwem przeszłości” – ujmując następująco: „W każdej chwili terażniejszej trwa pewna przeszłość. (...) W charakterze, w wyobraźni, w stylu myślenia i działania, w nastrojach i upodobaniach ujawnia się wielokrotnie ta nieświadoma, niewyrozumowna siła przeszłości żyjącej w czasie terażniejszym. Stanowi ona istotną część składową naszego istnienia, jest rzeczywistością poświadczoną czynnie i odpowiedzialnie”³.

Świadome podjęcie dialogu z przeszłością (nawet wówczas, gdy jego efektem jest negacja dorobku kulturowego) stawia przed artystą zadanie określenia własnego stosunku do przeszłości, w której jest zakorzeniony poprzez wybór danego tekstu kultury jako wyrazu ekspresji twórczej⁴. Tym bardziej, iż – jak zauważa Michał Głowiński – inspirujące dla twórcy mogą być rozmaite zjawiska, czerpane przezeń z kulturowej przeszłości⁵. Nie do przecenienia pozostaje również stosunek do tradycji współczesnej kultury, będący wzorcem paradygmatycznym odczytań przeszłości; tym, co charakteryzuje ponowoczesność, jest postrzeganie tradycji jako zbioru konwencji, wzorców obrazowania, przedmiotów, z których można konstruować nowe przekazy, dowolnie manipulując pierwotnymi ich znaczeniami⁶. Taką, jak charakteryzowana wyżej, zabawę elementami kulturowej przeszłości można odnaleźć zwłaszcza w mediach funkcjonujących w obiegu popularnym (w obiegu wysokim – zwłaszcza w tekstach awangardowych – nawet jeśli dostrzegamy analogiczne zabiegi, odczytujemy je jako wyraz zrefleksjonowania przywoływanych elementów, nie zaś wartość samoistną). Szczególne – z uwagi na historyczno-społeczny kontekst zjawiska – miejsce w popkulturze zajmuje komiks jako medium łączące w sobie werbocentryzm z wizualnym wymiarem kultury, będącym obecnie dominującym paradygmatem.

Komiks a kwestia redefinicji zjawiska

Współcześnie komiks jest zakorzeniony kulturowo, ma własne miejsce. Zarazem jednak – pod wpływem przemian społecznych i kulturowych – zmienia się ono⁷.

³ B. Suchodolski, *Zagadnienia żywej tradycji*, „Głosy Poświęcone Kulturze i Piśmiennictwu” 1939, z. 1–2, s. 42–43.

⁴ Zob.: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998 [wyd. III popraw.], s. 585, hasło: Tradycja literacka.

⁵ M. Głowiński, *Tradycja literacka. Próba zarysowana problematyki*, w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, seria I: *Prace z lat 1947–1964*, s. 345.

⁶ Zob.: M. Krajewski, *POPamiętanie*, Gdańsk 2006, s. 119–120, [hasło:] *PunkRock (Later)*.

⁷ Dla tego zjawiska z kręgu socjologii odbioru można odnaleźć punkt odniesienia w konstatacji Jurija Tynianowa na temat różnej lektury twórczości Puszkina, zależnie od świadomości literackiej jego czytelników: „Puszkin historyczny różni się od Puszkina symbolistów, lecz tego nie utożsamiamy z ewolucyjnym znaczeniem Puszkina w literaturze rosyjskiej; epoka zawsze dobiera potrzebne jej materiały, ale sposób wykorzystania tych

Dzisiejszy komiks, niejako wbrew genologicznej nazwie, etymologicznie związanej z bezpretensjonalną opowieścią o charakterze rozrywkowym, przestał być „zabawnym paskiem”, dołączanym do prasy, bądź ukazującym się w osobnych wydawnictwach zwartych. Przemianom tematyki towarzyszyła ewolucja formalna komiksu. Jako traktowane *en bloc* medium treści kultury opowieść rysunkowa uległa metamorfozie tak dalece, że – jak zauważa Umberto Eco – trudno powstający obecnie komiks traktować jako prostą ewolucję rysunkowych opowieści z przełomu XIX i XX wieku. Współczesne opowieści rysunkowe są (w mniejszym lub większym stopniu intencjonalnie) nasycone tyłoma odwołaniami do różnorodnych tekstów kultury, że ich obecność wymusza na odbiorcy odmienną niż w wypadku pierwszych komiksów prasowych strategię lekturową⁸.

Jednakże wraz z rozwojem cywilizacji obrazkowej modyfikacjom ulegają nie tylko charakter opowieści rysunkowej i pozatekstowe punkty odniesienia dla komiksu. Ewoluuje również charakter jego struktury oraz sposobów wykorzystania tworzywa. M. Thomas Inge zapytuje: „Co mogłoby być naturalniejszą formą twórczego wyrażenia dla przyszłości niż łącząca napisane słowo z wizualnym symbolem? Może komiksowe książki lub wizualne powieści staną się główną literacką formą twórczości XXI wieku”⁹. Akcentowana przez Inge’a świadomość przemian stosunku artysty do tworzywa być może legła u podstaw nie tylko obserwowanym w poparcie sposobom uobecniania komiksu (reprezentatywnym pod tym względem są obrazy Roya Lichtensteina, zwłaszcza dyptyk *Whaam!*, 1963), lecz – przede wszystkim – rewaloryzacji postrzegania samego komiksu jako medium treści kultury. Tym bardziej, iż na współczesne postrzeganie komiksowego medium ma istotny wpływ nie tylko tradycja popartu, lecz również dziedzictwo *undergroundu*, zapośredniczona w tych zjawiskach kulturowych, które „programowo” (jak np. *punk rock*) podważają *status quo*. Mariaż elementów awangardy artystycznej i kontrkultury, który można odnaleźć w dzisiejszej sztuce komiksu, stwarza problem dookreślenia specyfiki tego medium kultury. Problematyczne są już tak rudymenarne kwestie, jak choćby przynależność opowieści rysunkowej do obiegu kulturowego i wynikających z niej oczekiwań lekturowych czytelników komiksu¹⁰.

materiałów charakteryzuje tylko ją samą” (tenże, *Fakt literacki*, w: tenże, *Fakt literacki*, przekł. A. Pomorski, wyb. E. Korpała-Kirszak, Warszawa 1978, s. 23).

⁸ Zob.: U. Eco, wywiad dla „A `Suivre”; cyt. za: B. Chaciński, *Profesorskie fascynacje*, „Ex Libris” 1995, nr 75 (maj), s. 11.

⁹ M.T. Inge, *American Comic Book. An Exhibition at the Ohio State University*, Columbus [Ohio] 1985, s. 5 (przekład własny).

¹⁰ Problem usytuowania komiksu w aksjologicznej siatce współczesnej kultury jest tym istotniejszy, iż współcześnie twórcy opowieści rysunkowych podejmują kwestie zarezerwowane dotychczas na mocy tradycji dla mediów kojarzonych z kulturą wysoką, głównie literatury; stosunek do mniejszości seksualnych to jednakże dziś temat nie tylko Lubiewa Michała Witkowskiego (2004), lecz również komiksowej antologii *Bostońskie małżeństwa* (2009). W formie opowieści rysunkowej pojawia się również problematyka Holocaustu (*Maus* Arta Spiegelmana; *Josel. 19 kwietnia 1943* Joego Kuberta, 2003) oraz epizody historii Polski, ukazujące znaczące wydarzenia

Podjęcie kwestii statusu tekstu kultury wskazuje na niewystarczalność dotychczasowych kategorii opisowych, umożliwiających definiowanie obserwowanych w praktyce artystycznej zjawisk. Mamy tu do czynienia z osobliwością analogiczną do tendencji zauważanych we współczesnym literaturoznawstwie, w którym utrwalone tradycją określenia genologiczne są coraz mniej adekwatne do zjawisk funkcjonujących na rynku czytelnictwa. Badacze posługujący się nimi winni mieć świadomość tego faktu. Przywiązanie do tradycji genologicznej może sprawić bowiem, iż krytyczna recepcja czytelnika-znawcy będzie rozbieżna z odczuciami odbiorcy „nieznawcy” („naiwnego”). Stanisław Balbus, zauważając omawiany tu problem, postuluje, by pozostać – na mocy tradycji – przy dotychczasowych określeniach, redefiniując ich zakresy znaczeniowe. „Zagłada gatunków” miałyby wiązać się nie z odrzuceniem dotychczasowej terminologii, lecz jej dostosowaniem do praktyki czytelnictwa¹¹.

Odnosząc postulat Balbusa do zjawisk z kręgu opowieści rysunkowych, można by zastanowić się nad przydatnością samego pojęcia „komiks” w stosunku do wielu zjawisk z pogranicza rysunkowych opowieści i innych tekstów kultury. Inkorporowanie zjawisk pogranicznych do sfery przynależnej komiksowi może prowadzić jednakże do „rozmycia się” samego zjawiska opowieści rysunkowej. *Remedium* na to zatarcie granic może służyć koncepcja „ruchomych marginesów”. Twórca tego pojęcia, Przemysław Czapliński, definiował opisywane zjawisko jako kulturową wykładnię tendencji postmodernistycznych, akcentujących wartość „równouprawnienia” różnorodnych dyskursów i praktyk społecznych: „Tam, gdzie marginesy są ruchome, gorsze miejsce nie przypada nikomu na zawsze. I na odwrót: również centrum nie trwa wyniośle i niezmiennie, co znaczy, że nie istnieje żadne, instytucjonalnie zatwierdzone albo przynajmniej rynkowo wspomagane centrum (...). A najważniejsze: z kultury ruchomych marginesów nie znika nigdy świadomość istnienia samego środka i obrzeży”¹².

Czy w opowieściach rysunkowych można zauważyć przemiany uprawniające do wyciągania wniosków intencjonalnie odnoszących się do sztuki słowa?¹³ Cytowany uprzednio Inge wskazuje na możliwe do zaobserwowania dziś coraz ściślej-
sze pokrewieństwo między sztuką słowa i sztuką integrującą słowo z obrazem. Badacz komiksu winien mieć ponadto świadomość kulturowego zakorzenienia obiektu swej refleksji naukowej w innych tekstach kultury tak, aby „nie wyważać otwartych drzwi”. Najbliższa zaś opowieści rysunkowej jest literatura, operująca

z odmiennej od dotychczasowej perspektywy (antologia *Powstanie '44*, 2010; *Sprane dżinsy i szmata* Pawła J. Płóciennika, 2010).

¹¹ Zob.: S. Balbus, *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 19–32.

¹² P. Czapliński, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 7.

¹³ Odpowiedzią na postawione tu pytanie jest szkic Doroty Jędrzejewskiej *Komiksologia w świetle literaturoznawstwa* (w: *Komiks a komiksologia*, red. K. Skrzypczyk, Łódź 2010, s. 29–34).

– podobnie jak komiks – semantycznie nacechowanym tworzywem; na pokrewieństwo to wskazuje Magdalena Lachman, ukazująca relacje między oboma mediami: „Nie tylko literackość przegląda się w zwierciadle przechadzającym się po komiksowym gościńcu, ale też »komiksowość« staje się wyznacznikiem samej literatury”¹⁴. Do przeniesienia ustaleń literaturoznawstwa i krytyki literackiej w przestrzeń komiksu uprawnia również ekspansywność, z jaką „komiksowość” – rozumiana jako kategoria charakterystyczna dla poetyki różnych tekstów kultury – zaczyna przejawiać się nie tylko w tekstach inspirowanych realizacjami komiksu (np. adaptacjach na potrzeby gier komputerowych bądź ekranizacjach rysunkowych opowieści). Obecnie pojęcie „komiksowości” pojawia się w również w refleksji nad tekstami, które – z uwagi na odmienną specyfikę tworzywa, zakorzonego w kulturze nieikonicznej – pozornie nie mają z komiksem wiele wspólnego.

Być może wywodząca się z refleksji nad komiksem kategoria komiksowości i jej obecność w różnych mediach współczesnej kultury (zwłaszcza w obiegu popularnym) nie jest wystarczającą podstawą dla tezy o konieczności redefinicji komiksu. Jednakże praktyka czytelnicza wymusza podjęcie tej kwestii w obliczu zaistnienia w społecznej przestrzeni tekstów, w odniesieniu do których niegdyś utrwalone tradycją badawczą ustalenia, są niewystarczające. Toteż, jakkolwiek być może usprawiedliwiony niechęcią do akademickich rozważań, lecz nie podporządkowany naukowej akrybii należy uznać postulat Daniela Gizickiego, kwestionującego sensowność zajmowania się granicami medium podlegającego permanentnym przemianom. Autor swe zdanie motywuje następująco: „Myszę, że z granicami komiksu jest tak, jak z rekordem świata w sprincie. To, co teraz wydaje się być wyrubowane poza wszelkie pojęcie, za kilkadziesiąt lat będzie standardem. (...) Proponuję więc zostawić granice komiksu (...) w spokoju. Te przecież będą się nieustannie zmieniać. Po co poszukiwać czegoś, co i tak kiedyś, po wielokrotnym przekroczeniu, przestanie mieć jakiegokolwiek znaczenie?”¹⁵.

Sens sztuki w czasach popkultury

Jednakże kwestia (potencjalnej) transgresyjności i poszukiwania wciąż nowych punktów odniesienia dla zmieniającej się sztuki komiksu to nie tylko problem teorii kultury, wyabstrahowany z czytelnicznej praktyki, co zdaje się sugerować Gizicki. To przede wszystkim namysł nad wrażliwością estetyczną odbiorcy, której badanie obecnie jest równie istotne, co recepcja samego dzieła sztuki. Marian Golka zauważa, iż współcześnie równie istotne, co odbiór tekstu kultury stają się

¹⁴ M. Lachman, *Komiksologia i literaturoznawstwo – kooperacja zamiast uzurpacji*, w: *Komiks a komiksologia*, s. 39.

¹⁵ Zob.: D. Gizicki, *Zostawmy granice w spokoju*, „Zeszyty Komiksowe” 2010, nr 10, s. 3.

sposoby definiowania sztuki i powody, dla których ulegają one przemianom¹⁶. Filozoficzne uzasadnienie konieczności redefinicji istoty sztuki można znaleźć w pismach Pierre'a Bourdieu'a: „Istnieje pewna ekonomia dóbr kulturowych, lecz ma ona specyficzną logikę, którą należy wyraźnie wyodrębnić, aby nie popaść w ekonomizm. To zaś staje się możliwe, jeśli najpierw ustalimy warunki, w których produkowani są konsumenci dóbr kultury i ich gusta oraz opiszemy jednocześnie rozmaite sposoby przyswajania sobie przez nich tych spośród owych dóbr, które w danym momencie traktuje się jako dzieła sztuki, a także ustalimy społeczne warunki konstytucji sposobu przyswajania ich sobie uważanego za prawomocny”¹⁷. Zwrócenie uwagi na relację między społecznym rozumieniem sztuki i definiowaniem jej istoty przez krytykę artystyczną, ukierunkowuje uwagę czytelnika Bourdieu'a na prawidłowość charakterystyczną dla sytuacji tekstu kultury w ramach paradygmatu postmodernistycznego. Dany produkt może być postrzegany jako dzieło sztuki jedynie w zależności od tego, czy zostanie za takie uznany przez odbiorców. Ponadto ewolucja technologiczna – obserwowana na Zachodzie od lat siedemdziesiątych XX wieku, tj. od czasu, kiedy ekspansywny rozwój mikrokomputerów przeznaczonych dla prywatnych użytkowników stopniowo zmienił *modus vivendi*¹⁸ – przyczyniła się do rozwoju formacji kulturowej, określanej mianem cyberkultury (tj. paradygmatu kulturowego określanego przez „nowe media”). Zmienił się przy tym obiekt zainteresowań badaczy współczesnej kultury: zajmują nowe technologie (sieć internetowa, komputer, virtual reality, nanotechnologia, polimery) już nie tylko jako media treści kulturowych, lecz i sposoby ich konceptualizacji przez artystów¹⁹. Innymi słowy, sztuka (i jej granice) przestają być przedmiotem ustaleń grupy odbiorców-specjalistów, narzucających własne odczytanie ogółowi; w zamian teksty kultury redefiniowane są przez użytkowników

¹⁶ Zob.: M. Golka, *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań 1996, s. 32.

¹⁷ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przekł. P. Biłós, Warszawa 2005, s. 9. Badacz rozwija sygnalizowane tu zagadnienia w postaci teorii pola literackiego; zob.: tenże, *Reguły sztuki. Geneza i reguły pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2007. Szczegółowo opisana na kartach monografii koncepcja zakłada ewolucję pola, uwarunkowaną zarówno względami artystycznymi, jak i ekonomicznymi (zob.: tamże, s. 77–268).

¹⁸ W Polsce, ze względu na zacofanie technologiczne i specyfikę spadku po realnym socjalizmie okres ten przypadł na kres PRL-u, w istotny sposób wpływając na pejzaż technologiczny przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku; zob.: P. Sitarski, M.B. Garda, K. Jajko, *Nowe media w PRL*, Łódź 2020.

¹⁹ Wyrazem owej fascynacji są – prekursorskie z dzisiejszej perspektywy – instalacje przedstawiane na powstałym w 1979 roku w Linzu festiwalu Ars Electronica (zob.: A.J. Hirsch, *Creating the Future. A Brief History of Ars Electronica 1979–2019*, Linz 2019; autor okres pionierski kończy rokiem 1986). Obecnie można uznać je – podobnie jak transgeniczne eksperymenty Eduardo Kaca bądź Marca Quinna – za należące do kanonu sztuki najnowszej (szerzej zob.: M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2015). Fascynacja artystów nowymi mediami potwierdza definicję sztuki wypracowaną niegdyś przez Michaela Kirby'ego, intencjonalnie odnoszącą się do sztuki awangardowej: „Sztuką jest wszystko, co prezentuje artysta zakładający, że to, co prezentuje, jest doniosłe dla doświadczenia ludzkiego” (tenże, *The Art of Time. Essays of the Avant-Garde*, New York 1969, s. 62). W kręgu tak rozumianej sztuki sytuują się m.in. instalacje Zbigniewa Oksyuty, eksperymentującego z nowym zastosowaniem tradycyjnych materiałów przemysłowych (betonu, stali) i ultranowoczesnych polimerów; przykładem służy projekt *Spatium Gelatum* (2003).

w trakcie ich praktyk kulturowych. Przemiany te Joseph Kossuth eksplikuje następująco: dualizm percepcji i koncepcji w sztuce klasycznej wymuszał istnienie krytyka jako tego, który przybliżał ideę artystyczną odbiorcy. Współcześnie (zwłaszcza w sztuce konceptualnej) artysta anektuje funkcję krytyka, czyniąc go – jako pośrednika – zbędnym. Artysta staje się jednocześnie krytykiem i twórcą²⁰. Jednakże kompetencje krytyka przejmują również odbiorca, współtworzący sens dzieła (a nawet – jak w przypadku dzieła interaktywnego – sam utwór) w akcie jego lektury²¹.

Zarysowane tu prawidłowości ewolucji rozumienia koncepcji sztuki zaczynają w coraz poważniejszym stopniu wpływać na postrzeganie nie tylko jej nurtu awangardowego, lecz również zjawisk, które dotychczas wiązane były przede wszystkim z obiegiem popularnym. Jest to tendencja zgodna z ponowoczesnym rozumieniem koncepcji sztuki, charakteryzowanym przez Marię Poprzęcką następująco: „Sztuka ponowoczesna, jakby na przekór awangardowym elitaryzmem, jawnie obnosi swe populistyczne oblicze, nie kryje, że sprzyja popularnym gustom (...). Świadomie oscyluje ryzykownie między wyrafinowaniem adresowanym do znawców a kiczem dla szerokiej publiczności”²².

Przeniesienie akcentu uwagi twórców kultury z elitaryzmu na egalitaryzm odbioru wynikają również ze specyfiki współczesnej kultury, w której zatarciu ulegają rozgraniczenia na obiegi, estetyki i style. Magdalena Rabizo-Birek zauważa: „Kultura masowa, którą trafniej byłoby określić mianem popularnej, oraz mechanizmy funkcjonowania społeczeństwa konsumpcyjnego mają taki charakter, że anektują wszystko, a temu, co przez nie zajęte, narzucają swoje reguły. Każde odkrycie formalne, nowinka estetyczna, przekroczenie tabu w obszarze sztuki

²⁰ Zob.: J. Kossuth, *Introductory Note by American Editor*, w: *Art and Language*, red. P. Maens, G. de Vries, Köln 1970, s. 104.

²¹ W tradycyjnym postrzeganiu powinności artysty i krytyki rolę tworzącego i odczytującego są rozdzielone. Janusz Zagrodzki pisze: „Twórca określa się przez własne dzieło, a rolą badacza jest jego ujawnienie, przekonanie za pomocą wszystkich dostępnych środków, że powinniśmy je cenić, ciągle próby przeformułowania definicji obrazu sztuki współczesnej” (tenże, *Czy sztuka jest jeszcze komuś potrzebna?*, w: *Niepokojuca współczesność*, red. A. Misztalska, K. Kowalewicz, Łódź 2001, s. 359–360). Podejście to zdaje się niemożliwe do utrzymania w sytuacji, gdy – niczym w przypadku autorstwa kolektywnego, właściwego np. dla twórczości fandomowej – autor przyjmuje rolę czytelnika (zob.: A. Kobus, *Autorstwo. Urynkowanie literatury i fantazmat podmiotu autorskiego*, Toruń 2021, s. 336).

²² M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 293–294. Por. uwagę A. Jamroziakowej: „Z zupełnie odmienną sytuacją mamy do czynienia w twórczości postmodernistycznej. Nie ma w niej tej powagi ani tej solenności, z jaką do sztuki i rzeczywistości społecznej podchodzili reprezentanci awangardy. Sztuka nie jest już traktowana jako narzędzie umożliwiające zbawienie świata – wprowadzenie weń obiektywnego (...) ładu, który ma swój wzór idealny w arbitralnie założonych modułach, zasadach, rytmach i rodzaju organizacji” (taż, *Obraz i meta narracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Warszawa 1994, s. 65). Ów, akcentowany przez Jamroziakową, „brak powagi i solenności” to funkcja efemeryczności i powierzchowności, utożsamianych przez Davida Harveya z prymarnymi cechami postmodernizmu; Harvey zauważa, iż znamienne dla tego paradygmatu kulturowego pozostaje przywiązanie do *collages* i nakładających się na siebie obrazów-cytatów, które zastąpiły pogłębioną refleksję artystyczną – zob.: tenże, *The Condition of Postmodernity. An Inquiry Into the Origins of Cultural Change*, Oxford 1989, s. 61.

wysokiej natychmiast pociąga za sobą falę imitacji w kulturze popularnej. Ona bowiem, wbrew pozorom, nie tylko karmi się stereotypami, lecz także poluje na wszelkie nowości, które mogą ożywić i urozmaicić konwencje, złamać je i wzbożać. Na naszych oczach odbywa się osobliwa wędrówka stylistyk i pomysłów formalnych. (...) Jedyne »dzieła«, jakie dziś powstają, są ukoronowaniem, przekroczeniem lub aberracją gatunków literatury popularnej»²³.

Pragnienie przekroczenia tego, co zastane, właściwe jest nie tylko tekstom kultury identyfikowanym z obiegiem popularnym. To powszechna prawidłowość sztuki, którą Grzegorz Dziamski definiował następująco: „Sztuka jest zjawiskiem kulturowym i, jak wszystkie zjawiska kulturowe, może być opisywana i oceniana przez różne dyskursy (...). Ale chcielibyśmy zarazem, żeby sztuka nie mieściła się całkowicie w granicach kultury, żeby je przekraczała, żeby jej sens nie sprowadzał się do istniejących już w kulturze znaczeń”²⁴. Jednakże w popkulturze transgresyjny charakter tekstów kultury ma dodatkowy wymiar, związany z ich funkcjonowaniem jako towaru²⁵. Marketingowy wymiar wytworów kultury popularnej sprawia, że odbiorcy skłonni są utożsamiać obcowanie z nimi z konsumpcją. Tymczasem, co akcentuje John Fiske, kultura popularna nie jest z nią tożsama: „Kultura popularna to nie konsumpcja – to przede wszystkim kultura: proces czynnego generowania oraz obiegu znaczeń i przyjemności wewnątrz systemu społecznego. Jakkolwiek uprzemysłowiona byłaby kultura, nigdy nie będzie można stosownie opisać jej w kategoriach sprzedaży i kupna towarów”²⁶. Dlatego też, pisząc o mediach popkultury, należy mieć na względzie wyartykułowaną przez Fiskego prawidłowość. Tym bardziej, jeśli mamy do czynienia ze zjawiskami sytuującymi się na pograniczu tradycyjnie wyodrębnianych obiegów kulturowych.

Komiks, jako medium kultury, znajduje się w szczególnej sytuacji. Z uwagi na własny status opowieść rysunkowa wchodzi w interakcje z innymi mediami (przede wszystkim literaturą i malarstwem). Jej pograniczny charakter pogłębia również ewolucja komiksu – zwłaszcza internetowego – którego twórcy korzystają z różnorodnych narzędzi artystycznej ekspresji tak, iż jego pierwotny ikoniczno-lingwistyczny charakter zostaje dzięki nim podważany. Wprowadzanie elementów animacji, hipertekstowa narracja, możliwość wyboru rozwoju fabuły,

²³ M. Rabizo-Birek, *O sztuce naszych czasów uwagi schizofreniczne*, „Pogranicza” 2007, nr 2, s. 55, 60. Por. opinię Johna Fiskego na temat dialektycznego charakteru tekstów kultury popularnej: „Tekst, który ma wejść do kultury popularnej, musi (...) uosabiać zarówno siły zapewniające dominację, jak i okazje do występowania przeciwko niej” (tenże, *Zrozumieć kulturę popularną*, przekł. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 25).

²⁴ G. Dziamski, *Wartościowanie sztuki: od estetyki do krytyki sztuki*, w: *Aksjotyczne przestrzenie kultury*, red. R. Tańczuk, D. Wolska, Wrocław 2005, s. 253.

²⁵ Na temat relacji między nowoczesnością, która stworzyła kulturę popularną a procesami konsumpcji zob.: P. Corrigan, *The Sociology of Consumption*, New York 1996, s. 1–17; G. McCracken, *Culture and Consumption*, w: *Acknowledge Consumption. A Review of New Studies*, red. D. Miller, New York–London 1995, s. 164–204; D. Chaney, *Lifestyle*, London 1996.

²⁶ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, s. 23.

imitowanie przez komiks innych tekstów kultury (głównie gier komputerowych i filmu animowanego) sprawia, iż komiks, konwencjonalnie utożsamiany z ciągiem obrazów tworzących spójną fabularnie narrację, przestał być jedyną propozycją estetyczną. Wykorzystanie możliwości oferowanych przez nowe media sprawia, iż wiele realizacji webkomiksu to teksty funkcjonujące na pograniczu komiksu i innych mediów kultury – głównie animacji i gry komputerowej. To ich niedookreślenie ontologiczne sprzyja powstawaniu nowych tekstów kultury, łączących cechy swoiste dla tych, które stały u ich początków; przykładem służy interaktywny komiks, w którego strukturę wprowadzono elementy gry zręcznościowej, *Dirty Jack: rewizja osobista*²⁷.

Zarazem bogactwo form, które opowieść rysunkowa może przybierać, sprawia, że coraz chętniej sięgają po nią nie tylko twórcy komiksów *sensu stricto*, lecz również reprezentanci artystycznej awangardy. Można w tendencji, by komiks uczynić językiem sztuki (po)nowoczesnej, upatrywać popatrowskiej fascynacji estetyzacją codzienności i określających ją kodów kulturowych²⁸. Jednakże równie co popart, uprawnionym źródłem dzisiejszej fascynacji komiksowym medium zdaje się świadomość reperkusji ikonizacji charakteru współczesnej kultury dla estetycznej wrażliwości odbiorcy²⁹. Tworzony dziś komiks oraz formy quasi-komiksowe wymagają dookreślenia nie tylko z uwagi na konieczność usytuowania

²⁷ Komiks dostępny do pobrania na stronie <http://true-tone.blogspot.com/2007/10/gry-java-dirty-jack-rewizja-osobista.html> [dostęp: 31.07.2022].

²⁸ Można mieć oczywiście zastrzeżenia do roli, jaką Krzysztof T. Toeplitz przypisywał popartowi w nobilitacji opowieści rysunkowej do rangi dzieła sztuki. Toeplitz pisał: „Komiks pojawia się tu [tj. w poparciu] jakby w nowej formie, przetworzony, podniesiony do godności znaku ikonizacji” (tenże, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985, s. 152). W istocie jednak artyści związani z popartem sięgali po komiks nie w celu jego nobilitacji, lecz ponieważ był on wyrazistym medium współczesnej kultury popularnej, „cytowanej” i komentowanej w ich pracach; niekiedy też – niczym w przywoływanym uprzednio dyptyku Lichtensteina bądź *Drowning Girl* (1963) tegoż artysty – „komiksowość” jest obnażana tak ostentacyjnie, że nakazuje zadać pytanie o własny status. Krzysztof Skrzypczyk, charakteryzując malarstwo Lichtensteina, zauważa, iż można odnaleźć w twórczości artysty tendencję do kondensacji i wyolbrzymienia komiksowego obrazowania (zob.: tenże, *Ukiczowienie komiksu. Wokół problemów (nad)interpretacji obrazów Roya Lichtensteina*, w: *Komiks a problem kiczu*, red. K. Skrzypczyk, Łódź 2009, s. 84).

W analogiczny, co Skrzypczyk, sposób należy interpretować decyzję Richarda Hamiltona, by wykorzystać fragmenty rysunkowej opowieści w instalacji *Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (1956) oraz Edwarda Kienholza, który z elementów poetyki komiksu uczynił komentarz społeczny (praca *State Hospital*, 1964).

²⁹ Poszukiwanie sposobów odzwierciedlenia nowej wrażliwości estetycznej nie jest znamienne jedynie dla współczesności. Podobne zjawisko można było zaobserwować już u progu XX wieku. Jak zauważała Helena Zaworska, futurystyczny program stworzenia nowoczesnej sztuki tożsamy był z koniecznością stworzenia egalitarnej kultury. Miała być ona przeznaczona dla szerokich mas społeczeństwa, które – współuczestnicząc w procesie dóbr cywilizacyjnych – domagały się ich „konsumpcji” (zob.: taż, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa 1963, s. 265). Estetyczna nobilitacja kultury popularnej nie tylko wywarła wpływ na wyobraźnię działających ówczesnie artystów, lecz w istoty sposób wpłynęła też na kształtowanie się nowej świadomości kulturalnej. Guillaume Apollinaire, zafascynowany niskimi obszarami kultury, pisał:

„Czytasz prospekty katalogi afisze śpiewające głośniejsze niż kobiety

Oto poezja dzisiejszego poranku a dla prozy są liczne gazety

Książeczki po 25 centimów awanturniczych pełne figur

ich w ciągu tradycji kulturowej. Równie ważna jest konieczność rozpoznania i opisanie zjawisk, potencjalnie mogących wpływać w istotny sposób na kształt sztuki przyszłości; do takich mediów należy bezsprzecznie komiks sieciowy (webkomiks) z uwagi na sposób istnienia w ramach dominującego obecnie paradygmatu kultury cyfrowej.

„Ruchome marginesy” komiksu sprawiają, iż opowieść rysunkowa – traktowana jako wzorzec formalny – staje się punktem odniesienia dla różnych tekstów kultury. W trakcie opisu ich istoty badacz napotyka przeszkody natury metodologicznej, uniemożliwiające mu wykorzystanie dotychczasowych, ugruntowanych tradycją badawczą, terminów. Zmuszony jest wówczas do poszukiwania rozwiązań, które – z jednej strony – umożliwiłyby mu namysł nad opisywanym zjawiskiem; z drugiej zaś – pozwoliły na zakorzenienie go w tradycji badawczej.

Z sytuacją taką mamy do czynienia w przypadku zjawisk z kręgu opowieści rysunkowych, których twórcy wykorzystują różne strategie artystyczne, wykraczające poza rozwiązania, które na mocy tradycji badawczej i czytelniczych przyzwyczajęń przypisywane są komiksowi.

O zasadności wprowadzenia nowego terminu

Czyniąc zadość Norwidowskiemu pragnieniu, by „odpowiednie dać rzeczy słowo”, należy jednakże zastanowić się, czy wprowadzane pojęcie jest w istocie konieczne, dla określenia nowej sytuacji komunikacyjnej, w jakiej znajduje się czytelnik opowieści rysunkowych i ich specyfiki? Czy też może stanowi wyraz „nadprodukcji terminologicznej”, znamiennej dla nieprofesjonalnej krytyki fanów? W krytycznym namyśle nad istotą komiksu, coraz dynamiczniej zaznaczającym swą obecność w refleksji humanistycznej, pojawia się tendencja do wnikliwszego niż jedynie o charakterze opisowo-referencyjnym traktowania przedmiotu badań. Z przeniesieniem akcentu uwagi badacza – z przybliżania jednostkowych realizacji na poszukiwanie prawidłowości – związana jest tendencja do rozbudowy teorii komiksu i konieczne poszerzenie repertuaru terminologii pojęciowej³⁰. Tworzone

Portrety wielkich ludzi i tytułów wybór” (tenże, *Strefa*, przekł. A. Ważyk, w: tenże, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1975, s. 37–38, [BN II, 176]). Podobnie estetyczne poszukiwania ukierunkowywali na obszary kultury niższej inni reprezentanci awangardy: Urszula Czartoryska przypomina, iż Max Ernst tworzył *collage* z reklam i sztynchów, zaś Paul Eluard opisywał piękno banalnych pocztówek (zob.: *taż*, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973, s. 11). Zjawiska, sytuowane dotychczas na peryferiach kultury, wkraczają, jak zauważa Kamila Rudzińska, do jej centrum, tworząc nowe wartości (zob. *taż*, *Awangarda i kultura masowa*, w: *taż*, *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*, Warszawa 1978, s. 192). Wydaje się, że znamienne dla awangardy postulaty dowartościowania kultury popularnej znajdują w ramach postmodernizmu wyraz w nadbudowie znaczeń nad pretekstowo wykorzystywanymi gatunkami i konwencjami sztuki niskiej (zob.: H. Janaszek-Ivaničková, *Nowa twarz postmodernizmu*, Katowice 2002, s. 273–292).

³⁰ Zob. charakterystykę relacji między teorią a wykorzystywanym przez nią aparatem pojęć, opisaną przez Roberta Piłata: „Teorie (...) są źródłami pojęć. (...) Kiedy teoria odnosząca sukces wprowadza do obiegu swoje terminy techniczne, z początku posiadają one zaledwie minimalną treść pojęciową związaną z konkretnymi formułami, stając się później pełnoprawnym pojęciem” (tenże, *O istocie pojęć*, Warszawa 2007, s. 278). Specyfika

definicje sprawozdawcze (termin Tadeusza Pawłowskiego) koncentrują się w tym wypadku na uchwyceniu sensu zjawiska, którego aktualizacjami są jednostkowe realizacje artystyczne³¹.

Przykładem terminu, który zdaje się niezbędny dla refleksji nad opowieściami rysunkowymi, jest „postkomiks”. Pojęcie to rezerwujemy dla historii obrazkowych, w ramach którego funkcjonują różnorodne genologicznie teksty kultury odwołujące się formalnie do kodu komiksowego (zaproponowana tu definicja jest, z uwagi na charakter opisywanego zjawiska, cząstkowa i uzależnia dalsze dookreślenie definiowanego pojęcia od przyszłego rozwoju wiedzy o komiksie). Za funkcję prymarną tak rozumianego postkomiksu należy uznać samoświadomość jego twórców, iż współcześnie – ze względu na zmieniony, w relacji do przełomu XIX i XX wieku, kontekst komunikacyjny – niemożliwa jest lektura opowieści rysunkowych w sposób tożsamy z tym, jak czynili to czytelnicy pierwszych komiksów prasowych (np. *Yellow Kid* Richarda F. Outcaulta, 1895–1896). Postkomiks można byłoby w tym ujęciu definiować jako zespół tekstów, których dominantą stał się – różnorako aktualizowany i motywowany – dialog z tradycją komiksu konwencjonalnego i możliwymi sytuacjami komunikacyjnymi, w jakich znajduje się dzisiejszy czytelnik opowieści rysunkowych.

Postkomiks jako manifest artystyczny

Dialog ten, co znaczące, prowadzi przede wszystkim do redefinicji medium komiksowego w sposób, który można uznać za charakterystyczny dla krytycznej refleksji nad istotą, możliwościami i ograniczeniami komiksu. Możliwe jest przeto rozpatrywanie postkomiksu nie tylko w perspektywie autorefleksyjnej, lecz również traktowanie go jako szczególnego przejawu manifestu artystycznego. Odczytywany w ten sposób postkomiks można uznać za zjawisko z kręgu neoawangardy. Określenie „manifest”, w kontekście refleksji nad postkomiksem, może być nieco mylące. Na mocy tradycji literaturoznawczej zarezerwowane jest ono dla szerokiego zakresu tekstów użytkowych, które łączy jedna cecha: proklamacja przez ich autora (autorów) nowego programu twórczego, pozwalającego identyfikować daną grupę na tle innych, funkcjonujących równoległe³². Manifest może jednakże przybierać rozmaite formy i nie musi być programem

działa sztuki sprawia, iż badań nad zjawiskami kulturowymi i artystycznymi nie można nigdy uznać za zakończone. Niezależnie bowiem od rangi owych zjawisk, każda epoka podejmuje próby ich opisu i interpretacji przez pryzmat własnej wrażliwości estetycznej. Jednakże naukowy opis każdego faktu artystycznego osiąga taki stopień zaawansowania, iż niezbędne staje się sformułowanie definicji analizowanego zjawiska. Tak też dzieje się w wypadku postkomiksu. Szerzej na temat specyfiki sposobów tworzenia definicji w estetyce i teorii sztuki zob.: T. Pawłowski, *Pojęcia i metody współczesnej humanistyki*, s. 242–269.

³¹ Zob.: T. Pawłowski, *Tworzenie pojęć w naukach humanistycznych*, Warszawa 1986, s. 15–20.

³² Zob.: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998, [hasło:] *Manifest literacki*, s. 293.

artystycznym *sensu stricto*. Niedookreśloność tej formy wypowiedzi krytycznej sprawia, że manifest ma charakter nie tylko proklamacji, w której zostają zawarte najważniejsze postulaty grupy. Jako manifest mogą być odczytywane również dzieła poświęcone estetyce, utwory autotematyczne, będące eksplikacją poetyki normatywnej, listy, przedmowy, wreszcie wypowiedzi krytycznoliterackie, eseje, przedmowy, szkice³³. Nierzadko też manifesty (zwłaszcza w kręgu awangardy) są tyleż dokumentem estetycznej świadomości epoki, co utworem³⁴. W odniesieniu do postkomiksu, traktowanego jako manifest neoawangardy, istotną funkcję pełni wypowiedź artystyczna. Specyfika współczesnej kultury sprawia, iż rzadko pojawiają się manifesty ujęte w formułę konwencjonalnej deklaracji programowej. Twórcy, zwłaszcza związani z nowymi mediami (ruch net-artu, *Virtual Art*, *Digital Art*), stając w podwójnej roli artysty i krytyka, traktują efekty własnych działań jako wypowiedzi artystyczne, a zarazem manifesty³⁵. Dlatego też możliwa jest lektura tekstów z kręgu postkomiksu **jednocześnie** jako praktyki twórczej i krytycznego namysłu nad nią (nierządkiem do konstruowania wypowiedzi autorefleksyjnej – np. w twórczości Alvaro de Sa – wykorzystywane jest tworzywo artystyczne).

Postkomiks wobec komiksu

Powinowactwo między postkomiksem a opowieściami rysunkowymi aktualizowane jest w różnorodny sposób. Najprostszy z nich polega na takim ukształtowaniu określeń gatunkowych, by wskazywały one na związki z komiksem; reprezentatywne dla tej strategii zakorzeniania nowego zjawiska kulturowego w czymś, co zostało już zasymilowane przez kulturę są: poemiks, komiks poetycki oraz *foto-story*. Opisywane za pomocą przywołanych tu pojęć genologicznych teksty kultury są inspirowane możliwościami formalnymi, jakie oferuje komiks. Zarazem jednak konwencjonalna opowieść rysunkowa stanowi w nich punkt wyjścia do dalece posuniętej modyfikacji semiotycznego kodu.

Mariaż owych form z opowieścią rysunkową jest jednakże bliższy postmodernistycznym eksperymentom z różnorodnymi tworzywami sztuki, niż redefiniowaniem konwencjonalnej wizji komiksu. Dość często bowiem autorzy poemiksu

³³ Zob.: C. Panek, Manifest literacki (próba opisu funkcjonowania w komunikacji kulturowej, *LITERARIA* 1979, t. 11, s. 120–138; G. Gazda, Manifest literacki, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1985, t. XXVII, z. 1; tenże, Awangarda nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w., Łódź 1987, s. 84–85; *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 614–616, [hasło:] *Manifest literacki*.

³⁴ Zob.: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, hasło: *Manifest literacki*, s. 614.

³⁵ Zob.: B. Gutowski, *Sztuka sieci czyli net art*, „Artifex” 2002, nr 4, s. 25–29; D. Harrison, S. Worden, *Digital Arts On (the) Line*, w: *Digital Art History. A Subject in Transition*, red. A. Bentkowska-Kafel, T. Cashen, H. Gardiner, Bristol 2004, s. 57–64; E. Wójtowicz, *Net art*, Kraków 2008; A.-S. Lehmann, *Invisible Work: The Representation of Artistic Practice in Digital Visual Culture*, w: *Digital Visual Culture. Theory and Practice*, red. A. Bentkowska-Kafel, T. Cashen, H. Gardiner, Bristol-Chicago 2009, s. 33–48.

i komiksu poetyckiego traktują komiksowe tworzywo instrumentalnie, zbliżając się w artystycznej koncepcji do estetyki plakatu, w którym grafika narzuca metaforyczne odczytanie tekstu kultury. Artysta ukrywający się pod pseudonimem „malarzseba” sięga po plakat, by zrefleksjonować tę formę wypowiedzi artystycznej, poprzez umieszczenie w jego obrębie werbalnego komentarza. Utworzony w ten sposób cykl postkomiksów (określenie artysty) *Medytacje I–XXII* (2005–2006) sytuuje się genologicznie między poezją, komiksem i plakatem³⁶. Podobną do „malarzaseby” strategię artystyczną zastosował Daniel Gizicki w *Na śniegu szkarłatnych plamach* (2005); konwencjonalna opowieść o pościgu i zemście, mogąca stać się osią fabularną komiksu, zostaje uwieloznaczona poprzez skonfrontowanie jej z migotliwymi znaczeniowo rysunkami, w których autor operuje poetyckim skrótem.

Przeciwną niż autorzy eksperymentujący z kontaminacją form wypowiedzi malarskiej i opowieści komiksowej metodę obierają twórcy *foto-story*. W ich twórczości wydzwięk zdjęć składających się na prezentowane czytelnikowi opowieści jest ujednoznaczony, zatracając możliwość oferowaną przez poetykę maksymy, przysłowia, do którego zbliżone jest – w opinii Susan Sontag – artystycznie udane zdjęcie³⁷. Potencjalna migotliwość interpretacyjna, charakterystyczna dla fotografii, zostaje podporządkowana (najczęściej szablonowej) opowieści, w której obraz staje się jedynie „przekaznikiem” treści, zatracając walor artystyczny³⁸. Nawet jeśli bowiem, jak w wypadku *Doliny rozpaczy* Twilight_Wolfa [właśc.?] ³⁹, komiks przedstawia atrakcyjną z perspektywy widza fabułę, wykorzystana technika ujednoznacznienia jej przesłanie, zaś techniczna sprawność fotografii składających się na komiks nie współbrzmia z ich walorami estetycznymi. Podobnie dzieje się w wypadku, gdy zdjęcia traktowane są jako ilustracja np. przepisu kucharskiego, jak w *Kuchareczce. Przepisach z pieprzykiem* (2000) Aleksandry Dembskiej. Wówczas fotografia pełni (niezależnie od potencjalnych walorów estetycznych)

³⁶ Cykl dostępny na stronie internetowej <http://malarzseba.tajniak.pl/?s=postkomiks> [dostęp: 31.07.2022]. Być może w odniesieniu do *Medytacji I–XIX* mamy tu do czynienia ze szczególną odmianą poemiksu, którą Joanna Kałuża określa mianem poemixu, tj. tekstu kultury łączącego („miksującego”) różnorodne kody kultury – zob.: taż, *W nurcie praktycznych zastosowań komiksologii: poemiks czy poemix? O definiowaniu i klasyfikowaniu podgatunków*, w: *Komiks a komiksologia*, red. K. Skrzypczyk, Łódź 2010, s. 82.

³⁷ Zob.: S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, w: taż, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003, s. 22.

³⁸ Susan Sontag upatrywała wartości aktu fotografowania w dążeniu do oddania egzotyki codzienności: „Pogląd, iż rzeczywistość jest egzotyczną zdobyczą, którą wytropić ma i pochwyć pilny myśliwy z aparatem, przyświecał fotografii od jej zarania (...). Fotografia zawsze zainteresowana była społecznymi szczytami i otchłaniami” (taż, *O fotografii*, przekł. S. Magala, Kraków 2009, s. 52). Tymczasem w *foto-story* akcent zostaje przeniesiony z samej fotografii na „egzotykę” fabuły opowieści, koncentrującej się najczęściej na sercowych perypetiach nastolatków.

³⁹ Komiks ten, w postaci spakowanego archiwum, znajduje się do bezpłatnego pobrania na stronie <http://neuroshima.elx.pl/articles.php?id=766>. [dostęp: 31.07.2022]. Jest ono w notce wprowadzającej reklamowane jako opowiadanie obrazkowe (zob.: tamże).

rolę instruktażową, jako dokument wizualizujący poszczególne etapy przygotowywania posiłku⁴⁰.

Być może – generalizując – istnieje prawidłowość między stosunkiem twórców komiksu do sztuki fotografii a postrzeganiem rysunkowych opowieści jako medium zniekształcającego rzeczywistość tak, aby wydobyć z niej najbardziej atrakcyjne dla jego czytelnika elementy⁴¹. O tym jednakże, iż fotografia w opowieści rysunkowej nie musi odgrywać podrzędnej roli, świadczy *Przybysz* Shauna Tana (2006; wydanie pol. 2009). W komiksie tym pojawiają się – przerysowane przez autora na potrzeby opowieści – zdjęcia z archiwalnych dokumentów. Korepondują z nimi stylizowane na fotografie – utrzymane w konwencji hiperrealizmu – rysunki, ukazujące np. cykl życiowy rośliny⁴². Jako samoistny tekst kultury fotografia zostaje wykorzystywana w *Dust Covers. The Collected of Sandman* Dave’a McKeana (1996). Album ten gromadzi okładki do cyklu opowieści rysunkowych o tytułowym protagoniście komiksu. Współ z innymi elementami instalacji, fotografie wykorzystywane do tworzenia okładek nie tracą wartości artystycznej. Przeciwnie: konfrontowane z – nierzadko przypadkowo znalezionymi – przedmiotami, które pojawiają się na okładkach, uzmysławiają, w jaki sposób możliwy jest proces estetyzacji tego, co w innym kontekście komunikacyjnym nie pozostawałoby w sferze sztuki⁴³. Łączenie zdjęć ze szkicami rysunkowymi i malarstwem (wykorzystywane np. w *Mr. Punch. The Tragical Comedy or Comical Tragedy*, 1994) to w twórczości McKeana wyraz poszukiwań artystycznych⁴⁴. Stały się one dla sztuki komiksu na tyle istotne, że Eric Perret nie waha się określić metody twórczej McKeana mianem wirtuozerskich fotoilustracji (*virtuoso photo-illustrations*)⁴⁵. Być może należy strategię artystyczną McKeana rozpatrywać przede wszystkim w perspektywie postmodernistycznej zabawy cytatami

⁴⁰ W przypadku fotokomiksu Dembskiej wybór zdjęć jako formy przekazu można uznać za motywowany nie tylko koniecznością wiernego przekazu, lecz również istotą tego medium kultury. Tim Edensor, analizując fotografie ruin, akcentuje specyfikę przekazu fotograficznego, który nigdy nie ma waloru jedynie wizualnego. To, co fotografia ukazuje, empatycznie pobudza oglądającego do wyobrażania sobie kontaktu z fakturą, umożliwia odczuwanie namacalności, dźwięku i nastroju, towarzyszącego aktowi robienia zdjęcia (zob.: tenże, *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford 2005, s. 16). Podobna prawidłowość zauważalna jest podczas lektury przepisów tworzących *Kuchareczkę. Przepisy z pieprzykiem*.

⁴¹ Zob.: D. Vanderbeke, *In Art of the Beholder: Comics as Political Journalism*, w: *Comics as a Nexus of Cultures. Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives*, red. M. Berninger, J. Ecke, G. Haberkorn, Jefferson [North Carolina] 2010, s. 72.

⁴² Zob.: A. Duralska, *Przenikanie komiksu i fotografii w „Przybyszu” Shauna Tana*, „Zeszyty Komiksowe” 2010, nr 10, s. 66–68. Jako uzupełniające się komiks i fotografię traktuje awangardowy artysta George Legrady, wykorzystujący oba media w multimedialnych instalacjach – zob.: tenże, *Modular Structure and Image/Text Sequences: Comics and Interactive Media*, w: *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, red. A. Mangussen, H.-Ch. Christiansen, Copenhagen 2000, s. 79–90.

⁴³ Zob.: J. Szyłak, *Sandman Dust Covers*, „Kz. Magazyn Miłośników Komiksu” 2004, nr 1–2, https://www.kzet.pl/2004_01/tn_mckean_dust_covers.htm [dostęp: 31.07.2022].

⁴⁴ Zob.: S.P. Olson, *Neil Gaiman*, New York 2005, s. 90.

⁴⁵ E. Perret, *The Young and the Twisted*, „SPIN” 1995 [January], s. 26.

kultury. Trudno jednakże oprzeć się wrażeniu, iż jest to przede wszystkim wyraz poszukiwania nowego języka sztuki, zdolnego do wyrażenia doświadczenia codzienności odbiorcy.

Jako punkt odniesienia dla form malarskich, inspirowanych estetyką komiksu, mogą służyć prace Roya Lichtensteina, naddającego znaczenie powiększonym komiksowym kadrom. Jego obrazy, nawet jeśli były „przerysowanymi” komiksowymi kadrami przestawały być – podobnie jak w przypadku *For Kate* Kurta Schwittersa (1947) lub cyklu Roberta Rauschenberga *Odalisque* (1954–1958) – cytatami z komiksów. Kluczowa interpretacyjnie była – w odniesieniu do dzieł przywołanych tu artystów – zmiana kontekstu: pojedynczy kadr nie dopowiadał znaczenia poprzez usytuowanie go w ciągu fabularnym, w zamian sam stając się obiektem generującym artystyczne sensy. Zabawa formalnym kształtem kadru stawała się w poparcie podstawą redefiniowania tego, co zaprezentowano oglądającemu⁴⁶. Odbiorca nie musiał znać pierwotnego kontekstu, choć taka znajomość z pewnością mogłaby wzbogacić jego interpretację obrazu, poprzez ukazanie napięcia między sensem komiksowego kadru w kontekście usytuowania go w całości opowieści a jego reinterpretacją malarską⁴⁷. Przykładem służy praca Lichtensteina *Foot and Hand* (1964). Podobnie inne obrazy, zwłaszcza te, w których – niczym w *Mr. Bellamy* (1961) oraz *Drowning Girl* (1963) pojawiają się elementy formalne, znamienne dla poetyki komiksów („dymki”, zawierające wypowiedzi postaci) – można uznać za cytaty z opowieści rysunkowej. Taka interpretacja odbiorcy wynikałaby jednak nie z uwagi na powszechną znajomość pierwotnego tekstu, który potencjalnie mógłby zainspirować malarza do przywołania go w formie aluzji. W tym bowiem wypadku nie zostają spełnione warunki, uprawomocniające tezę o aluzyjności malarstwa Lichtensteina⁴⁸. Przeciwnie *Dick*

⁴⁶ Umberto Eco, charakteryzując metodę artystyczną Lichtensteina, zauważał: „Malarz wyizolowuje [kard komiksowy] z jego pierwotnego kontekstu i umieszcza w nowym; daje mu inną sieć znaczeń, przypisuje mu inne intencje” (tenże, *Nieobecna struktura*, przekł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996, s. 174). Sam malarz na temat własnej metody wypowiadał się następująco: „Nie tworzę obrazu, aby powielić pierwowzór – robię to, aby zrekompensować to odtworzenie” („I don't draw a picture in order to reproduce it – I do it in order to re-compose it”; za: C. Lanchner, *Roy Lichtenstein*, New York 2009, s. 13). Zob. też: K. Larsion, *Pop of Ages*, „New York Magazine” 1993, nr 42, s. 101–102).

⁴⁷ Na szczególną relację między komiksem a jego malarską interpretacją w wypadku twórczości Lichtensteina zwracają uwagę nie tylko autorzy specjalistycznych monografii poświęconych artyście; o tym, jak jest ona istotna, przekonują uwagi na kartach popularyzujących wprowadzeń w zagadnienia sztuki – zob. np.: J.B. Wider, *Art History for Dummies*, Hoboken [New Jersey] 2007, s. 342. Rangę reinteretacji jako punktu odniesienia dla potencjalnych nowych odczytań przywoływanych kulturowych cytatów akcentuje (w ujęciu antropologicznym) Thomas Nicholas, utożsamiający ją z jedynym dostępnym dla odbiorcy sposobem dostrzeżenia przemian danego kontekstu odczytań: „Zawsze stajemy jedynie i aż wobec następujących po sobie zastosowań i rekontekstualizacji” (tenże, *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge [Massachusetts] 1991, s. 29 [“What we are confronted with is thus never more or less than a succession of uses and recontextualizations”]).

⁴⁸ A. Stoff, *Tezy o aluzji literackiej*, w: *Aluzja literacka. Teoria – interpretacja – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2007, s. 19–21.

Tracy (1960) Andy Warhola; postać tytułowego protagonisty komiksowego cyklu Chestera Golda z lat 1931–1977 stała się ikoną popkulturową, jeszcze nim zainspirowała Warhola. Malarz, sięgając do niej, deklarował własny stosunek jako twórcy do produktów kulturowych, reprezentatywny dla całego nurtu popartu⁴⁹. Być może mamy jednak tu do czynienia ze zjawiskiem, które Roman Schuler określa mianem *rewritingu*; tj. „przepisywania” obrazów tak, aby z gotowego tekstu kultury stworzyć (poprzez dekonstrukcję i rekonstrukcję sensów) nowy tekst⁵⁰.

Poszukiwanie paraleli między formą quasi-komiksową a obrazem związane jest w poparcie przede wszystkim ze sposobem wykorzystania przez artystów estetyki komiksu. Jaskrawość barw, prostota rysunku, imitujące druk gazetowego rastra punkty tworzące fakturę dzieła sprawiają, że odbiorca skłonny jest poszukiwać paraleli między twórczością artysty a komiksem; Klaus Honnef pisze wręcz o wyobraźni komiksowej (*comic imaginery*) Lichtensteina (malarz ten traktowany jest często, wspólnie z Andym Warholem jako kwintesencja popartu)⁵¹.

⁴⁹ Zob.: B. Glaser, *Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: A Discussion*, „ARTFORUM 4” 1966, nr 6, s. 20–24; G.G. Roberts, *Dick Tracy and American Culture. Morality and Mythology, Text and Context*, Jefferson [North Carolina] 1993, s. 136. Warholowski sposób interpretacji elementów komiksu w *Dicku Tracy* może służyć jako trop interpretacyjny twórczości Wilhelma Sasnala. Cykl *Maus* (2001) to pięć niezatytułowanych obrazów inspirowanych komiksem Arta Spiegelmana. Sasnal, przerysowując wybrane kadry komiksu, zrezygnował z umieszczenia postaci bohaterów i dialogów (wyjątkiem jest ostatni obraz cyklu, na którym widnieje świnia; w obrębie świata przedstawionego opowieści rysunkowej Spiegelmana zwierzę to identyfikowane jest w narodowością polską). Z kolei w 2002 roku w Galerii Bielskiej Biura Wystaw Artystycznych (Bielsko-Biała) Sasnal zaprezentował autowariację interpretacji *Mausa*, umieszczając na obrazach jedynie wypowiedzi komiksowych bohaterów, usytuowane w białej przestrzeni. Odczytując obie wystawy w ich wzajemnie uzupełniającym się kontekście, można uznać je za głos artysty w kwestii zbiorowej pamięci Holocaustu. Związek obrazów malarza z oryginalnymi kadrami komiksowymi uzmysławia sposób interpretacji opowieści Spiegelmana; *Maus* to dla Sasnala nie tylko opowieść biograficzna, lecz jednocześnie aktualna wypowiedź na temat Zagłady, którą można (i należy) odczytywać przez pryzmat relacji i prac naukowych. Szczególnie interesującym kontekstem dla prac Sasnala są prace dotyczące antropologicznego i socjologicznego wymiaru Holocaustu; przykładem służą: *Nowoczesność i zagłada* Zbigniewa Bauman (1992); *Siwie kamienie artystyczne w sztuce XX i XXI wieku*, Upiorna dekada. Trzy eseje o stereotypach na temat Żydów, Polaków, Niemców i komunistów (1998) oraz *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka* Jana Tomasza Grossa (2000). Z obrazami malarza łączy je refleksja na temat nieobecności Żydów w społecznej przestrzeni mentalnej. Szerzej na temat obrazów Sasnala zob.: K. Sieniewicz, *Wilhelm Sasnal „Maus”, „culture. pl”* 2009, <https://culture.pl/pl/dzielo/wilhelm-sasnal-maus> [dostęp: 31.07.2022]; M. Drągowska, D. Kuryłek, E.M. Tatar, *Krótką historią Grupy Ładnie*, Kraków 2008; M. Kulak, A. Włodarczyk-Kulak, *O sztuce nowej i najnowszej. Główne kierunki artystyczne w sztuce XX i XXI wieku*, Warszawa 2010, s. 376.

⁵⁰ Zob.: R. Schuler, *Artysta między konsumentem i producentem. O mediatyzowanych kolektywnych światach obrazów w obrazie*, w: *Tak jest. Marcin Maciejowski. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie 26 marca – 23 maja 2010* [katalog wystawy], Kraków 2010, s. 169–170. *Rewriting*, o którym pisze Schuler, może być realizowany za pośrednictwem mechanicznych technik drukarskich bądź dzięki imitowaniu w malarstwie faktury środków dostępnych drukowi. Wówczas usterki natury technicznej, podkreślone kolorystyką, mogą być traktowane jako artystyczna kreacja (zob.: Ch. Moraru, *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique In the Age of Cloning*, Albany [New York] 2001, s. 16; G. Gawlik, *Nie zawsze tak jest, w: Tak jest. Marcin Maciejowski. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie 26 marca – 23 maja 2010* [katalog wystawy], Kraków 2010, s. 30).

⁵¹ Zob.: K. Honnef, *Pop Art*, London–Köln 2004, s. 24. Na ekspozycję mechanicznego charakteru druku jako cechę szczególną obrazów Lichtensteina zwraca uwagę Alice Mahon – zob.: taż, *Eroticism & Art*, Oxford–New York 2005, s. 179.

Trawestując formułę Honnefa, można by rzec, iż twórcy komiksu poetyckiego przejawiają „wyobraźnię liryczną”. Jest to opowieść rysunkowa, w której warstwa wizualna podporządkowana zostaje – zgodnie z określeniem nurtu – obrazowaniu poetyckiemu. Przykładem służy *Melinda* Neila Gaimana i Dagmary Matuszak⁵². Niedookreśloność terminu „komiks poetycki” sprawia jednak, iż jest on podatny na nadużycia. Staje się w ówczas pojęciem-liczmanem, którym określane zostają różnorodnie stylistycznie i estetycznie opowieści rysunkowe, inspirowane nierzadko klasyką literatury światowej; Dave Morice, zestawiając rysunkowe interpretacje arcydzieł liryki, sięga m.in. do sonetów Szekspira, poezji Emily Dickinson, Walta Whitmana, Johna Ashbery’ego⁵³.

Na przeciwległym biegunie komiksu poetyckiego leżą opowieści, które – przeciwnie do antologii Morice’a – nie interpretują za pomocą komiksowego medium tekstów literackich, lecz tworzą z obrazu i słowa wartość naddaną analogicznie do sposobu, w jaki dzieje się to w konwencjonalnym komiksie. *Koralina* (2002), *Wilki w ścianach* (2003), *Arlekin i walentynki* (2004) Neila Gaimana oraz *A Fine Mess* Matta Maddena (2002) to przykłady tekstów kultury, w których zatarciu ulegają granice literatury i komiksu. Przywołane tu utwory można uznać tyleż za bogato ilustrowane utwory literackie, co opowieści rysunkowe o rozbudowanej warstwie werbalnej⁵⁴.

Niezależnie jednak od obranej strategii artystycznej, twórcy redefiniujący komiks poprzez transgresję właściwych dla tego medium immanentnych cech poetyki, przesuwały granicę tekstów określanych mianem rysunkowych opowieści. Wzbogacając je o środki wyrazu artystycznego spoza obszaru zarezerwowanego na mocy tradycji dla estetyki komiksu, potwierdzają obserwowaną we współczesnej sztuce dążność do unieważniania granic mediów i tekstów kultury. Synkretyczny charakter ich wypowiedzi, podobnie jak w wypadku artystów związanych z popartem, sprawia, że odbiorca wchodzi w dyskurs z dziełem, redefiniując własne przyzwyczajenia lekturowe. Komiks przestaje być ciągiem sekwencji rysunkowych, z których wyłania się linearna fabuła opowieści, np.

⁵² Zob.: W. Orliński, *Polka rysuje komiks poetycki*, „Gazeta Wyborcza”, z dn. 17 lutego 2005.

⁵³ Zob.: D. Morice, *Poetry Comics. An Animated Anthology*, New York 2002. Antologię uzupełnia wypowiedź autorefleksyjna, ukazująca kulisy tworzenia komiksu poetyckiego *How to Make Poetry Comics* (tamże, s. 114–116). Oprócz *Poetry Comics. An Animated Anthology* Morice jest autorem drugiej antologii: *More Poetry Comics* (Chicago 1994) oraz quasi-słownika *The Dictionary of Wordplay* (New York 2001), który można uznać za wprowadzenie do problematyki poezji konkretnej, będącej istotnym punktem odniesienia dla traktowania elementów werbalnych w poemiksie, traktowanym – zgodnie z sugestią Alvaro de Sa jako metajęzyk poezji (zob.: tenże, *Poemix (a comics meta language)*, Rio de Janeiro 1991).

⁵⁴ Prezentując sylwetkę twórczą Gaimana, Wojciech Orliński zauważa: „Neil Gaiman to pisarz i scenarzysta komiksów, który od pewnego czasu stara się zatrzeć granicę między tymi dwiema profesjami. Można się spierać, czy (...) to obficie ilustrowana proza, czy jednak raczej literacki komiks” (tenże, *Polka rysuje komiks poetycki*) można dla twórczości tej znaleźć punkt odniesienia w idei ikonotekstu, łączącego przykaz werbalny i wizualny (zob.: J. Szyłak, *To ptak! To samolot! To ikonotekst! Książka – komiks – picturebook (medium czy media?)*, w: *Komiks i jego konteksty*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Warszawa 2014, s. 11–22).

Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth Chrisa Ware’a (1998) to symultanicznie prowadzona opowieść o trzech pokoleniach rodziny tytułowego bohatera⁵⁵.

Odwołując się do Lichtensteinowskiej koncepcji odtwarzania znaczeń poprzez zmianę kontekstu, współcześni twórcy poszukują nowych sensów poprzez odczytywanie przez pryzmat własnej (ukształtowanej przez czynniki odmienne od mających wpływ na postać pierwotnego tekstu) wrażliwości artystycznej – przykładowo: Dave Morice nie tyle ujednoznacznia Szekspirowski *Sonet 118* (2002), co daje świadectwo pewnego sposobu jego odczytania. Autor dokonuje tego przez pryzmat wyobrażenia współczesnego artysty o typie wyobraźni społecznej, charakterystycznej dla społeczeństwa elżbietańskiej Anglii.

Można też zadać sobie pytanie, na ile komiks poetycki i poemiks to wypowiedzi autotematyczne, skupiające uwagę odbiorcy na własnej ontologii. Przyjmując za Thierry Groensteenem, wyodrębnienie z całokształtu literatury zjawiska fikcji narracyjnej (przeciwstawionej wizji poetyckiej), można uznać komiks za tekst kultury jej pokrewny⁵⁶. Tymczasem oba media (tj. komiks poetycki i poemiks) akcentują powinowactwa z poezją; są one widoczne nie tylko na poziomie terminologii genologicznej, lecz również w sposobie kształtowania wizji artystycznej. Zasadne przeto wydaje się podjęcie kwestii, na ile komiks poetycki i poemiks pozostają w obrębie wypowiedzi charakterystycznej dla najszerzej rozumianego medium komiksu, na ile zaś funkcjonują na innej płaszczyźnie odbioru jako przejaw metakrytyki opowieści rysunkowej, postrzeganej jako osobny tekst kultury⁵⁷.

Autorefleksyjność komiksu

Klucz autotematyczny jako zasada lektury współczesnego komiksu nie musi jednakże ograniczać się tylko do tych realizacji opowieści rysunkowych, które przekraczają granice komiksu poprzez transgresję form i tworzywa. Przywołując jako punkt odniesienia metaliterackie rozważania statusu fikcji artystycznej, można zauważyć szczególną właściwość utworów określanych mianem autoreferencyjnych. Ich autotematyzm przejawia się bowiem nie tyle w sygnałach refleksji nad procesem tworzenia (choć może przybrać taką postać, o czym świadczą partie dyskursywne w *Mausie* Arta Spiegelmana), ile raczej w rozważaniach nad znaczeniem

⁵⁵ Zob.: T.A. Bredehoft, *Comics Architecture, Multidimensionality, and Time: Chris Ware’s “Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth”*, „Modern Fiction Studies” 2006, nr 52, s. 869–890.

⁵⁶ Zob.: T. Groensteen, *The Impossible Definition*, w: *A Comics Studies Reader*, Jackson [Mississippi] 2009, s. 129.

⁵⁷ Propagator poemiksu Piotr Szreniewski upatruje istoty tego medium włączeniu poezji z komiksem. Pisze: „Istota poemiksu tkwi w kompozycji, a nie w formie prezentacji. Poemiksem jest to, co mieści się artystycznie pomiędzy poezją a komiksem” (tenże, *Rozmowy wewnętrzne. Autowywiady poemiksowe*, Lublin 2005, s. 8). Pomijając małą wartość poznawczą takiej definicji poemiksu, należy zwrócić uwagę na tendencję do nadprodukcji terminologicznej, znamiennej dla krytyki amatorskiej. Z pewnością bowiem poemiks – jako nowe zjawisko kulturowe – wymaga dookreślenia genologicznego, jednakże propozycja terminologiczna Szreniewskiego nie jest podparta żadną metodologią.

– zarówno intencjonalnie wpisanym w dzieło sztuki, jak i nadawanym mu przez odbiorcę w akcie interpretacji. Rozumiany w ten sposób autotematyzm jest aktem konfrontacji kreacji dzieła literackiego z jego znaczeniem, stanowiąc jednocześnie granice tego znaczenia; Charles Russel pisał: „Uznając, że granice dzieła sztuki są granicami naszych zdolności tworzenia znaczeń, sztuka ta koncentruje się na określeniu znaczenia, na tworzeniu i obronie samego dzieła sztuki”⁵⁸. Czy można zatem w kontekście refleksji autotematycznej rozpatrywać jako postkomiksowe te opowieści rysunkowe, które – posiłkując się konwencjonalnymi bądź stylizowanymi na takie rozwiązania fabularnymi – ukierunkowują uwagę czytelnika nie na akcję, lecz wykorzystywane stereotypy? Przeniesienie ciężaru uwagi z fabuły na sposoby jej tworzenia sprawia, iż wiele komiksów nabiera charakteru autorefleksyjnego. Reprezentatywna dla takiego rozumienia opowieści rysunkowej jest twórczość Milo Manary [właśc. Maurilia Manary] (np. HP i Giuseppe Bergman, 1978), oraz nurt „Abstract Comics” („komiksu abstrakcyjnego”), dla którego reprezentatywne są quasi-komiksowe teksty: *Between Here and There* (1984) Brendana Monroe i prace zebrane w tomie *Abstract Comics. The Anthology 1967–2009*, redagowanym przez Andreia Molotiu (2009).

Niczym w sztuce awangardowej, fabuła zostaje w nich bądź unieważniana, bądź też traktowana pretekstowo dla artykulacji refleksji nad aktem tworzenia. Świadomy niekoherencji obiegowych opinii na temat rysunkowych opowieści i propozycji artystycznych zawartych w antologii, Molotiu redefiniuje pojęcie abstrakcyjności dzieła sztuki, pisząc: „Czyż wszystkie komiksy nie opowiadają historii? Jakże może więc istnieć komiks abstrakcyjny? Nie traktujmy tych pytań jako retorycznych. Wymagają one odpowiedzi, (...). Oczywiście, abstrakcyjne komiksy można definiować jako sztukę sekwencyjną tworzoną wyłącznie dzięki abstrakcyjnej wyobraźni”⁵⁹.

W podobnej jak „Abstract Comics” perspektywie rewaloryzacji czytelniczych sądów na temat opowieści rysunkowych należy rozpatrywać zjawisko komiksu podejmującego grę ze stereotypami (sytuacyjnymi, obyczajowymi i językowymi). Jednocześnie dzieło postmodernistyczne – rozumiane w sposób taki, w jaki ujmuje je Jean-Francois Lyotard w szkicu *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* – staje się świadectwem poszukiwania i ustanawiania reguł rządzących tworzeniem dzieła⁶⁰. Utwory te (np. cykl Jana Platy-Przechlewskiego *Wampiurs Wars*, 1981–2008) sięgają po możliwości oferowane przez metafikcję nie w sferze

⁵⁸ Ch. Russel, *Sklepienie języka: autorefleksyjność współczesnej literatury amerykańskiej*, w: *Nowa proza amerykańska*, wybór Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 364.

⁵⁹ A. Molotiu, *Introduction*, do: *Abstract Comics. The Anthology 1967–2009*, red. A. Molotiu, Seattle 2009, s. 1 [„Don't all comics tell stories? How can a comic be abstract? Let's take these question not as rhetorical but as urgently demanding answers (...). Of course, abstract comics can be defined as sequential art consisting exclusively of abstract imaginery”].

⁶⁰ Na temat koncepcji Lyotarda zob.: tenże, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 60.

tematyki, lecz kodu, poprzez krytyczny stosunek do dotychczasowych skonwencjonalizowanych rozwiązań⁶¹.

Szczególnie podatny na rozpatrywanie przez pryzmat autorefleksji nad statusem współczesnych opowieści rysunkowych zdaje się komiks internetowy. Jego twórcy, operując sposobami kreowania wizji artystycznej, niedostępnymi dla autorów komiksów ukazujących się drukiem, mogą poddawać refleksji nie tylko sam akt tworzenia, lecz również wpływające nań uwarunkowania technologiczne. Połączenie refleksji estetycznej z technologiczną (i cywilizacyjną) w sieci internetowej jest tym bardziej znaczące, iż współcześnie jest ona metamedium: nie tylko miejscem publikacji, lecz również technologią, za pomocą której tworzone są teksty kultury⁶².

Wyznaczniki postkomiksu

Gdyby pokusić się o stworzenie kwantyfikatorów dla postkomiksu, umożliwiających wyodrębnienie go spośród mediów kultury wizualnej, można byłoby za jego wyznaczniki uznać następujące cechy:

- Płynność granic zjawiska inkorporującego wciąż nowe obszary współczesnej sztuki i media, za pomocą których zostaje aktualizowane (tendencję do poszerzania pograniczy widać zwłaszcza w nurcie cyberkultury, nastawionym na eksplorację nowych technologii). Syntopia nowych mediów i artykułowanych za ich pośrednictwem tekstów kultury sprawia, iż nie można współcześnie rozgraniczyć warstwy przekazu i przekaznika. McLuhanowska koncepcja utożsamienia przekaznika z przekazem (*the medium is the message*) szczególnie wyrazista jest w odniesieniu do webkomiksu. Specyfika sieci internetowej sprawia, iż publikowane w niej opowieści rysunkowe przekraczają granice „tradycyjnego” komiksu. Łączenie animacji, elementów gier zręcznościowych, wzbogacanie obrazu dźwiękiem sprawia, że nie można komiksu internetowego traktować jako prostej kontynuacji jego drukowanej wersji. Zarazem jednak przekraczanie ograniczeń komiksowego medium w sferze środków artystycznej ekspresji nie unieważnia komiksowego charakteru opowieści.
- Autoreferencyjność, rozumiana jako dominanta fabularna. Autorzy postkomiksu, zastanawiając się nad sensem własnej twórczości, obnażają przed czytelnikiem kulisy warsztatu, tworząc opowieść o tworzeniu komiksu – reprezentatywne dla tej właściwości postkomiksu są autotematyczne sceny Mause Spiegelmana.

⁶¹ Zob.: B. Chrząstowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987, s. 438.

⁶² Zob.: E. Szczęsna, *Epistemologia Internetu. Neostrukturalizm i strukturalizm technologiczny*, „Przegląd Humanistyczny” 2010, nr 4, s. 62; E. Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*, Kraków 2020.

- Traktowanie fabuły opowieści rysunkowej jako punktu wyjścia do rozważań nad tworzeniem znaczenia przez dzieło sztuki. Jest to związane z podporządkowaniem fabuły regułom gry kulturowej w tworzenie i dekonstruowanie znaczeń. Przykładem redefiniowania granic komiksu są działania artystyczne grupy OuBaPo⁶³. Tworzący ją artyści (m.in. Anne Baraou, Jochen Gerner, Thierry Groensteen) zmierzają do badania pograniczy komiksu jako przestrzeni interesujących formalnych eksperymentów⁶⁴. eksplikację takiego celu istnienia i działalności grupy odnajdujemy w szkicu Thierry'ego Groensteena *Un premier bouquet de contraintes*, w którym czytamy, iż OuBaPo dąży do redefinicji kodu tradycyjnego komiksu (*tordre ou détourner les codes de la bande dessinée traditionnelle*)⁶⁵.
- Wymuszanie na odbiorcy wchodzenia w dyskurs z jego przyzwyczajeniami lekturowymi poprzez odwoływanie się do stereotypów fabularnych i obiegowych sądów na temat zjawisk przywoływanych przez twórcę postkomiksu. Uczynienie z aluzyjności i odwołań do tradycji kulturowej strategii lekturowej umożliwia dyskurs z nią. W dialogu z tradycją istotną rolę odgrywać może w postkomiksie – niczym w *Mumii* Platy-Przechlewskiego – typografia. Szczególnym przykładem dialogu z tradycją komiksu zdaje się nurt *constrained comics* („komiksu ograniczonego”), w którym autor przyjmuje dobrowolnie narzucane sobie ograniczenia, rezygnując z dowolności możliwych rozwiązań artystycznych. Zawężenie form ekspresji przyczyniło się jednak, co akcentuje Łukasz Czubak, do transgresji estetycznej – świadomość istnienia granic przyczyniła się w *constrained comics* do poszukiwania sposobów ich przekroczenia, poszerzając granice komiksowego medium⁶⁶.
- Ludyczny charakter tekstu kultury, rozumiany jako nastawienie postkomiksu na zabawę estetyczną, bez odwołań do praktyk, czyniących z niego

⁶³ Nazwa grupy to akronim, którego rozwinięcie brzmi *Ouvroir de bande-dessinée potentielle* (Warsztat komiksu możliwego). Grupa powstała w 1992 roku we Francji, zaś jej geneza związana jest z grupą literacką OuLiPo (*Ouvroir de littérature potentielle*), współtworzonej przez Raymonda Queneau, autora *Exercices de style* (1947) – utworu, w którym to samo banalne zdarzenie zostało opowiedziane w różnorodny sposób dzięki wykorzystaniu różnych stylów i figur retorycznych. Eksperymentalne dzieło Queneau przywołuje Matt Madden w graficznej powieści *99 Ways To Tell a Story: Exercises in Style* (New York 2005), przekładając pomysł francuskiego pisarza na kod komiksu. Szerzej na temat grupy i jej amerykańskiego odłamu OuBaPo America zob.: T. Groensteen, *Ce que l'Oubapo révèle de la bande dessinée*, 9E ART 2007, nr 10, s. 72–75; H. Le Tellier, *Esthétique de L'Oulipo*, Bordeaux 2006. Na temat programu artystycznego grupy i jej dorobku zob.: L. Grove, *Comics in French. The European Bande Dessinée in Context*, New York 2010, s. 161–162; M. B. Kuhlman, *In the Comics Workshop: Chris Ware and the Oubapo*, w: *The Comics of Chris Ware. Drawing Is a Way of Thinking*, red. D.M. Ball, M.B. Kuhlman, Jackson [Mississippi] 2010, s. 78–89.

⁶⁴ Prócz autorskich albumów na dorobek grupy składają się cyklicznie wydawane w latach 1997–2005 antologie *OuPus 1–4* (Paris 1997, 2000, 2003, 2005). Zdaniem Barta Beaty'ego działalność grupy OuBaPo należy wiązać z widocznymi u progu lat dziewięćdziesiątych XX wieku tendencjami do redefinicji istoty opowieści rysunkowej w komiksie francuskim – zob.: tenże, *Unpopular Culture. Transforming the European Comic Book in the 1990s*, Toronto 2007, s. 9–10.

⁶⁵ T. Groensteen, *Un premier bouquet de contraintes*, w: *Opus I*, Paris 1997, s. 13.

⁶⁶ Zob.: Ł. Czubak, *Kreatywność przez ograniczenia. O ruchu Constrained Comics*, „Zeszyty Komiksowe” 2010, nr 10, s. 80–83.

wypowiedź o charakterze krytyki społeczno-politycznej. Niezaangażowanie postkomiksu w rzeczywistość pozatekstową sprawia, że można poszukiwać dlań jako punktu odniesienia sposobu funkcjonowania komiksu postmodernistycznego, dla którego dominantą jest autoreferencyjność. Zdaniem autora szkicu poświęconego temu zjawisku komiksy postmodernistyczne „tracą związek ze światem realnym (...), ich akcja dzieje się w komiksie. Dosłownie”⁶⁷. Można dla tej tendencji upatrywać wpływu popartu, o którym Piotr Krakowski pisał: „Nacisk zostaje położony na reprodukcję, a nie przedstawianie. Obraz zatem to nie indywidualny portret, ale pewien idol pomyślany jako znak, symbol społeczeństwa masowego. Chodzi tu nie o rzeczywistość samą, lecz jej świadomość w opinii powszechnej”⁶⁸. Postkomiks, podobnie do popartu, również nie tworzy komentarzy do czytelniczej rzeczywistości. Jeśli pojawia się ona w opowieści rysunkowej, zostaje – niczym w *Mausie* Spiegelmana – przetworzona tak dalece, że staje się własnym zaprzeczeniem. Ujmowaniu w cudzysłów sprzyja w komiksie Spiegelmana lekturowo istotny wątek autotematyczny, dookreślający sposób odczytania komiksu przez pryzmat refleksji nad przydatnością przyjętej formuły do opowiedzenia zdarzeń, stanowiących fabułę komiksu⁶⁹. Tendencja ta widoczna jest szczególnie wyraziście w tekstach kultury z pogranicza komiksu i innych mediów łączących w całość opowieści rysunkowej elementy organiczne, nieorganiczne i *virtual reality*. Uwaga czytelnika ukierunkowywana zostaje w tych utworach (np. w *Wilkach w ścianie* Gaimana) nie tyle na rozwój fabuły, co sposób wykorzystania tworzącego komiksowego⁷⁰.

Dążność do odrealnienia świata przedstawionego można zauważyć jednakże nie tylko w wypadku opowieści, których twórcy sięgają do konwencji bajki zwierzęcej bądź onirycznej. W nurcie komiksu hiperrealistycznego (np. w twórczości Shauna Tana, Alexa Rossa i Johna Boltona) rzeczywistość również zostaje nie tyle **odtworzona**, co **przetworzona**. Jest to problem wykraczający poza kwestie związane z poetyką komiksu, taktowanego jako medium kultury. Należy

⁶⁷ Błażej, *Miejsce akcji: kadr, czyli komiksowy postmodernizm* http://www.lagafium.and.pl/publicystyka/miejsce_akcji_kadr.html.

⁶⁸ P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 18.

⁶⁹ Postrzegany z tej perspektywy komiks Spiegelmana przestaje być jedynie refleksją nad sposobem mówienia o Holocaustu, wkraczając w dziedzinę dyskursu narratologicznego. Położenie w trakcie lektury nacisku na strukturę formalną sprzyja rozważaniu jej jako czynnika generującego konkretne treści. Zob.: H. Wittmann, *Théorie des narrèmes et algorithmes narratifs*, „Poetics” 1975, nr 4, s. 19–28.

⁷⁰ Zob.: K. Coats, *Postmodern Picturebooks and the Transmodern Self*, w: *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*, red. L.R. Sipe, S. Pantaleo, New York 2008, s. 79. Dla rozpatrywanej przez Coats tendencji w twórczości McKeana można odnaleźć punkt odniesienia np. w ilustracjach Lauren Child do klasycznych pozycji literatury dziecięcej (m.in. *Pippi Langstrumpf* Astrid Lindgren bądź Andersenowskiej *Księżniczki na ziarnku grochu*); Child tworzy *collages* z zabawek i fragmentów obrazów, zestawiając z sobą heterogeniczne elementy, by je później sfotografować. Szerzej na temat twórczości Child zob.: S.S. Lehr, *Lauren Child: Utterly and Absolutely Exceptionordinarily*, w: *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*, red. L.R. Sipe, S. Pantaleo, New York 2008, s. 164–179. Podobnie jak w wypadku McKeana, Child ukierunkowuje uwagę odbiorcy na tworzywo, czyniąc fabułę pretekstem do zabaw oferowanych możliwościami wykorzystywanej w sztuce technologii.

je uznać bowiem za aktualizację szerszego problemu, jakim jest relacja między światem rzeczywistym a odnoszącym się do niego dziełem sztuki oraz granicami możliwości oddania w nim rzeczywistości pozatekstowej. Semantycznie znaczące stają się wówczas błędy, zauważane w *Joselu*... Kuberta, będącego – wbrew odczytaniom krytyki – nie tyle wyrazem niedociągnięć artystycznych, co przejawem (auto)refleksji nad mechanizmami pamięci. Jako sfunkcjonalizowane estetycznie należy uznać w opowieści Kuberta również mało, zdaniem jednego z recenzentów, satysfakcjonujące artystycznie sceny ukazujące realia getta i obozu koncentracyjnego⁷¹. Można odczytać je jako świadectwo bezradności sztuki wobec doświadczenia Zagłady, może też być odczytywane w kontekście podjętego przez Theodora Adorno problemu możliwości tworzenia „poezji po Oświęcimiu”⁷².

Zarysowaną tu prawidłowość do odrealniania świata pozatekstowego w komiksie można zauważyć również w działaniach grup artystycznych podejmujących – mimo (czy też raczej wbrew) specyfiki postmodernistycznego paradygmatu kulturowego – intencjonalnie dyskurs społeczny⁷³. Sięgając do form parakomiksowych bądź inspirowanych poetyką komiksu (wlepek, murali, szablonów),

⁷¹ Zob.: Kormak [?], *Wyobraźnia vs holokaust, czyli recenzja komiksu „Josef”*, http://www.komiks.gildia.pl/komiksy/mistrzowie_komiksu_exclusive/5/recenzja. Autor swe zarzuty argumentuje następująco: „Kubert zbierając materiały korzystał ze wspomnień swoich rodziców, ale im oszczędzony został los milionów Żydów, skazanych na zagładę. Musiał opierać się na listach i relacjach innych, a relacje z drugiej ręki to coś zupełnie innego. Rezultatem jest historia owszem, poruszająca, ale nie wyróżniająca się niczym specjalnym od setek książek czy filmów o podobnej tematyce. Kubert za mało skupił się na samym Joselu. Najciekawsze nie są momenty opisujące obozowe realia, a chwile, kiedy mały chłopiec ucieka przed okrucieństwami zewnętrznego świata do krain, które jego wyobraźnia i talent przelewają na papier. Chyba trochę zabrakło autorowi subtelności, a ta nie jest raczej wymagana podczas rysowania komiksów o superbohaterach. Bardzo łatwo w tak poważnej tematyce popaść w banał. Niestety, w Joselu nie udało się tego uniknąć” (tamże).

⁷² Z trudnością wysłowienia doświadczenia Holocaustu boryka się nie tylko opowieść rysunkowa. Znacząca pod tym względem jest wypowiedź Czesława Miłosza, zauważającego: „W zestawieniu z przeraźliwym materiałem faktów sama myśl o literaturze wydaje się niewłaściwa” (tenże, *Świadectwo poezji*, Paryż 1983, s. 67).

⁷³ Autoteliczność sztuki postmodernistycznej to z pewnością jeden z jej prymarnych wyróżników, wynikający z przemian współczesnej sceny artystycznej i sposobu funkcjonowania twórcy w zbiorowej przestrzeni społecznej. Marek Krajewski ową nieobecność artysty w dyskursie społecznym interpretuje jako wynik wykluczenia z niego prób poszukiwania języka odmiennego od tego, do którego odbiorcy zostali przyzwyczajeni: „Artystów skoncentrowanych na eksplorowaniu problemów wiedzy-władzy, podejmujących kwestie tożsamości, mówiących o wartościach postmaterialnych nie traktowano (...) w latach dziewięćdziesiątych poważnie, ich działania zaś sprowadzono wyłącznie do wymiaru obyczajowego skandalu. (...) Artyści opuścili więc przestrzeń publiczną, bo okazało się, że nie jest ona publiczna i że nie sposób ją w publiczną przekształcić, z kolei wszelkie próby zainicjowania debaty czy też choćby użycia odmiennego języka kończą się wykluczeniem” (tenże, *POPamiętanie*, dz. cyt., s. 75, [hasło:] *Kapitan Europa*). Reakcją na tę tendencję jest zjawisko „zakłócania fal kultury” (*culture jamming*), prowokujące do zaangażowania społecznego. Od ruchów kontrkulturowych lat sześćdziesiątych XX wieku *culture jamming* odróżnia brak postulowania pozytywnych rozwiązań podejmowanych problemów i reaktywny charakter (przykładem służy cykl *Minimalism of Guantanamo* Tomasza Bajera, 2009). Związki z *culture jamming* można dostrzec w wypowiedziach rodzimych grup: Twożywo, Radykalnej Akcji Twórczej i Kolektywu Pif-paf. Ich działania zakorzenione są w tradycji działań ugrupowań zachodnich (m.in. Billboard Utilising Graffitiists against Unhealthy Promotions, 1979–1994; Barbie Liberation Organization, 1989; DryBreadZ Crew, 1992). Więcej na temat *culture jamming* zob.: K. Lasn, *Culture Jam. The Uncooling of America TM*, New York 1999; M. Łuszczyna, *Nowe idzie, czyli culture jamming!*, „Cogito” 2008, nr 8; V. Carducci, *Culture Jamming: A Sociological Perspective*, w: *Contemporary Readings in Sociology*, red. K.O. Korgen, Los Angeles 2008, s. 243–249.

grupy te podejmowały dyskurs społeczny z przyzwyczajeniami odbiorcy, odwołując się do redefinicji reklamowych i społecznych sloganów poprzez usytuowanie ich w nowym kontekście. Reprezentatywne dla tej tendencji są akcje grupy „Twożywo” (1995–2011), której działania można sytuować w kontekście zaangażowanej społecznie wypowiedzi kontrkulturowej, zbliżonej do estetyki *culture jamming*.

Postkomiks – droga ku sztuce?

Wyszczególnione tu cechy postkomiksu ukierunkowują uwagę na jego związek ze sztuką awangardową. Opowieść rysunkowa zostaje inkorporowana z obiegu popularnego, służąc wyrażaniu treści zarezerwowanych dla sztuki „wysokiej”; szczególnie wyraziście można zauważyć tę właściwość postkomiksu w nurcie „Abstract Comics”. Zmienia się również sposób traktowania komiksowego tworzywa – świat opowieści rysunkowych nie jest już (przywołując formułę Jerzego Szyłaka) **przerysowany**. Regułą kreacji staje się nierzadko – jak w *Na śniegu szkarłatne plamy* (2005) Daniela Gizickiego bądź *Maszynach samotniczych* (2010) Jakuba Woynarowskiego – poetyzacja stylistyki wypowiedzi postkomiksowej. Tendencja ta wynika zapewne ze sposobu, w jaki tworzywo poetyckie wykorzystywał twórca terminu poemiks, Alvaro de Sa; jego *12X9+n* (1991) to eksperymentalny utwór „antyliteracki”⁷⁴. Analogicznie można by powiedzieć – zwłaszcza o *Na śniegu szkarłatne plamy* Gizickiego – iż jest to „antykomiks”, sięgający po konwencjonalne rozwiązania, charakterystyczne dla opowieści rysunkowej, by je odrzucić.

Czy proces przejścia z obiegu popularnego do wysokoartystycznego jest efektem przemian wewnątrz samego medium komiksowego, którego twórcy dostrzegli, iż komiks nie musi banalizować podejmowanej problematyki? Czy też raczej postkomiks to wyraz ogólniejszej tendencji współczesnej kultury, stającej się w coraz większym stopniu wizualną?⁷⁵ Nie bez znaczenia dla dostrzeżenia roli, jaką odgrywa obraz we współczesnej kulturze, pozostaje uwaga Normana Brysona na temat sfery wizualnej: „Potęga obrazu jest w nim samym, w tysiącach spojrzeń, które jego powierzchnia przyciąga i wynikającym z nich zwrocie, przesunięciu dyskursu”⁷⁶.

⁷⁴ Zob.: *Os cem melhores poetas brasileiros do século*, wyb. R. de Fernandes, S. Moura, wstęp J.N. Pinto, Sao Paulo 2001, s. 159.

⁷⁵ Status wizualności we współczesnej kulturze pozostaje wciąż problematyczny, jednakże coraz więcej badaczy skłania się ku tezie, iż okulocentryzm (określenie Martina Jaya – zob.: tenże, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley [California] 1993, s. 3) to pojęcie kluczowe dla współczesnej kultury; Nicolas Mirzoeff utożsamia wizualność z ponowoczesnością, w której wizualność związana jest z hiperrealizmem zdigitalizowanej kultury globalnej – zob.: tenże, *What is Visual Culture?*, w: *The Visual Culture Reader*, red. N. Mirzoeff, London 1998, s. 4.

⁷⁶ N. Bryson, *Semiology and Visual Interpretation*, w: *Visual Theory. Painting and Interpretation*, red. N. Bryson, M.A. Holly, K. Moxey, Cambridge 1991, s. 71.

Osobną kwestią pozostaje również, do jakiego stopnia postkomiks pozostaje w relacji do popartu. Czy jest świadomym nawiązaniem do popartowskiej estetyki, czy też potencjalne zbieżności należy przypisać uwarunkowaniom zewnętrznym wobec dzieł sztuki? Barbara Rose, szukając przyczyn fascynacji popartem, upatruje ich w klimacie społeczno-kulturalnym, towarzyszącym powstaniu tego zjawiska⁷⁷. Być może zatem postkomiks również należy rozpatrywać w tych kategoriach? Jako nowy paradygmat kulturowy, zjawiska z kręgu postkomiksu budzą emocje analogiczne do tych, które niegdyś wywoływały dzieła artystów z kręgu popartu. Znamienne, iż recepcja krytyczna tekstów pozostających w kręgu postkomiksu (zwłaszcza poemiksu) to domena sieci internetowej i aktywnych w jej fantomatycznych przestrzeniach fanów-amatorów. Bez specjalistycznego przygotowania, nieobeznani z metodologią i narzędziami krytycznymi, tworzą oni fenomen krytyki kulturowej przełomu XX i XXI wieku, wpływający w istotny sposób na recepcje najnowszej sztuki, wciąż poszukującej swego dla siebie języka, niezbędnego do opisu zachodzących w niej przemian i wypracowującej własne kanony estetyczne.

Możliwe jednak, iż relacje między popartem i postkomiksem zakorzenione są głębiej niż jedynie w sposobie sięgania po „cytaty z codzienności” i dotyczą sposobu artystycznego badania rzeczywistości społeczno-kulturowej odbiorcy. W sytuacji, gdy nobilitowane są teksty sztuki użytkowej, traktowane współcześnie jako przejaw sztuki „czystej”, zmienia się kontekst komunikacyjny, w którym funkcjonuje dany tekst kultury⁷⁸. Scalanie obiegu kulturowych uzmysławia również przemiany wrażliwości odbiorcy sztuki. Świadectwem tych przemian pozostają zjawiska sytuujące się na pograniczach obiegu kulturowych, na których przenikają się zjawiska charakterystyczne dla obiegu wysokiego i popularnego. Mechanizmy konwergencji obiegu kulturowych, istotne dla zrozumienia twórczości pop-banalizmu (przykładem służą działania krakowskiej Grupy Ładnie, tworzonej w latach 1996–2001 m.in. przez Wilhelma Sasnała, Marcina Maciejowskiego i Rafała Bujnowskiego), umożliwiają interpretację w perspektywie tradycji popartu działań artystów, sięgających do estetyki komiksu, którą – zgodnie z dominującymi w ramach paradygmatu postmodernistycznego tendencjami – odczytywali przez pryzmat ironii i kiczu (*Obrazy-przedmioty*, 1999–2002, Bujnowskiego; *Życie codzienne...* Sasnała).

⁷⁷ Zob.: B. Rose, *Amerikas Weg zur modernen Kunst. von der Mülltonnenschule zur Minimal Art*, Köln 1969, s. 219–220.

⁷⁸ Podział na sztukę użytkową i „czystą” za: E. Borowiecka, *Poznawcza wartość sztuki*, Lublin 1986, s. 195–197. Może on współcześnie wydać się nieprzejrzysty, z uwagi na sygnalizowaną tu tendencję do estetyzacji zjawisk użytkowych; przykładem służą przekształcenia geometryczne przestrzeni euklidesowych. Ich graficzne odwzorowania, fraktale, mają wymiar użytkowy, jednakże z uwagi na atrakcyjny wizualnie wygląd mogą być przez widza traktowane jako obiekty refleksji estetycznej.

Postkomiks a granice komiksu i jego miejsce w kulturze

Wzmiankowana uprzednio koncepcja „ruchomych marginesów” Czaplńskiego wyjaśnia mechanizmy konwergencji obiegu, których rozgraniczenie staje się współcześnie coraz trudniejsze, ale też i coraz mniej zasadne; przykładowo: Jonathan M. Gray upatruje tożsamej natury komiksu eksperymentalnego i *performance'u*, który u swych źródeł nierozzerwalnie był związany z działaniami popartu⁷⁹. W artystycznej praktyce estetykę awangardowego plakatu i komiksu oraz działań multimedialnych łączy Wilhelm Sasnal, autor *Życia codziennego w Polsce w latach 1999–2001* (2001). Jest to, zakorzeniona w modernistycznej tematyce „powieści o artyście”, quasi-biograficzna historia z życia malarza. Albumowi towarzyszy, uzupełniając lekturę, kasetka magnetofonowa z nagraniami utworów słuchanych przez protagonistów komiksu (są to piosenki m.in. Izraela, Kazika, Brygady Kryzys, Świetlików). Sytuacja komunikacyjna, w jakiej znajduje się odbiorca *Życia codziennego...* przypomina znamienne dla czytelnika multimedialnego webkomiksu. W obu wypadkach mamy do czynienia z transgresją tworzywa dzieła: rysunek zostaje wzbogacony o tekst kultury audialnej, ujednoznaczniający możliwy do wyobrażenia sobie podczas lektury dźwięk. Postrzegane w ten sposób „ruchome marginesy” komiksu podejmują problematykę granic opowieści rysunkowej traktowanej jako „osobny” tekst kultury. Tendencje o charakterze konwergencyjnym, zauważalne zwłaszcza w awangardowym i eksperymentalnym komiksie (szczególnie reprezentatywny dla nich jest webkomiks), zmuszają też do podjęcia kwestii, na ile komiks (czy też szerzej, dowolne medium treści kultury) można rozpatrywać współcześnie bez sytuowania go w kontekście innych mediów, stanowiących dlań naturalny punkt odniesienia, oraz przemian kultury, w ramach której postkomiks funkcjonuje jako jeden z jej tekstów⁸⁰. Alternatywą dla coraz szerszych marginesów sztuki komiksu będzie jednak rozumiana tak, jak proponuje to Balbus, „zagłada gatunków”. Być może zatem refleksja wokół istoty komiksu współcześnie zmuszona będzie oscylować między obiema skrajnościami; z jednej strony krytycy zmuszeni zostaną do dostrzeżenia, iż opowieść rysunkowa przestała być tekstem nadającym syntezie słowa i obrazu znaczenie naddane, z drugiej zaś – że to, co zwać będą na mocy tradycji badawczej komiksem, definicyjnie

⁷⁹ Zob.: J.M. Gray, *Komiks i performance: eksperymenty i badania*, przekł. M. Rucińska, „Zeszyty Komiksowe” 2010, nr 10, s. 61. Relacja między popartem i *performance* nie jest prosta: ruch *performance* wywodzi się z *happeningu*, ten zaś Lil Picard określa (za Wolfem Vostelem) mianem „ożywionej” sztuki pop – zob.: tenże, *Reportage-Collage on Pop Art*, w: *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, red. J. Becker, W. Vostel, Reinbek bei Hamburg 1965, s. 58; T. Osterwold, *Pop-art*, Köln–London 2003, s. 9.

⁸⁰ Nie bez znaczenia pozostają również uwarunkowania pozakulturowe, wpływające na jej recepcję, oraz projekty normatywne (manifesty, proklamacje) i odczytania krytyczne. Jean Starobinski zauważa: „[refleksja nad sztuką] polega na tym, by nie interpretować wyłącznie sztuki bądź wyłącznie twórczości, lecz – pamiętając o ich wspólnych historycznych i społecznych korzeniach – rozszyfrować skomplikowane stosunki między sztuką, która się emancypuje, a pełną wymagań refleksją, która próbuje ją zrozumieć, prowadzić i inspirować” (tenże, *Wynalezienie wolności 1700–1789*, przekł. M. Ochab, Gdańsk 2006, s. 9).

obejmie coraz bardziej różnorodne formalnie teksty. Nie czas rozstrzygać dziś, czy formy te definiowane będą wciąż jako komiks (opowieść rysunkowa to już obecnie – w obliczu pojawiającej się w webkomiksie tendencji do stosowania elementów animacji – określenie nieadekwatne w odniesieniu do wielu realizacji komiksu internetowego). Być może też zaproponowany tu roboczy termin postkomiks zostanie zastąpiony innym, trafniej oddającym istotę zjawiska i jego różnorodnych (genologicznych, poetyki, estetycznych, kulturowych) związków z komiksem.

Można jednakże traktować postkomiks również jako kolejne konieczne stadium rozwoju zjawiska opowieści rysunkowych, które – niczym film i fotografia – ewoluowały od rozrywki dla mas do awangardowego medium treści kultury. Uwaga ta nie powinna jednak prowadzić do konstatacji, iż opowieść rysunkowa – traktowana *en bloc* jako medium treści kultury – przeistoczyła się obecnie w domenę wypowiedzi awangardowej. Postkomiks to bowiem jeden z przejawów współczesnego komiksu, nie zaś dominujący w jego obrębie paradygmat. Współlistnieje on na równi z bardziej konwencjonalnymi realizacjami założeń opowieści rysunkowych tak, jak awangardowe dzieło sztuki współwystępuje z realizacjami tego samego tematu w sposób utrwalony kulturową tradycją.

We współczesnej kulturze jest bowiem miejsce zarówno dla filmu „rozrywkowego” (reprezentowanego głównie przez Hollywoodzki model) i abstrakcyjnego, będącego wyrazem poszukiwań osobnego dla sztuki filmowej języka wizualnego⁸¹; dla literatury eksperymentalnej (niekiedy, jak w przypadku literatury, redefiniującej rozumienie pojęcia literackości) i romansów z serii *Harlequin* oraz fantazji, utrzymanych w konwencji *space opera*. Analogiczną współobecność tekstów kultury funkcjonujących w różnych obiegach można zauważyć również w obrębie sztuki opowieści rysunkowych, w której – prócz realizacji awangardowych – na dzisiejszej giełdzie czytelniczej funkcjonują konwencjonalne komiksy, służące mało wyrafinowanej niekiedy rozrywce.

Bibliografia

Teksty: książki i komiksy⁸²

Abstract Comics. The Anthology 1967–2009, red. Andrei Molotiu (2009).

Bostońskie małżeństwa. Antologia (2009).

OuPus 1–4 (Paris 1997, 2000, 2003, 2005)⁸³.

Powstanie '44, Antologia (2010).

⁸¹ Tak rozumiany film abstrakcyjny można odnaleźć w reżyserskim dorobku Bruni Munariego. *I colori della luce* (Włochy 1963) oraz *Moiré* (Włochy 1964) reprezentują nurt kina nawiązujący do malarstwa, tworząc „obraz przestrzenny”, przekazujący intuicyjnie działanie czynników definiujących postrzeganie świata i świadomość widza (zob.: J. Claus, *Kunst heute. Personen, Analysen, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1965, s. 168).

⁸² Przy opisie komiksów podano tylko tytuł i rok wydania, czasem – miejsce publikacji.

⁸³ Por. szczegółowy opis w: <https://en.wikipedia.org/wiki/Oubapo> [2022–08–11]. Ostatni tom ukazał się w roku 2015. Dop. Red.

State Hospital (1964).

Apollinaire G., *Strefa*, przekł. A. Ważyk, w: tenże, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1975, s. 37–38, [BN II, 176].

Bajer T., *Minimalism of Guantanamo* (2009).

Dembska O., *Kuchareczka. Przepisy z pieprzykiem* (2007).

Gaiman N., *Koralina* (2002).

Gaiman N., *Wilki w ścianach* (2003).

Gaiman N., *Arlekin i walentynki* (2004).

Gaiman Neil, Matuszak Dagmara, *Melinda* (2005).

Gizicki Daniel, *Na śniegu szkarłatne plamy* (2005).

Hamilton R., *Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (1956).

Kubert J., *Josel. 19 kwietnia 1943* (2003).

Lichtenstein R., *Mr. Bellamy* (1961).

Lichtenstein R., *Drowning Girl* (1963).

Lichtenstein R., *Foot and Hand* (1964).

Madden M., *A Fine Mess* (2002).

Madden M., *99 Ways To Tell a Story: Exercises in Style* (New York 2005).

„malarzseba”, *Medytacje I–XXII* (2005–2006).

Manary Milo [właśc. Maurilia Manary], *HP i Giuseppe Bergman* (1978).

McKean D., *Mr. Punch. The Tragical Comedy or Comical Tragedy* (1994).

McKean D., *Dust Covers. The Collected of Sandman* (1996).

Monroe B., *Between Here and There* (1984).

Morice D., *Sonet 118* [Shakespeare'a] (2002).

Oksiuta Z., *Spatium Gelatum* (2003).

Plata-Przechlewski J., *Wampiurs Wars* (1981–2008).

Płóciennik P.J., *Sprane džinsy i szmata* (2010).

Rauschenberg R., *Odalisque* (1954–1958).

Sa Alvaro de, *12X9+n* (1991).

Schwitters K., *For Kate* (1947).

Spiegelman A., *Maus* (2001).

Tan Shaun, *Przybysz* (2006; wydanie pol. 2009).

Ware Ch., *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth* (1998).

Warhol Andy, *Dick Tracy* (1960).

Witkowski M., *Lubiewo*, Kraków: Wyd. korporacja ha!art, 2004.

Wojnarowski J., *Maszyny samotnicze* (2010).

Opracowania

Os cem melhores poetas brasileiros do século, wyb. R. de Fernandes, S. Moura, wstęp J.N. Pinto, Sao Paulo 2001.

Słownik literatury polskiej XX wieku, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992.

Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2015.

Balbus S., *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 19–32.

Beaty B., *Unpopular Culture. Transforming the European Comic Book in the 1990s*, Toronto 2007.

Borowiecka E., *Poznawcza wartość sztuki*, Lublin 1986.

Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przekł. P. Biłos, Warszawa 2005.

Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i reguły pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2007.

Bredheoft T.A., *Comics Architecture, Multidimensionality, and Time: Chris Ware's „Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth”*, „Modern Fiction Studies” 2006, nr 52, s. 869–890.

- Bryson N., *Semiotics and Visual Interpretation*, w: *Visual Theory. Painting and Interpretation*, red. N. Bryson, M.A. Holly, K. Moxey, Cambridge 1991.
- Carducci V., *Culture Jamming: A Sociological Perspective*, w: *Contemporary Readings in Sociology*, red. K.O. Korgen, Los Angeles 2008, s. 243–249.
- Chaciński B., *Profesorskie fascynacje*, „Ex Libris” 1995, nr 75 (maj), s. 11 (U. Eco, wywiad dla „A `Suivre”).
- Chaney D., *Lifestyle*, London 1996.
- Chrzastowska B., Wysłouch S., *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987.
- Claus J., *Kunst heute. Personen, Analysen, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1965.
- Coats K., *Postmodern Picturebooks and the Transmodern Self*, w: *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*, red. L.R. Sipe, S. Pantaleo, New York 2008.
- Corrigan P., *The Sociology of Consumption*, New York 1996.
- Czapliński P., *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002.
- Czartoryska U., *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973.
- Czubak Ł., *Kreatywność przez ograniczenia. O ruchu Constrained Comics*, „Zeszyty Komiksowe” 2010, nr 10, s. 80–83.
- Drażowska M., Kuryłek D., Tatar E.M., *Krótką historią Grupy Ładnie*, Kraków 2008.
- Duralska A., *Przenikanie komiksu i fotografii w „Przybyszu” Shauna Tana*, „Zeszyty Komiksowe” 2010, nr 10, s. 66–68.
- Dziamski G., *Wartościowanie sztuki: od estetyki do krytyki sztuki*, w: *Aksjotyczne przestrzenie kultury*, red. R. Tańczuk, D. Wolska, Wrocław 2005.
- Eco U., *Nieobecna struktura*, przekł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996.
- Edensor T., *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford 2005.
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, przekł. K. Sawicka, Kraków 2010.
- Gawlik G., *Nie zawsze tak jest*, w: *Tak jest. Marcin Maciejowski. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie 26 marca – 23 maja 2010* [katalog wystawy], Kraków 2010, s. 30.
- Gazda G., *Manifest literacki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1985, t. XXVII, z. 1.
- Gazda G., *Awangarda nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.*, Łódź 1987, s. 84–85.
- Gizicki D., *Zostawmy granice w spokoju*, „Zeszyty Komiksowe” 2010, nr 10, s. 3.
- Glaser B., *Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: A Discussion*, „ARTFORUM 4” 1966, nr 6, s. 20–24.
- Głowiński M., *Tradycja literacka. Próba zarysowana problematyki*, w: *Problemy teorii literatury*, seria I: *Prace z lat 1947–1964*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, wyd. III popraw., Wrocław 1998.
- Golka M., *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań 1996.
- Gray J.M., *Komiks i performance: eksperymenty i badania*, przekł. M. Rucińska, „Zeszyty Komiksowe” 2010, nr 10.
- Groensteen T., *Un premier bouquet de contraintes*, w: *Oupus I*, Paris 1997.
- Groensteen T., *Ce que l’Oubapo révèle de la bande dessinée*, 9E ART 2007, nr 10, s. 72–75.
- Groensteen T., *The Impossible Definition*, w: *A Comics Studies Reader*, Jackson [Mississippi] 2009, s. 129.
- Grove L., *Comics in French. The European Bande Dessinée in Context*, New York 2010.
- Gutowski B., *Sztuka sieci czyli net art*, „Artifex” 2002, nr 4, s. 25–29.
- Harrison D., Worden S., *Digital Arts On (the) Line*, w: *Digital Art History. A Subject in Transition*, red. A. Bentkowska-Kafel, T. Cashen, H. Gardiner, Bristol 2004, s. 57–64.
- Harvey D., *The Condition of Postmodernity. An Inquiry Into the Origins of Cultural Change*, Oxford 1989.
- Hirsch A.J., *Creating the Future. A Brief History of Ars Electronica 1979–2019*, Linz 2019.
- Honnef K., *Pop Art*, London–Köln 2004.

- Inge M.T., *American Comic Book. An Exhibition at the Ohio State University*, Columbus [Ohio] 1985.
- Jamroziakowa A., *Obraz i meta narracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Warszawa 1994.
- Janaszek-Ivaničková H., *Nowa twarz postmodernizmu*, Katowice 2002.
- Jay M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley [California] 1993.
- Jędrzejewska D., *Komiksologia w świetle literaturoznawstwa*, w: *Komiks a komiksologia*, red. K. Skrzypczyk, Łódź 2010, s. 29–34.
- Kałuża J., *W nurcie praktycznych zastosowań komiksologii: poemiks czy poemix? O definiowaniu i klasyfikowaniu podgatunków*, w: *Komiks a komiksologia*, red. K. Skrzypczyk, Łódź 2010.
- Kirby M., *The Art of Time. Essays of the Avant-Garde*, New York 1969.
- Kobus A., *Autorstwo. Urynkowanie literatury i fantazmat podmiotu autorskiego*, Toruń 2021.
- Kossuth J., *Introductory Note by American Editor*, w: *Art and Language*, red. P. Maens, G. de Vries, Köln 1970.
- Krajewski M., *POPamiętanie*, Gdańsk 2006, s. 119–120, [hasło:] *PunkRock (Later)*.
- Krakowski P., *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981.
- Kuhlman M.B., *In the Comics Workshop: Chris Ware and the Oubapo*, w: *The Comics of Chris Ware. Drawing Is a Way of Thinking*, red. D.M. Ball, M.B. Kuhlman, Jackson [Mississippi] 2010, s. 78–89.
- Kulak M., Włodarczyk-Kulak A., *O sztuce nowej i najnowszej. Główne kierunki artystyczne w sztuce XX i XXI wieku*, Warszawa 2010.
- Lachman M., *Komiksologia i literaturoznawstwo – kooperacja zamiast uzurpacji*, w: *Komiks a komiksologia*.
- Lanchner C., *Roy Lichtenstein*, New York 2009.
- Larsion K., *Pop of Ages*, „New York Magazine” 1993, nr 42, s. 101–102.
- Lasn K., *Culture Jam. The Uncooling of America TM*, New York 1999.
- Legrady G., *Modular Structure and Image/Text Sequences: Comics and Interactive Media*, w: *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, red. A. Mangussen, H.-Ch. Christiansen, Copenhagen 2000, s. 79–90.
- A.-S. Lehmann, *Invisible Work: The Representation of Artistic Practice in Digital Visual Culture*, w: *Digital Visual Culture. Theory and Practice*, red. A. Bentkowska-Kafel, T. Cashen, H. Gardiner, Bristol-Chicago 2009, s. 33–48.
- S.S. Lehr, *Lauren Child: Utterly and Absolutely Exceptionordinarily*, w: *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*, red. L.R. Sipe, S. Pantaleo, New York 2008, s. 164–179.
- Le Tellier H., *Esthétique de L’Oulipo*, Bordeaux 2006.
- Liotard P., *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Łuszczyna M., *Nowe idzie, czyli culture jamming!*, „Cogito” 2008, nr 8.
- Mahon A., *Eroticism & Art*, Oxford–New York 2005.
- McCracken G., *Culture and Consumption*, w: *Acknowledge Consumption. A Review of New Studies*, red. D. Miller, New York–London 1995, s. 164–204.
- Miłosz Cz., *Świadectwo poezji*, Paryż 1983.
- Mirzoeff N., *What is Visual Culture?*, w: *The Visual Culture Reader*, red. N. Mirzoeff, London 1998.
- Molotiu A., *Introduction, do: Abstract Comics. The Anthology 1967–2009*, red. A. Molotiu, Seattle 2009.
- Morice D., *Poetry Comics. An Animated Anthology*, New York 2002.
- Moraru Ch., *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique In the Age of Cloning*, Albany [New York] 2001.
- Nicholas Th., *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge [Massachusetts] 1991.

- Olson S.P., *Neil Gaiman*, New York 2005.
- Orliński W., *Polka rysuje komiks poetycki*, „Gazeta Wyborcza”, z dn. 17 lutego 2005.
- Osterwold T., *Pop-art*, Köln–London 2003.
- Panek C., *Manifest literacki (próba opisu funkcjonowania w komunikacji kulturowej)*, LITERARIA 1979, t. 11, s. 120–138.
- Pawłowski T., *Pojęcia i metody współczesnej humanistyki*, Wrocław 1977.
- Perret E., *The Young and the Twisted*, „SPIN” 1995 [January], s. 26.
- Picard L., *Reportage-Collage on Pop Art*, w: *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, red. J. Becker, W. Vostel, Reinbek bei Hamburg 1965.
- Piłat R., *O istocie pojęć*, Warszawa 2007.
- Poprzęcka M., *O złej sztuce*, Warszawa 1998.
- Rabizo-Birek M., *O sztuce naszych czasów uwagi schizofreniczne*, „Pogranicza” 2007, nr 2, s. 55, 60.
- Roberts G.G., *Dick Tracy and American Culture. Morality and Mythology, Text and Context*, Jefferson [North Carolina] 1993.
- Rose B., *Amerikas Weg zur modernen Kunst. von der Mülltonnenschule zur Minimal Art*, Köln 1969.
- Rudzińska K., *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*, Warszawa 1978.
- Russel Ch., *Sklepienie języka: autorefleksyjność współczesnej literatury amerykańskiej*, w: *Nowa proza amerykańska*, wybór Z. Lewicki, Warszawa 1983.
- de Sa A., *Poemics (a comics meta language)*, Rio de Janeiro 1991.
- Schopenhauer A., *Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*, przekł. B., L. Konorscy, Kraków 1976.
- Schuler R., *Artysta między konsumentem i producentem. O mediatyzowanych kolektywnych światach obrazów w obrazie*, w: *Tak jest. Marcin Maciejowski. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie 26 marca – 23 maja 2010* [katalog wystawy], Kraków 2010, s. 169–170.
- Sitarski P., Garda M.B., Jajko K., *Nowe media w PRL*, Łódź 2020.
- Skrzypczyk K., *Ukiczowienie komiksu. Wokół problemów (nad)interpretacji obrazów Roya Lichtensteina*, w: *Komiks a problem kiczu*, red. K. Skrzypczyk, Łódź 2009.
- Sontag S., *Regarding the Pain of Others*, w: *taż, Regarding the Pain of Others*, New York 2003.
- Sontag S., *O fotografii*, przekł. S. Magala, Kraków 2009.
- Starobinski J., *Wynalezienie wolności 1700–1789*, przekł. M. Ochab, Gdańsk 2006.
- Stoff A., *Tezy o aluzji literackiej*, w: *Aluzja literacka. Teoria – interpretacja – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2007.
- Suchodolski B., *Zagadnienia żywej tradycji*, „Głosy Poświęcone Kulturze I Piśmiennictwu” 1939, z. 1–2, s. 42–43.
- Szczęśna E., *Epistemologia Internetu. Neostrukturalizm i strukturalizm technologiczny*, „Przegląd Humanistyczny” 2010, nr 4.
- Szreniewski P., *Rozmowy wewnętrzne. Autowywiady poemiksowe*, Lublin 2005.
- Szyłak J., *To ptak! To samolot! To ikonotekst! Książka – komiks – picturebook (medium czy media?)*, w: *Komiks i jego konteksty*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Warszawa 2014, s. 11–22.
- Toeplitz K.T., *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985.
- Tynianow J., *Fakt literacki*, w: *tenże, Fakt literacki*, przekł. A. Pomorski, wyb. E. Korpała-Kirszak, Warszawa 1978.
- Vanderbeke D., *In Art of the Beholder: Comics as Political Journalism*, w: *Comics as a Nexus of Cultures. Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives*, red. M. Berninger, J. Ecke, G. Haberkorn, Jefferson [North Carolina] 2010.
- Wider J.B., *Art History for Dummies*, Hoboken [New Jersey] 2007.
- Winiecka E., *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*, Kraków 2020.
- Wittmann H., *Théorie des narrèmes et algorithmes narratifs*, „Poetics” 1975, nr 4, s. 19–28.
- Wójtowicz E., *Net art*, Kraków 2008.
- Zagrodzki J., *Czy sztuka jest jeszcze komuś potrzebna?*, w: *Niepokojąca współczesność*, red. A. Misztalska, K. Kowalewicz, Łódź 2001, s. 359–360.

Zaworska H., *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa 1963.

Strony www

<http://malarzseba.tajniak.pl/?s=postkomiks> [dostęp: 31.07.2022].

<http://neuroshima.elx.pl/articles.php?id=766> [dostęp: 31.07.2022].

<http://true-tone.blogspot.com/2007/10/gry-java-dirty-jack-rewizja-osobista.html> [dostęp: 31.07.2022].

Błażej, *Miejsce akcji: kadr, czyli komiksowy postmodernizm* http://www.lagafium.and.pl/publicystyka/miejsce_akcji_kadr.html [dostęp: 31.07.2022].

Kormak [?], *Wyobrażenia vs holokaust, czyli recenzja komiksu „Josef”*, http://www.komiks.gildia.pl/komiksy/mistrzowie_komiksu_exclusive/5/recenzja [dostęp: 31.07.2022].

K. Sieniewicz, *Wilhelm Sasnal „Maus”*, „culture.pl” 2009, <https://culture.pl/pl/dzielo/wilhelm-sasnal-maus> [dostęp: 31.07.2022].

J. Szyłak, *Sandman Dust Covers*, „Kz. Magazyn Miłośników Komiksu” 2004, nr 1–2, https://www.kzet.pl/2004_01/tn_mckean_dust_covers.htm [dostęp: 31.07.2022].

SPRAWOZDANIE Z KONFERENCJI POŚWIĘCONEJ LITERATURZE I KULTURZE POPULARNEJ, WISŁA 6–12 CZERWCA 2022

W dniach 6–12 czerwca 2022 roku odbyła się w Wiśle kolejna konferencja pt.:

Literatura i kultura popularna: analizy, interpretacje, konteksty

Jej tematyka obejmowała większość pól badawczych, którymi zajmują się badacze skupieni wokół rocznika „Literatura i Kultura Popularna”, członkowie Zakładu Literatury Ludowej, Popularnej i Dziecięcej oraz Pracowni Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów Uniwersytetu Wrocławskiego, kierowanej przez prof. dr hab. Annę Gemrę. Poniżej przedstawiamy zwięzłe sprawozdanie z referatów zgłoszonych na tę konferencję. Redakcja „Forum Artis Rhetoricae” wyraża nadzieję, że teksty te w pełni pokażą, jak szerokie jest pole badawcze naszej dziedziny.

Słowa kluczowe: literatura i kultura popularna, analizy, interpretacje, konteksty

Report from the Conference on Popular Literature and Culture, Wisła, 6–12 June 2022

On June 6–12, 2022, another conference was held on Wisła, entitled:

Literature and popular culture: analyzes, interpretations, contexts

Its subject covered most of the research fields that researchers focused on the scientific journal “Popular Literature and Culture” and the Department of Folk, Popular and Children’s Literature, and the Centre for Studies in Popular Literature and Culture and New Media at University of Wrocław (chief: prof. dr hab. Anna Gemra). Below we present a brief report on the papers submitted to this conference. The editors of “Forum Artis Rhetoricae” express the hope that these texts will fully show how broad the research field of our field is.

Key Words: Literature and Popular Culture, Analyzes, Interpretations, Contexts

W toku konferencji ogłoszono łącznie 21 referatów i komunikatów; należy podkreślić, że w konferencji brali udział zarówno badacze z Polski, jak i Republiki Czeskiej oraz Portugalii. Były to (w kolejności wygłaszania):

JACEK LADORUCKI *Od veniam legendi do bibliometrii, czyli jak badać i oceniać dorobek dawnych badaczy z kręgu literatury i kultury popularnej? / komunikat/*

JOANA MELO *Mimesis of Evil*

AGNIESZKA SZUREK *Metody krytyki retorycznej w ekwipunku tłumacza literatury popularnej*

PETER BREZŇAN *Populárna kultúra ako priemysel hry a zážitku (úvahy o populárnej kultúre vychádzajúce z perspektívy seriálu Westworld)*

JURAJ MALÍČEK *Jánošík ako popkultúrny fenomén*

KATARZYNA WODNIAK *Projekt – „Przyjaciółka” – literatura w masowym tygodniku kobiecym (1948–1989) – prezentacja założeń monografii*

AGNIESZKA ŻUREK *Dlaczego warto badać heraldykę w literaturze fantasy (i jak wykorzystać do tego warsztat przekładoznawczy)*

MARTIN BOSZÓRAD *O kameňoch a (re)interpretácii (Poznámky k tvorbe Jakuba Čwieka)*

JAKUB KNAP *„Piewca ekstazy” i „Kaliban fantastyki”. O recepcji twórczości Hansa Heinza Ewersa w Polsce*

JERZY SZYŁAK *Powieść graficzna jako mroczny przedmiot pożądania*

NATALIA LEMANN *Naddatki i niedostatki emancypacji. Kobiety w historiach alternatywnych i steampunku. Rozważania wstępne*

GRZEGORZ TRĘBICKI *Kres wszystkich rzeczy: Wspomnienie o przeszłości Ziemi Cixina Liu vs. „Cykl Hyperioński” Dana Simmonsa*

JOZEFA PEVČÍKOVÁ *Cthulhu Mythos 3.0. Pop culture’s critical response to H.P. Lovecraft in 21st century*

KRYSTYNA WALC *„Przed” i „po” Bramie Stokerze (D. Stoker, I. Holt, *Dracula* – *nieumarły*; J.D. Barker, D. Stoker, *Dracul*)*

JAKUB Z. LICHAŃSKI *Fundacja i Honor Harrington. Jak fantastyka przegoniła rzeczywistość*

MARCIN TELICKI *„Przesadne Przesady” kultury popularnej*

PIOTR SITARSKI *Replikanci, roboty i androidy w PRL*

**KONRAD DOMINAS *E-Theseus Map*. Mit w przestrzeni sztucznej inteligencji.
Studium przypadku**

**JOANNA KOKOT *Między powieścią sensacyjną a literaturą detektywistyczną.
Tajemnica dorożki Fergus Hume'a***

**ADAM MAZURKIEWICZ „Krakowski cykl” Maryli Szymiczkowej jako retro
krytyczne**

RAFAŁ KOCHANOWICZ „Fallout” – adaptacja „atomic culture”

Już przedstawiony spis referatów pokazuje wielość wątków problemowych poruszanych w toku konferencji. Wskażę, że pojawiły się kwestie związane z twórczością H.H. Ewersa i jego polską recepcją, a także niezwykle „modny” temat wampirów, czyli literaturą nawiązującą do tradycji B. Stokera i jego swoistą kontynuacją m.in. w sadze *Zmierzch*. Zastanawia też recepcja (a może swoisty powrót) dorobku H.P. Lovecrafta; pojawienie się powieści F. Hume'a być może „zwiastuje” w ogóle ponowne zainteresowanie powieścią wiktoriańską. Ważne miejsce zajęła oczywiście literatura współczesna, zwłaszcza Cixin Liu czy D. Simmons, których powieści przynoszą bardzo zaskakująco trafne opisy naszej współczesności; podobnie jak dość w sumie dawne cykle powieściowe I. Asimova i D. Webera. Omawiano także problemy związane ze swoistym powrotem np. Janosika w literaturze i kulturze popularnej, powieścią graficzną, grami, filmami (Łowca andROIDÓW R. Scotta). Podejmowano także tematy ogólniejszej natury, jak: problem swoistej fascynacji złem, kwestiami związanymi z rolą kobiet w historiach alternatywnych oraz *steampunku*, a także kwestie zastosowania m.in. metod krytyki retorycznej ważnej dla tłumacza literatury popularnej, zagadnienie „przemysłu gier”, badań z zakresu heraldyki w odniesieniu do literatury/kultury popularnej, a także badań nad pismami, które popularyzowały literaturę. Na osobną uwagę zasługują także próby określenia, jak powstawała w Polsce wiedza o kulturze popularnej, która opierała się na tradycji różnych paradygmatów, ideałów poznania czy wręcz domniemań.

Jak zatem widać, swoisty „rozzut” tematyczny współczesnych badań jest szalenie szeroki i pokazuje dobitnie, że zjawiska, jakimi są kultura i literatura popularna oraz ich badanie są istotne dla zrozumienia kondycji duchowej współczesnego społeczeństwa. Osobną kwestią jest zagadnienie swoistego „wyprzedzania rzeczywistości” przez dzieła niektórych pisarzy, zwłaszcza w gatunkach takich jak space opera czy swoiste dystopie opisujące naszą przyszłość. Także wielość zaprezentowanych narzędzi badawczych pokazuje, że nie są to zjawiska proste i łatwe do opisu oraz analizy, zaś wiele pytań oraz propozycji metodologicznych,

jakie zaprezentowano w toku konferencji, pokazuje również wyraźnie, jak ważna jest to dziedzina badań.

Tom, który powstanie w wyniku tej konferencji, będzie ważkim wkładem w poznanie zjawisk, które określają naszą kondycję duchową. Okazuje się przy tym, iż dawne narzędzia badawcze, jak teoria retoryki czy filologia, są nadal użyteczne, podobnie jak badania, w których badacze muszą sięgnąć po narzędzia z zakresu socjologii czy nowszych metodologii, a którym patronują tacy badacze, jak m.in. Noël Carroll, Georges Bataille, René Girard bądź Clifford Geertz. Swoiście „płodne” poznawczo okazują się także takie kierunki badań, jak m.in. postkolonializm czy kategoria „retro krytycznego” (A. Mazurkiewicz). Osobną kwestią jest problem, już sygnalizowany, swoistego powrotu powieści wiktoriańskiej i szerzej – tradycyjnej powieści sensacyjnej¹. Wreszcie sprawa zastosowania sztucznej inteligencji do badań nad mitem i jego wykorzystania w szerszych badaniach „do wizualizacji i mapowania relacji zachodzących między postaciami, motywami i wątkami mitu na przykładzie podania o Tezeuszu, a w szerszej perspektywie – pozwalającego rozbudowywać poszczególne części mapy o nowe konteksty recepcyjne: religijne, literackie, psychologiczne, językoznawcze itp.” (K. Dominas). Przypomina to nieco problemy poruszane m.in. przez Franco Morettiego w jego znanej książce *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury* (2016).

A zatem odrzucenie „klucza estetycznego” w opisie, analizie i ocenie zjawisk określanych ogólnie jako kultura/literatura popularna, co postulowała dość dawno Anna Gemra, jest konieczne, aby choć trochę zbliżyć się do zrozumienia tego zjawiska.

Jakub Z. Lichański
ORCID: 0000-0002-1943-5069
Warszawa, 2022-08-12

¹ Warto przypomnieć, że kilka lat temu wydano zbiorowy tom opowiadań Wilkie Collinsa (*Nawiedzony hotel*, 1992, wyd. 2, 2006).