

Kraków, 3 października 2025 r.

dr hab. Bogusława Bodzioch-Bryła, prof. UIK
Uniwersytet Ignatianum w Krakowie
Wydział Filozoficzny
Instytut Kulturoznawstwa i Dziennikarstwa

Recenzja

rozprawy doktorskiej mgra Kamila Wrzeszcza pt. „Architek(s)tura współczesnych komiksów i powieści graficznych dla dzieci”, napisanej pod kierunkiem dr hab. Beaty Gontarz, prof. UŚ

Przedłożona do oceny rozprawa doktorska mgra Kamila Wrzeszcza liczy 264 strony. Składa się ze wstępu, siedmiu rozdziałów, eseistycznego zakończenia, podziękowań, bibliografii, wykazu materiałów wizualnych oraz noty bibliograficznej. Poświęcona została współczesnym komiksom i powieściom graficznym adresowanym do młodego odbiorcy, a wyrosła z inspiracji obrazem, ilustracją, liberaturą, a także artystyczno-praktyczną działalnością Autora. Postanowił on sięgnąć do teorii, w obrębie której zauważył pewne luki i uproszczenia (np. nieobecność w refleksji naukowej najbardziej aktualnego obrazu współczesnego komiksu dla dzieci, ujmowanego od strony narracyjnej, wizualnej i edytorskiej), zapragnął więc się do nich odnieść. Na komiks skierowany do dziecka spogląda nie tylko jako na medium edukacyjno-rozrywkowe, lecz jako na pole intensywnych poszukiwań artystycznych, eksperymentów edytorskich i narracyjnych (s. 221), w których oko współczesnego *homo irretitus* wypatruje śladów dynamicznej, konwergentnej, i z pewnością nie płaskiej, lecz bardzo przestrzennej kultury. Jako praktyk, rozumie, z czego wspomniane wyżej braki wynikają. Zainspirowały go one, gdyż interpretuje je jako konsekwencje specyfiki formy komiksu. Pragnie wprowadzić do teorii badań nad komiksem kategorię architek(s)tury, stosowaną ostatnio w badaniach e-literatury. Taką ścieżkę rozumowania wyczytać można z przedstawionej do oceny dysertacji.

Praca rozpoczyna się od konstatacji, że współczesna twórczość komiksowa, szczególnie ta adresowana do młodszego odbiorcy, wymaga pogłębionej refleksji, dotychczasowe analizy dotyczą bowiem głównie klasycznych tytułów i ugruntowanych zjawisk (np. historii komiksu), podczas gdy nowe publikacje, zrodzone z aktualnych inspiracji kulturą audiowizualną, potrzeb edukacyjnych i przemian społecznych – pozostają na marginesie naukowego dyskursu. Publikacje dotyczące historii komiksu wykorzystuje Autor jako źródła porządkujące wiedzę oraz dostarczające danych na temat kontekstu historycznego. Za cel stawia sobie zbadanie współczesnych rozwiązań formalnych i projektowych wybranych, polskich i zagranicznych komiksów dla dzieci – powstałych po roku 2000,

bowiem to one najlepiej odwzorowują aktualne kierunki rozwoju gatunku, tendencje projektowe, zmieniające się strategie narracyjne, w końcu nowe formy komunikacji z odbiorcą (s. 6). Szczególnie interesują go prace stanowiące dowód nowatorskiego podejścia do opowiadania historii, podejścia uwzględniającego emocjonalność, percepcję i potrzeby poznawcze odbiorcy dziecięcego (s. 6). Wychodzi z założenia, że ich analiza pozwoli uchwycić specyfikę procesu ewolucji medium komiksowego w kierunku świadomie kształtowanej narracji wizualnej, operującej nowymi środkami ekspresji. To założenie uznaję za słuszne i wyraziście wpisujące się w pejzaż przemian, jakim ulega współczesna humanistyka, zresztą od ponad dwudziestu lat. Doktorant celowo zawęży pole badawcze – nie pisze o komiksie jako takim, lecz o komiksie adresowanym do młodego odbiorcy, do dziecka, zadanie, którego się podjął, oceniam jako wartościowe również w perspektywie edukacyjnej.

Także i pod względem metodologicznym praca została przygotowana poprawnie. Doktorant zasadniczo korzysta z narzędzi lokujących się na styku nauk o kulturze i religii, literaturoznawstwa i nauk o mediach. Taki właśnie, interdyscyplinarny splot metod wymuszają kluczowe dla badań zaprezentowanych w niniejszej pracy – równie interdyscyplinarne – kategorie, tj. komiks, architek(s)tura, narracja.

Układ treści rozprawy w logiczny i adekwatny sposób spajają opisywane zagadnienie. Pierwszy rozdział ma charakter historyczno-narzędziowo-metodologiczny i jest próbą uporządkowania stanu badań nad komiksem w Polsce i na świecie, z uwzględnieniem różnych podejść metodologicznych badaczy gatunku. Zwraca w nim Autor uwagę na wspominaną już lukę w badaniach nad komiksem dziecięcym. Dotyka również kwestii rozróżnienia pomiędzy komiksem a powieścią graficzną, traktując (za Wróblewskim) powieść graficzną jako formę wydawniczą, czyli określenie funkcjonalne a nie strukturalne. Rozdział drugi ma charakter teoretyczno-metodologiczno-narzędziowy. Autor wykorzystuje i niejako przysposabia w nim do własnych badań kategorię architek(s)tury, którą – jako wykraczającą poza poziom struktury dzieła i sięgającą sposobu myślenia – pojmuję jako projektowanie doświadczenia. Rozdział trzeci, poświęcony opisowi liberatury, nurtu sankcjonującego materialną strukturalność i przestrzenność dzieła literackiego – ma charakter historycznoliteracki. Rozdziały czwarty, piąty i szósty to części egzemplifikacyjne i analityczno-interpretacyjne; wykazano w nich, na czym polega architek(s)toniczność i narracyjność procesu powstawania komiksu – kolejno okładki, koloru, tekstu i struktury. W Zakończeniu ukazana została artystyczno-praktyczna perspektywa twórcy komiksu.

W rozdziale pierwszym, pt. „Komiksologiczny chaos, czyli jak można odczytywać stan badań”, poza zasygnalizowaną w tytule analizą stanu badań, Doktorant odpowiada na pytanie, czy komiks nadal pozostaje formą sztuki popularną wśród czytelników, a jednocześnie bagatelizowaną przez środowiska akademickie, czy też może jego status uległ w XXI wieku zmianie. Tym samym podejmuje próbę weryfikacji naukowych diagnoz, w których powraca teza o niedocenieniu komiksu jako formy

artystycznej, jego marginalizacji na tle innych mediów (np. filmu czy literatury). Autor dystansuje się wobec owych sceptycznych głosów, wspominając o ciekawych procesach rzekomo zachodzących w środowisku szkolnictwa i edukacji. Jako przykład wskazuje obecność komiksów i powieści graficznych w wykazie lektur szkolnych w Stanach Zjednoczonych [za R. Versaci, 2001]). Daleka byłabym od wyrażanego w tym miejscu optymizmu. Zresztą wątek ten powraca w rozdziale szóstym, gdzie – odwołując się do artykułu K. Zabawy (pt. „Współczesna literatura dziecięca – propozycje”, 2016) – zwraca Autor dysertacji uwagę na fakt, że w Polsce komiks, choć rekomendowany w podstawie programowej, jest często przez nauczycieli – jako mniej wartościowy tekst kultury – pomijany. Nawiasem mówiąc, ankiety przeprowadzone dwa lata temu w szkołach podstawowych i średnich na potrzeby pracy dyplomowej przez jedną z moich magistrantek (wśród nauczycieli języka polskiego i historii) potwierdzają te wnioski. Sam Autor także przecież opisuje przypadek jednej ze szkół w stanie Tennessee, której Rada usunęła z programu nauczania „Maus” Arta Spiegelmana, co – paradoksalnie – spowodowało znaczący wzrost sprzedaży książki, a więc i w USA nie zawsze docenia się wartość tego typu publikacji. By rozważyć wspomniany problem sprzecznych sygnałów (z jednej strony prób dowartościowania komiksu, z drugiej – oddolnego oporu np. środowisk szkolnych) i dociec przyczyn tego stanu rzeczy, Autor dokonuje przeglądu (w zamiarze – krytycznego) najnowszych publikacji komiksoznawczych (Michała Wróblewskiego, „Powieść graficzna. Studium gatunku w perspektywie kognitywistycznej” i Matyldy Sęk-Iwanek, „Pejzaże miasta w komiksie. Studia nad komiksem”), podejmując jednocześnie próbę zaadaptowania ich do własnych dalszych badań. Nie do końca dostrzegłam tu zapowiadane, analityczne spojrzenie, Doktorant po prostu streszcza pracę Wróblewskiego, za szczególnie pomocne uznając zaproponowany w niej zarys historii oraz analizę rozwoju teorii komiksu. Zasadniczo powtarza wymieniane przez Wróblewskiego zarzuty wobec rodzimego dyskursu naukowego (rozproszenie rozpraw i koncepcji badawczych, wynikające z liczebnej przewagi artykułów nad monografiami, nagminne opisywanie zjawiska komiksu z perspektywy innych mediów (szczególnie filmu, malarstwa, literatury, reklamy), wynikający z tego chaos metodologiczny, w końcu zepchnięcie na margines kluczowego zagadnienia narracyjności komiksu. Autor recenzowanej dysertacji, spoglądając z perspektywy przyjętej optyki architek(s)tonicznej oraz rozpoznań Wróblewskiego, dostrzega mnogość uproszczeń, skutkujących dyskursem niewystarczającym, a nawet deformującym obraz komiksu jako złożonej formy przekazu. Zdecydowanie bardziej polemicznie traktowana jest monografia M. Sęk-Iwanek, szczególnie tezy o chaosie i braku spójności. Autor rozprawy w niejednorodności badawczej widzi nie dowód chaosu, lecz synkretyzmu metodologicznego, słusznie podkreślając, że uniwersalne narzędzia do badań komiksu nie istnieją, podobnie jak nie ma ich w innych dziedzinach sztuk (s.35). Doktorant koncentruje się też na rozważaniach genologicznych badaczki oraz ustaleniach definicyjnych. Uzupełnia luki w bibliografii (np. wytykając autorce brak odnotowania w książce opublikowanej w 2021 r. Polskiej Bibliografii Wiedzy o Komiksie, istniejącej od roku 2009), a także luki w cytowanej definicji komiksu Birka ze „Słownika rodzajów i gatunków literackich”, wskazując dodatkowe, niezbędne fragmenty, podkreślające autonomiczność komiksu. W

tym rozdziale sygnalizuje również Doktorant optykę, która najsilniej do niego przemawia (a która powróci w końcowych rozdziałach dysertacji), wprowadzając ujęcie definicyjne komiksu sformułowane przez praktyka, artystę – Scotta McClouda, pochodzące z jego pracy „Zrozumieć komiks”.

Zdaniem Autora dysertacji, już przywołane w omawianym rozdziale publikacje, a na pewno fakt, że w nauce powstał cykl opracowań prezentujących w syntetyczny sposób różne ujęcia teorii, historii, znaczenia i genologii komiksu, jego tworzywa, związków z innymi sztukami itp. (autorstwa m.in. Szyłaka, Birka, Sęk-Iwanek, Wróblewskiego, Groensteena, McClouda), zaprzeczają opiniom o marginalizacji tematu i chaosie w badaniach, dowodząc mnogości studiów nad komiksem, a więc żywotności tego tematu we współczesnym dyskursie naukowym. Przyznaję rację Kamilowi Wrzeszczowi. O komiksie w ostatnich latach, choć z nieco innej perspektywy, pisały również np.: Halina Grzymała-Moszczyńska i Małgorzata Różańska-Mglej „Komiks jako sposób radzenia sobie z traumą uchodźczą”, „Relacje Międzykulturowe - Intercultural Relations” 2019, nr 1 (5); Aleksandra Suchańska, „Kreacje bohaterów w komiksie edukacyjnym dla dzieci a identyfikacja i przekaz wiedzy”, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2023, nr 18; uwadze polecam również numer tematyczny czasopisma „Perspektywy Kultury” 2025, Nr 1 (48), pt. „O problemach z Tytusem: komiksowe reprezentacje polskiej rzeczywistości społecznej i kulturowej”.

Rozdział drugi, pt. „Architek(s)tura! Na styku znaczeń” ma charakter teoretyczno-metodologiczno-narzędziowy. Doktorant wykorzystuje i niejako przysposabia tu do własnych badań pojęcie architek(s)tury, zaczerpnięte z mojej monografii „Sploty: przepływy, architek(s)tury, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji” (Kraków, 2019), widząc w nim termin użyteczny przy analizie komiksu. Pragnie wykazać, że „świadome nawiązania do architektury w literaturze stanowią [...] część szerszej tradycji myślenia przestrzennego w tekstach kultury”, co uwidacznia się m.in. w komiksie, który „dzięki [...] wizualno-narracyjnemu charakterowi, pozwala na [...] czytelne uwidocznienie zależności pomiędzy formą a przestrzenią oraz ich świadome wykorzystanie przez twórców” (s.51). Rozdział ten rozpoczyna się od pewnej nieścisłości (lub też nieporadności językowej), pisze bowiem Autor, że zamierza przenieść wykorzystywane we wspomnianej wyżej monografii pojęcie architek(s)tury „do szerszego kontekstu – literatury – i sprawdzić, jakie otwiera ono możliwości interpretacyjne poza obszarem architektury sensu stricto”. Przyznam, że nie bardzo rozumiem istotę tego założenia, gdyż stosowane przeze mnie w książce „Sploty, przepływy, architek(s)tury, hybrydy.....” pojęcie używane było właśnie do analizy literatury (e-literatury, e-poezji), a nie – jak sugeruje badacz – architektury. W omawianym rozdziale rzuca się w oczy również pewne naśladownictwo toku wywodu pod względem kolejności przywołań literatury źródłowej we wspomnianej monografii „Sploty...”. Autor opiera się na dokładnie tych samych pozycjach (opracowania Aliny Białej i Janusza Andrzeja Włodarczyka), powielając kolejność przywołań. Z prac tych wyławia jednak na szczęście dość cenne, oryginalne spostrzeżenia (np. dotyczące wspólnego rodowodu, źródeł, literatury pisanej i architektury, które wyewoluowały ze

znaków ikonicznych o charakterze obrazkowym), co ratuje ów rozdział przed zarzutem zbytnej wtórności. Jest to jednak pod względem językowym najsłabiej napisany rozdział całej rozprawy. Dużo w nim błędów i nieporadności stylistycznych, które sprawiają, że język kluczowej przecież (bo metodologicznej) części dysertacji brzmi miejscami mało precyzyjnie, mętnie, a czasem nielogicznie.

Kamil Wrzeszcz, opierając się na przywołanej książce „Sploty...”, przejmując kategorie pozwalające wyodrębnić grupy utworów wchodzących w bliskie relacje z sensami architektonicznymi (m.in. ‘projektowanie i wznoszenie budowli’, ‘planowanie przestrzenne’, ‘kształtowanie krajobrazu’, ‘urbanistyka’, ‘sztuki plastyczne’, ‘rzemiosło artystyczne’, ‘ich wzajemne zharmonizowanie’), uznając, że ich wykorzystanie w badaniach tekstów kultury otwiera duże możliwości analizy z perspektywy procesów projektowych, przestrzennych i materialnych (a więc w kategoriach bliskich sensom architektonicznym). Autor spogląda więc na literaturę jako na konstrukt architek(s)turalny, w którym warstwa znaczeń tekstowych ściśle splata się z fizyczną strukturą (s. 62). Przejmując teoretyczno-kulturową kategorię architek(s)tury (nie do końca zgadzam się z używanym gdzieś określeniem „metafora architek(s)tury”) i dostrzegając jej potencjał, uznaje ją za kluczową dla prowadzonych badań nad komiksem. W tej optyce komiks traktowany jest jako struktura przestrzenna, precyzyjnie zaprojektowana, zorganizowana i fizycznie obecna, a termin architek(s)tura jako użyteczne narzędzie opisu utworów, które „wykazują cechy architektoniczne: są materialne, kompozycyjnie rozbudowane, wielowarstwowe, ich lektura angażuje nie tylko intelektualnie, lecz także percepcyjnie i fizycznie” (s. 59). Zdaniem Autora pojęcie to może być stosowane do opisu wszelkich tekstowych praktyk kulturowych, w tym form komiksowych. Jako nurt dodatkowo uprawomocniający takie podejście wskazuje literaturoznawstwo architektoniczne, tj. rozwijający się w humanistyce obszar badań, łączący refleksję literaturoznawczą, kulturoznawczą oraz przestrzenną – architektoniczną (Aleksander Wójtowicz „Literaturoznawstwo architektoniczne. Wstępne rozpoznania”, 2019) – wpisujący badania humanistyczne w kontekst realnych procesów społecznych, wskazujący, w jaki sposób refleksja ta może współkształtować przestrzeń, a tekst stanowi narzędzie społecznego oddziaływania (s. 58). Doktorant dookreśla również znaczenie i rolę pojęcia „tekstury”, której doświadczenie w przestrzeni cyfrowej jest dynamiczne i wielowymiarowe, stawiając odbiorców w pozycji interaktorów. Dostrzega w fizycznych właściwościach książki (rozumianej jako obiekt materialny) potencjał wpływania na doświadczenie lektury oraz interpretację. Co interesujące, opisuje rolę tekstury nie tylko na przykładzie tradycyjnych utworów literackich, ale również dzieł najstarszych, manuskryptów. Sięgając do historii komiksu, przedstawia koncepcję protokomiksów jako przejawów sztuki sekwencyjnej. Przywołuje przykłady Tkaniny z Bayeux, Kolumny Trajana czy malowideł naskalnych, eksponując cechy pozwalające spojrzeć na nie jako na egzemplifikacje prekursorskiej sztuki narracyjnej, posługującej się graficznym językiem obrazkowym (tj. ścisły związek ze strukturą skalnej powierzchni, sekwencyjność, próby hierarchizacji elementów obrazu, faktura dająca efekt trójwymiaru, narracyjność, śledzenie historii w porządku linearnym lub paragrafowym) (s. 69). To odkrywcze, nowatorskie fragmenty dysertacji.

Rozdział trzeci, „Architek(s)tura w sprzężeniu z liberaturą”, dowodzi, że właśnie w nurcie liberatury dostrzegł Doktorant rodzaj łącznika pomiędzy literaturą drukowaną, literackimi formami przestrzennymi i komiksem. „Zależy mi [...], by powiązać architek(s)turę z liberaturą oraz [...] pośrednio z dziełami skierowanymi do najmłodszych odbiorców, [...], gdyż to właśnie koncepcja liberatury dostarcza interesujących spostrzeżeń na temat głębszych relacji pomiędzy słowem i przestrzenią” (s. 74) - pisze. Realizując zamiar przybliżenia owego „łącznika”, nie ustrzegł się jednak Autor uproszczeń. Pierwszym jest mówienie o liberaturze jako o rzekomym „powołanym przez Zenona Fajfera fenomenie” (s. 74), podczas gdy Fajfer w swoich esejach programowych (zawartych m.in. w zbiorze „Liberatura, czyli literatura totalna”, pod red. K. Bazarnik, np. „Muza liberatury”, s. 120), owszem, upomina się o materialną, „cielesną” stronę literatury, ale czyni to nie tyle „powołując do życia fenomen”, ile proponując nazwę dla istniejącego od dawna nurtu literackiego, zwracając uwagę na ów nurt, czego dowodem są takie utwory, klasyfikowane jako liberackie (lub protoliberackie), jak Cortazara „Gra w klasy”, Laurence’a Sterne’a „Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy”, Raymonda Queneau „Sto tysięcy miliardów wierszy”, Stéphana Mallarmégo „Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku”, „Kaligramy” Apollinaire’a, poematy Blake’a. Podobne wątpliwości wzbudza stosowanie w opisie naukowym mało precyzyjnych określeń typu „nasycenie liberackością” (pojawiające się co najmniej dwukrotnie). To zresztą wada, którą dostrzegam w niektórych miejscach rozdziału II i III pracy - brak precyzji języka, niezbędnej szczególnie w sytuacjach, w których badania prowadzone są lub dotyczą zjawisk lokujących się na pograniczu dyscyplin, tu – nauk o kulturze i religii oraz literaturoznawstwa. Omawiając w dalszej części rozdziału książki-zabawki, książki do działania, książki obrazkowe, książki eksperymentalne - niestety nie przeanalizował Autor ich aspektu architek(s)tonicznego. Być może dlatego, że - jak można przeczytać w przypisie 167 - rozdział ten jest wzbogaconym o nowe konteksty, przede wszystkim o kategorię architek(s)туры, artykułem opublikowanym w czasopiśmie „Przegląd Kulturoznawczy”, dotyczy więc w istocie pewnych liberackich cech zaobserwowanych w różnych rodzajach książek dla dzieci, a wątek architektoniczny został w nim dodany nieco na siłę, co – niestety – widać. By uniknąć takiego wrażenia, należało wątek przestrzenności i architektonicznego projektowania utworów zaliczanych do liberatury rozwinąć. Natomiast niewątpliwą wartością rozdziału jest przybliżenie interesujących przykładów książek dla dzieci, w których wykorzystano nowatorskie rozwiązania formalne (...). Szkoda że pojawia się ich tak niewiele; pominięte zostało również zjawisko książki artystycznej.

W rozdziale czwartym, „Na pierwszy rzut oka, czyli o pierwszym wrażeniu czytelnicznym” Autor stawia tezę, że o wyborze lektury nie decyduje wyłącznie treść, ale w znacznej mierze to, jak komunikuje się ona z odbiorcą przez swe fizyczne właściwości (s. 95). W celu jej udowodnienia sięga Doktorant do kategorii podstawowej, jaką jest literackość. Wykorzystuje koncepcję Stefanii Skwarczyńskiej, a przede wszystkim teorię literackości Stanisława Dąbrowskiego, która stanowi (z uwagi na swą pojemność i potencjał obejmowania komunikacji w różnych jej przejawach) dla niego

teorię najważniejszą. Przytacza więc założenia Dąbrowskiego: (1) literatura jako sztuka słowa nieustannie wchłania nowe tworzywa, co świadczy o jej rozwoju; (2) powstający komunikat opiera się na zapożyczaniu i łączeniu różnych elementów; (3) literatura obejmuje swoim zakresem również komponent materialny. Uznaje, iż w obrębie klasycznych podziałów literackich komiks zajmuje miejsce marginalne, natomiast w świetle teorii Dąbrowskiego nie tylko jest pełnoprawnym obiektem badawczym, łączącym w swej strukturze różne elementy komunikacyjne, lecz nawet – zdaniem Autora – ów schemat rozwija, wprowadzając – dzięki sekwencyjnej budowie oraz narracyjnej funkcji przestrzeni i relacji między kadrami – dodatkowe aspekty współkompozycji. „Układ kadrów, tempo narracji, użycie symboli graficznych... - wszystkie te elementy wpisują się w ideę współistnienia różnych form wyrazu, a jednocześnie wpływają na dynamikę odbioru” (s. 106). To prawidłowe wnioskowanie. Warto nadmienić, że gdyby Autor sięgnął do teorii e-literatury, zapewne znalazłby koncepcje jeszcze bardziej przekładalne na teorię komiksu, bliższe mu z uwagi na pewne cechy wspólne dla komiksu i e-literatury (np. kolektywność elementów składowych; multimodalność, wynikająca z współwystępowania warstwy tekstowej i obrazu; przestrzenność; modułowość warstwy semantycznej, jej rozczłonkowanie, idące w parze z rozbiciem strukturalnym i fizycznym; nielinearność wywodu; w końcu – opisywaną w pracy architek(s)toniczność). Sporą grupę wśród analizowanych w dysertacji egzemplifikacji stanowią bowiem te, które określić można mianem struktur wyprzedzających nowomediálność, jak gdyby rozpychających od wewnątrz tradycyjny nośnik kodeksowy, skutkiem czego nachylają się one w stronę e-utworów. Jednak przyjęte w pracy stanowisko, jak już wspominałam, również w pełni do mnie przemawia. W omawianym rozdziale analizowane są wybrane okładki książek komiksowych. Jako podstawę naukową traktując artykuły opublikowane w numerze tematycznym „Sztuki Edycji” (m.in. Jana A. Choroszego oraz Anny Folty-Rusin), koncentruje się Autor na fakturalności okładki; podkreśla, że jest ona nie tylko efektem kreacji, lecz także dowodem ludzkiego wielostronnego doświadczenia, w którym spotykają się przyzwyczajenia, indywidualna wrażliwość, a także aktualne dyskursy kulturowe. Spogląda na oprawę z kilku perspektyw, jako na: (1) performance będący składnikiem książki postrzeganej jako dynamiczny artefakt kulturowy; (2) sekwencję działań o narracyjnym i interakcyjnym charakterze; (3) medium paratekstowe, aktywnie współtworzące znaczenia, funkcjonujące jako interfejs między tekstem literackim a jego społeczno-kulturowym otoczeniem. Podkreśla Autor, że zarówno Dąbrowski, jak i współcześni badacze edytorstwa literatury i grafiki akcentują to samo, że „aby zrozumieć dzieło, należy czytać je nie tylko w poziomie tekstu, ale i w pionie formy warstw i kontekstów” (s. 111). Analizie poddane zostają trzy różne okładki, wybrane z uwagi na fakt reprezentowania różnych sposobów myślenia o relacji między formą a treścią, co pozwala odbiorcy pracy uchwycić różnorodność strategii edytorskich i graficznych. W tych partiach rozprawy koncentruje się Autor na sposobach korespondowania okładek z treścią komiksów; mogą one pełnić funkcję zapowiadającą, rozwijającą, a czasem tworzącą napięcie lub ironiczny kontrapunkt (s. 111). Podrozdział kończy się obiektywną oceną współczesnych okładek komiksowych, zawierającą apel, intencję skierowaną do projektantów, by budowali okładki jako obiekty doświadczone, mogące

pogłębiać relacje między czytelnikiem a książką. Za drobną wadę drugiej części rozdziału uznaję zbyt małą liczbę egzemplifikacji. W ogóle, w rozdziale tym zauważam zdecydowany przerost perspektywy odgórznej – teoretycznej nad egzemplifikacyjno-analityczną. W świetle przekonujących, z dużą intuicją artystyczno-literacką napisanych partii analityczno-interpretacyjnych, dotyczących realizacji konkretnych projektów okładek i wykorzystanych na nich grafik, recenzent nabiera apetytu na bogatszy materiał egzemplifikacyjny, w tych bowiem partiach pracy – podkreślę to ponownie – uwidacznia się badawcza intuicja, interpretacyjna kreatywność Kamila Wrzeszcza. W rozdziale brakuje również krótkich zarysów fabuły omawianych książek. Rozumiem, że Autor postępuje tu zgodnie z sugestią zawartą w tytule („Oceniamy książki po okładkach”), jednak krótkie nakreślenie fabuły byłoby przydatne (tym bardziej, że zaobserwować można w tym zakresie pewną niekonsekwencję, bowiem czasami streszczenia są, częściej ich brak). W rozdziale analizowane są również komiksy wielkoformatowe. Zdaniem Autora wybór wielkiego formatu nie jest przypadkowym gestem projektowym, lecz świadomym zabiegiem kompozycyjnym, wpływającym na intensywność odbioru, konstruującym immersyjne doświadczenie, „zagęszczającym” treść, budującym przestrzenność. Kilkakrotnie pojawia się tu pojęcie immersji (mowa o immersyjnym doświadczeniu czytelniczym), które - jako że używane jest w tym rozdziale w niedosłownym (niezwiązanym z cyberprzestrzenią i sferą mediów elektronicznych) znaczeniu, dla klarowności wywodu należałoby zdefiniować i doprecyzować (tym bardziej, że bardziej dosłowne znaczenie tego pojęcia, związane z trójwymiarą, 3D, pojawi się w rozdziale siódmym). Analizie poddane zostały również kompaktowe komiksy dla najmłodszych, pełniące – za sprawą zastosowania czytelnego kodu wizualnego i sytuacyjnego - funkcję edukacyjną i rozrywkową, a także komiksy z kartonu. Właśnie w tym rozdziale, stopniowo coraz bardziej uwidacznia się adekwatność stosowania do analizy komiksów kategorii architek(s)ury.

Rozdział piąty, „Między kreską a plamą. W głąb architek(s)ury komiksu dziecięcego”, poświęcony został ilustracji. Pierwsza część jest teoretycznym wprowadzeniem, w którym odwołuje się Autor do ujęć definicyjnych (Janiny Wiercińskiej, Anity Wincencjusz-Patyny) oraz wypowiedzi praktyków (Daniela Włodarskiego, Małgorzaty Herby, Emilii Dziubak), które uznaje za niezbędne, bo odsłaniające artystyczne procesy myślowe i mechanizmy kreacyjne, umożliwiające zrozumienie motywacji oraz intencji kierujących wyborem określonych technik, kolorów, kompozycji, symboliki. Dopiero taka fuzja optyk umożliwia – zdaniem Autora dysertacji – stworzenie kompleksowego obrazu zjawiska. Decyzję tę oceniam jako trafną, i zgadzam się ze stanowiskiem, że połączenie perspektywy teoretycznej ze spojrzeniem praktyków pomaga lepiej ukazać skomplikowane relacje między ilustracją a tekstem. Druga część rozdziału poświęcona została analizie stylów ilustracji (uproszczonych, disneyowskich oraz oryginalnych – autorskich), sposobów wykorzystywania barw, artystycznych zabiegów mających na celu dostosowanie warstwy graficznej do potrzeb odbiorców. Pojawia się tu pewne nadużycie terminologiczne; byłabym ostrożna (przynajmniej w tym rozdziale) w używaniu sformułowań określających ilustrację mianem „samostanowiącego się dzieła sztuki” (podobna

konstatacja mogłaby się jednak pojawić później, w obrębie rozdziału 6, w którym omawiane są komiksy będące obiektami artystycznymi). W jednym z podrozdziałów analizowana jest grafika komiksu Marcina Podolca „Bajka na końcu świata”, inspirowana stylistyką postapokaliptyczną. Mam wrażenie, że w tej części pracy, mimo natrętnego powtarzania, że ilustracja w tym komiksie stanowi integralny element architek(s)ury utworu, nie udało się Autorowi wykazać, co takiego szczególnego zawierają w sobie ilustracje (ich kolorystyka, kształt, kompozycja kadrów), że można w nich dostrzec świadome działania przestrzenne. O wiele lepiej narracyjna funkcja barw ukazana została w podrozdziale „Magiczne palety barw - rola koloru budowaniu świata komiksów” (s. 147 -148), w którym analizowany jest m.in. komiks T. Samojlika, M. Podolca, A. Mianowskiej „Bardzo dzika opowieść. Las złamanych serc”. Autor przekonująco dowiódł, w jaki sposób, dzięki użyciu kolorów, twórcy komiksów przełamują płaskość medium drukowanego, a barwy, poza przynależną im standardowo rolą estetyczną, symboliczną czy emotywną, pełnią istotną funkcję narracyjną (wstawki kolorystyczne sygnalizujące: retrospekcje, sny, monologi wewnętrzne bohaterów itp.) lub interpretacyjną (np. akcentowanie powagi sytuacji, eksponowanie wielowarstwowości przekazu, sygnalizowanie zmian akcji, nastroju bohaterów, przeskoków w czasie i przestrzeni, akcentowanie scen o emocjonalnym charakterze, podkreślanie subiektywizmu itp.), pomagając czytelnikowi w zrozumieniu złożoności i głębi prowadzonej narracji. Barwy mają zdolność kształtowania atmosfery, podkreślenia emocji, symbolizowania wątków fabularnych itp. W ostatnim podrozdziale Autor bada, jak na odbiór komiksowej narracji wpływa rezygnacja z koloru i ograniczenie palety barw do czerni i bieli. Uznaje czarno-białą kolorystykę za formę nawiązania do tradycji i inspiracji związanych z klasycznymi formami sztuki (typu drzeworyt, grafika, rysunek techniczny), skutkujące koniecznością wykorzystywania innych sposobów różnicowania elementów narracji (większy nacisk na kontrast, grubość linii, kształty, światłocien), zmuszających odbiorcę do większego skupienia (prostota i oszczędność środków wyrazu sprzyjające koncentracji) i aktywnego udziału w procesie interpretacji. Przekonująco dowiódł Autor, że rezygnacja z koloru w komiksie nie stanowi ograniczenia, lecz narzędzie pobudzające wyobraźnię. W przypadku mangi takie minimalistyczne ograniczenie, przy wykorzystaniu całej gamy szarości i zróżnicowania kreski, pozwala skupić się na narracji i dynamice kadrów (a odbiorcy początkującemu – przyzwyczać do odmiennego trybu lektury – od prawej do lewej). Elementem ważnym dla analizowanego w rozdziale problemu jest grafika zamieszczona na stronie 158 (materiały pochodzące ze zbiorów prywatnych rysowniczkii Agaty Mianowskiej, udostępnione K. Wrzeszczowi na potrzeby rozprawy, obrazujące proces twórczy związany z doбором kolorystyki w komiksie „Bardzo dzika opowieść”), która dobitnie ukazuje, z jak precyzyjnymi decyzjami artystycznymi, wpływających na odbiór całego dzieła, wiąże się podejmowanie decyzji o doborze kolorystyki. Te części pracy, w których wprowadza Autor informacje o praktycznych elementach warsztatowych, związanych z procesem powstawania komiksów, stanowią fragmenty najbardziej wartościowe, niosące największy ładunek treści dowodowej.

Rozdział szósty, pt. „Architekt(s)ura słowa. Jak komiksy dla dzieci uczą, bawią i opowiadają”, poświęcony został funkcji dialogów komiksowych, pola narracyjnego oraz pewnego typu nieoczywistych zabiegów na tekstach. Przekonująco ukazane w nim zostały różnorodne techniki graficzne wzbogacające narrację i wzmacniające oddziaływanie na odbiorcę, a także funkcje różnych kształtów dymków i kroju pisma, będące narzędziem przekazu treści werbalnych oraz niuansów interpretacyjnych. Autor dowiódł, że kształt, rodzaj obramowania, kolor czy ukierunkowanie wskaźnika dymku bywa nośnikiem określonych funkcji, stając się ważnym elementem budowania napięcia czy integralnym składnikiem narracji wizualnej (np. dymki zaokrąglone – są typowe dla dialogów standardowych, postrzępione – sygnalizują krzyk lub silne emocje). Przeanalizował też Autor onomatopeje, (charakterystyczny komponent struktury komiksu), ukazując, jak wpływają na rytm opowieści, wspierając dynamikę akcji, kształtując jej tempo, intensyfikując emocje itp., czyli – stanowiąc narzędzie narracyjne. Innym opisanym zabiegiem jest celowe przerywanie ciągłości fabularnej poprzez wstawki o charakterze encyklopedycznym, co ma miejsce w przypadku komiksów, w których współwystępują równoległe poziomy – fabularny i edukacyjny. Omawiany jest również, wymagający od odbiorcy dziecięcego większego wysiłku w dekodowaniu znaczeń, komiks niemy, beztekstowy, pantomimiczny, w którym słowo pisane ustępuje miejsca słowu artykułowanemu w dialogu między dzieckiem a dorosłym lub też wybrzmiewa w obrębie wewnętrznej narracji generującej się w umyśle odbiorcy. Uwaga poświęcona została również funkcji narratora w polu narracyjnym, pomagającego odbiorcy w nawigacji po przestrzeni utworu. Ta część pracy w pełni udowadnia tezę postawioną na wstępie dysertacji.

Rozdział siódmy, pt. „Smoki labirynty i obrazkowe światy. Eksperymenty architek(s)toniczne w komiksie dziecięcym”, to najciekawsza, z największym rozmachem napisana część pracy, w której ukazane zostały rozmaite strategie architek(s)tonicznego myślenia o książce. Główną intencją było udowodnienie, że w obrębie współczesnej humanistyki istnieje zarówno myśl teoretyczna, jak i nurt literatury, sprawdzający podatność medium książkowego na przekroczenia, transformacje, i poddający to medium analizie. W pierwszej części rozdziału, mającej pokazać walor informacyjny, dokonuje Autor przeglądu dwudziestowiecznych utworów eksperymentalnych. Opisane zostają m.in. praktyki grupy OuLiPo, której dorobek popularyzuje m.in. wydawnictwo Lokator. Warto odnotować pominięte w rozdziale, prężnie działające Wydawnictwo Ha!art, popularyzujące nurty eksperymentalne w literaturze (m.in. serię Liberatura). Przypomniana zostaje powieść Pereca „Zniknięcie”, Queneau „Sto tysięcy miliardów wierszy”, Toma Philipisa „A Humument”, George’a Maciunasa „Fluxus 1”. Bardzo trafnie zaplanował tu Autor metodę wprowadzania kolejnych treści, dobierając przykłady w sposób umożliwiający ukazanie – najpierw – rozpiętości strategii grupy OuLiPo – „od radykalnego samoograniczenia po nieskończoną potencjalność, od narracji zwartej po kombinatoryczną otwartość” (s. 188), następnie – zderzając optyki eksperymentalnego działania, przechodząc od strategii modelowania literatury, przez logiczne przymusy i ograniczenia formalne, do strategii opartej na

estetyce dekonstrukcji i nadpisywania. W każdym z tych przypadków ukazana została książka, która przestała być zamkniętym artefaktem, stając się narzędziem badania granic języka, formy i samego aktu lektury. Narrację wzbogaca odwołanie do obszaru literackich architektur – np. instalacji M. Minujin „Książkowa Wieża Babel”, nawiązującej do słynnego opowiadania Borgesa, którą Autor łączy z kontekstem humanistyki architektonicznej (literaturoznawstwa architektonicznego). Najważniejsze w rozdziale są jednak prezentacje eksperymentalnych form komiksowych, których architektonika nie odnosi się jedynie do fizycznej organizacji treści, ale do świadomego projektowania mechanizmów narracyjnych. Przedstawione zostają np. książki Roberta Trojanowskiego, oparte na zabiegach wykorzystujących gry interaktywne i narracje transmedialne (m.in. „Zrób sobie komiks”), publikacje wykorzystujące mechanizmy znane z gier paragrafowych (komiks paragrafowy Manuro i Gorobei „Hokus i Pokus”). Również i w tym miejscu kolejność treści została przez Autora precyzyjnie przemyślana, omawia bowiem przykłady, przechodząc od najbardziej – nazwijmy to – „klasycznych”, ku najsilniej przestrzennym, przypominającym obiekty. Tu uwagę zwraca obiekt pudełkowy Nikoli Kucharskiej „Kamienica”, przywołujący na myśl przykład książki artystycznej. To książka zaprojektowana jako przestrzenny obiekt, wymagający od odbiorcy partycypacji, przypominający zbiór szufladek, gdzie „każdy fragment historii ukryty jest w osobnej kieszonce, którą należy wysunąć, by odsłonić pojedynczy kadr. [...] sposób prezentacji opowieści nie tylko wytrąca odbiorcę z linearnego trybu lektury, ale też uruchamia specyficzny rytuał czytania przestrzennego” (s. 208). To komiks o dwustronnej konstrukcji: jedna sekwencja przedstawia wnętrze budynku, widziane oczyma jednej z bohaterek, druga ukazuje jej wędrówkę obserwowaną z innej perspektywy. Autor relacjonuje proces powstawania tej pracy, który jest mu znany z korespondencji prowadzonej z autorką, uznając utwór za dzieło totalne – nie tylko rysunkową narrację, ale też fizyczną konstrukcję, której forma i treść przenikają się na każdym poziomie (s. 211); zestawia dzieło z powieścią Pereca „Życie. Instrukcja obsługi”. Inną zaprezentowaną książką jest wykorzystująca efekt trójwymiaru i immersji praca Matthiasa Picarda „Jaś Ciekawski. Podróż do serca oceanu”, w której interakcja odbywa się dzięki dołączonym okularom 3D. Ta nie posiadająca tradycyjnej fabuły książka stanowi bardziej rodzaj podróży sensorycznej niż klasycznej narracji. To przykład unikalnego połączenia iluzji trójwymiaru oraz narracji wizualnej, silnie czerpiącej z architektonicznego myślenia o przestrzeni, z istotną rolą tekstury oraz charakterystycznego stylu Picarda, opartego na gęstych, równoległych kreskach, mocnych kontrastach, ograniczonej palecie barw. Autor dowiódł, że komiks dla dzieci, pod względem strukturalnym i ideowym, jest w stanie odpowiedzieć na oczekiwania najbardziej wymagających odbiorców współczesnej kultury doby konwergencji mediów.

W dość nietypowym zakończeniu pracy, pt. „Po drugiej stronie planszy”, Autor ujawnia się jako praktyk, artysta, twórca komiksów (przedstawia ich 10: „Magiczne okulary”, „Piękno w drewnie zakłète. Życie i twórczość Franciszka Dąbrowskiego cz. 1. O chłopcu który wyrzeźbił swoje marzenia”, „Mały salonik w dworku”, „Punia”, „Tu ogień”, „Naga Prawda”, „Another day”, „Zabawa w życie”,

„This is how elephants live”. Każdy z nich powstał we współpracy z innym ilustratorem, a właściwie ilustratorką, gdyż dziewięć spośród nich to kobiety). Gest ten wynika z jednego z głównych założeń pracy, a mianowicie z założenia, że refleksja teoretyczna winna pozostawać w ścisłym związku z doświadczeniem badawczym, praktyką, gdyż takie współistnienie „pozwała lepiej reagować na zmieniające się konteksty, zachować czujność wobec zjawisk jeszcze nienazwanych i nieoswojonych. [...] sprzyja elastyczności metodologicznej i zachęca do eksperymentowania [...] umożliwia zachowanie równowagi między aspiracją do obiektywizmu a świadomością własnej sytuacji poznawczej” (s. 219). W tej części pracy ostatecznemu doprecyzowaniu ulega kategoria architek(s)туры komiksu, która wykracza poza poziom struktury formalnej dzieła, sięgając sposobu myślenia – ramy organizującej proces twórczy i jego dokonywany przez czytelnika odbiór. Píše Autor: „W swojej praktyce scenariuszowej doświadczam tej pojęciowej ramy od wewnątrz: planując narrację, układ stron, rytm opowieści i atmosferę”. Scenariusz komiksu jest dla niego szkicem przestrzeni, w której poruszać się będzie nie tylko bohater, ale też odbiorca. Architek(s)tura jest więc projektowaniem doświadczenia. Ukazuje też Kamil Wrzeszcz, jak wielkie wyzwanie stanowi dla wydawców proces wydawniczy związany z publikacją komiksów o architek(s)tonicznym potencjale. Przypominam sobie, że o podobnych doświadczeniach towarzyszących wydawaniu pierwszych liberackich książek opowiadali podczas jednej z konferencji naukowych (Lublin, e-polonistyka) Zenon Fajfer i Katarzyna Bazarnik.

Kilka uwag techniczno-językowych

Mimo że K. Wrzeszcz pisze o książce nie z pozycji ściśle literaturoznawczej, lecz nauk o kulturze religii, obowiązują go te same, co wszystkich zasady poprawności językowej. Tym bardziej zresztą, że pisząc o komiksie, lokuje się bardzo blisko pola literaturoznawczego. Wspominam o tej oczywistości dlatego, że praca pod względem poprawności językowej jest nierówna, a w obrębie dwóch rozdziałów zabrakło solidnej korekty językowej. Nie będę zajmowała się wskazywaniem wszystkich uchybień, wymienię jedynie niektóre: (1) Łamanie zasad interpunkcji związanych z występowaniem imiesłowowego równoważnika zdania, który niejako wymusza stawianie przecinków, a tych tu często brak. (2) Nadużywanie pewnych struktur językowych (np. coś staje się „integralnym elementem narracji”), dające odwrotny od zamierzonego efekt pustosłowia; (2) pojedyncze usterki merytoryczne, np. Alina Biała na s. 51 staje się nie wiedzieć czemu Agnieszką Białą; nie rozumiem dlaczego wygłaszana na stronie WWW przez Bogdana Zalewskiego prezentacja utworu „Ulica Sienkiewicza” Radosława Nowakowskiego, do której Autor się odwołuje i którą cytuje (s. 50), określana jest mianem „lirycznego opisu”, skoro tekst ten stanowi rodzaj fuzji felietonu z elementem recenzji, a przymiotnik „liryczny” ma w dyskursie naukowym określone znaczenie; (3) mnogość literówek (np. termin architek(s)tura staje się raz „architek(s)turasturą” (s. 63), a kilka stron dalej „architekrutą” (s. 72); (4) błędy stylistyczne (szczególnie w rozdziałach II i III), wynikające z ewidentnego pośpiechu i zapewne

braku ostatecznej korekty dokonanej na egzemplarzu papierowym pracy (wiadomo, że na ekranie pewnych rzeczy na własnym tekście nie dostrzegamy); kilka takich miejsc przywołam: „Wśród nich pojawiła się także «jałowa» dyskusja wokół zastąpienia odbieranego często w sposób pejoratywny terminu «komiks» na story art”. (s. 24); „Na skutek zmian konwergencyjnych nastąpił wzrost form literackich o mieszanym charakterze...”; „Mimo to każdą z łączy wspólna wymowa” (s. 84-85); „Tradycyjne ramy książki ustępują miejsca rozbudowanym konstrukcjom angażującym angażującą zmysły dziecka na zupełnie nowej płaszczyźnie”. (s. 92); „Podobne wątpliwości budzi sposób śmierci babci”. (s. 123); „Warty wspomnienia jest także tekstura Łaumy...” (s. 126); „Wreszcie, warto zaznaczyć, że nawet jeśli artyści wykorzystują bardziej tradycyjne techniki, ostateczny efekt ich pracy jest i tak przetwarzany i dopracowywany komputerowo na komputerze”. (s. 139); na s. 139 tytuł podrozdziału brzmi „W postapokaliptyczny stylu”; „...twórcy potrafią tworzyć porywające opowieści...” (s. 150); „Do zagadnień dialogu i narracji w komiksie odnosił się Wojciech, badając różnorodne formy pogranicznych komiksu i opisując relację pomiędzy nimi a sztukami sąsiednimi”. (s. 162). Przypis 344 rozpoczyna się od błędu składniowo-logicznego: „...znając twórczość Shauna Tana, nasuwać może się pytanie...”; „Nadmierne wyeksponowanie jednego komponentu – stylu, koloru czy formatu – bez wyraźnego uzasadnienia może prowadzić do wrażenia nierównowagi w obrębie publikacji” (s. 158); w zakończeniu rozbudowanego przypisu 295 liczebnik „niewiele” zapisany został – najpewniej na skutek niedoskonałości Worda – rozłącznie. Nie rozumiem też, dlaczego w niektórych rozdziałach (np. III) w obrębie przypisów brak stosowania ogólnie przyjętych w humanistyce skrótów, a zamiast tego powtarzane są w pełnym brzmieniu przypisy już wcześniej przywoływanych książek. W sytuacji, gdyby Autor planował kiedyś publikację niniejszej pracy, koniecznie winna ona przejść dokładną korektę językowo-redakcyjną.

Wskazanych uchybień nie traktuję jako wad obniżających merytoryczną wartość pracy, która to wartość jest wg mnie bezdyskusyjna, są one jednak czynnikiem silnie drażniącym oko filologa, trudno byłoby w związku z tym o nich nie wspomnieć. By zrównoważyć ten aspekt, nadmienię, że z kolei Wstęp, rozdziały I, IV, V, VI, VII i VIII – napisane zostały bardzo dobrze. Niemożliwym do przecenienia walorem pracy jest również jej aspekt egzemplifikacyjny – dobór świetnych, wartościowych, momentami przejmujących przykładów (m.in. „Chłopiec z gór”, „Łauma”, „Ostatni ogród”, „Regulamin na lato”, „Kamienica”, „Magiczne okulary”, „O chłopcu, który wyrzeźbił swoje marzenia”, „Another Day”).

Ostateczna konkluzja

Autor wykazał się rozległą wiedzą praktyczną i teoretyczną, dowodząc umiejętności samodzielnego prowadzenia pracy naukowej. Świetnie porusza się po metodologicznym i terminologicznym pograniczu, właściwie wybierając metody i zasób pojęciowy, tworząc własną

metodologię. Potrafi sprawnie konceptualizować problemy badawcze, stawiać tezy i rozważać hipotezy. Rozprawa doktorska, którą przedstawił, stanowi bogate pod względem egzemplifikacyjnym, oryginalne rozwiązanie ważnego problemu naukowego. Biorąc to wszystko pod uwagę, z pełnym przekonaniem wnoszę o dopuszczenie mgr. Kamila Wrzeszcza do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



dr hab. Bogusława Bodzioch-Bryła, prof. UIK