

Dr hab. Krzysztof Abriszewski, prof. UMK
Instytut Nauk o Kulturze
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu
krzabr@umk.pl

Recenzja rozprawy doktorskiej:

Kami Wrzeszcz – Architek(s)tura współczesnych komiksów i powieści graficznych dla dzieci

Praca napisana pod kierunkiem dr hab. Beaty Gontarz, prof. UŚ
Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2025.

Rozprawa doktorska mgr Kamila Wrzeszcza została poświęcona komiksowi, przede wszystkim zaś komiksowi dla dzieci, chociaż bez wątpienia uwagi z teoretycznej, pierwszej połowy pracy można odnieść do całości tego zjawiska. Sięgając do pojęcia architek(s)tury i wydobywając je na pierwszy plan poprzez umieszczenie w tytule, Autor postuluje szerokie, holistyczne badanie tego medium, które powinno zwracać uwagę zarówno na przekaz, jak i środek przekazu, na ich elementy składowe oraz relacje między nimi. Wskazane w tytule pojęcie łączy architekturę z teksturą, podkreślając konieczność wzięcia pod uwagę zależności łączących składowe przekazu pisemno-obrazkowego, aranżacje przestrzenne, a także materiały wykorzystane do ucieleśnienia opowieści. W pełni zgadzam się z Doktorantem, uważam też, że takie podejście wydaje się nie tylko poznawczo owocne, jeśli chodzi o analizę poszczególnych tytułów, ale również może okazać się istotne dla wzmocnienia odrębności badań nad komiksem wobec jego oczywistych głębokich pokrewieństw z innymi mediami i związanych z tym wyzwań, a niekiedy też problemów metodologicznych.

Rozprawa stara się połączyć refleksję teoretyczną i metodologiczną z analizami wybranych przykładów komiksów. Jej struktura odzwierciedla ten zamysł. Rozdziały 1-3 (s. 21-93) mają charakter teoretyczny, zaś w rozdziałach 4-7 (s. 94-217) dominują analizy. Do tej ostatniej grupy można jeszcze dołączyć nieopatrzone już numerem zakończenie zatytułowane „Po drugiej stronie planszy” (s. 218-240), w którym Autor pozwala przemówić swojemu doświadczeniu jako twórcy komiksów. Ten prosty podział łamie nieco rozdział 4 „Na pierwszy rzut oka, czyli o pierwszym wrażeniu czytelniczym” (s. 94-131), do tej kwestii jeszcze wrócę.

Ogólną strukturę pracy oceniam pozytywnie, dobrze realizuje ona podwójną ambicję przedstawienia wywodu teoretycznego i później posłużenia się nim do poprowadzenia

szczególonych analiz. Jednocześnie, zwraca uwagę to, że w tak ogólnie zakrojonej ramie, powiązania między poszczególnymi rozdziałami oraz partiami wywodu już są znacznie luźniejsze. W tym sensie, rozdziały nie tworzą ściśle pozazębianej całości, a raczej grupę powiązanych wypowiedzi, splecionych ze sobą spojrzeń na wybrany obszar problemowy. Zasadniczo nie zmienia to wartości pracy, ani nie przeszkadza w lekturze.

Zaryzykowałbym tezę, że przynajmniej częściowo przyjęcie takiej konstrukcji wywodu wynika ze szczególnej sytuacji badań nad komiksem. Z całą pewnością są one znacznie słabiej ugruntowane akademicko niż badania nad pokrewnymi formami wypowiedzi artystycznych (literaturą, filmem, teatrem, czy malarstwem), co w punkcie wyjścia stawia badacza w szczególnej, kłopotliwej sytuacji. O ile w tych starszych – tak to nazwijmy – obszarach badawczych bogactwo dyskursu naukowego wymusza wybranie węższego i bardziej specjalistycznego zakresu dla naukowej analizy, to stan badań nad komiksami niejako wymusza podjęcie zagadnień ogólnych, jak np. przywoływane przez Doktoranta kwestie odróżnienia komiksu od literatury, nawet jeśli zasadniczym celem wypowiedzi miałyby pozostać analizy konkretnego materiału. Ponieważ sytuacja ta i kłopoty z nią związane współtworzą ramy całego wywodu, to jej rola i wpływ jeszcze powrócą w niniejszej recenzji. Pamiętać należy, że tak rozumiana, odciska się na całości pracy.

Ogólniejszy podział na część teoretyczną i część empiryczną, jak już wskazałem przekłada się na układ poszczególnych rozdziałów. Jak już też pisałem wywody teoretyczne Autor umieścił w rozdziałach 1-3. I tak, w rozdziale 1 zatytułowanym „Komiksologiczny chaos, czyli jak można odczytywać stan badań” (s. 21-44) Doktorant przedstawia stan badań komiksologicznych. To właśnie w tym miejscu, przywołując wypowiedzi naukowców i naukowczyń zajmujących się komiksem pojawia się najwięcej metarefleksji na temat niedostatecznie satysfakcjonującego dla nich stanu badań nad tym medium. Jako czytelnik właśnie w tym miejscu odniosłem wrażenie, że choć Doktorant w istocie wołałby przede wszystkim wypowiedzieć się na inny temat – tj. podjąć analizę poszczególnych tytułów – to ma poczucie, że istniejący metadyskurs obliuguje go, by ustosunkował się do rozmaitych uwag, które w literaturze się pojawiają: np. dotyczących niedostatecznego definicyjnego wyodrębnienia komiksu jako zjawiska, czy braku odrębnej metodologii badawczej. O tyle więc, sam przegląd literatury nie jest tylko rozpoznaniem stanu badań, ale też od razu zamienia się w metawypowiedź o subobszarze badań.

Dlatego w tym kontekście chciałbym zaznaczyć, że jak najbardziej pozytywnie oceniam znajomość i wykorzystanie literatury przedmiotu przez Doktoranta oraz jej syntetyczne ujęcie przedstawione w rozdziale 1. W pełni także sympatyzuję z rozmaitymi jego uwagami,

komentującymi przywoływane stanowiska i wypowiedzi. Uważam, że ukazują one nie tylko dobre rozeznanie, ale też jak najbardziej pożądaną roztropność Autora. Przykładowo, gdy komentuje on tezę, że nieaktualne definicje encyklopedyczne świadczą o marginalizowaniu komiksu, bardzo trzeźwo rozpoznaje „bazę” sytuacji, wskazując na znacznie trywialniejsze przyczyny: „brak miejsca na rozbudowę hasła czy – co się może zdarzyć – nieobeznanie twórców słowników sztuki i języka polskiego w najnowszych koncepcjach komiksoznawczych. Ze względu na czas ich wydawania słowniki siłą rzeczy nie nadążają faktograficznie za zmieniającą się rzeczywistością; nie mogą też być nieustannie aktualizowane, stanowiąc materialne źródła informacji” (s. 36).

Moim zdaniem, pan mgr Wrzeszcz ma także bardzo dużo racji upominając się o włączenie w badania nad komiksem stanowisk, wypowiedzi i rozpoznań twórców: „uważam, że niezwykle istotne w tych rozważaniach są stanowiska wybitnych praktyków, zasłużonych w popularyzowaniu wiedzy o komiksie” (s. 39). Problem, który się tu w istocie kryje jest starszy i bardzo złożony. Zygmunt Bauman chętnie w analogicznym kontekście przywoływał pojęcie hermeneutyki wtórnej jako właściwie ujmującej badania kulturoznawcze: świat kultury jest rzeczywistością już zinterpretowaną, a rozpoznania i analizy naukowe nabudowują się na tych pierwszych interpretacjach, siłą rzeczy biorąc je także pod uwagę. Kultura komiksu – nie ona jedna zresztą – ma jednak to do siebie, że sama wytwarza różne poziomy interpretacji oferując zarówno hermeneutykę pierwotną, jak i wtórną. Autor przywołuje choćby głośną pracę Scotta McClouda *Zrozumieć komiks*, która sama jest komiksem. Można tu także sięgnąć po rozpoznania znanej i zasłużonej postaci, jaką jest Alan Moore, twórca m.in. słynnych *Strażników*, który jako nieakademik wpisuje doświadczenie komiksu w znacznie szersze rozważania kulturoznawcze i historiozoficzne na temat pisma, magii i snucia opowieści w kulturze. Tego rodzaju refleksyjność twórców i twórczyń komiksów nie tylko powinna być przedmiotem analiz naukowych, ale też partnerem w dialogu. O tyle też cieszę się, że Doktorant postanowił na koniec swej pracy zabrać głos jako twórca, ale jednocześnie wyrażę żal, że ten głos twórczy nie został bardziej rozbudowany.

W rozdziale 2. „Architek(s)tura! Na styku znaczeń” (s. 45-72) zostaje wprowadzone tytułowe pojęcie architek(s)tury, które, jak już wskazywałem ma za zadanie wskazywać na konieczność szerokiego podejścia badawczego do komiksu, chodzi więc „nie tylko [o] tekst, ale i jego materialną strukturę oraz kontekst odbioru. Coraz częściej akcentuje się rolę nośnika, układu graficznego i przestrzennego, a także powiązania z innymi dziedzinami sztuki”, chodzi też o „znaczenie dla refleksji nad materialną organizacją dzieła literackiego – uwzględniając nie tylko warstwę tekstową, ale również nośnik i jego formę” (s. 55).

W dalszych partiach wywodu, Autor wymienia to, na co należy zwrócić uwagę: „ważna jest także tekstura, na którą składają się takie elementy jak czcionka, układ graficzny, marginesy, ale także ilustracje, grafiki czy ręcznie malowane iluminacje. Te fizyczne właściwości książki jako obiektu materialnego kształtują doświadczenie lektury i wpływają na interpretację” (s. 61). I konkluduje proponowane architektoniczne podejście do zjawiska komiksu następująco: „Łącząc w sobie sekwencyjne obrazy, słowo pisane oraz materialną strukturę kartki, komiks jawi się jako przestrzeń, w której fizyczna organizacja medium ma ogromny wpływ na całościowe ukształtowanie utworu oraz doświadczenie czytelnika. Podobnie jak w przypadku architektury, gdzie materialna obecność budynków wpływa na percepcję i interakcję z przestrzenią” (s. 62).

Kategoria architek(s)tury zostaje zaproponowana jako pojęcie, które określiłbym mianem parasolowego. Nie ma ono za zadanie nazwania jakiegoś jednego wyodrębnionego zjawiska komiksowego, a raczej proponuje pewną całościową perspektywę, czy też orientację badawczą. Zgadzając się tu z wywodem Autora, zastanawiam się jednocześnie, czy nie powinien zaakcentować on swojego stanowiska jako propozycji pewnego paradygmatu badawczego, czy podejścia wywiedzionego z architektonicznej metafory, ale też z pewnej, przyjętej ontologii pokrewnej innym koncepcjom i ujęciom kojarzonym ze „zwrotem ku rzeczom”, bądź „zwrotem ku materialności”. Propozycja mgra Wrzeszcza jest tu o tyle ciekawa, że nie kończy się na teoretycznych deklaracjach, ponieważ możemy prześledzić jej zastosowanie na licznych, choć krótkich przykładach w dalszej części pracy.

W rozdziale 3 „Architek(s)tura w sprzężeniu z literaturą” (s. 73-93) Autor konfrontuje pojęcie architek(s)tury z „literaturą” jako pomysłem do pewnego stopnia równoległym i pokrewnym. Widać wyraźnie, że pojęcie literatury wyrasta z zaniepokojenia faktem, że zwykle mówienie i pisanie o literaturze koncentruje się całkowicie na warstwie znaczeniowej pomijając stronę materialną: „W literaturze kluczowe znaczenie mają takie elementy, jak układ graficzny, typografia, marginesy, a także fizyczna forma książki. Te materialne aspekty nie są jedynie nośnikami treści, ale integralną częścią dzieła, wpływającą na sposób, w jaki czytelnik go doświadcza” (s. 74).

Rozumiem tutaj ruch Autora polegający na poszukiwaniu sojusznika dla swojego stanowiska, sojusznika, który w dodatku pokazuje w tym miejscu, że zwrócić uwagę na materialność opowieści można nie tylko wychodząc od tak niejednorodnego medium, jak komiks, ale także od strony tradycyjnej literatury.

Rozważania w tym rozdziale Doktorant wykorzystuje jednak, aby pójść dalej i podjąć jeszcze inne zagadnienia: przede wszystkim wprowadza na scenę literaturę dziecięcą (np. s. 75)

oraz odnosi się do problemu autorstwa. Skoro bowiem w obszar analiz wchodzi więcej elementów – nie tylko treść, ale też rozmaite aspekty materialne – to zwiększa się liczba osób, które je tworzyło. Co z kolei wysuwa problem autorstwa jako pewnego ujednoliconego sposobu odniesienia się do całości dzieła. Tutaj mgr Wrzeszcz zaznacza różnice w zastosowaniu pojęcia architek(s)tury i liberatury. Ta druga uznając niejako tylko pewien typ współprac zamyka się na dzieła, w których np. część ilustracyjna nie była konsultowana z autorem tekstu (przykład Juliana Tuwima), czego nie robi ta pierwsza (zob. s. 80). W pełni popieram w tym miejscu stanowisko Doktoranta w tej sprawie, szkoda jednocześnie, że nie wykorzystał tego wątku do poszerzenia rozważań nad złożonością idei autorstwa w kontekście archite(s)tury i to, na ile jeszcze może pozostać użyteczną kategorią analityczną, a na ile takie szerokie podejście utrudnia jej zastosowanie. W tym rozdziale pojawiają się również omówienia pierwszych przykładów – książki-zabawki, książki do działania, książki obrazkowej i książki eksperymentalnej.

O rozdziale 4, zatytułowanym „Na pierwszy rzut oka, czyli o pierwszym wrażeniu czytelniczym” (s. 94-131) mgr Wrzeszcz pisze, że „inicjuje serię analiz konkretnych przykładów, w których architek(s)tura dzieła zostaje poddana wnikliwej interpretacji, ze szczególnym uwzględnieniem jej roli w kształtowaniu pierwszego kontaktu młodego odbiorcy z komiksem” (s. 12). Mogłoby się wydawać się, że rozpoczyna on w tym miejscu część empiryczną pracy, sprawa jednak nie jest tak oczywista. Końcowe jego partie rzeczywiście przynoszą szereg ciekawych analiz: od s. 111 Autor sięga po przykłady okładek, a kolejne podrozdziały: „Rozbudowane światy w wielkim formacie”, „W rękach dziecka – o kompaktowych komiksach” i „Komiks z kartonu” (łącznie s. 117-131) przynoszą szereg analiz fizycznych aspektów wybranych komiksów dla dzieci: dużego i małego formatu oraz materiału, z którego jest on wykonany. Jednakże zanim do tego wszystkiego dotrze, Autor wraca do zagadnień teoretycznych, tym razem jest to koncepcja literackości Stefanii Skwarczyńskiej i Stanisława Dąbrowskiego. Kulminację tych rozważań stanowi schemat wiedzy o literaturze według Dąbrowskiego (s. 101).

Pod względem konstrukcyjnym rozdział ten uznałbym za najbardziej niespójny w całej pracy i trochę rozbijający jej wywód, nie przez zawarte w nim treści, ale bardziej przez sposób ich zorganizowania. Dzieje się tak dwóch powodów. Po pierwsze nie lokuje się zdecydowanie ani po stronie teoretycznej, ani empirycznej rozprawy, raczej po trochu w obu. Ponieważ jednak rozważania teoretyczne w nim zawarte nie zostały ściślej powiązane z rozważaniami wcześniejszymi, łatwiej jest połączyć jego analizy okładek, formatów i materiałów z empiryczną częścią rozprawy. Po drugie jednak, i co ważniejsze, trzy zasadnicze wątki tego

rozdziału nie zostały dobrze związane ze sobą. Tytuł rozdziału wskazuje na podjęcie zagadnienia pierwszego wrażenia i roli okładki. Rzeczywiście od tego Autor rozpoczyna, od strony wizualnej i dotykowej okładek (s. 95). Wydaje się, że mamy tu zainicjowanie zasadniczego tematu. Jednakże już na s. 96 przeskakujemy do problemu literackości: „Wiele już powiedziano i napisano o tym, czym jest albo czym może być literatura. Mimo to pytanie o sposób rozumienia tego pojęcia wciąż pozostaje aktualne. Nie istnieje ostateczna, niebudząca kontrowersji definicja dzieła literackiego”. Nie ma tu żadnego przejścia, informacji dla osoby czytającej, dlaczego od zainicjowanego tematu pierwszego kontaktu z komiksem, przechodzimy do teorii literackości oraz jakie znaczenie ma ten krok dla całości wywodu. Tak, jak już wskazywałem, w tej części mgr Wrzeszcz sięga do prac Skwarczyńskiej i Dąbrowskiego, co samo w sobie jest ciekawe.

Pojawia się tu jednak kilka znaków zapytania związanych z samym wywodem. Pierwszy z nich wynika z faktu, że po wcześniejszych rozdziałach poświęconych archite(s)turze i literaturze czytelnik raczej spodziewa się, że problem pierwszego kontaktu z komiksem i jego okładką zostanie umieszczony właśnie w ich kontekście. Ale dalej pojawiają się następne: jak ma się teoria literackości do tych dwóch naczelnych pojęć wprowadzonych wcześniej? I dlaczego myślenie architektoniczne zniknęło, gdy mowa o pierwszym kontakcie – wejściu w komiks?

Na s. 103 wraca kwestia wizualności. Jednakże o ile wewnątrz tego wywodu przejście jest uzasadnione, to po przeczytaniu pierwszych trzech rozdziałów staje się niezrozumiałe, gdy Autor pisze: „Jednym z często pomijanych aspektów literatury jest jej wizualna strona – umyka ona nie tylko czytelnikom, ale i samym pisarzom oraz krytykom. Tymczasem Dąbrowski zwraca na nią szczególną uwagę, podkreślając, że literatura, jako sztuka słowa, nieustannie wchłania nowe tworzywa, co świadczy o jej rozwoju” (s. 103). Powtórzę: w wąskim kontekście wywodu w tym rozdziale widzimy przejście: mówimy o stronie wizualnej, bo wskazuje na nią koncepcja Dąbrowskiego. Jednakże w kontekście całej rozprawy tego rodzaju wypowiedź staje się enigmatyczna: po blisko 90 stronach wywodu na temat ważności strony wizualnej, materialnej i relacji między jej elementami, Autor pisząc „jednym z często pomijanych aspektów literatury jest jej wizualna strona”, jak gdyby właśnie rozpoczynał cały tekst, a nie znajdował się w samym jego środku. Od s. 105 Doktorant faktycznie przechodzi do wywodu na temat okładek, zaczyna jednak od ogólnych uwag na ich temat, by dalej zaproponować trzy własne, ciekawe analizy: *Wyprawy Shackletona*, *Zaginionej wyspy* i *Chłopca z gór*.

Jak już wcześniej pisałem, końcowa część tego rozdziału (od s. 117) poświęcona jest analizie formatów i materiałów. I ponownie, można zastanawiać się na połączeniu tej partii

rozważań z resztą rozdziału, zwłaszcza tytułem mówiącym o pierwszym wrażeniu, bo w swoich (ponownie ciekawych!) analizach, Doktorant wchodzi w przedstawienie zawartości przywoływanych pozycji (*Którędy do Yellowstone? Dzika podróż po parkach narodowych, Ale odlot! Rysunkowa historia lotnictwa, czy Smoczek Loczek. Bardzo straszna czkawka*). Z perspektywy czytelniczej, uważam, że bardzo dobrze się stało, że te analizy są poszerzone i nie ograniczają się tylko do pierwszego wrażenia, czy samych okładek. Jednakże struktura rozdziału pęka w kilku miejsca i wytwarza poczucie wyrzucenia czytelnika z toku wywodu. Podkreślę jednocześnie, że każdy z tych fragmentów, które razem stworzyły niespójną całość, pozostaje rzetelnie opracowany oferując wywód na dobrym poziomie merytorycznym.

Trzy kolejne rozdziały (5-7) to empiryczna część całej rozprawy i, nie umniejszając znaczenia rozważań teoretycznych, uznałbym je za zasadnicze dla całości. To tutaj bowiem otrzymujemy analizy wybranych tytułów skierowanych do dzieci oraz przykłady zastosowania perspektywy poznawczej kreślonej wcześniej. Przedmiotem rozważań w rozdziale 5 pt. „Między kreską a plamą. W głąb architek(s)tury komiksu dziecięcego” (s. 132-159) są ilustracje. Autor zwraca uwagę na ich różnorodne funkcje i formy udziału w tworzeniu opowieści, w przykładach pokazuje różnorodne stylistyki, bada ich znaczenie i to, co one komunikują swoim odbiorczyniom i odbiorcom (jak choćby sposób konstruowania i znaczenia retrospekcji w *Bardzo dzikiej opowieści* – s. 143-149).

Z kolei w rozdziale 6 „Architek(s)tura słowa. Jak komiksy dla dzieci uczą, bawią i opowiadają” Autor przygląda się różnym sposobom budowania opowieści dla dzieci, jak i ich funkcjom. Zwraca przy tym uwagę na fakt, że nie zawsze opowieść komiksowa posługuje się tekstem, co wytwarza inne formy zaangażowania odbiorcy (s. 162). Jednocześnie stawia tezę, że „w komiksach skierowanych do dzieci najczęściej spotykana forma tekstu są dialogi, podczas gdy komiksy całkowicie nieme stanowią rzadkość, podobnie jak utwory, w których dominuje tekst narracyjny” (162). Tutaj jednak problematyczna, moim zdaniem, staje się niezróżnicowana kategoria „dziecka”. Autor nie wprowadza podziałów wiekowych, ale można zasadnie postawić pytanie o jakim wieku mówimy? Czy powyżej przywołana teza o dominacji komiksów z tekstem nad bezsłownymi odnosi się do tej samej grupy wiekowej co, analizowana dalej w tym rozdziale seria *W.I.T.C.H.*? Choć jej analiza podobnie, jak w przypadku wcześniejszych przykładów, okazała się bardzo ciekawa, to właśnie ona zwróciła moją uwagę na problem wieku. We fragmentach ją poprzedzających mowa jest bowiem o dzieciach, jak więc uzasadnić przeskok do serii skierowanej do młodzieży („przeznaczona głównie dla młodzieży” pisze Autor o tym cyklu na s. 166)? Jak mgr Wrzeszcz widziałby tu tego rodzaju rozróżnienia? Czy byłyby one istotne dla jego wywodów, w tym dla tezy ze s. 162? Pytania te

są tym bardziej zasadne, że nieco dalej wracają dzieci („Komiksy dla najmłodszych czytelników stanowią istotne wsparcie w procesach edukacyjnych”, s. 172), a nawet pojawia się wskazanie na s. 172 dzieci z klas 1-3 szkoły podstawowej.

Komiks Shauna Tana *Regulamin na lato* jako dzieło bardzo oryginalne, operujące obficie logiką marzenia sennego, wypełnione symboliką jest ciekawym przedmiotem do analizowania form prowadzenia narracji i szerzej budowania komiksowej architek(s)туры. Zgłaszam jednak wątpliwość, czy na pewno jest to dobry przykład komiksu dla dzieci. Uważam bowiem, że w najlepszym razie najmłodszymi jego odbiorcami będą nastolatki właśnie ze względu na rozmaite zabiegi formalne, w tym sięganie do surrealizmu, które sprawiają, że odbiór wymusza w tym przypadku umiejętność rozpoznawania pewnych podstawowych konwencji komunikacyjnych komiksów oraz ich naruszania i dystansowania się od nich przez Tana. Dodatkowo za bardzo nieszczęśliwą uważam tezę postawioną przez Doktoranta, że „tego typu książka może być atrakcyjna dla dzieci w spektrum autyzmu, które poprzez zasady i reguły porządkują otaczający je świat” (s. 180). Teza ta nie została porządnie uzasadniona, a moim zdaniem, raczej nasuwa się teza przeciwna: komiks ten jako artystyczna refleksja nad różnymi regułami (prowadzenia opowieści oraz ukazywanymi w nim regułami z życia codziennego) wymaga gotowości na ich rozluźnienie przez metarefleksję.

Cel ostatniego rozdziału 7. pt. „Smoki, labirynty i obrazkowe światy. Eksperymenty architek(s)toniczne w komiksie dziecięcym” (s. 185-217) Autor przedstawia następująco: „W tej części pracy skupię się na komiksach dla dzieci stanowiących formalne i strukturalne eksperymenty” (s. 186). Rozważania tu zamieszczone rozpoczynają się od sięgnięcia do grupy OuLiPo jako przykładu literatury eksperymentalnej. Szkoda, że podczas omawiania wybranych przykładów prac OuLiPijczyków – Queneau i Pereca – Doktorant nie sięgnął w tym miejscu po inny przykład pracy jednego z nich, tj. wydanej po polsku w 1985 roku *Bajeczki na twoją modłę* Raymonda Queneau z ilustracjami Edwarda Lutczyzna, której komiksowa forma pasuje nie tylko do tego miejsca wywodu, ale do tematyki całej rozprawy, a forma słowno-obrazkowej opowieści paragrafowej doskonale łączy się z tematyką podejmowaną dalej w tym rozdziale. Wykorzystując dalej uwagi i spostrzeżenia z tej części pan mgr Wrzeszcz przywołuje już rozmaite, ponownie bardzo interesujące, przykłady dzieł i wydawnictw dla dzieci. Pośród nich są Książkowa Wieża Babel (s. 191-194), prace Roberta Trojanowskiego (s. 195-202), komiksy-paragrafowe (s. 202-207), fascynujący projekt „Kamienica” (s. 207-211), czy książki trójwymiarowe.

Wspominam jedynie – a i to pobieżnie – o dziełach analizowanych w pracy mgra Wrzeszcza, ponieważ jest ich wiele i sądzę, że z tego powodu wchodzenie w szczegółowe dyskusje z poszczególnymi tytułami i ich interpretacjami mijałoby się z celem. Z uwagi bowiem na opisaną na wstępie sytuację badań nad komiksami, są one raczej szeregiem ilustracji i uzasadnień dla zastosowania ogólnej perspektywy poznawczej opatrzonej pojęciem architek(s)turey. Niezależnie od tego, są one bardzo ciekawe i dają poczucie możliwości pójścia dalej, w głąb, gdyby skupić się jedynie na poszczególnych dziełach bądź twórczyniach i twórcach. O tyle też uważam, że praca została dobrze pomyślana, a zamysł ten został równie dobrze zrealizowany. Jak pisałem wcześniej, struktura całości z jednej strony jest właściwie zaplanowana, z drugiej, przy bliższym przyjrzeniu się, sprawia wrażenie bardziej pluralistyczne – sieci teoretycznych wypowiedzi, interwencji i analiz.

Biorąc pod uwagę cel części teoretycznej rozprawy, Autor miał w zasadzie trzy możliwe wyjścia: 1. Całkowicie zrezygnować z analiz empirycznych; 2. Skupić się na kilku nielicznych przykładach, dwóch, trzech lub czterech, poświęcając każdemu jeden pełny rozdział; wreszcie 3. Pokazać cały wachlarz przykładów. Myślę, że dobrze się stało, że wybrał trzecią opcję. Pierwsza jako pozbawiona empirii byłaby najgorsza, druga zyskiwałaby na spójności wywodu, ale też narażała się na zarzuty związane z doбором i reprezentatywnością przykładów. Opcja trzecia, zrealizowana przez mgra Wrzeszcza pozwala nam – czytelnikom oraz czytelnikom pracy i komiksów – spojrzeć na cały wachlarz działań twórczych podejmowanych przez osoby tworzące komiksy. Dało to także możliwość, do wykazania się przez Doktoranta bardzo dobrą znajomością obszaru swoich badań. Nowe dla dyskursu naukowego, bo niekoniecznie nowe jako zjawisko kulturowe, przedmioty, zakresy, obszary badań wymagają pojawienia się prac przeglądowych, oferujących nie szczegółowe studia monograficzne, a szersze panoramy, dzięki którym później już możemy orientować się w terenie, nawet jeśli wobec samych tych panoram przyjmujemy stanowisko krytyczne. Myślę, że rozprawa pana mgra Wrzeszcza pełni funkcję takiej panoramy, starając się uporządkować swój przedmiot zainteresowań w pewne zasadnicze typy i podtypy, o tyle też uważam, że jest to udany projekt badawczy.

Na osobny komentarz zasługuje także zainteresowanie komiksem dziecięcym. Jak wskazywałem, w toku wywodu, zdarza się, że Autor nie zawsze jest konsekwentny, nie trzyma się bowiem precyzyjnie określonej grupy wiekowej, płynnie przechodząc między różnymi kategoriami. Niewątpliwie sprzyja to bogactwu i różnorodności przykładów, pozwala także tak je dobierać, by omawiać wyraźne przypadki zastosowania takich czy innych rozwiązań artystycznych. Cierpi jednak na tym ścisłość, której dochowanie mogłoby pozwolić powiedzieć więcej np. o funkcjach edukacyjnych poszczególnych tytułów, różnych przecież dla różnych

kategorii wiekowych. O ile więc samo podjęcie problematyki komiksu dla dzieci uważam za bardzo cenne i ważne, to widzę pewne słabości w sposobie realizacji projektu. Słabości te jednak Autor łatwo będzie mógł wyeliminować w swoich kolejnych publikacjach.

Praca została napisana dobrym, czytelnym stylem, rozważania teoretyczne nie są w żadnym miejscu przeciążone żargonem, toteż odbiór tekstu jest płynny. Analogicznie strona redakcyjna rozprawy została bardzo dobrze opracowana. Bardzo pozytywnie oceniam włączenie licznych ilustracji, które pogłębiają odbiór wywodu, pozwalają nie tylko na poznanie przedmiotu odniesienia, ale umożliwiają krytyczną analizę autorskich interpretacji. Wpisuje się to w dobrą i starą tradycję, by w naukach o kulturze dbać o materiał ilustracyjny, wizualizować przedmiot badań, gdy tylko będzie to możliwe.

Choć staranna eliminacja drobnych błędów językowych takich, jak literówki, lokuje się powyżej przeciętnej, tzn. praca została bardzo pieczołowicie z nich wyczyszczona, to kilka z nich jednak się pojawiło. Kilka bardziej „niesfornych” usterek przywołuję poniżej nie tyle dla samego odnotowania, ile po to, by pomóc Autorowi je wyeliminować jeśli planuje opublikować rozprawę w jakiejś formie.

Na s. 70 czytamy „Z kolei Al Moore i Eddie Campbell w *From Hell* wykorzystują labiryntowe układy”. Pierwszy z autorów podaje na okładce komiksu swoje pełne imię „Alan”, więc nie wiem, czemu tutaj zostaje ono skrócone. Komiks ten miał także kilka wydań w języku polskim jako *Prosto z piekła*, powinien więc albo jako taki zostać przywołany, albo obok wydania angielskiego powinna pojawić się adnotacja o wydaniu polskim.

Na schemacie wiedzy o literaturze na s. 101 wykorzystane zostało nieszczęśliwe połączenie pól o żółtym kolorze z białą czcionką, co bardzo zmniejsza czytelność zarówno w wersji papierowej, jak i cyfrowej rozprawy.

Na s. 162 czytamy: „Do zagadnień dialogu i narracji w komiksie odnosił się Wojciech, badając różnorodne formy pogranicznych komiksu”. Przypuszczam, że chodzi tu o Wojciecha Birka, którego nazwisko zostało skasowane przypadkowo w toku prac redakcyjnych.

Na tej samej stronie Autor pisząc o komiksie, który bazuje tylko na obrazie dość niefortunnie sformułował wypowiedź: „W komiksie niemym **występuje brak tekstu słownego**” (podkreśl. – K.A.). Choć najbardziej zwraca uwagę owo „występowanie braku”, które lepiej po prostu zastąpić „brakiem”, to zgłosiłbym wątpliwość także jeśli chodzi o dwa inne sformułowania: mówienie o „komiksie niemym” łączy medium obrazu z cechą zjawisk (bez)dźwiękowych. Dzieje się to nie tylko w tym miejscu, ale też w innych. Także określenie „tekst słowny” nie brzmi najlepiej, bowiem, czy stosowane niekiedy w komiksach zbitki

rozmaitych znaczków, które mają oddawać stany emocjonalne bohaterów i bohaterek (jak np. Piorunki i wykrzykniki), nazwalibyśmy „tekstem bezsłownym”? Myślę, że także w tym przypadku lepiej będzie pozostać przy samym „tekście” lub samych „słowach”.

Konkluzja

Ustawa Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dnia 20 lipca 2018 roku w artykule 187 stwierdza, że: „1. Rozprawa doktorska prezentuje ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w dyscyplinie albo dyscyplinach oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej lub artystycznej.

2. Przedmiotem rozprawy doktorskiej jest oryginalne rozwiązanie problemu naukowego, oryginalne rozwiązanie w zakresie zastosowania wyników własnych badań naukowych w sferze gospodarczej lub społecznej albo oryginalne dokonanie artystyczne”.

Nie mam wątpliwości, że łączny bilans zalet i wskazanych w niniejszej recenzji usterek rozprawy pana mgra Wrzeszcza przemawia na korzyść złożonej przez niego rozprawy. Podjął on ciekawy i bardzo słabo rozpoznany temat badawczy będący jednocześnie ważnym zjawiskiem kulturowym. Podwójna marginalizacja – dlatego, że chodzi o komiksy oraz twórczość dla dzieci – sprawia, że choć zjawisko komiksu dziecięcego powinno być intensywnie zgłębiane jako bardzo szeroko obecne w naszej kulturze, nie doczekało się ono wystarczającej uwagi ze strony środowiska naukowego. Również jednoznacznie pozytywnie oceniam wysiłek związany z proponowaną perspektywą badawczą oraz liczne analizy i interpretacje wypełniające znaczną część rozprawy, które w moim pełnym przekonaniu spełniają drugi ze wskazanych w Ustawie warunków. Praca wykazała bardzo dobrą znajomość wybranego przez Doktoranta obszaru zjawisk kulturowych, zaś dyskusja w części teoretycznej pokazała, że posiada on szeroką wiedzę z zakresu teorii i badań kulturoznawczych, co spełnia pierwszy ustawowy warunek.

Tym samym też **stwierdzam, że złożona rozprawa całkowicie spełnia ustawowe i naukowe wymogi związane z procesem nadawania stopnia doktora i wnioskuję o dopuszczenie Pana Magistra Kamila Wrzeszcza do dalszych etapów przewodu doktorskiego.**



dr hab. Krzysztof Abriszewski, prof. UMK