

2010: *Wstępna charakterystyka powieści graficznej. W stronę genologii humanistycznej*, [w:] „Zagadnienia Rodzajów Literackich” nr 53 z. 1-2, s. 153-181.

Wstępna charakterystyka powieści graficznej W stronę genologii humanistycznej

W poniższym artykule chciałbym wstępnie opisać problematykę związaną z powieścią graficzną. W szczególności interesuje mnie umieszczenie tego zagadnienia na tle metodologicznego impasu genologii esencjalnej. W pierwszej części mojego szkicu pokrótce omawiam relacje komiksu z literaturą oraz rozważam zasadność używania pojęcia *powieść graficzna*. Następnie przedstawiam zarys historyczny rozwoju komiksu – fragment ten ma charakter propedeutyczny, a jego celem jest przybliżenie podstawowych informacji, dotyczących gatunku, który w polskich badaniach kulturoznawczych (w tym literaturoznawczych) pojawił się stosunkowo niedawno w zestawieniu z np. krytyką frankofońską czy amerykańską. Trzecią część artykułu w całość poświęcam omówieniu sytuacji badań genologicznych we współczesnym literaturoznawstwie polskim oraz próbie wyboru odpowiedniej perspektywy i narzędzi dla dalszego badania gatunków hybrydycznych i agenetycznych, do których zaliczam powieść graficzną.

Rzut oka na kategorię literackości

Komiks, a co za tym idzie także powieść graficzna, jest sztuką osobną, która wykształciła własny język oparty na jedności ikonolingwistycznej. Nie można postawić znaku równości między literaturą a komiksem. Jednakże ze względu na literacki rodowód komiksu i posługiwanie się narracją wyrosłą z literackich pierwowzorów, taka optyka zdaje się być zasadna. Literackość sztuki komiksowej najsilniej przejawia się w jednej z jej odmian – *graphic novel* – powieści graficznej (sam termin presuponuje literackie konotacje). Wojciech Birek w swoim hasle stworzonym dla „Zagadnień Rodzajów Literackich” tak pisze o tym gatunku:

Powieść graficzna (ang. *graphic novel*, fr. *roman graphique*, *bd roman*): jedna z trzech podstawowych form genologicznych komiksu (obok komiksu prasowego i zeszytu (albumu) komiksowego), ukształtowana w latach 60. XX wieku, a od lat 80. traktowana jako równoprawna i istotna artystycznie odmiana komiksu najbliższa literaturze. Jej wyznaczniki genologiczne to: deheroizacja w zestawieniu z bohaterami o nadludzkich możliwościach w tradycyjnym komiksie, realizm w konstrukcji świata przedstawionego, często

pierwszoosobowa forma narracyjna, obejmująca zamkniętą strukturę fabularną, ukształtowaną na wzór literackiej powieści, autobiografizm, pogłębiona motywacja psychologiczna, odniesienia do tradycji gatunkowych literatury, takich jak powieść o dojrzewaniu, powieść środowiskowa, kronika rodzinna, literatura faktu itp. oraz duża – w zestawieniu z innymi postaciami komiksu – objętość (...).¹

Czy jednak rzeczywiście możliwe jest genologiczne uporządkowanie wiedzy na temat powieści graficznej jedynie w oparciu o arbitralne wskazywanie powieściowych asocjacji i przeliczenie ilości stron? Już samo nawiązanie do powieściowego paradygmatu tej formy komiksu nastrocza metodologicznych trudności. Ile bowiem jest wariantów w obrębie tego paradygmatu, czy w ogóle można mówić o jednym paradygmacie? Jak przecież zauważył Bachtin *powieść jest jedynym rozwijającym się i dotąd niegotowym gatunkiem*², który w swej otwartości, płynności, aktualności i amorficzności rozbija normy gatunkowe i wymyka się zdefiniowaniu. Jeśli dodatkowo poszerzyć tę wątpliwość o najnowsze założenia badań genologicznych, okazuje się, że żaden gatunek, który wzbogacany jest o swe nowe reprezentacje, nie jest zamknięty w granicach normatywnych wyznaczników – następuje nieprzerwana aktualizacja i weryfikacja modelu/modeli. Zajmując się powieścią graficzną, staje się w końcu przed jeszcze jednym problemem. Nie tylko jest ona nieokreślona w swej „powieściowości”, ale łączy ów synkretyzm gatunku mieszanego z niejednorodnością języka. O ile powieść literacka zamyka się w obrębie słowa, o tyle powieść graficzna (jak i komiks w ogólności) łączy słowo z obrazem (ikonolingwizm). Czy można zatem jeszcze mówić o literackości tego zjawiska?

Kategoria literackości rozpoczęła swoją „karierę” w świecie naukowym za sprawą prac rosyjskich formalistów i późniejszych strukturalistów. Roman Jakobson zwrócił uwagę na potrzebę zajmowania się nie literaturą *sensu stricto*, co właśnie literackością³.

Jeszcze w 1969 roku Michał Głowiński podkreślał w swojej rozprawie *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej* „niewątpliwą” literackość gatunków:

Gatunek jest (...) znakiem literackości, sygnałem, że przedmiot, o jakim się mówi należy do sfery zjawisk literackich. Sygnałem wyrazistym, skoro istnienia gatunków nie przypisuje się w zasadzie innym typom wypowiedzi (a jeśli się nawet przypisuje to w sposób nie obowiązujący i przez analogię do literatury⁴

¹ W. Birek, hasło: *powieść graficzna* [w:] „Zagadnienia Rodzajów Literackich” nr 52 z. 1-2 (103-104) 2009, s. 248.

² M Bachtin, *Epos a powieść (o metodologii badania powieści)*, przeł. J. Baluch [w:] „Pamiętnik Literacki” LXI, 1970, z. 3, s. 203.

³ *Funkcja poetycka języka* – właściwa literaturze – jako elementarna cecha język artystycznego. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *Pamiętnik Literacki* 1960 z.2, str. 439.

⁴ M. Głowiński, *Powieść młodopolska* [1969], [w:] *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 38. Obecnie, podejście do teorii gatunków zmieniło się diametralnie pod wpływem poglądów Michaiła Bachtina,

Kierując się strukturalnymi koncepcjami, mającymi na celu jasne określenie przedmiotu poznania, próbowano dokładnie wykazać czym się ona charakteryzuje. W *Głównych problemach wiedzy o literaturze* Henryk Markiewicz podkreśla trzy podstawowe wyznaczniki literackości danego tekstu – fikcyjność świata przedstawionego, uporządkowanie naddane w stosunku do potrzeb zwyczajnej komunikacji językowej i obrazowość⁵. Wszystkie te cechy są jednak właściwe tak literaturze jak komiksowi. Fikcja i obrazowość komiksowych światów są nawet wyraźniejsze od literackich, ponieważ operują umowną „piktografią”, która zwraca uwagę na samą siebie, stając się każdorazowo meta-komentarzem. Autoteliczność języka komiksu jest wpisana w jego konstrukcję – akcentuje fikcjonalność i obrazowość świata przedstawionego przy jednoczesnym zawieszeniu dominanty referencjalnej⁶. Ostatnia część triady Markiewicza *uporządkowanie naddane* dotyczy co prawda tylko tekstu słownego, w komiksie zaś (zwłaszcza w powieści graficznej) ikonolingwistycznej jedności konstruowania wypowiedzi, jednak zasadnicza koncepcja jest w obu przypadkach tożsama.

Graphic novel jest dziełem autorskim, jednorodnym, posiadającym zamkniętą strukturę fabularną, pozwalającą na badanie jej wedle wzorów analizowania i interpretowania tekstów literackich. Ujawniając w komiksie obecność struktur analogicznych do tych, które kształtują literaturę, *graphic novel* spełnia wobec całej twórczości komiksowej funkcję metatekstową, wskazuje bowiem na kategorie teoretycznoliterackie, jako właściwe narzędzia analizy komiksów⁷.

który zwracał uwagę na tzw. gatunki mowy, a tym samym rozszerzał spektrum badań geologicznych na, zdawałoby się niesystemowe i amorficzne *parole*. M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, [w:] *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac i wstęp. E. Czaplewicz. Warszawa 1986. Por. A. Wierzbicka, *Genry mowy*, [w:] *Tekst i zdanie*. Zbiór studiów, pod red. T. Dobrzyńskiej i E. Janusa, Wrocław 1983. Jest to próba pragmatyngwistycznej typologii gatunków mowy, które można by uważać za prototypy form literackich; Por. K. Holmquist, J. Pluciennik, *Solilokwium i tolerancja: metaprezentacje jako presupozycje gatunku literackiego*, [w:] *Literatura, kultura, tolerancja*, pod red. G. Gazdy, I. Hübner, J. Pluciennika, Kraków 2008, s. 91-112

⁵ „(...) Widzimy, że nawet po wyeliminowaniu określić wyraźnie fałszywych czy tylko normatywnych, żaden z dyskutowanych wyznaczników literatury nie posiada ważności powszechnej, ze względu na jej heterogeniczność. Utworom słownym przypisujemy współcześnie przynależność do literatury tak ze względu na fikcyjność (choćby częściową) świata przedstawionego, jak ze względu na „uporządkowanie naddane” w stosunku do potrzeb zwyczajnej komunikacji językowej, jak wreszcie ze względu na obrazowość (przy czym obrazowość pośrednia posiada równocześnie cechy fikcyjności).”

H. Markiewicz, *Wyznaczniki literatury*, [w:] Idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980, s. 64 – 65.

⁶ „Komiksowy rysunek przypominał o nierealności świata, który przedstawiał, ale jednocześnie opowiadał historie atrakcyjne pomimo owej nierealności. Poprzez swe ciążenie ku karykaturze nadawał procesowi lektury pozór (a niekiedy nie tylko pozór) zabawy i dostarczał czytelnikowi alibi. Przypominał mu swą wyszukaną formą, że ma do czynienia z fikcją, której nie sposób pomylić z życiem i ułatwiał zaakceptowanie i uznanie za wartą uwagi fikcję jako fikcję (jako atrakcyjną nieprawdę). (...) W ten sposób komiks, jako naśladownictwo form literackich, stał się rodzajem wypowiedzi o wypowiedzi, ironicznym komentarzem i krzywym zwierciadłem tej literatury, której struktury naśladował, a fabuły adaptował.” J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Gdańsk 1999, s. 94.

⁷ J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Gdańsk 1999, s. 89.

Granice literackości poszerza jednak (o ile nie stwierdzić, że neguje zasadność takich poszukiwań) dopiero krytyka poststrukturalna i postmodernistyczna. Wraz ze wzrostem zainteresowania badaczy rolą odbiorcy, pragmatyką interpretacji, intertekstualnością i heterogenicznością wypowiedzi, a także wprowadzeniem kategorii przyjemności oraz rozluźnieniem rygorów dyskursu naukowego (stylistyczna integracja wypowiedzi naukowej i opisywanego tekstu⁸) zatarły się wyraźnie do tej pory różnice między tekstem „literackim” a „nieliterackim”⁹. Uwagę literaturoznawców zwróciły utwory z pogranicza, „tekstowe hybrydy” – jak je nazywa Grzegorz Grochowski¹⁰.

Jeśli (...)zwrócimy uwagę na dynamikę koniunktur badawczych, to zauważymy, że od pewnego czasu problematyka swoistości dyskursu literackiego wyraźnie traci na atrakcyjności. (...) Przynajmniej od lat siedemdziesiątych – coraz wyraźniej zaznaczało się zainteresowanie tym, co pozasystemowe i niejednorodne. Jonathan Culler na przykład, w swoim syntetycznym obrazie stanu współczesnej teorii literatury, pisze o odkryciu przez uczonych „literackości” zjawisk nieliterackich oraz wskazuje na stopniowe wchłanianie „tradycyjnie pojmowanych badań literackich” przez antropologicznie zorientowane studia nad kulturą.¹¹

Jeżeli do tego dodać filozoficzne postulaty Jacquesa Derridy, który neguje podziały w obrębie komunikacji społecznej, podkreślając migotliwość ciągłego dialogu w obliczu braku centrum:

centrum nie ma (...)jest zatem ta chwila, gdy, wobec nieobecności centrum lub źródła, wszystko staje się dyskursem – pod warunkiem że zgodzimy się na to słowo – czyli systemem, w którym stojące w centrum, źródłowe lub transcendentalne *signifie* nie jest nigdy absolutnie obecne poza pewnym systemem różnic. Ta nieobecność transcendentalnego *signifie* rozciąga w nieskończoność pole i grę znaczenia.¹²

okazuje się, że „literackość”, literatury jak i „nieliterackość” innych tekstów kultury (i odwrotnie) mają marginalne znaczenie.¹³ Płynność, niedookreślenie i relatywność postmodernizmu wpłynęły znacząco na generalizację tego co literackie, sprowadzenie świata

⁸ Zob. W. Tomasik, *O ludyczności tekstu literaturoznawczego*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6, s. 33-48.

⁹ W Polsce jeszcze na wiele lat przed przełomem poststrukturalnym Stefania Skwarczyńska za dzieło literackie uważała każde wypowiedzenie posiadające sens i zwracała uwagę na swoistą „wielostrukturowość rodzajową” Zob. S. Skwarczyńska. *Wstęp do nauki o literaturze*, t.3, Warszawa 1965, s.178. Por. S. Dąbrowski, *Literatura i literackość*, Kraków 1977.

¹⁰ G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy*, Wrocław 2000.

¹¹ Idem, *Tekstowe hybrydy*, Wrocław 2000, s. 8.

¹² J. Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004 s. 485 – 486. Zob. też J. Derrida, *The Law of Genre*, „Critical Inquiry” 1980 nr 1.

¹³ Już w 1975 roku zwracał na to uwagę Janusz Sławiński, *notabene*, czołowy przedstawiciel strukturalizmu w polskich badaniach literackich. J. Sławiński *Jedno z poruszeń w przedmiocie* [1975], [w:] *Teksty i teksty*, Warszawa 1990.

do tekstualnego *universum*¹⁴. Richard Rorty postulował rozpatrywanie wszelkich tekstów w sposób równorzędny, bez prób sztucznego wyznaczania ich swoistości. Kognitywiści Lakoff i Johnson zwrócili uwagę, że człowiek „myśli metaforami”, a co za tym idzie nie tylko język, ale i umysł jest w istocie literacki¹⁵. Im nowsze wypowiedzi na temat problemu „literackości”, tym bardziej nieostre stają się jej wyznaczniki. W 2004 roku Derek Attridge tak pisał o tym, czym jest literatura:

Literatura wydaje się w ostatecznej analizie zawsze czymś więcej niż kategoria lub byt, za który się ją uznaje(...) i wydaje się czymś wartościowym z powodu czegoś innego niż różne osobiste lub społeczne zalety, które się jej przypisuje. To „coś więcej” i „coś innego” pozostaje jednak niejasne, mimo, że podejmowano wiele prób, aby to określić. Jest tak, jak gdyby językowe i intelektualne zasoby naszej kultury, uznając właściwości, procesu lub zasady, którym termin „literatura” i jemu pokrewne dają świadectwo, nie potrafiły umożliwić bezpośredniego dostępu do nich (...) Termin „literatura” nie nazywa w prosty sposób czegoś w świecie, ale i nie nadaje w prosty sposób czemuś istnienia. Raczej komplikuje samą tę opozycję, wciągając do gry owe procesy nazywania i ustanawiania lub odgrywając je, w znaczeniu, które zostaje rozwinięte później.¹⁶

Równie enigmatycznie brzmią słowa Ryszarda Nycza:

Literatura - zwłaszcza literatura nowoczesna - staje się tym specjalnym miejscem, gdzie świat wkracza dopiero w przestrzeń doświadczenia i zarysowuje się na horyzoncie ludzkiego poznania; i tym szczególnym momentem ludzkiego doświadczenia, w którym procesowi nastawiania „beziemiennej” rzeczywistości zachodzą drogę znaki, akty kategoryzacji i nadawania sensu.¹⁷

W powyższych fragmentach wyraźnie widać wpływ antropologii na sposób postrzegania literatury. Nieistotne stały się strukturalne wyznaczniki, dzielące obszar wypowiedzi na poszczególne dyskursy/rodzaje/gatunki. Kluczową rolę zaczęły za to odgrywać kwestia doświadczenia, „stawania się”, upodmiotowienie, samoświadomość twórczego współistnienia w multimedialnym imperium tekstów. Doskonale widać to na przykładzie zmian w historiografii – która w poszukiwaniu odpowiedniej strategii dla mówienia o przeszłości zwróciła się w stronę tzw. mikrohistorii, w której technika „gęstego opisu”, a także skrócenie dystansu, pozwoliły na nawiązanie nowego dialogu faktów z ich interpretacjami.

¹⁴ Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 1995; . K. Bartoszyński, *Od „naukowej” wiedzy o literaturze do „świata literackości”*, [w:] „Teksty Drugie” 1990 nr 5-6.

¹⁵ Zob. G.Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski., Warszawa 1988. Ich koncepcję rozwinął następnie Mark Turner w książce *The Literary Mind*; M.Turner, *The Literary Mind*, New York 1996.

¹⁶ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, Kraków 2007, s. 18-19.

¹⁷ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 12.

Narratologiczne eksperymenty spowodowały zacieranie się różnic między literaturą a historiografią oraz otwarciem „wielkiej historii” na „pomniejsze świadectwa” oraz inne teksty kultury. Przykładem może być tu Hayden White, który w swojej książce *Poetyka pisarstwa historycznego*, zwraca uwagę i szczegółowo zajmuje się powieścią graficzną *Maus* laureata nagrody Pulitzera, Arta Spiegelmana, traktując ten komiks jako równorzędny z innymi historycznymi narracjami, dotyczącymi Holocaustu.

(...) Wydaje się, że jest to kwestia rozróżnienia pomiędzy danym korpusem faktograficznej „zawartości” a daną „formą” narracji oraz zastosowania określonej reguły, która zakłada, że poważne tematy – takie jak masowe mordy czy ludobójstwo – aby mogły być odpowiednio przedstawione, wymagają gatunków szlachetnych, takich jak epos czy tragedia. To problem postawiony przez Arta Spiegelmana w *Maus: A Survivor's Tale*, która jest gorzką satyrą na Holocaust. Wydarzenia przedstawione zostały tam w formie czarno-białego komiksu, a ludzie pod postacią zwierząt (...). Treść komicznej książki Spiegelmana wypełnia opowieść o podejmowanych przez autora próbach wymuszenia na własnym ojcu relacji o tym, jak jego rodzice przeżyli holocaust. A zatem, historia Holocaustu opowiedziana w tej książce obramowana została opowiadaniem o tym, jak owa opowieść powstała. Jednak treść zarówno opowieści ramowej, jak i opowieści obramowanej uległa deprecjacji poprzez ich alegoryzację (...). *Maus* jest wyjątkowo ironiczną i szokującą wizją Holocaustu, ale z drugiej strony – jest to jedna z najbardziej poruszających relacji na ten temat jaką znam, i nie najmniej istotna, gdyż kłopot z odkryciem i opowiedzeniem całej prawdy nawet o drobnej części Holocaustu stanowi zarówno część opowieści, jak też zdarzeń, których znaczenie stara się ona odkryć, ponieważ zdobywa się na trud odkrycia i opowiedzenia całej prawdy nie tylko o małej części opowieści ojca Spiegelmana, czy też części jego historii, ale i o wydarzeniach, których sens stara się odkryć sam Spiegelman.¹⁸

Można mieć wrażenie, że w mówieniu/pisaniu o literaturze kluczowe stały się – z jednej strony koncepcja przygodności i ironii Rorty’ego, z drugiej zaś Derridańskie pojęcie pośredniości, które on sam wyjaśnia w następujący sposób:

(...) to, co się da oznaczyć przez *différance*, nie jest ani po prostu czynne, ani po prostu bierno, a raczej zwiastuje lub przywołuje coś takiego, jak strona pośrednia, wyraża czynność, która nie jest ani czynnością, która nie daje się ująć ani jako doznanie, ani jako działanie podmiotu na przedmiot, ani od strony sprawcy, ani od strony odbiorcy, czy to wychodząc od któregośkolwiek z tych członów, czy też do niego dochodząc. Otóż strona pośrednia, pewna nieprzechodność jest być może tym, co filozofia – ustanawiając się nad tym naciskiem – zaczęła dzielić na stronę czynną i bierną.¹⁹

¹⁸ H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, [w:] Idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2005, s. 217-218.

¹⁹ J. Derrida, *Różnia (différance)*, przeł. J. Skoczylas, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, Warszawa 1978, s. 383.

W miejsce czynnego i biernego, białego i czarnego, pewnego i określonego pojawiła się relatywna niepewność i zawieszenie, które skutkują zmianą podejścia do omawianego w tym miejscu zagadnienia literackości. Odejście od dogmatycznego klasyfikowania zaowocowało również ewolucją w innych obszarach badań genologicznych, które skierowały się od esencjalizmu do antyesencjalizmu, o czym będę pisał w dalszej części mojego artykułu. Taka perspektywa badawcza otwiera drogę literaturoznawcom do włączenia w obszar swoich zainteresowań naukowych zjawisk z pogranicza sztuk – „gatunków mieszanych” – między innymi powieści graficznej.

Komiks i powieść graficzna – zarys historyczny

Nazwa komiks pochodzi z ang. *comic strip*, gdzie pierwszy człon poświadcza humorystyczny charakter opowiastki, a drugi formę jej podania w postaci zestawionych obok siebie obrazków (tworzących pasek). Dzisiaj nazwa ta w małym stopniu przystaje do zjawiska, które określa, gdyż ani komiksy nie zachowują charakteru humorystycznego, ani też obrazki, z których się składają, nie muszą tworzyć kształtu paska.²⁰

Choć narodziny komiksu datowane są na XIX wiek, jego źródeł dopatrywano się już w naskalnych malowidłach, sztuce sakralnej i wielu innych przejawach artystycznej działalności człowieka²¹, których dominantą było opowiedzenie historii za pomocą technik malarskich. Próby przedstawienia następstwa zdarzeń i dynamiki w sztukach plastycznych rzeczywiście były podejmowane na szereg rozmaitych sposobów, jednak ciężko wywodzić z nich zjawisko komiksu bezpośrednio. Komiks wyodrębnił się jako osobny gatunek artystyczny z rycin oraz ilustracji, często towarzyszących powieściom drukowanym w odcinkach na łamach gazet i czasopism z drugiej połowy XIX wieku. Także ówczesne felietony oraz utwory satyryczne były wzbogacane o graficzne appendiksy²². Mimo, że komiks już u swego zarania miał reprezentacje realistyczne, to największą popularnością cieszyły się jego karykaturalne reprezentacje, bliskie poetyce groteski.

Za prekursorów komiksu uważa się Rudolphe’a Töpffera (1799-1846)²³, jego ucznia – Gustave’a Doré’a (1832-1883)²⁴ oraz Wilhelma Buscha (1832-1908).²⁵ Zerwali oni z zasadą

20 J. Szyłak, hasło *komiks*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod. red. T. Żabskiego, Wrocław 2006, s. 262.

21 Takiego rodowodu komiksu dopatrywali się niemieccy badacze z pierwszej połowy XX wieku. W Polsce podobną genezę przedstawił Andrzej Banach w *Małej historii komiksów*. A. Banach, *Mała historia komiksów* [w:] Idem, *Pismo i obraz*, Kraków 1966.

22 Druga połowa XIX wieku to również czas rozwoju karykatury i rysunkowej satyry politycznej/obyczajowej.

23 Rudolphe Töpffer (1799-1846) – urodzony w Genewie pisarz i rysownik. Autor m.in. *Monsieur Vieux-Bois*, *Monsieur Jabot*, *Monsieur Pencil*.

24 Gustave Doré (1832-1883) – światowej sławy ilustrator francuskiego pochodzenia. Zdobył rozgłos swoimi

podporządkowania ilustracji tekstowi i stworzyli nowatorskie sposoby ekwiwalentyzacji słowa przez obraz i obrazu przez słowo.

W latach 1894–1897 komiks ukonstytuował się jako osobny rodzaj publikacji prasowej. Podstawą tego wyodrębnienia stały się całkowite oparcie narracji na obrazie, rezygnacja (przynajmniej częściowa) z narracji słownej i wprowadzenie wypowiedzi postaci w obręb komiksowego kadru.²⁶

Pomiędzy 1894 a 1896 rokiem amerykański rysownik R. F. Outcault pracował w „New York World” nad historyjkami rysunkowymi pod wspólnym tytułem *Hogan's Alley*. Jednym z bohaterów stworzonych wtedy przez Outcaulta, był mały chłopiec ubrany w nocną koszulę. W 1896 roku, gdy Outcault zaczął publikować w „New York Journal”, chłopiec ten stał się tytułową postacią cyklu *Yellow Kid* – pierwszy komiksowy serial. W tym samym okresie historie obrazkowe zyskiwały coraz większą popularność wśród czytelników. Rozpoczęła się komiksowa produkcja na szeroką skalę. Niestety jej jakość znacznie odbiegała poziomem artystycznym od dokonań prekursorskich. Obniżenie poziomu, wtórność i ciągle repetycje motywów w nowych propozycjach przyczyniły się co prawda do rozpropagowania formy komiksowej, ale stało się to kosztem jego wieloletniej deprecjacji²⁷. Na dezawuowanie wartości komiksu miał również wpływ dynamiczny rozwój modernizmu. Komiks jako dziecko brukowców nie mógł liczyć na uznanie.

W ślad za *Yellow Kidem* w prasie amerykańskiej pojawiły się kolejne serie: *Katzenjammer Kids* Rudolpha Dirksa, *Little Sammy Sneeze* Winsora McCaya oraz *Little Nemo in Slumberland* tego samego autora. *Little Nemo in Slumberland* zaczął ukazywać się w 1905 roku. Były to całostronicowe plansze w niedzielnych dodatkach do „New York

pracami do *Gargantuy i Pantagruela* Rabelais'ego, *Boskiej komedii* Dantego, *Bajek* LaFontaine'a *Przygód Barona Münchhausena* Bürgera, *Don Kichota* Cervantesa i *Biblii*. Doré jest także autorem autonomicznego tekstu *Historia Świętej Rusi* – prototypu komiksu (proto-komiksu), w którym ciąg, często bardzo eksperymentalnej graficznie narracji, uzupełniany jest przez komentarz umieszczony poza kadrem. Komentarz ten najczęściej kontrastuje ze znaczeniem kadru, powodując efekt komizmu.

²⁵ Wilhelm Busch (1832-1908) – niemiecki malarz i ilustrator, tworzył historyjki obrazkowe dla pisma *Fliegende Blätter*. Były to sekwence rysunków, w których doskonale da się zaobserwować kolejne etapy zdarzeń, próbę utrwalenia przebiegu akcji w naddanym narracyjnym porządku. Jako pierwszy wykorzystywał nowe środki dla przedstawienia ruchu i emocji. Busch stworzył charakterystycznych postaci, takie jak *Max i Moryc* (bohaterów m.in. *Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*) i *Pobożna Helena*.

²⁶ J. Szyłak, hasło: *komiks* [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006.

²⁷ Okres „odwilży” dla komiksu rozpoczął się w latach 60. XX wieku. W 1966 roku w Luwrze, obok powszechnie szanowanych dzieł sztuki, pojawiły się rysunki komiksowe. Jednak oficjalnie (w zgodzie z literą prawa) komiks uznano za sztukę dopiero wraz z pewnym kuriozalnym wydarzeniem. W 1968 roku amerykański rysownik Mark Walker, chcąc uzyskać ulgę podatkową, ofiarował oryginały swoich komiksowych prac jednej z bibliotek. Darowizna ta mogła być uznana przez urząd podatkowy tylko wtedy, gdy wykazano by, że rysunki są dziełami artystycznymi. Stało się to faktem 2 maja 1968 roku, kiedy Sąd Federalny w Bridgeport przyznał, głosami ławników, że komiks jest sztuką.

Herald”.²⁸ Nowatorstwo tego serialu polegało na tym, że akcja pojedynczego odcinka znajdowała kontynuację w odcinku następnym. Wcześniejsze serie stanowiły jedynie zbiór krótkich historyjek, a spajającym je elementem byli ci sami bohaterowie.

Dziesiątki tytułów, będących powieleniem pomysłów wypracowanych przez takich twórców jak McCay, utrzymywały swój humorystyczny charakter. Wydawcy gazet chętnie przystawali na sprawdzone rozwiązania, uniemożliwiając tym samym rozwój gatunku. Wyjątkiem jest kolejny amerykański cykl *Krazy Kat* autorstwa George’a Herrimana, ukazujący się od 1916 roku. Wychodząc od formuły *slapsticku*, Herriman wprowadził do komiksu surrealistyczny, zabarwiony absurdem ogląd świata. Nie wahał się eksperymentować z formą, technikami i sposobem prowadzenia narracji.

Humorystyczny charakter komiksów dominował aż do schyłku lat 20. XX wieku. Wtedy dopiero rozwinęły się nowe odmiany tematyczne – gatunek zaanektował tereny fabularyzacji zarezerwowane do tej pory dla literatury. Nastąpił przełom, polegający na sięgnięciu po pomijane dotychczas wątki epickie. I choć komiks na tle literatury wciąż malował się nad wyraz skromnie, to małymi krokami zdobywał dla siebie kolejne obszary do niedawno zupełnie mu obce. Wykształcił się komiks awanturniczo-przygodowy. Istotne jest, że komiksy wchodzące w skład tego podgatunku, tworzone były w „tonacji serio”. Zerwana została więc z nieodłącznym, wydawałoby się, komizmem medium komiksowego. W 1929 roku Hall Foster podjął się adaptacji powieści E.R. Burroughsa *Tarzan*. Serię tę w 1936 roku przejął Burne Hogarth, a Foster rozpoczął pracę nad nowym projektem. W 1937 roku wykreował *Prince’a Valianta*, który swoją fabułą nawiązywał do legend arturiańskich i był pierwszym komiksem „ubranym” w (umowny) historyczny kostium. Kolejnym autorem jest Alex Raymond, twórca *Flasha Gordona* (1934) – cyklem tym zapoczątkował on komiks *science-fiction*.²⁹ Nurt awanturniczy odświeżył komiks i nadał jego rozwojowi rozpędu. Po latach nieobecności słowa w komiksie, które zostało wyparte przez narrację czysto graficzną, ułatwiającą (na mocy konwencjonalnych rozwiązań plastycznych) osiągnięcie efektu humorystycznego, tekst słowny odzyskał utraconą pozycję. Wielowątkowe historie nie udźwignęły ciężaru narracji samym obrazem. Tekst słowny włączono w obręb kadru oraz zaczęto zapisywać go ręcznie³⁰. Stał się on integralną częścią obrazu – tak w formie *dymka*,

²⁸ *Little Nemo in Slumberland* był tam publikowany z przerwami i pod różnymi tytułami aż do 1926 roku.

²⁹ Co prawda pierwszym komiksem fantastycznonaukowym był *Buck Rogers* autorstwa Phila Nowlana (scenariusz) oraz Dicka Calkinsa (rysunki), ale pod względem istotności dla gatunku, oddaje się palmę pierwszeństwa *Flashowi Gordonowi*.

³⁰ Do dziś w środowisku komiksowym przyznawane są nagrody dla najlepszych literników – między innymi jest to jedna z kategorii corocznej *Nagrody Eisnera*.

jak i narracji auktorialnej. Ukonstytuowała się jedna z podstawowych cech dystynktywnych, a komiks, z punktu widzenia genologii, wytworzył relewantny element, który zdecydował o jego ostatecznej supremacji i wyłączeniu z kręgu historii ilustrowanych.

Od lat 30. XX wieku rozwój komiksu opierał się na tworzeniu i rozwijaniu odmian w ramach wymienionych powyżej zakresów tematycznych. Do komiksu, szczególnie amerykańskiego przeniknęły wzorce i techniki ze sztuki filmowej. Zaczęto posługiwać się terminem „montaż” w odniesieniu do segmentacji komiksu na kadry. Przygoda determinowała większość serialowych fabuł. Łatwość ich odbioru, powodowała wzrost zainteresowania ze strony czytelników, a tym samym potencjalną przydatność komiksu w próbach ideologicznej i politycznej manipulacji. Charakter polityczny miawały szczególnie komiksy nowego typu – historie o superbohaterach. Postacie te, obdarzone nadludzkimi cechami, zaczęły dominować w komiksie amerykańskim pod koniec lat 30. XX wieku. Najbardziej znane są serie, które ukazały się jako pierwsze: *Superman* (1938)³¹ i *Batman* (1939)³². Na przestrzeni następnych lat pojawiły się dziesiątki kolejnych superbohaterów (m.in. Spiderman, Green Lantern, Green Arrow, Fantastic Four, X-man, Hulk, Iron-man). W latach 40. i 50. XX wieku daje się zaobserwować kolejny etap ewolucji komiksu, związany z próbami dotarcia do dorosłego czytelnika (są to głównie komiksy o tematyce wojennej, kryminalnej oraz opowieści grozy i horroru). Ważną rolę na tym polu odegrało wydawnictwo E.C. Educational Comics (następnie An Entertaining Comics), specjalizujące się w komiksach typu: *horror-fiction*, *crime-fiction*, *war-fiction* i *science-fiction*. Rozpoczęło działalność w latach 40. i trwało w niezmienionej formie aż do 1954 roku, kiedy to wprowadzono Kodeks Komiksowy (Comics Code Authority)³³. Komiksy E.C. były przepełnione makabrą, epatowały okrucieństwem i erotyką. Proponowały przy tym dobre scenariusze – poparte profesjonalnym rysunkiem³⁴ i ciekawych – nieschematycznych bohaterów³⁵. Horroru były

³¹ Superman – postać stworzona przez Jerry’ego Siegela i Joego Shustera. Po raz pierwszy pojawił się w magazynie „Action Comics” w 1938 roku.

³² Batman – (*The Batman* a. *The Bat-man*, człowiek-nietoperz) – bohater wielu serii, wydawanych przez DC Comics. Po raz pierwszy postać Batmana pojawiła się w „Detective Comics” (nr 27) w 1939 roku..

³³ Kodeks Komiksowy został stworzony przez stowarzyszenie wydawców: Comics Magazine Association of America i miał na celu ocenianie treści komiksów. Była to konsekwencja fali ataków (artykuły dra Fredrica Werthama) na komiks, głównie spod egidy E.C. Restrykcje dotyczyły zarówno tematyki, sposobu obrazowania jak i słownictwa. Komiksy spełniające wymogi Kodeksu były oznaczone specjalnym godłem na okładce. Co prawda „renegaci” mogli nadal publikować, ale ich komiksy były spychane na margines komiksowego rynku.

³⁴ Jego redaktorzy – Al Feldstein oraz Harvey Kurtzman zatrudniali takich twórców jak: Frank Frazetta, Graham Ingels, Jack Kamen, Bernard Krigstein, Johnny Craig, Reed Crandall, Jack Davis, Will Elder, George Evans, Joe Orlando, Bazyli Wolverton, John Severin, Al Williamson czy Wally Wood.

³⁵ Taka propozycja kontrastowała z prostymi fabułami superbohaterskimi. Czas zimnej wojny, a przede wszystkim postawa senatora McCarthy’ego przyczyniły się do infiltracji najpopularniejszych komiksowych serii (choć warto wspomnieć, że już wcześniej komiksowi herosi walczyli w „imie sprawy” – np. w czasie II wojny światowej Capitan Marvel stawiał czoła Dr Nazi). Superbohaterowie zostali zwerbowani do walki politycznej z

realizowane m.in. w ramach cyklu *Opowieści z Krypty* oraz *The Vault of Horror*. *Shock SuspenStories* prezentowały mroczne historie kryminalne na tle amerykańskiego stylu życia³⁶, podejmując przy tym kontrowersyjne, jak na owe czasy, kwestie (np. problem rasizmu). Tytuły *science-fiction* takie jak *Weird Science* i *Weird Fantasy* wypełniały natomiast lukę fantastyki w komiksie magazynowym. Na drugim biegunie sytuowała się seria *Classics Illustrated*. Wydawca Kanter Lewis Albert (1897-1973) utworzył ją w 1941 roku dla Elliot Publishing Company. Klasyka ilustrowana była próbą komiksowej adaptacji klasycznych dzieł literatury. Pojawiły się w niej m.in.: *Moby Dick*, *Hamlet*, *Trzech muszkieterów*, *Romeo i Julia*, *Ivanhoe*, *Hrabia Monte Christo*, *Zbrodnia i kara*. W 1953 roku *Królewną Śnieżką i Siedmioma Krasnoludkami* debiutowała nowa linia *Classics Illustrated Junior*. Mimo wysokich aspiracji, *Classics Illustrated* stała się jedynie próbą przybliżenia szerszej publiczności czołowych osiągnięć beletrystyki i dramatu. Artystyczny projekt nie przyniósł zamierzonych efektów głównie z powodu zatrudnienia komiksowych rzemieślników, którzy scenariusze i rysunki tworzyli, ograniczając się do przekładania pobieżnie fabuły pierwowzoru na język komiksu.

Istotna zmiana w traktowaniu komiksu zaszła po roku 1960. W pierwszych latach tej dekady swoją pozycję w świecie sztuki umocnił *pop art*. Był on żywą reakcją na konsumpcyjny charakter zachodniej cywilizacji. Jako temat, wybierał dla siebie wszystko co powszechne, codzienne, użytkowe. Zwrócił uwagę na powtarzalność w obrębie kultury masowej. Zaczął wprowadzać w obszar sztuki język reklamy i mediów komercyjnych – w tym komiksu. Twórczość Andy’ego Warhola, a przede wszystkim obrazy Roya Lichtensteina otworzyły dla komiksu nową przestrzeń wyrazu. Niewiele później atrakcyjność historii obrazkowych dostrzegł ruch kontrkulturowy. Komiks, jako sztuka alternatywna, stał się forum dyskusji. Język komiksu zaczął reprezentować frustracje, niepokoje i pragnienia młodzieżowej rewolucji obyczajowej. Komiks *undergroundowy* rozwijał się dynamicznie od połowy lat 60-tych do schyłku lat siedemdziesiątych. Forma komiksu świetnie nadawała się do opowiadania wywrotowych historii, pełnych cielesności i dosadności. Komiks potrzebował wolności, która została mu zaoferowana przez pokolenie kontestatorów. Pierwszą ważną datę dla komiksowego *undergroundu* stanowi rok 1966 – rok wydania *The Great Society* D.J.

komunistami i szpiegami. Na łamach amerykańskiego komiksu coraz częściej pojawiali się bohaterowie zza Żelaznej Kurtyny. Nie brakowało przykładów personifikowania władzy sowieckiej. Przykładem może być grupa *Soviet Super-Soldiers*, która uosabiała motywy zaczerpnięte z symboliki ustroju (sierp i młot, czerwony kolor) oraz z mitologii słowiańskiej (Perun). Władzy Chińskiej Republiki Ludowej bronił natomiast *Collective Man*, odziany we flagę ChRL (heros był manifestacją kolektywnej mocy piątki braci, pracowników rządu). Owa piątka korzystała z potęgi ludu Chin, który łączył się z nimi w razie zaistniałej potrzeby [sic!].

³⁶ Badacze amerykańskiego komiksu wykazują w przypadku tych historii rozliczne paralele z ówczesnym kinem *noir*.

Andersona i Teddy`ego Tallarico. Następnie w San Francisco zostało powołane „East Village Other”, pierwsze *undergroundowe* pismo nastawione na publikacje z zakresu komiksu i satyry³⁷. Twórcy związani z „East Village Other” z każdym rokiem działalności przesuwali się od czystej prowokacji, w stronę coraz bardziej zaangażowanych ideologicznie tekstów. Adresatem tych prac był odbiorca dorosły – inne jednak były tematyka i podejście do komiksowej formy, niż te znane z komiksów E.C. z lat 50. Bezkompromisowość *undergroundu* wpłynęła znacząco na poczytność tekstów tego nurtu. Niskonakładowe czasopisma zebrały odpowiednie fundusze i w 1968 roku mógł dzięki temu powstać magazyn publikujący jedynie komiksy. Był to „Gothic Blimp Works”, a na jego łamach swoje prace zamieszczali: Simon Deitch, Manuel Spain Rodriguez, Roger Brand, Art Spiegelman, Vaughn Bode i Robert Crumb. Rozpoczął się *boom* na komiks alternatywny. W przeciągu dwóch lat większość z tych artystów założyła własne pisma komiksowe lub zaczęła wydawać osobne serie. Jeszcze w tym samym roku, w którym ukazał się *Gothic Blimp Works*, Robert Crumb – obok Arta Spigelmana – najbardziej reprezentatywny twórca komiksowej kontrkultury, wydał pierwszy numer magazynu „Zap”. Zamieszczane tam historie bez pardonu wyśmiewały i obnażały hipokryzję amerykańskiej mieszczańskości.

Od pisma „Zap” blisko było już kolejnych komiksowych wyzwania – miejscem kolejnej rewolucji w komiksie była, odmieniona po doświadczeniach 1968 roku, Francja. Tam też powstał magazyn „Metal Hurlant”³⁸. Komiks, w pracowniach artystów współpracujących z tym periodykiem, urósł do rangi sztuki, która nie boi się poszukiwać nowych środków wyrazu. Gwałtowna ewolucja gatunku za sprawą ruchu *undergroundowego* i propozycji z „Metal Hurlant” sprawiła, że raczkująca dotychczas powieść graficzna weszła w fazę gwałtownego rozwoju.

³⁷ Zaprezentowane tam między innymi cykle: *Sunshine Girl* Kima Deitcha; *Advenures of Captain High Billego Beckman’a* – fuzja superbohaterskich światów Marvela z narkotycznym postrzeganiem rzeczywistości; pełny prowokacji seksualnej *Zodiac Mindwarp* Manuela Spaina Rodrigueza; czy wreszcie subwersywna *Suzie Slumgoddess* Triny Robbins.

³⁸ „Metal Hurlant” to francuski magazyn komiksów z gatunku *science - fiction* i *horror fiction*. Został utworzony w grudniu 1974 roku przez artystów komiksu: Jeana Girauda (publikującego pod pseudonimami Gir oraz Mœbius) i Philippe’a Druilleta oraz dziennikarza Jeana -Pierre’a Dionneta i Bernarda Farkasa. Wspólnie założyli oni także wydawnictwo *Les Humanoïdes Associés*, które oprócz publikowania „Metal Hurlant” (do 1987 roku), wydaje po dziś dzień albumy komiksowe. „Metal Hurlant” jest tytułem znanym również w USA, gdzie ukazywał się jako *Heavy Metal*. W latach 2002 – 2006 *Les Humanoïdes Associés* ponownie wydawało ten magazyn już pod wspólną nazwą francuskiej edycji pisma. Na łamach „Metal Hurlant”, oprócz Mœbiusa i Druilleta pojawiały się tak znane nazwiska jak: Richard Corben, Alejandro Jodorowsky, Enki Bilal, Caza, Serge Clerc, Alain Voss, Milo Manara i wiele innych. „Metal Hurlant” (oraz jego amerykański odpowiednik) zrewolucjonizowały gatunek komiksu, który otworzył się na rozliczne eksperymenty artystyczne z zakresu sztuki plastycznych i narracji literackiej. Skomplikowana grafika, powinowactwa z surrealizmem (zapis automatyczny) i ekspresjonizmem sprawiły, że tak pod względem fabularnym, jak i rysunkowym gatunek komiksu dojrzał do kontaktu z dorosłym i wymagającym czytelnikiem.

„Efektem *undergroundu*” i rozwoju komiksu zaangażowanego były także narodziny komiksów feministycznych³⁹ oraz nurtu gejowskiego⁴⁰. Na łamach komiksów zaczęła się debata związana z równouprawnieniem, szowinizmem, rasizmem i ksenofobią⁴¹. Trina Robbins w latach 1970-1992 tworzyła serię *Wimmen's Comix* oraz wydawała komiksowe antologie⁴². Teksty Robbins ukazywały kobiety potrzebujące wyzwolenia z (przedstawianego z wyraźną ironią) patriarchatu. W ślad za Triną Robbins swoje prace zaczęły publikować inne autorki. Dziś jedną z najważniejszych feministek komiksu jest Alison Bechdel – autorka głośnej serii *Dykes to watch out for*. W 2009 roku ukazała się w Polsce jej powieść graficzna *Fun home*. Oto, co we wstępie pisze o twórczości Bechdel Izabela Filipiak

*komiks jej prezentuje alternatywną egzystencję, związki i romanse, a także (co ważne) polityczne poglądy i lektury bohaterki Pozostając niewidoczne dla mainstreamu, nie tylko tworzą one kobiece grupy wsparcia, ale wyrażają też dystans do Ameryki, której polityka realizuje się w imię ojca i syna Bushów.*⁴³

Na wyjątkowość gatunkową powieści graficznej zwrócili przy tym uwagę tłumacze wspominanego powyżej komiksu⁴⁴.

Fun home Alison Bechdel jest gatunkowo komiksem, a ściślej – by przywołać termin anglosaski – powieścią graficzną, choć nie można zasufladkować go jedynie do tych genologicznych kategorii. Mamy tu bowiem do czynienia również z autobiografią, pamiętnikiem, sagą rodzinną. Wielogłosowość tego dzieła, jak i jego swoista graficzno-tekstualna wielokodowość, nastroczają wielu problemów translatorskich związanych z potrzebą interpretacji, uwzględnienia determinantów gatunkowych, odszukiwania ukrytych sensów i konotacji.⁴⁵

Powieść graficzna, przez swoją różnorodność i bogactwo poetyk nastrocza wielu problemów badaczom i krytykom. Nie ustalono dotąd granic gatunkowych, a używanie tego terminu ma w sobie cechy anarchii terminologicznej⁴⁶. Mimo teoretycznego założenia, że nazwa *graphic novel* zarezerwowana jest jedynie dla jednolitej, długiej historii, która nigdy

³⁹ Współbrzmiały z tzw. drugą falą feminizmu.

⁴⁰ Częstokroć swoje reprezentacje ten rodzaj komiksów znajdował i znajduje w formule powieści graficznej.

⁴¹ Do tej pory w komiksach przygodowych pojawiały się stereotypowo ujęte postacie Indian, Afro-amerykanów itd. Dopiero komiksy wywodzące się z *undergroundu* zaczęły przełamywać stereotypy i uprzedzenia, zrywając ze schematycznie budowanymi postaciami.

⁴² m.in. *Twisted Sister*.

⁴³ I. Filipiak, *Fun Home, czyli żaloba po nieobecności* [w:] A. Bechdel, *Fun Home*, Warszawa 2009, str. 4.

⁴⁴ Termin *powieść graficzna* będę zastępował słowem *komiks*, gdyż nie traktuję *graphic novel* jako nowego gatunku, który z komiksu wyrósł, a jedynie jako odmianę komiksowego medium, najbardziej zbliżoną do literatury (szczególnie powieści).

⁴⁵ *Od tłumaczy*, posłowie, [w:] A. Bechdel, *Fun Home*, Warszawa 2009, str. 244.

⁴⁶ Na przykład w polskich mediach powszechne jest posługiwanie się tym pojęciem jako znacznikiem każdego komiksu.

wcześniej nie była publikowana w odcinkach (w zeszytach lub prasie), praktyka wygląda zupełnie odmiennie. We Francji powieściami graficznymi często nazywa się dowolne wydania albumowe seriali, które w obrębie jednego odcinka (ok. 50 stron) prezentują względnie zamkniętą całość fabularną. W Stanach Zjednoczonych dowolność nazewnictwa posuwa się jeszcze dalej. Amerykańskie wydawnictwa powieściami graficznymi nazywają nawet zbiorcze wydania zeszytów komiksowych (włącznie z superbohaterskimi). Każdy taki zbiór, wydany w formie odpowiednio grubej książki, podpisuje się tym terminem. Podejmowane są przy tym próby wyznaczenia szeregu cech dystynktywnych powieści graficznej. I tak, wskazuje się na podobieństwo do powieści literackiej, wyraźne kategorie początku i końca, fabularną ciągłość konstrukcji, posługiwanie się narracją literacką, skierowanie do dorosłego odbiorcy, świadomy zamysł artystyczny tekstu, położenie nacisku na kształt estetyczny, skłonność do szukania nowych środków wyrazu oraz wspomniana już objętość⁴⁷. Jednocześnie ciągle żywy jest głos krytyki, że powieść graficzna nie jest niczym innym, jak tylko aspirowaniem „niskiego komiksu” do rangi „wysokiej sztuki” i mnożeniem bytów ponad konieczność. Sens takiego twierdzenia zanika jednak w konfrontacji z podstawowymi założeniami genologii. Skoro komiks traktować jako monologową całość, identycznie postąpić trzeba byłoby z literaturą, rezygnując z jakichkolwiek pojęć gatunkowych i klasyfikacyjnych (czego nie żądają nawet najzagorzalsi antyesencjaliści).

Pierwszych powieści graficznych doszukiwano się w różnych momentach historii gatunku. Nie spełniały one jednak wymienionych w powyższym akapicie kryteriów. Narodziny powieści graficznej (oraz samego pojęcia) łączą się z twórczością klasyka komiksu – Willa Eisnera, a konkretnie z tekstem *Umowa z Bogiem*. Wśród sporów nad *graphic novel* w tym punkcie widoczna jest zgodność badaczy. *Umowa z Bogiem* ukazała się w 1978 roku, gdy nazwa *graphic novel* pojawiała się z rzadka i nie miała jeszcze dzisiejszego znaczenia. Akcja dzieła Eisnera rozgrywa się w latach 20. i 30. XX wieku w nowojorskim Bronxie. *Umowę z Bogiem*⁴⁸ cechuje wielowątkowość i wielowymiarowość – sytuacje związane z rytuałami codzienności, realia życia w miejskiej dżungli, obrazki rodzajowe i tragikomiczny humor przeplatają się z egzystencjalnymi pytaniami o sens i cel oraz o relacje człowieka z Bogiem. Historia ta, to również hołd dla Bronxu, quasi-autobiograficzna kreacja, ukłon w stronę powieściowej narracji trzecioosobowej.

⁴⁷ Najbardziej znane powieści graficzne mieszczą się w przedziale od 100 do 500 stron.

⁴⁸ Podobnie jak i inne powieści graficzne tego autora.

Innym znamenitym przykładem *graphic novel* jest, nagrodzony w 1992 roku Pulitzerem, *Maus* autorstwa – wywodzącego się z nurtu *undergroundu* – Arta Spigelmana⁴⁹. Współcześnie ten gatunek reprezentowany jest przez setki twórców z całego świata, by wymienić tylko Craiga Thompsona, autora *Blankets*, Frederika Peetersa i jego *Niebieskie pigułki*, Marjane Satrapi, twórczynię *Persepolis* czy Cyrila Pedrosa znanego w Polsce z powieści graficznej *Trzy Cienie*.

Jak jednak badać to, coraz popularniejsze, hybrydyczne zjawisko? Aby przyjąć możliwie odpowiednią strategię genologiczną, trzeba zwrócić uwagę na nieodwracalne zmiany, które dokonały się w metodologii badań literackich. W trzeciej i zarazem ostatniej części tego artykułu postaram się naszkicować istotne punkty na mapie polskiej genologii literackiej drugiej połowy XX wieku i wskazać na możliwy kierunek teoretycznej refleksji nad powieścią graficzną.

Zarys sytuacji polskiej genologii literackiej

Powieść graficzna – w stronę genologii nieesencjalnej

Rozważając problemy związane z sytuacją współczesnej genologii, należałoby najpierw postawić pytanie, czym w zasadzie jest dzisiaj genologia, jaką drogę przeszła i ile tak naprawdę pozostało z jej pierwotnych założeń? Do niedawna bowiem można było jeszcze mówić o swoistej wyłączności tego terminu dla literaturoznawstwa. Genologia zdawała się być jasno określonym działem nauki o literaturze i zamykać się w obrębie poetologicznych rozważań o rodzajach i gatunkach. Obecnie badania genologiczne prowadzone są również w lingwistyce (np. gatunki mowy) czy filmoznawstwie, natomiast dawna genologia literacka staje w obliczu nowych wyzwań i dylematów.

Literaturę otacza z jednej strony sfera dyskursów, z drugiej znajduje się pod ciśnieniem multimediów. Obserwujemy na co dzień niezwykle ruch w genologii. Fascynacja dźwiękiem i obrazem powoduje tryumfalny powrót gatunków znanych w przeszłości i zdawałoby się dawno zapomnianych, jak ekfrazą czy *carmen figuratum*. Pod wpływem filmu, radia i telewizji rodzą się gatunki nowe: słuchowiska, komiksy, scenariusze. Dla literaturoznawcy to sytuacja wyjątkowo kłopotliwa, bo w przeciwieństwie do dyskursów sfera

⁴⁹ O komiksie tym pisałem w pierwszej części niniejszego artykułu.

multimedialna nie poddaje się narzędziom lingwistycznym. Słowo nie jest tam jedynym, ale tylko jednym i to nie zawsze najważniejszym twórczym⁵⁰.

Pisze w *Nowej genologii* Seweryna Wysłouch. Jednak trzeba zauważyć, że nie jest to pierwszy „kryzys genologiczny”. Zanim pozytywizm wykrystalizował w sobie to, co dzisiaj nazywamy nauką o literaturze i zaczął z deterministycznym zacięciem badać prawa rozwojowe gatunków literackich, romantyczny indywidualizm zachwiał klasyfikacyjnymi osiągnięciami oświecenia (zwracając się ku ujęciom typologicznym)

W okresie romantyzmu następuje ostateczny rozkład dotychczasowego systemu; zarówno praktyka twórcza, jak i manifesty programowe obalają istniejące reguły, burzą hierarchię gatunków, zrywają z ich czystością, kształtują utwory będące wielogatunkowymi syntezami, zacierają granice między rodzajami literackimi (epizacja dramatu, dramatyzacja epopei), a nawet między literaturą, a innymi sferami twórczości duchowej (...) Pojawiają się nowe nazwy gatunków i odmian gatunkowych, często o zasięgu tylko narodowym (np. Bildungsroman czy polska „gawęda”). (...) Coraz częściej przy tym pojawiają się utwory określenia gatunkowego pozbawione, albo poprzestające na określeniu rodzajowym (np. poezje)⁵¹.

Zarówno w przypadku romantyzmu, jak i pozytywistycznego kierunku w literaturoznawstwie⁵² nie można jeszcze mówić o autonomizacji badań z zakresu genologii⁵³. Dopiero działalność naukowa Stefanii Skwarczyńskiej (od lat 30. XX wieku) dała podwaliny polskiej genologii literackiej. Na pierwszy plan wysuwa się postulowana przez nią ontologia gatunku i związana z nim teoria. Skwarczyńską interesuje badanie faktów genologicznych (nazwy genologiczne, pojęcia genologiczne oraz przedmioty genologiczne – czyli rodzaje, gatunki i odmiany gatunkowe).

Przy ambicji strukturalnego ujęcia rodzaju pierwszorzędą wagą staje się dobór elementów strukturalnych, a więc przede wszystkim właściwe wytypowanie pozycji konstytuowanych rodzaju. Wytypowanie pozycji konstytuowanych rodzaju pozostaje w ścisłym związku z podstawową koncepcją dzieła literackiego. A zatem i rodzaj literacki różnie się zarysuje w zależności od tego, jakie dziełu literackiemu przypiszemy istotne właściwości⁵⁴.

⁵⁰ S. Wysłouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje* [w:] *Polonistyka w przebudowie Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, T. 1. pod. red. M. Czermińskiej i in. Kraków 2005. s. 105

⁵¹ H. Markiewicz, *Rodzaje i gatunki literackie*, [w:] Idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996, s. 164-165.

⁵² Pozytywistyczna metodologia badań dominowała w nauce polskiej jeszcze w XX-leciu międzywojennym.

⁵³ Wyjątkiem jest książka Janusza Klejnera z 1922 roku pt. *Treść i forma w poezji*.

⁵⁴ S. Skwarczyńska, *Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze* [1952], [w:] *Genologia dzisiaj*, Warszawa 1983, s. 20

Ustalenie cech istotnych, wyrażających jądro istoty rodzaju w jej prostocie prymitywnej, każe poszukać czystszej, jeśli nie zupełnie czystej realizacji tejże elementarnej istoty.⁵⁵

Rozpatrzenie jakości typowych związków pomiędzy elementami typowymi, współlistniejącymi w poszczególnych jednostkach, pozwoli nam odróżnić takie, które zachodzą w sposób konieczny, warunkując bezwzględnie współlistnienie tych elementów, od takich, które spowodowane określonymi warunkami historycznymi warunkują współlistnienie danych elementów tak długo, jak długo trwają te warunki historyczne⁵⁶.

Genologia proponowana przez Skwarczyńską stawiała sobie za cel również klasyfikację i systematyzację materiału literackiego. W polskiej myśli literaturoznawczej głęboko zakorzenił się podział rodzaj – gatunek – dzieło literackie. Skwarczyńska zauważa jednak, że:

historycy literatury w dalszym ciągu posługują się „pomocniczo” terminami rodzajowymi wykonstruowanymi na starym materiale literackim i nieostrożnie odnoszą je do nowego, z tym że braki terminologii genologicznej łątają od czasu do czasu „impresjonistycznymi” określeniami, nie ustalonymi w treści, płynnymi, beztrzesko wymienianymi z jakimiś innymi określeniami⁵⁷.

Badaczka miała pełną świadomość rozbieżności terminologicznej i metodologicznej piętrzących się także w genologiach literackich innych krajów⁵⁸. Stąd inicjatywa międzynarodowych sympozjów genologicznych oraz tworzenie *Słownika gatunków i rodzajów literackich*, który miałby charakter ponadnarodowy i ujednolicający.

Jednak już w pierwszych artykułach Skwarczyńskiej, w których dominuje metodologiczny esencjalizm, tworzący podwaliny dla strukturalnego rozwoju polskiej genologii, dostrzec można akcent na heterogeniczność i płynność w obrębie gatunków. Pozwala to, z dzisiejszej perspektywy, stwierdzić, że autorka *Niedostrzeżonego podstawowego problemu genologii* niejako antycypowała współczesne hipotezy badawcze.

W ten sposób wraz z nowymi sytuacjami rodzą się dla twórczego wypowiedzenia nowe możliwości rodzajowe i obok kształtów w pełnym rozwoju są kształty półrozwiniete i skryte jako wewnętrzne przez samą treść tematu,

⁵⁵ Idem, s. 75.

⁵⁶ Ibidem, s. 18.

⁵⁷ Ibidem, s. 24.

⁵⁸ Ten sam problem dostrzega również Michał Głowiński: „Tymczasem teoria gatunków jest określona w sposób wieloraki, a więc nie tylko – mówiąc najogólniej – przez europejską praktykę literacką. Jest określona chociażby przez język, w jakim została sformułowana. (...) W polskiej genologii utrwaliło się ściśle rozróżnienie pomiędzy rodzajem i gatunkiem (czasem jeszcze i odmianą gatunkową), co pozwala tworzyć konstrukcję hierarchiczną typu: epika – powieść – powieść fantastyczna. Konstrukcja taka jest dla nas czymś oczywistym, zrozumiałym samym przez się. Nie będzie ona tak oczywista dla kogoś, kto się posługuje językiem, w którym wprawdzie rozróżnia się rodzaj i gatunek, ale rozróżnienie to nie jest tak silnie utrwalone w świadomości (np. we francuskim, w którym wszystko w zasadzie załatwia się terminem *genre*, mimo że istnieje także *espèce*).” M. Głowiński *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 42.

częściowo jako formy podawcze treści; olbrzymia fala rodzajów jest więc w wiecznym status nascendi⁵⁹.

W latach 60. tryumfy świeciły strukturalizm, który umocnił pozycję genologii jako istotnej gałęzi nauk literaturoznawczych⁶⁰. Badając struktury poszczególnych gatunków, starając się określić ich dystynktywne cechy i sklasyfikować poszczególne teksty, naukowcy wtórowali jednak Skwarczyńskiej:

Nie ma gatunku literackiego – w sensie czegoś stałego, niezmiennego, co by się dało raz na zawsze określić. (...) Nie może być zatem mowy o jakimś „idealnym” wzorze ballady, sielanki czy ody, niezależnie od czasu. Można mówić jedynie o balladzie romantycznej, o sielance osiemnastowiecznej, o odzie klasycznej itp.⁶¹

Podobne konkluzje można znaleźć w *Sytuacji gatunków* Edwarda Balcerzana czy *Krzyżowaniu się postaci gatunkowych jako wyznaczniku ewolucji poezji* Ireneusza Opackiego. W związku z takimi wnioskami Balcerzan, którego interesowały aspekty komunikacyjne, postulował kategoryzowanie gatunku na podstawie najbardziej reprezentatywnego jego przedstawiciela, w przeciwieństwie do Skwarczyńskiej, która wskazywała na potrzebę poszukiwania chronologicznie pierwszej reprezentacji. Michał Głowiński⁶², traktujący gatunkowość na sposób gramatyczny, zwracał natomiast uwagę na sam proces historycznoliteracki, w którym nieustannie kształtuje się każdy gatunek:

Jeśli uzna się gatunek literacki za strukturę (a nie działa żadne przeciwwskazanie, by tego nie robić), to koniunkturą dla niej będą każdorazowo kształtujące się tendencje literackie jako wyraz określonej sytuacji historyczno-literackiej, dążności najróżniejszego typu: przypisywanie literaturze określonych funkcji,

⁵⁹ S. Skwarczyńska, *Geneza i rozwój rodzajów literackich* [1947], [w:] *Genologia dzisiaj*, Warszawa 1983, s. 62. Widać w tym miejscu silny wpływ koncepcji Bachtina, który twierdził: „Gatunek literacki z samej swej istoty prezentuje najbardziej trwałe, „odwieczne” tendencje rozwoju literatury. W gatunku zawsze zachowują się wciąż żywotne elementy archaiki. Prawda, że archaika ta może przetrwać tylko dzięki stałemu jej odnawianiu, rzec by można – jej uwspółcześnianiu. Gatunek zawsze pozostaje tenże, a nie taki sam, zawsze jest stary i nowy jednocześnie. Odradza się i odnawia na każdym nowym etapie rozwoju literatury, w każdym nowym indywidualnym utworze na swoim terenie. Na tym polega żywotność gatunków (...) Gatunek to reprezentant twórczej pamięci w procesie rozwoju literatury. Właśnie dlatego może on zapewnić jedność i ciągłość tego rozwoju” M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska Warszawa 1970, s.164.

⁶⁰ Prace C. Zgorzelskiego, I. Opackiego, T. Michałowskiej, J. Sławińskiego, J. Trzynadlewskiego, K. Bartoszyńskiego, E. Balcerzana czy M. Głowińskiego.

⁶¹ C. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, s.103.

⁶² W *Słowniku terminów literackich* z 1998 roku definiował gatunek jako „zespół intersubiektywnie istniejących reguł, określający budowę poszczególnych dzieł literackich i różnorako przez nie aktualizowanych” M. Głowiński, hasło *Gatunek literacki*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Warszawa 1998.

formowanie smaku literackiego, ustalanie hierarchii wartości, dążności obejmujące sobą wszystko, co się wiąże z tzw. „formą literacką”⁶³.

Gatunek literacki, zjawisko jednocześnie systemowe i historyczne, jednocześnie fakt świadomości literackiej i zespół reguł, element rzeczywistości historycznoliterackiej i narzędzie opisu – to dla poetyki historycznej jedna ze spraw zasadniczych⁶⁴.

Zasadniczą zmianą w postrzeganiu gatunków jest propozycja Stefana Sawickiego *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne?*, która uznać można za antecedencję popularnych obecnie teorii kognitywnych (model, prototyp):

(...)Wydaje się, że dla celów teoretycznych w genologii najbardziej przydatne byłoby umiejętnie konstruowane pojęcia typologiczne, posługujące się zarówno podobieństwem jakościowym, jak i ilościowym do wzorca. Podobieństwo to powinno być w odniesieniu do poszczególnych utworów uwarunkowane odpowiednio dużą ilością cech, tak aby było ono nie tylko podobieństwem do wzorca, lecz i do innych utworów należących do zbioru.⁶⁵

Kolejnym krokiem w stronę weryfikacji i re-interpetowania strategii genologicznej analizy był w ostatnich dekadach XX wieku zwrot postrukturalistyczny⁶⁶. Dostrzeżono nieokreśloność i otwartość tak literatury, jak i refleksji teoretycznej. Zaczęto mówić o zaniku gatunków, a tym samym tradycyjnego systemu gatunkowego⁶⁷. Literatura zaczęła być rozumiana jako przestrzeń agnetycznej gry, której wynikiem są teksty sylwiczne⁶⁸ i hybrydyczne.

Ogłoszona w latach siedemdziesiątych przez Rolandha Barthes’a śmierć Autora stanowiła, być może, jeden z początków śmierci literatury, która, pogrążywszy się w intertekstualności, zatraciła wszelkie cechy gatunkowe, łącząc się z wyznaczającym ją kiedyś przedponowoczesnym kontekstem. O ile, w dużym uproszczeniu, w myśleniu bardziej tradycyjnym o możliwości zaistnienia gatunku stanowi jego dekontekstualizacja, w sensie wyodrębnienia z kontekstu na zasadzie jego marginalizacji, dyskurs poststrukturalistyczny stanowi próbę uwypuklenia roli kontekstu jako „konstytuowanego zewnątrz”. Które przenika czy też „wpisane jest” w samą

⁶³ M. Głowiński *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s.

⁶⁴ M. Głowiński *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*

⁶⁵ S. Sawicki, *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne?* [w:] Idem, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981, s. 121-122.

⁶⁶ O jego skutkach dla genologii w kontekście kategorii literackości pisałem w pierwszej części tego artykułu.

⁶⁷ „Być może wyraźne rozgraniczenie i przedstawienie w hierarchicznym uporządkowaniu wyznaczników genologicznych, stylistycznych i strukturalnych tekstu w ogóle nie jest możliwe. Na poziomie idealizacyjnym – model gatunku stanowi zarazem model tekstu” B. Witosz, *Gatunek – sporny problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2002, s. 284.; Zob. też *Typy tekstów*, pod red. T. Dobrzyńskiej, Warszawa 1992.

⁶⁸ Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.

możliwość powstania gatunku. Postmodernizm także dokonuje dekontekstualizacji, lecz niejako na odwrót, poprzez marginalizację wnętrza i zatarcie granic pomiędzy wnętrzem i zewnątrz, stwarzając w ten sposób pewną czarną dziurę, o której charakterze raczej trudno coś konkretnego powiedzieć. Stąd też niechęć postmodernizmu do określenia swej gatunkowości, do wszelkich pytań „czym jest?” nie tylko on sam, lecz także cokolwiek innego⁶⁹.

Wynikiem takiej postawy jest zakwestionowanie genologii esencjalnej – definiowalności niezmiennych kategorii (przy jednoczesnej czystości i trwałości tych kategoryzacji), ostrości granic, binarności cech oraz konieczności ich występowania w każdej reprezentacji danego gatunku. W polskiej genologii rekonfiguracja myślenia o gatunkach zaowocowała trzema znaczącymi propozycjami refleksji metodologicznej. Z jednej strony pojawiła się „genologia hermeneutyczna” Stanisława Balbusa, w której podtrzymywane jest twierdzenie o nieprzerwanym istnieniu gatunków w literaturze, których co prawda współczesne teksty już nie realizują, ale istniejąc w przestrzeni hermeneutycznej, wciąż odwołują się do historycznych paradygmatów.

(...) im bardziej gatunki literackie się rozpadają, tzn. im bardziej dekonstruuja się ich paradygmaty, lub mówiąc ściślej – im bardziej konkretne teksty literackie z paradygmatów tych nie chcą korzystać, albo co więcej – korzystają z nich, aby im zaprzeczyć – tym częściej pojawiają się w tychże tekstach różnego rodzaju i rzędu sygnały tradycyjnej przynależności gatunkowej. Można by to uznać za proste akty artystycznej przewrotności i przejść nad tym małym kosztem interpretacyjnym do porządku. Gdyby nie fakt, że zjawisko to występuje w literaturze najwyższych lotów i nie należy do wyjątków(...).⁷⁰

„Zagłada gatunków” literackich – jako zasadniczych, fundamentalnych kategorii myślenia o literaturze i jej interpretacji jest więc po prostu niemożliwa, i to w znacznym stopniu niezależnie od tego, jakie kształty konstrukcyjne – czy dekonstrukcyjne – przebiegają aktualnie powstające utwory literackie, w jakiej mierze poddają się „z osobna” paradygmatycznym kwalifikacjom i taksonomiom. Każda bowiem taka konstrukcja zjawia się zawsze i nieodwołnie wśród gatunków, które już zaistniały i w najlepsze istnieją nadal stanowiąc zespoły realnych przedmiotów hermeneutyki historycznej (czyli w ogóle każdej rzeczywistej hermeneutyki).⁷¹

Drugą koncepcją, było odstępianie od traktowania literatury jako dziedziny swoistej i autonomicznej na rzecz stworzenia nowej genologii, łączącej różne języki i nośniki

⁶⁹ T. Rachwał, *Genologiczne konteksty, czyli narodziny nie-gatunku*, [w:] *Genologia i konteksty*, pod red. C. Dudki i M. Mikołajczyka, Zielona Góra 2000, s.19.

⁷⁰ S. Balbus, „Zagłada gatunków”, [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000, s.25.

⁷¹ Idem, s. 32.

przekazu⁷². Trzecim rozwiązaniem było wprowadzenie pojęcia prototypu, zaczerpniętego z badań kognitywnych.

Przyjęta perspektywa rozważania relacji tekst - gatunek zawiera wyraźną opcję na rzecz antyesencjalnego pojmowania genealogicznego przedmiotu. Gatunki traktowane są tu jako normatywne (zinstytucjonalizowane) inwarianty rozmaitych wersji aktualizacji danego zespołu reguł tekstowych. Genealogiczne nacechowanie realizowane jest w tekście, a rozpoznawane w lekturze, dzięki odniesieniu do zespołu intertekstów o pokrewnych właściwościach, zorganizowanego w formie archetektu, który – jako „już (wcześniej) znany” – stanowi układ odniesienia dla określonej, gatunkowej kwalifikacji utworu. Przez gatunkowy archetekt należałoby rozumieć tutaj swego rodzaju p r o t o t y p, reprezentujący egzemplarz idealny (niekoniecznie realnie istniejący), który najlepiej gatunkowe normy bądź to jako reprezentacja rzeczywistego egzemplarza wzorcowego, bądź jako układ cech najbardziej typowych (średnia statystyczna), bądź wreszcie jako system cech o najwyższej mocy rozdzielczej (w stosunku do egzemplarzy innych gatunków)⁷³.

W takim ujęciu gatunek ma formę radialną (prototyp oraz rozszerzenia peryferyjne). I tak utwory agentyczne, niehierarchiczne, hybrydalne i synkretyczne stanowiłyby przykłady krańcowych reprezentacji gatunku – mających w sobie najmniej cech „ilościowych” prototypu. Taka perspektywa pozwalałaby wówczas badać na przykład powieść graficzną. Na korzyści płynące z niesencjalnej/prototypowej genealogii zwraca uwagę Roma Sendyka⁷⁴, zajmując się problematyką teorii eseju:

kategoriizacja prototypowa spełniając powyższe wymagania, zdaje się być narzędziem przydatnym dla opisu zjawisk o niejasnych granicach, zmieniającym się centrum, zależnym od kształtu doświadczenia społecznego i indywidualnego⁷⁵

Autorka *Nowoczesnego eseju* podkreśla przy tym, że:

używając współcześnie terminu gatunek, należałoby jednocześnie modyfikować konwencjonalne rozumienie tego terminu, wyciągając konsekwencję z faktu, iż „tradycyjne nazwy genealogiczne” stały się narzędziem

⁷² Zob. E. Balcerzan, *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, [w:] *Humanistyka przełomu wieków*, pod red. J. Kozielskiego, Warszawa 1999.; E. Balcerzan, *W stronę genealogii multimedialnej*, „Teksty drugie” 1999, nr 6.

⁷³ R. Nycz, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 69. Zob. też W. Stempel, *Everyday Narrative as Prototype*.

⁷⁴ Sendyka przedstawia w tym kontekście także założenia Wittgensteina dotyczące języka i gry, stwierdzając zasadność mówienia o podobieństwie rodzinnym w genealogii.

⁷⁵ R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 116. Autorka wymienia cztery zasadnicze cechy prototypu „stopniowalność reprezentatywności, rozmytość granic, nakładanie się znaczeń – w sensie „podobieństwa rodzinnego” bądź „radialnych wiązek znaczenia” Lakoffa, analityczna polisemia, czyli brak definicji klasycznej” (Sendyka, 115).

komunikacyjno-identyfikacyjnym, służą jedynie tymczasowemu porozumieniu pomiędzy nadawcą i odbiorcą, ewentualnie są rodzajem intertekstualnego, wewnątrz-genologicznego kodu i swego rodzaju dyskusją z historycznym kontekstem, nie funkcjonują zaś jako instrument klasyfikacyjny ani definiujący.⁷⁶

Podsumowując zaprezentowany tutaj zarys koncepcji genologicznych w polskich badaniach literaturoznawczych, wydaje się, że najwłaściwszą metodologią badań gatunków mieszanych, szczególnie takich jak powieść graficzna, która nie jest jednorodna językowo, byłaby koncepcja łącząca w sobie politypiczne stanowisko Stefana Sawickiego, użycie kategorii prototypu⁷⁷ oraz wykorzystanie propozycji genologii multimedialnej Edwarda Balcerzana, która otwiera dodatkowe konteksty interdyscyplinarne. Zajmując się powieścią graficzną trzeba dodatkowo rozważyć kwestię przekładu intersemiotycznego. Najważniejsza jest jednak świadomość relatywizmu i heterogeniczności tekstu literackiego – rozumianego (po)nowocześnie. Ryszard Nycz konkluduje:

Zwrócenie uwagi na archetektową (prototypową) budowę genologicznych pojęć wiąże się nadto ściśle z dostrzeżeniem faktu, iż są to pojęcia nieostre, a także o rozmytych zakresach. Tak, jak nie ma tekstów pozagatunkowych, tak też nie ma utworów podpadających całkowicie pod normy wyłącznie jednego gatunku. Tekst przyporządkowany być może różnym genologicznym klasom ze względu na jego różne, brane pod uwagę, własności; gatunek zaś - dzielić część swych normatywnych cech i z innymi gatunkami.⁷⁸

Ta migotliwa „nieprzypisaność” powinna wyznaczyć kierunek współczesnej genologii. Pamiętając o porządku klasyfikacji i wychodząc od niego, trzeba uważać by nie popaść w autorytatywne wskazywanie „co jest czym w świecie tekstów”. Pokora widoczna w teorii prototypów wydaje się słuszną metodą, tym bardziej w przypadku badania tak złożonych i niezanalizowanych do tej pory gatunków jak powieść/powieści graficzne. Taki rodzaj genologii nazwałbym, kierując się potrzebą wątplenia i sceptycyzmem poznawczym, genologią humanistyczną⁷⁹.

⁷⁶ Ibidem, s. 93.

⁷⁷ Biorąc pod uwagę subiektywizację takiej typologii – jak pisze Seweryna Wyślouch – „metoda kognitywistyczna może być w literaturoznawstwie przydatna jedynie w ograniczonym zakresie: w badaniach świadomości gatunkowej.” S. Wyślouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje* [w:] *Polonistyka w przebudowie Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, T. 1. pod. red M Czerwińskiej i in. Kraków 2005. s.100.

⁷⁸ R. Nycz, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 71.

⁷⁹ Roma Sendyka w *Nowoczesnym eseju* nie bez powodu podąża tropami *Prób* Montaigne’a. Prezentowana przez nią postawa badawcza doskonale wpisywałaby się w to, co określam w powyższej konkluzji genologią humanistyczną.