

Michał Wróblewski

Komiks jaki jest, każdy widzi? Krótka analiza kognitywna zjawiska

Lukasz Ługowski, polonista, twórca Młodzieżowego Ośrodka Socjoterapii „Kąt”, przytacza historię syna znajomych. Chłopiec był bardzo zdolny, chcieli go wcześniej posłać do szkoły. Musiał przejść test dojrzałości szkolnej. Nie przeszedł. Miał m.in., odpowiedzieć, co jest na obrazku. Na obrazku była ryba. Wnuczek ichtiologa był przekonany, że pytają go czy to karaś, łosoś czy może szczupak, a rysunek nie przypominał niczego konkretnego. Fakt, że pytają go, czy to ryba, w ogóle nie przyszedł mu do głowy¹.

Czy w takim razie kategoryzacja jest rzeczywiście sprawą oczywistą? Czy kategoria *komiks* nie napotka podobnych problemów jak przytoczony powyżej przypadek „ryby”?

Nim przejdę do odpowiedzi na te zasadnicze dla mojego artykułu pytania, wytłumaczę genezę jego tytułu. Pierwszy człon nawiązuje do publicystycznego tekstu Michała Błażejczyka, zamieszczonego na portalu „Zeszyty Komiksowe”²: *Koń jaki jest, każdy widzi czyli o definicji komiksu*. Autor w dość powierzchowny a zarazem subiektywny sposób mierzy się w nim z próbą zdefiniowania komiksu, przy jednoczesnym podkreśleniu ułomności dotychczasowych osiągnięć słownikowych na tym polu. Moim celem nie jest wchodzenie w krytyczny dialog z tezami i hipotezami Błażejczyka – w tym z podziałem na „treść” i „formę” oraz ujęciami bliskimi taksonomii esencjalistycznej – tym bardziej, że artykuł ten jest wyraźnie naznaczony miłośniczą pasją autora do opisywanego przedmiotu. Jeśli więc nie polemika, co kieruje mnie do napisania niniejszego tekstu? Interesują mnie dwie kwestie teoretyczne, które dają o sobie znać w tekście Błażejczyka, a które uważam za symptomatyczne w ogólności. Po pierwsze, spektrum terminów (gatunek, język, tekst) jakimi posługuje

¹ J. Podgórska, *Ucz się pod klucz*, POLITYKA nr 19 (2806), 2011, s. 14.

² http://www.zeszytykomiksowe.org/strona.php?strona=definicja_kom.

się autor. Różnorodność i pewnego rodzaju ignorancja w posługiwaniu się terminologią okołokomiksową jest bowiem powszechną tendencją tak w dyskursie naukowym, jak i w obiegowych użyciach. Drugim aspektem jest oczywistość stwierdzenia „komiks jaki jest, każdy widzi”. Co prawda, kilkakrotnie autor wycofuje się z dobitności tej sentencji, a nawet ją podważa, dostrzegając przekłamanie i uproszczenie, mimo to podłoże dla tego sformułowania pozostaje niezmiennie. Presupozycja jest jednoznaczna, każdy potrafi wskazać i nazwać to, co jest komiksem, definicje są zaś przeznaczone dla wyodrębnionej grupy specjalistów, bądź entuzjastów i tylko na tym poziomie można deliberować (ewentualnie) nad „definicją idealną”³. Czy dzieje się tak rzeczywiście? Czy określenie danego tekstu kultury jako „komiksu” jest wspólne wszystkim odbiorcom tejże kultury bez względu na posiadany kapitał symboliczny oraz indywidualną zdolność percepcji? W świetle współczesnej wiedzy z zakresu kognicji i kategoryzacji, wydaje się wątpliwe, że „komiks” zawsze zostanie odebrany jako „komiks”, natomiast „nie-komiks” jako produkt kulturowy innej proweniencji⁴.

Korzystając z dwóch haseł słownikowych zamieszczonych w „Zeszytach Komiksowych” oraz definicji, którą konstruuje sam Błażejczyk, chcę ponadto pokazać, że komiks nie jest wcale „identycznie komiksowy” dla wszystkich odbiorców oraz, że nie każda komiksowa praca potrafi być odczytana przez dowolnego, potencjalnego odbiorcę.

Dużą rolę w recepcji komiksu, jak również pozostałych konstruktów kulturowych, odgrywa przedwiedza, jaką posiadamy na temat danego zjawiska. Metareprezentacje dziedzin, gatunków oraz cech z nimi związanych składają się na nasze oczekiwania względem pojedynczych percepowanych przedmiotów – np. komiksu. Postrzeganie świata, w tym produktów kultury, oparte na kategoriach i ramach konceptualnych w przypadku zdawkowych informacji wstępnych może powodować błędne rozpoznania czy kłopoty z odczytaniem odbieranego obiektu. Tak, jak drzewo zbliżone wyglądem do czegoś, co w naszym umyśle funkcjonuje jako krzak, może

³ Definicja jako kategoria również nie jest sprawą tak oczywistą. Definiujemy jedne zjawiska/rzeczy – formułujemy terminy – przy pomocy innych terminów, pewne z nich musimy więc uznać za zrozumiałe bez definicji, by móc od czegoś rozpocząć (jak stwierdził niegdyś Bertrand Russel). Decyzja taka ma jednak charakter arbitralny a i definicyjne formy konstruuja sensy. Form tych jest natomiast wiele, Teresa Hołówska wymienia takich ich rodzaje: nominalne, sprawozdawcze, projektujące(w tym regulujące, konstrukcyjne), realne, pseudodefinicje perswazyjne; T. Hołówska, *Kultura logiczna w przykładach*, Warszawa 2012, s. 44–63.

⁴ Z tego powodu zdecydowałem się rozszerzyć pożyczony od Błażejczyka slogan o znak zapytania, nie przejmując się nadto samą repetycją, jako, że i autor derywował go od hasła z *Nowych Aten* nieodżałowanego księdza Benedykta Chmielowskiego.

stać się tym krzakiem, tak również komiks zaistnieć mógłby w obcej mu zupełnie kategorii mentalnej.

Z drugiej strony, co jest logicznym następstwem ostatniego stwierdzenia, szczegółowa przedwiedza umożliwi pełniejsze obcowanie z danym obiektem (tekstem kultury), pozwalając dostrzec niuanse i właściwości, które w wypadku najprostszych kategoryzacji pozostają niewidoczne. Wiąże się z tym jednakże niebezpieczeństwo, które nazwałbym na potrzeby tego artykułu „pułapką wyspecjalizowania”, mogącą wpłynąć na niwelację emocji (związanymi z identyfikacją i empatią) w procesie lektury, a tym samym na zanik przyjemności, tak przecież forowanej przez krytykę poststrukturalną⁵.

Także podstawowa, niepełna lub nierozwinięta przedwiedza (zbiór przesądów) nie wypada korzystnie w tej perspektywy. Niesie ona ze sobą ryzyko łatwej przemiany w przesąd, stereotypizację, a co za tym idzie w potencjalną opresyjność. Widać to doskonale na przykładzie komiksu, który do dziś próbuje się wydostać z przyporządkowania go do niewybrednej, infantylnej części kultury a tym samym przeciwstawić się anachronicznemu podziałowi na to co w kulturze „wysokie” i „niskie”.

Wracając do problemu odbioru komiksu – różni czytelnicy mogą widzieć go na odmienne sposoby, opierając się na jednej z trzech optyk, których efektem są trzy różne poziomy kategoryzacji konceptualnej⁶. Nim jednak przejdę do analizy tego, w jaki sposób postrzegać możemy komiks, pokrótce nawiążę jeszcze do terminologicznego chaosu, który wytworzył się wokół tego pojęcia. Czy rzeczywiście jest to chaos i terminologiczna dezynwoltura?

Najczęstszymi terminami używanymi w kontekście komiksu są: medium, język, gatunek i tekst. Zacznę od ostatniego z wymienionych tu

⁵ Zob. m.in. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.

⁶ Więcej o relacjach kategoryzacji językowej i konceptualnej m.in., [w:] W. Labov, *Denotational structure*, [w:] D. Farkas, W. M., Jacobsen, and Karol W. Todrys (eds.) *Papers from Parasession on the Lexicon*, Chicago 1978, s. 220–260; F. Ungerer, H.-J. Schmid, *An Introduction to Cognitive Linguistics*, London/New York 1997; M. Johnson, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago 1987; *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999; *Językowa kategoryzacja świata*, red. R. Grzegorzczkova, A. Pajdzińska, Lublin 1996; T. Krzeszowski, *Aksjologiczne aspekty semantyki językowej*, Toruń 1999; A. Libura, *Wyobrażenia w języku. Leksykalne korelaty schematów wyobrażeniowych*, Wrocław 2000; G. Kleiber, *Semantyka prototypu: kategorie i znaczenie leksykalne*, przeł. B. Ligara. Kraków 2003. J. R. Taylor, *Kategoryzacja w języku: prototypy w teorii językoznawczej*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2001; *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, pod red. E. Tabakowskiej, Kraków 2001. E. Rosch, *Cognitive representations of semantic categories*, „Journal of Experimental Psychology” 104, 1975, s. 193–233.

pojęć. Biorąc pod uwagę współczesną nomenklaturę, która pod wpływem poststrukturalizmu i postmodernizmu tekstem zaczęła nazywać wszystko, z pewnością można potwierdzić zasadność stosowania tego terminu do komiksu. Tekstem są bowiem nie tylko wszelkie konstrukty kulturowe, takie jak literatura, film, komiks, malarstwo czy teatr, ale też sam człowiek, jego doświadczenie, rzeczywistość. Świat jest tekstem, a tekst światem. Również gdy przyjrzeć się bardziej szczegółowo kryteriom tekstowości odpowiedź dla tego przypadku jest w znacznej mierze twierdząca.

Posłużę się w tym miejscu językoznawczą typologią tekstu autorstwa Robert de Beaugrande'a i Wolfganga U. Dresslera, wykorzystaną zresztą w tym samym celu przez Huberta Kowalewskiego w jego szkicu „Komiks jako tekst”⁷. Autorzy *Wstępu do lingwistyki tekstu* wyróżnili siedem kryteriów tekstowości, które będąc wynikiem analizy semiotycznej, otworzyły „wszelaką znakowość” (w tym przekaz ustny) na rozpatrywanie jej jako tekstu⁸. Nie dziwi więc, że poniższe własności tekstowości są dostrzegalne w komiksie.

1. Kohezja – istnieje swoista komiksowa gramatyka, między elementami której zachodzą mniej lub bardziej stałe relacje.

2. Koherencja – spójność narracji komiksowej jest jej relewantnym wyróżnikiem.

3. Intencjonalność – komiks tak jak tekst literacki jest tworem intencjonalnym.

4. Akceptowalność (akceptabilność) – istnieją pewne normy (ramy konceptualne), które charakteryzują komiks i które mogą być przekraczane tylko do pewnego stopnia

5. Informatywność – komiks bezsprzecznie zbudowany jest z informacji.

6. Sytuacyjność – każda czynność ludzka, nie tylko kulturotwórcza, i jej efekt są osadzone w sytuacji (politycznej, społecznej, historycznej, kulturowej i obyczajowej).

7. Intertekstowość – intertekstualizm komiksu jest wielopoziomowy, nie tylko porusza się w obrębie wyznaczników intertekstowości na płaszczyźnie relacji komiks-komiks, ale włącza w to również literaturę, film, malarstwo, architekturę (również na płaszczyźnie architekstualnej⁹).

⁷ <http://komiks.polter.pl/Komiks-jako-tekst--c22733>; <http://semiomiks.blogspot.com/2011/03/komiks-jako-tekst.html>.

⁸ R. de Beaugrande, W. U. Dressler, *Wstęp do lingwistyki tekstu*, przeł. A. Szwedek, Warszawa 1993.

⁹ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, pod red. H. Markiewicz,

Pomijam w tym miejscu najszersze rozumienie intertekstualności jako interakcji ze światem, znajdującym swoją konstrukcję w tekście.

Komiks może być zatem na pewnych warunkach nazywany tekstem. Podobnie zarysowuje się kwestia komiksu jako osobnego medium. Wypracował on bowiem odrębny sposób komunikacji oparty na własnym systemie typów znaków. Gdy jednak pojawia się termin „znak”, do głosu dochodzą pewne wątpliwości, które burzą powierzchowny porządek ewentualnego języka analizy. Zagadnienie to prowadzi prosto do próby odpowiedzi na pytanie o językowość komiksu jako tekstu. Z jednej strony przychylam się do używania wyrażenia – język komiksu, tak jak można mówić o języku malarstwa, teatru czy literatury. Z drugiej – trudno byłoby dopasować „żelazne” językoznawcze definicje znaku z klasyczną koncepcją Ferdynanda de Saussurem na czele do wizualno-ikonicznej materii komiksu¹⁰.

Jak bowiem określić najmniejszą jednostkę znaczącą w komiksie i gdzie powinny przebiegać granice morfologicznej analizy komikсового tekstu? Wydaje się niemożliwe wydzielenie takiego elementu. Czy będzie to kreska, kropka lub barwna plama, jej znaczenie zaistnieje tylko w sieci relacji z innymi kreskami, kropkami i plamami – o ile w ogóle użyta technika pozwoli na wyodrębnienie jakichkolwiek komponentów. Jeśli więc mówić o komiksie jako tekście w rozumieniu języka *sensu stritico*, komiks staje się zjawiskiem niemożliwym do zanalizowania. Jednak gdy pozostanie się na poziomie założeń de Beaugrande’a i Dresslera, a także przyjmie się perspektywę narratologiczną, skupiającą się wokół większych całości (kadr, panel komiksowy itp.), możliwe jest analityczne badanie komiksowych historii, jako praktyk opowiadania opartych o narracyjną jedność ikonolingwistyczną – korespondującą z narracją literacką. W sukurs przychodzą w tym miejscu również semiotyczne teorie szkoły moskiewsko-tartuskiej, w szczególności zaś propozycja Jurjiego Łotmana, który wyróżnił języki naturalne, sztuczne oraz wtórne systemy modelujące, które to pozwalają na odniesienie pojęcia język do komiksu. Tak jak literatura czy film, jest on modelem utworzonym na kształt języków naturalnych i na zasadach tychże języków funkcjonuje.

Podsumowując, choć traktowanie komiksu jako tekstu, języka lub medium może budzić zastrzeżenia, a nawet sprzeciw, wynikający z jego

t. 4, cz. 2, Kraków 1992; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, [w:] *Tekstowy świat*, Kraków 2000.

¹⁰ Próbą w znacznej mierze udaną jest wykorzystanie triadycznej koncepcji znaku C.S. Pierce’a; zob. A. Magnussen, *The Semiotics of C. S. Pierce as a Theoretical Framework for the Understanding of Comics*, [w:] A. Magnussen and H.-Ch. Christiansen, (eds.) *Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Copenhagen, 2000, s. 193–208.

wielotworzywowości, a co za tym idzie nierozzerwalności różnych rejestrów i zakresów znaków, dopuszczam stosowanie takiej terminologii ze względu na jej użyteczność i obrazowość. Poważne zastrzeżenia budzi natomiast nazywanie komiksu gatunkiem. Z tego powodu korzystam z pojęcia zjawiska kulturowego, które jest konstrukcją pojemną, o zmaconych granicach i mieszczącą w sobie potencjał różnorodności reprezentacji gatunkowych. Komiks, znów podobnie jak literatura, jest szeroką dziedziną, w której rodzaje oraz gatunki splatają się i rozchodzą, tworząc wielorakie łańcuchy politypiczne. Dlatego zrównywanie terminu komiks z pojęciem gatunek uważam za zbyt drastyczne zawężenie, podobne temu, jakie towarzyszyłoby nazywaniu literatury powieścią czy nawet epiką.

Omówiwszy pokrótce kwestie terminologiczne, chciałbym raz jeszcze podkreślić potrzebę rozważnego korzystania z dostępnej nomenklatury teoretycznej, której nadużycia lub zbyt uogólnienia mogą prowadzić do nieporozumień między poszczególnymi postawami badawczymi. Jednym z takich przypadków redundancji czy wręcz zawłaszczenia sensu przez frazes, jest tytułowe *komiks jaki jest, każdy widzi*. By uargumentować swoje zarzuty, przedstawię szkic kognitywnej analizy komiksu, a dokładnie kwestie związane z kategoryzacją samego zjawiska i jej wpływie na odmiennność rozumienia i recepcji tego, co percypujemy.

Amerykański psycholog Roger Brown zauważył w latach 1950., że możemy odnosić się do rzeczy na różnych poziomach uogólnienia (1958). Dla przykładu, ktoś kto ma w kieszeni monetę dziesięciocentową, może opisywać ją używając przy tym wielu odmiennych wyrazów i zwrotów. Można o niej mówić (jako o monecie, pieniądzu, o dziesięciu centach, porysowanej dziesięciu centach z 1952 r., metalowym przedmiocie czy po prostu jako o rzeczy). Możemy przy tym ułożyć wszystkie te określenia w pewien hierarchiczny ciąg, poczynając od stwierdzeń najogólniejszych, po te najbardziej szczegółowe:

rzecz; metalowy przedmiot, pieniądze, **dziesięć centów**, dziesięciocentówka z 1952, porysowana dziesięciocentówka z 1952 r.

Brown zauważył również, że w sytuacji o zabarwieniu neutralnym, najbardziej naturalnym sposobem mówienia o znajdującej się w kieszeni monecie, jest określanie jej mianem dziesięciocentów (dlatego powyżej pojawia się pogrubiona czcionka). Choć jest to przykład hierarchicznej kategoryzacji występujący w kulturze amerykańskiej, reprezentowane przezeń zjawisko ma charakter uniwersalny. Obserwacje, jakie poczynili Brown oraz inni badacze, w kwestii istnienia intuicyjnie wyczuwalnego naturalnego poziomu kategoryzacji, doprowadziły w rozważaniach nad

naturą ludzkiego kategoryzowania do powstania całego paradygmatu naukowego¹¹.

Analiza wielu hierarchii taksonomicznych zaowocowała wnioskiem, że większość kategorii, którymi dysponujemy, może być rozmieszczona na różnych poziomach kategoryzacji konceptualnej w tychże hierarchiach. Tak jak w przypadku prototypów możemy zapytać, co sprawia, że hierarchie taksonomiczne tworzą zwartą całość. Jeśli odwołać się do klasycznego ujęcia¹², łącznikiem jest integracja poszczególnych grup, polegająca na zawarciu jednego poziomu w poziomie kolejnym. Kategorie poziomu 1. zawierają w sobie kategorie poziomu 2., a te zamykają w sobie kategorie poziomu 3. Kategorie te są definiowane przez konkretne cechy. Właściwości, charakterystyczne dla poziomów z informacjami ogólnymi, zawierają się w kategoriach poziomów bardziej szczegółowych. Ten zgrabny, przejrzysty schemat zawodzi jednak w przypadku istotnego i, z punktu widzenia klasycznej teorii kategoryzacji, osobliwego aspektu hierarchii wertykalnych, mianowicie tego, który zakłada istnienie poziomu w obrębie owych hierarchii, zdającego się mieć *lepszy od innych status*¹³. Mowa tu o wspomnianym już, poziomie naturalnego wyboru, na którym kojarzymy nasze kategorie z rzeczywistością. W jakiś sposób środkowy poziom (poziom 2) jest uprzywilejowany – psychologicznie ważniejszy od innych¹⁴. Na tym poziomie większość ludzi najchętniej i z łatwością nazywa napotykanne obiekty. Ogólne określenie, którego zaczęto używać dla nazwania tego poziomu, to *poziom podstawowy (basic-level)*¹⁵.

W sytuacji neutralnej, kiedy ktoś poprosi mnie o zidentyfikowanie czterokołowego pojazdu, który kierowca prowadzi po autostradzie, najprawdopodobniej powiem, że chodzi o samochód, osobowy, a nie o pojazd jako taki lub o limuzynę Trzy poziomy, które wyróżniliśmy powyżej to odpowiednio:

Poziom 1: poziom nadrzędny: pojazd

Poziom 2: poziom podstawowy: samochód

Poziom 3: poziom podrzędny: limuzyna¹⁶

¹¹ Z. Kövecses, *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, M. Buchta, Kraków 2011, s. 70.

¹² Tamże, s. 69–71.

¹³ Tamże, s. 72.

¹⁴ E. Rosch, C. B. Mervis, W. D. Gray, D. M. Hohnson, P. Boyes-Braem, *Basic Objects in Natural Categories*, „Cognitive Psychology” 8, 1976, s. 382–439.

¹⁵ Z. Kövecses, dz. cyt. s.71–86.

¹⁶ Tamże, s.72.

Do każdego z tych poziomów można dopasować pewne rozumienie tego, czym jest komiks:

- poziom nadrzędny: obrazek; historyjka obrazkowa
- poziom podstawowy: komiks
- poziom podrzędny: powieść graficzna; komiksowy strip; etc.

Kategorie poziomu podstawowego są tymi, które jako pierwsze przychodzą na myśl, gdy mamy do czynienia z daną rzeczą lub zjawiskiem. Do kategorii poziomu podstawowego odwołują się także definicje, które z założenia starają się podać wszystkie istotne informacje na temat tego, co opisują. Można by więc założyć, że wszystkie definicje komiksu są ulokowane na poziomie podstawowym konceptualizacji. Nie jest to jednak do końca słuszne założenie. Również definicje mogą być stopniowalne ze względu na swoją „ogólność” lub „wyspecjalizowanie”. A w związku z tym i one mogą być przyporządkowane do każdego z powyższych poziomów

I tak, posługując się definicjami zawartymi w tekście Błażejczyka:

Poziom nadrzędny: obrazek; historyjka obrazkowa – wiązałby się z definicją z sześciotomowej encyklopedii PWN:

Komiks to gatunek współczesnej kultury masowej, typ publikacji rozrywkowej zamieszczanej w gazetach lub stanowiącej osobną broszurę. Pierwsze komiksy w prasie amerykańskiej końca XIX w. Historyjka obrazkowa opatrzona tekstem (ograniczonym do wypowiedzi bohaterów), o charakterze sensacyjnym, czasem humorystycznym (niekiedy przeróbka dzieła literackiego). Najbardziej znani bohaterowie komiksu: Superman, Batman, Asterix, James Bond, w Polsce: Funky Koval, Tytus, Romek i A'tomek.

Ta najprostsza definicja, która pozwala włączyć w obszar komiksu również rysunek satyryczny, ilustrację z komentarzem werbalnym czy filmowy *storyboard*. Dysponując tego rodzaju wiedzą odbiorca z dużym prawdopodobieństwem wskaże na teksty kultury, które komiksem nie są, a jedynie w jakimś stopniu go przypominają. Jednocześnie na poziomie swojego uogólnienia definicja ta dostarcza szeregu przesądów: o dziecięcym adresacie, prostocie, naiwności i niskiej proveniencji. W tym wypadku, przedwiedza składająca się na kategorię *komiks* może również doprowadzić do problemów z percypowaniem komiksowych tekstów, nawet jeśli będą one jedynie nieznacznie bardziej skomplikowane narracyjne. Komiks taki zostanie albo niezaliczony w poczet reprezentacji kategorii, albo też – w najlepszym razie – proces jego lektury stanie się dla czytelnika niemożliwy.

Poziom podstawowy: komiks – definicja ze *Słownika Terminów Literackich*, wydanie z roku 2000:

Komiks – fabuła opowiedziana za pomocą serii obrazków rysunkowych wspomaganych wątlým tekstem słownym; rysunek przedstawia bohaterów w wyraźnie zarysowanej sytuacji, tekst zaś ogranicza się tylko do ich wypowiedzi wmontowanych w rysunek w formie tzw. „dymka”. K. przedstawiają na ogół historie sensacyjne, bywają także przeróbkami dzieł klasycznych. Zrodzone w XIX w., stanowią szczególnie charakterystyczną formę współczesnej kultury masowej.

Tym razem mamy do czynienia z ujęciem bardziej szczegółowym, które wyłącza obrazek satyryczny i jemu podobne formy graficzne z kategorii *komiks*. Kategoryzacja na poziomie podstawowym zapewnia także definicję, umożliwiającą wyraźne rozpoznanie komiksu bez względu na użyte techniki i rozwiązania narracyjno-formalne. Nadal jednak nie unika stereotypizacji (m.in. „przeróbka”, „sensacyjne”, „obrazki”) i w konsekwencji dewaluacji zjawiska kulturowego jakim jest komiks.

Ostatni z poziomów, **podrzędny**, wiąże się ze wspomnianą już przede mnie przedwiedzą specjalistyczną/ekspercką, która pozwala dostrzec różnice wewnątrzgatunkowe, relacje intertekstualne, zabiegi na poziomie narracji oraz techniki wykonania komiksu. Na przykład umożliwia scharakteryzowanie odmienności między powieścią graficzną, amerykańską komiksową serią bohaterką a gazetowym stripem. Kategoria *komiks*, rozbudowana na tym poziomie o szereg nowych właściwości i wariantów, zapewnia nową perspektywę odbioru, a także chroni przed wartościowaniem i deprecjacją. Ten poziom kategoryzacji reprezentowałaby w pewnej mierze definicja autorstwa Błażejczyka:

[Komiks to] seria statycznych obrazków ułożonych obok siebie, stanowiących spójną całość narracyjną i znaczeniową, której głównym składnikiem są elementy graficzne nie będące słowami, aczkolwiek tekst może w niej odgrywać istotną rolę¹⁷.

Na przykładzie tej definicji widać prototypową stopniowalność wewnątrz kategorii. Z jednej strony przedstawiony zostaje opis właściwy dla najbardziej szczegółowego poziomu kategoryzacji, jednak nadal pozostawia on przestrzeń dla rekonstrukcji i modelowania sensu. By stał się on bardziej precyzyjny – dookreślić należałoby słowa: tekst, elementy graficzne, wprowadzić wyrażenie „narracyjna jedność ikonolingwistyczna” lub jego odpowiednik, modyfikacji poddać wyraz „obrazki”, który w kontekście tzw. „komiksu poważnego” ma wydźwięk pejoratywny oraz zastanowić się nad stwierdzeniem „ułożone obok siebie”.

To oczywiście nie wszystkie wątpliwości. Im większa nasza przedwiedza, tym bardziej złożona kategoria, a tym samym bardziej skomplikowa-

¹⁷ Tenże, dz. cyt.

ny ogląd świata i niejednoznaczność postrzeganych przedmiotów. W zależności od tego na jakich poziomach funkcjonują w naszym umyśle dane kategorie, zmieniać się będzie obraz rzeczywistości i fikcji, a także tego, co jest zawarte pomiędzy. Skryte w ludzkich umysłach piętra definicji, będą nas więc różnić od *miłości* po *nienawiść* i od *kamienia* po *komiks* – co dobrze ilustruje przytoczona na początku tego szkicu anegdota.

Ryba jaka jest, każdy widzi (inaczej).

Bibliografia

- Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Błażejczyk Michał, *Koń jaki jest, każdy widzi*, „Zeszyty Komiksowe” http://www.zeszytykomiksowe.org/strona.php?strona=definicja_kom.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, pod red. H. Markiewicza, t. 4, cz. 2, Kraków 1992; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, [w:] *Tekstowy świat*, Universitas, Kraków 2000.
- Hołówka Teresa, *Kultura logiczna w przykładach*, PWN, Warszawa 2012.
- Językowa kategoryzacja świata*, red. R. Grzegorzczkowska, A. Pajdzińska, Wyd. UMCS, Lublin 1996.
- Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Wyd. UMCS, Lublin 1999.
- Johnson Mark, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago University Press, Chicago 1987.
- Kleiber Georges, *Semantyka prototypu: kategorie i znaczenie leksykalne*, przeł. B. Ligara, Univeristas, Kraków 2003.
- Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, pod red. Elżbiety Tabakowskiej, Universitas, Kraków 2001.
- Kowalewski Hubert, *Komiks jako tekst*, <http://komiks.polter.pl/Komiks-jako-tekst-c22733http://semiomiks.blogspot.com/2011/03/komiks-jako-tekst.html>.
- Kövecses Zoltán, *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, M. Buchta, Universitas, Kraków 2011.
- Krzyszowski Tomasz, *Aksjologiczne aspekty semantyki językowej*, UMK, Toruń 1999.
- Labov William, *Denotational structure*, [w:] D. Farkas, W. M., Jacobsen, and Karol W. Todrys (eds.) *Papers from Parasession on the lexicon*, Chicago Linguistic Society, Chicago 1978, s. 220–260.
- Libura Agnieszka, *Wyobrażenia w języku. Leksykalne korelaty schematów wyobrażeńiowych*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000.
- Magnussen Anne, *The Semiotics of C. S. Pierce as a Theoretical Framework for the Understanding of Comics*, [w:] Magnussen A. and H.-Ch. Christiansen, (eds.) *Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Museum Tusulanum P/University of Copenhagen, Copenhagen 2000.
- Podgórska Joanna, *Ucz się pod klucz*, POLITYKA nr 19 (2806), 2011, s. 14–17.

-
- Rosch Eleonor, *Cognitive representations of semantic categories*, „Journal of experimental psychology” 104, 1975: s. 193–233.
- Rosch Eleonor, *Basic Objects in Natural Categories*, „Cognitive Psychology” 8, 1976, s. 382–439.
- Taylor John R., *Kategoryzacja w języku: prototypy w teorii językoznawczej*. Tłum. A. Skucińska, Universitas, Kraków 2001.
- Ungerer Friedrich and Schmid, Hans.-Jörg, *An Introduction to Cognitive Linguistics*. Longman, London and New York 1997.