

## Ryso-pisanie, linio-wizualność i (formalne) stany krytyczne w komiksie autobiograficznym

Kalina Kupczyńska

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 1, S. 84–105

DOI: 10.18318/td.2022.1.6 | ORCID: 0000-0002-9749-4494

Wartykule wykorzystałam materiały pozyskane podczas kwerendy w Centre de la Bande Dessinée, Angoulême, zrealizowanej w ramach grantu Miniatura 2 nr. 2018/02/X/HS2/02443.

**K**iedy w 2012 roku podczas rozmowy panelowej historyk sztuki W.J.T. Mitchell zapytał Arta Spiegelmana, jak postrzega relację między słowem i obrazem, Spiegelman odpowiedział: „Łączenie słów i obrazów to jak karmienie mieszańca”<sup>1</sup>. Autor *Mausa* także przy innych okazjach wielokrotnie podkreślał, że komiks jako „bękart kultury” korzysta z pełnej swobody, tworząc mariaże i napięcia między znakami słownymi i czysto wizualnymi. Inaczej niż literatura i sztuki wizualne, z zasady nie preferuje jednego typu znaków, dlatego czytanie komiksów to też zawsze oglądanie. Praktyka pokazuje, że w procesie kreacji nie ma wśród twórczyń i twórców reguły, co pojawia się pierwsze: słowo czy obraz, wielu traktuje rozdzielanie tych dwóch kanałów komunikacji jako nienaturalne. Ta heterogeniczna natura medium komiksowego sprawia, że określenia „słowo” i „obraz” tracą

**Kalina Kupczyńska**, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Stypendystka Fundacji Humboldta, ÖAD, DAAD oraz NCN. Ostatnie publikacje: *Handbuch Polnische Comickulturen nach 1989* (red., z Renatą Makarską) Berlin 2021; *BLOOD, or: Gender and Nation in the Contemporary Polish Comic*, w: Frederick L. Aldama (ed.): *The Routledge Companion to Gender & Sexuality in Comic Book Studies*. London/New York 2020, s. 375-389.

<sup>1</sup> W.J.T. Mitchell, A. Spiegelman *Public Conversation. What the %\$#! Happened to Comics?*, „Critical Inquiry” 2014 no. 3, s. 29-30. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie przekłady autorki artykułu.

kontury, oba rodzaje znaków występują wspólnie, nawzajem się dopełniając<sup>2</sup>. Specyfika komiksu powoduje, że wizualność słów nie zaskakuje i nader rzadko wywołuje u czytelnika dysonans.

Dla sprecyzowania zjawiska logowizualności w tym medium pomocne może być przyjrzenie się jednemu z atomów komiksu – linii. Linia decyduje o „sile przekazu”<sup>3</sup> komiksu, m.in. dlatego że swoją materialnością przypomina o bliskości pomiędzy rysunkiem i pismem. Linia ryso-pisania (czyli połączenia obu form) odwołuje się do gestu i inscenizuje gest – a zatem i cielesność twórcy – jako istotny motor narracyjności. Linia rysunku wskazuje na proces kreacji i jest jednocześnie jego inscenizacją<sup>4</sup>, zaznacza w ten sposób indywidualność artysty; naśladowując style wizualne, staje się nośnikiem wiedzy kulturowej. W komiksie wizualność słowa może wybrzmiewać, jak czynią to „obrazy dźwięków”<sup>5</sup>, ale może też – za pośrednictwem samego ukształtowania dymków – stanowić nośnik sensów. Tak komiks tworzy własny typ logowizualności – linio-wizualność – który sygnalizuje znaczenie „czynnika pierwszego” tego medium, jakim jest linia, oraz to, co musi pozostać niedopowiedziane i niedorysowane, co mieści się pomiędzy liniami i odwołuje się do wyobraźni czytelnika.

Nagromadzenie poziomów znaczeń, jakie mogą generować ryso-pisanie i linio-wizualność, chciałabym prześledzić na kilku formach komiksu autobiograficznego. Tytułowe „stany krytyczne” należy rozumieć tu w dwójnasób: Z jednej strony krytyczność dotyczy w najróżniejszy sposób tematyki wybranych autonarracji (w biurze, na emigracji, w procesie twórczym, w zderzeniu z (hetero)normatywnością, w codzienności osiedlowej). Z drugiej strony stanem krytycznym określam rodzaje ryso-pisania i linio-wizualności, jakie w warstwie formalnej tworzą – z różnym nasileniem – przytoczone tu narracje autobiograficzne. Wychodzę przy tym z założenia, że komiks jest medium hiperbolicznym, które lubi i często stosuje przesadę – w tworzeniu światów przedstawionych, w kreacji postaci, w obrazach dźwięków, a także, czy może

2 Por. Jerzy Szyłak: „Żaden komiks nie da się sprowadzić do bycia czymś opowiadaniem i w składających się nań obrazkach nie można zobaczyć jedynie uaoocnienia treści [...]”, tegoż *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000, s. 108.

3 Por. A. Platthaus *Im Comic vereint – eine Geschichte der Bildgeschichte*, Insel, Frankfurt am Main 2000, s. 11.

4 J.-L. Nancy *Die Lust an der Zeichnung*, przeł. P. Maercker, Passagen, Wien 2011, s. 35.

5 Jerzy Szyłak tak pisze o onomatopejach i ich przedstawieniach w komiksie, por. tegoż *Poetyka komiksu*, s. 125-132.

przede wszystkim, właśnie w warstwie formalnej<sup>6</sup>. Ryso-pisanie i linio-wizualność traktuję jako typowo autobiograficzne realizacje komiksowej hiperboliczności, co nie oznacza, że nie pojawiają się one w innych gatunkach komiksowych.

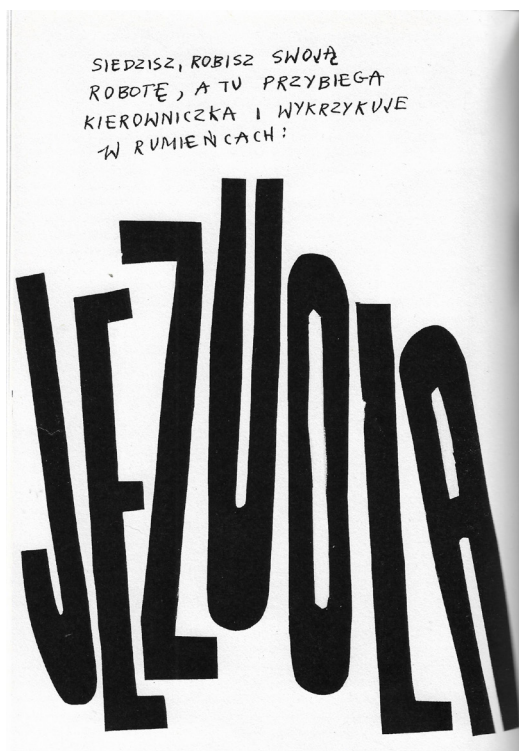
### 1. Stan krytyczny: ja/praca

W komiksie *Rozmówki polsko-angielskie* Agaty Wawryniuk (2012) i minikomiksie Marty Bystron z antologii *Prace i robotki* (2016) słowo i obraz konkurują w narracjach dotyczących wyzwań stawianych w kontekście pracy. Stan krytyczny pojawia się w sytuacjach konfrontacji z systemem wartości, który na pierwszym planie stawia wydajność pracownika w obliczu zmieniających się wymagań; u Wawryniuk napięcie jest potęgowane przez nowość doświadczenia migracyjnego oraz towarzyszące mu obcesowość i agresywność relacji. Wawryniuk zebrała w siedemnastu rozdziałach sceny z ośmiu tygodni życia i dorywczej pracy w Wielkiej Brytanii. Styl rysunku – surrealistycznie uduchowione postaci, nienaturalnie rozrośnięte w obłę balony, pustakowate czworokąty, wyciągnięte esy-floresy – oddaje wrażenie obcości postaci i miejsc. Nie jest to płynna narracja, raczej świadomie skomponowany montaż różnej długości epizodów z migracyjnej nie-codziennosci.

U Bystron opowiedziana sytuacja jest nakreślona minimalnie – występują dwie postaci, narratorka i kierowniczką, w domyśle pojawia się także kolektyw współpracowników. Ta mininarracja składa się z ośmiu stron, na których znajduje się tylko jeden rysunek. Resztę plansz zajmują słowa, one przejmują rolę nośnika ekspresji – gęstość, grubość, wysokość liter, ich nagromadzenie, ułożenie na białej przestrzeni papieru zastępują przekaz wizualny i są nim zarazem, są akcją zredukowaną do (czarnych) emocji. Bystron zaburza porządek estetyczny komiksu: pierwsza sekwencja narracyjna „U nas jak jest spinka, to wszyscy mówią” nie otwiera przejścia do obrazu – tłuste czarne litery słowa „Jezu” na kolejnej planszy wypełniają przestrzeń przeznaczoną tradycyjnie dla obrazu. Na następnej stronie postać siedząca przy biurku jest wciśnięta w prawy dolny róg, nad nią unosi się czern znaków, nierównych, rosnących i malejących wraz z rozchwianym napięciem pytania, którego interpunkcyjny symbol przerasta każdą z liter. W dalszych sekwencjach widoczna/czytelna jest postać kierowniczką, ale tylko poprzez generowane przez nią słowa: „Jezu Ola / musisz to zrobić / Rozumiesz? / Mamy inne priorytety / Zmieniły się,

6 Por. O. Frahm *Die Sprache des Comics*, Philo Fine Arts, Hamburg 2010, s. 325-342.

musisz zrobić to ... / Teraz”<sup>7</sup>. Postać za biurkiem – adresatka wypowiedzianych słów – znika, a kolejne strony zapełniają się literami o mocy i wyrazistości znaków pozawerbalnych: „Jezuola” nie potrzebuje nawet wykrzyknika, bo litery, ściśnięte i tworzące wznoszącą i opadającą falę, niosą samodzielnie presję czasu i związane z nią rozedrganie kierowniczkii (il. 1).

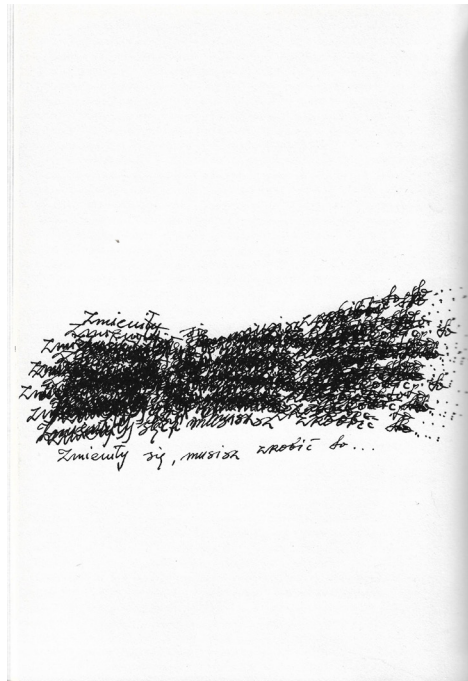


Il. 1. Marta [Bystrzeń] rysuje opowieść Oli, w: Dream team i Gościowy Prace i robotki, Poznań, Centrala 2016, brak paginacji

Pytajnik dwie strony dalej jest już o krok od zrzucenia z siebie warstwy sygnifikatu, to znaczy znaku jednoznacznie odpowiedzialnego za pytanie. Jego postrzępione, głęboko czarne brzegi straszą, bo wyglądają jakby miały, niczym zęby, wbić się w ciało tej, do której skierowane jest nie-pytanie „rozumiesz”.

7 Marta [Bystrzeń] rysuje opowieść Oli, w: Dream team i Gościowy Prace i robotki, Centrala, Poznań 2016, brak paginacji.

Zarazem widać, że wygięcie znaku „ledwo zipie”, przebija przez nie biel, czerni jest przenicowana jak nerwy tej, która stawia to nie-pytanie. Dalej przekaz traci na intensywności, ale nie na treści – zdanie „mamy inne priorytety” składa się z cienkich, patykowatych liter, sugerujących ostygnięcie i suchość emocji. Jak bardzo litery są nosicielkami afektów, widać przez kontrast z kolejną, przedostatnią stroną, gdzie drobne, wręcz delikatne odręczne pismo układa się w czarny stos, który przypomina leżący wykrzyknik (il. 2). Strzępy tego stosu pozwalają na domysły, że chodzi o wielokrotnie powtarzaną frazę „zmieniły się, musisz zrobić to...”. Wypadające ze stosu słowo „zmieniły” nadaje ton – powielane, nakładane na siebie, nabiera mocy performatywnej, realizuje bowiem to, co znaczy, przez kumulację z m i e n i a czytelny przekaz w drgające nici, wplątujące weń sensy, których można się już tylko domyślać.



Il. 2. Marta [Bystroń] rysuje opowieść Oli, w: Dream team i Gościowy Prace i robótka, brak paginacji

Zwielokrotnione warstwy słów tracą status logos, bo przechodzą w rysunek – pismo traci swoją podstawową funkcję werbalnego przekazu treści.

Potwierdza się opinia Rolanda Barthes'a, według którego „pismo nie musi być «czytelne», by w pełni być pismem”<sup>8</sup>, a zarazem uwidacznia się płynność granicy między linią rysunku i linią pisma. O rysunku wiemy, że w odróżnieniu od pisma „może poruszać się swobodnie”<sup>9</sup>. Przez nagromadzenie linii pisma u Bystronów powstaje pismo-rysunek – jego forma nosi ślady czytelności, a jednocześnie je zamazuje, chcąc być także oglądana. Barthes pisze, że pismo odręczne „jest ciałem”<sup>10</sup>, i rzeczywiście nakładające się warstwy pisma odręcznego wnoszą element cielesności, linijki pisma nerwowo dokumentują kolejne wytyczne kierowniczkę, a przy tym są niczym palimpsest nakładających się stanów: pośpiechu, poczucia obowiązku, bezradności, desperacji. Wydaje się, że w przypadku gdy odręczność pisma jest wyraźnie wyeksponowana, jak w mikronarracji Bystronów, linio-wizualność zostaje rozszerzona o aspekt życia i żywotności, o „zoographie” – „pismo życia”, „odbicie żywotności w graficzności”<sup>11</sup>, oraz, konkretniej, o aspekt autobiograficzny. Ten jest zasygnalizowany już w krótkim wstępie do antologii *Prace i robótki*, w której ukazał się minikomiks Bystronów: „Spisałyśmy opowieści i wybrałyśmy te, które były bliskie naszemu doświadczeniu”<sup>12</sup>. Formuła antologii – zasada przekazywania własnych historii do narysowania (a więc także do zinterpretowania) przez koleżanki rysowniczkę – łączy w sobie zapis „pisma życia” i egodokumentu.

W komiksie Wawryniuk linio-wizualność jest wpisana w gramatykę medium komiksowego – onomatopeje pęcznieją wizualnie, gdy mają przekazać intensywność odgłosów, niekiedy występują samodzielnie, stając się jedyną treścią kadru. Ich powtarzalność i identyczny kształt podkreślają mechaniczność i jednostajność czynności – zamknięcie tej monotonii w oddzielnych minikadrach pozwala na skoncentrowanie przekazu, bez redukcji polisemantyczności. Identyczne „Klik!”, sześć razy wdrukowane w przestrzeń podłużnego kadru, w którym awatar bohaterki i autorki historii z wyraźną rozpaczką trwa na stanowisku pracy, wizualizuje nie tylko odgłos maszyny, ale i pustkę, z pobrzmiwającą w niej niezmiennością interwałów i rytmicznością

8 Por. R. Barthes *Variations sur l'écriture*, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung, Mainz 2006, s. 78.

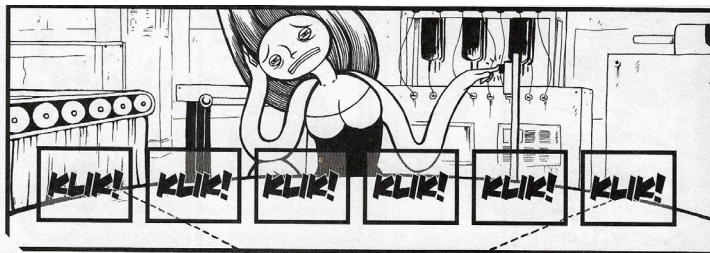
9 D. Mersch *Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung. Bildepisteme und Strukturen des ikonischen ‚Als‘*, w: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmung, Materialität und Operativität von Notationen*, Hrsg. S. Krämer, E. Cancik-Kirschbaum, R. Trotzke, Akademie Verlag, Berlin 2012, s. 310.

10 Por. R. Barthes *Variations*, s. 114.

11 Por. D. Mersch *Schrift/Bild*, s. 307.

12 *Dream team i Gościowy Prace i robótki*, Centrala, Poznań 2016, brak paginacji.

tych samych koniecznych gestów. Ponadto wyrazista powtarzalność jednego „klik!” wskazuje tu na nieznośne trwanie postaci w niezmienniej pozycji<sup>13</sup>, przykuwa ją do maszyny (il. 3).



Il. 3. A. Wawryniuk *Rozmówki polsko-angielskie*, Warszawa, Kultura Gniewu 2012, s. 86

Linio-wizualność staje się bardziej złożona, kiedy przyjrzymy się dymkom – ich kształtom, ich zawartości werbalnej, ich relacji z innymi elementami kadru. Komiks to sztuka pomieszczenia w ograniczonej przestrzeni kadru wielu różnych informacji za pomocą znaków konkurujących ze sobą o uwagę – w hierarchii kadru dymki zazwyczaj pełnią funkcję podrzędną, mimo że są jednocześnie informacją i nośnikiem informacji<sup>14</sup>. Kiedy dymki różnią się wyraźnie na przestrzeni jednej planszy bądź jednego kadru, autor/ka może w ten sposób zaznaczać różnicę między wypowiedziami postaci, by ułatwić czytelnikowi rozeznanie w werbalnie najbardziej dynamicznych punktach akcji<sup>15</sup>.

Wawryniuk stosuje kilka zabiegów, dzięki którym dymki zwracają uwagę odbiorcy. Przede wszystkim konsekwentnie rysuje je w czerni – już samo to zasługuje na uwagę, jako że w większości komiksów, zwłaszcza kolorowych, dymki pozostają białe<sup>16</sup>. Wybór czerni znacząco wpływa na percepcję narracji, gdyż przykuwa wzrok czytelnika. Według Thierry'ego Groensteena układ dymków determinuje sposób patrzenia na stronę komiksu<sup>17</sup>, co w wypadku

13 Jerzy Szyłak pisze, że „obraz dźwięku jest niezmiennie związany z kształtowaniem u odbiorcy świadomości upływu czasu w świecie przedstawionym”, tegoż *Poetyka komiksu*, s. 123-124.

14 Por. T. Groensteen *The System of Comics*, przeł. B. Beaty, N. Nguyen, University Press of Mississippi, Jackson 2007, s. 70.

15 Tamże, s. 74.

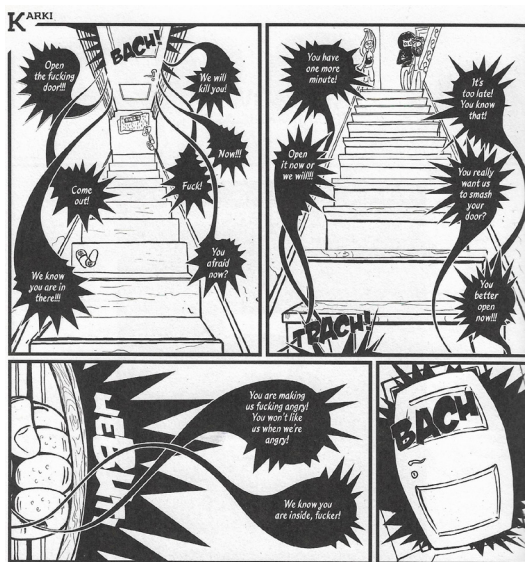
16 Tamże, s. 70.

17 „[...] the form, the number, and the location of the word balloons, in sum, the network, that they create within the hyperframe, also regulate the management of space, and contribute in a determining fashion to directing the gaze of the reader”, tamże, s. 67.



zaczernienia wszystkich elementów zawierających tekst daje efekt kontrastu z resztą planszy bądź kadru. Nagromadzenie w jednym kadrze dymków o różnych kształtach podkreśla różnicę w znaczeniu i tonie wypowiedzi, a ponadto dynamizuje nakreśloną sytuację. Istotne wydaje się również to, że kształt dymków u Wawryniuk nie tylko dodatkowo zabarwia treść części dialogowych, ale i zacieśnia relacje między stylem rysunku a treścią tekstu. To ostatnie zjawisko skutkuje ikonizacją dymków, której chciałabym przyjrzeć się bliżej.

Jeśli dymek jest „punktem zakotwiczenia dla oka czytelnika”<sup>18</sup>, to wydaje się, że w autobiograficznej historii Wawryniuk kilka szczególnych form dymków ma za zadanie przykuć jego spojrzenie. Wspomniana już szorstkość i agresywność przedstawianych relacji sprawia, że dymki zamieniają się w naszpikowane kolcami maczugi (il. 4), ich nagromadzenie wraz z towarzyszącymi im onomatopejami („bach”, „trach”, „jebut”) tworzy efekt wypełnienia kadrów negatywną ekspresją. Efekt ten potęguje fakt, że „obrazy dźwięków”<sup>19</sup> wyraźnie odróżniają się od dyskretnej czcionki tekstu w dymkach, która notabene pozostaje niezmienna.



Il. 4. A. Wawryniuk *Rozmówki polsko-angielskie*, Warszawa, Kultura Gniewu 2012, s. 50

18 Tamże, s. 79.

19 Por. J. Szyjak *Poetyka komiksu*, s. 124-125.



Dymki-maczugi pojawiają się tylko w jednym epizodzie, zatytułowanym „Karki”, gdzie występuje największe nasycenie dymkową różnorodnością. „Karki” to ludzie landlorda, wysłani po wyegzekwowanie zaległego czynszu. Ich pojawienie się u drzwi jest dla trójki przyjaciół niemałym zaskoczeniem – w ten sposób ci ostatni zostają brutalnie skonfrontowani z faktem, że wynajmujący im pokoje Polak nie płaci należności. Poziom napięcia tej konfrontacji koncentruje się właśnie w ożywieniu dymków – Agata, z obawy przed wtargnięciem „Karków”, decyduje się wyjść im naprzeciw. Dymek, w którym gorączkowo rozważa za i przeciw takiego kroku i szykuje się mentalnie na spotkanie, przybiera kształt podłużnej chmury, rozciągającej się na dwa kadry. Dymki w następnym kadrze są skrajnym przeciwieństwem wcześniejszych „maczug” – awatar Agaty moduluje głos tak, że na brzegach dymków wyrastają serduszka, króliczki, kwiatuszki, także pismo w dymkach nabiera zalotnych okrągłości. Dynamiczność form dymków przejmuje w tych sekwencjach funkcję komunikacji – mimika postaci oraz treści werbalne nie oddają napięcia emocjonalnego, a przede wszystkim skali kontrastu między głosami dobijających się „Karków” i przymilnym tembrem głosu dziewczyny. Ciekawy jest związek między stylem rysunku i tekstem – przerysowanie i udziwnienie postaci<sup>20</sup>, które odzwierciedla doświadczenie wyobcowania młodych migrantów, nie ułatwia przedstawiania emocji w mimice. To, co w komiksie zazwyczaj wyraża się na płaszczyźnie wizualnej – reakcje widoczne w wyrazie twarzy postaci, w gestykulacji – tu jest semiotycznie zmieszane, bo ekspresyjne dymki w połączeniu z zawartym w nich tekstem nie dają się przyporządkować do jednego typu znaków, są logo- i linio-wizualne.

Groensteen wspomina też o tym, że liczba wypowiedzianych kwestii może być wskaźnikiem hierarchii władzy w danej narracji – ze względu na wizualną obecność dymków, czyli na miejsce, jakie zajmują w przestrzeni kadru, postaci werbalnie aktywne stają w centrum uwagi, zdominowują opowieść<sup>21</sup>. Także w komiksie Wawryniuk daje się zaobserwować podobną prawidłowość – epizody opowiadające o kolejnych miejscach pracy często są wypełnione czernią dymków szefów, instruktorów, innych pracowników, główne postaci występują w roli (pokornych, a więc niemych) słuchaczy. Agatę i jej towarzyszy widzimy przy wykonywaniu prac – przy sprzątananiu, kelnerowaniu,

20 Por. też K. van Heuckelom *Praca fizyczna z różowymi akcentami. Polskie doświadczenie migracyjne w powieści graficznej Agaty Wawryniuk „Rozmówki polsko-angielskie”*, przeł. M. Kocot, „Teksty Drugie” 2016 nr 3, s. 86.

21 Por. T. Groensteen *The System of Comics*, s. 75.

przy taśmie produkcyjnej, na budowie; bardziej ich widać, niż słycać<sup>22</sup>. Brak stałego narratora, komentującego to, co widać w kadrach, nie tylko przesuwając ciężar komunikacji na warstwę linio-wizualną, lecz jest zarazem meta-refleksją nad formalnymi możliwościami wyrazu przeżyć autobiograficznych w kontekście relacji władzy.

## 2. Stan krytyczny: melancholia i inność

Linio-wizualność w komiksie autobiograficznym może nie tylko obrazować emocje, ale i sprostać zadaniu nie mniej złożonemu, jakim jest kreślenie nastrojów i stanów ducha. Kiedy słowo i obraz nie są zobligowane do referowania wydarzeń, styl obu znaków wydaje się uwolniony, porzuca funkcjonalność, zbliżając się do takich (trudno definiowalnych) kategorii, jak literackość bądź poetyckość<sup>23</sup>. Kiedy komiks z punktu widzenia „ja” opowiada o życiu tej/tego, kto go rysuje, oraz o samym procesie tworzenia, współgranie znaków może zyskiwać wymiar wręcz egzystencjalny. Powtarzającym się motywem takich autorsko-autobiograficznych komiksów jest motyw odbicia lustrzanego, w którym opowiadające i opowiadane „ja” widzi i pozwala widzieć swoją twarz, a także motyw rozdwojenia lub multiplikacji awatara autora/autorki<sup>24</sup>.

W komiksie AnFau *Notatki z codzienności* (2015) otwarcie autobiograficznej narracji rozgrywa się na dwóch biegunach – rozłożone dwie pierwsze strony tworzą wrażenie przeglądania się narratorki w narysowanej przez nią postaci, maskarowatym człekopodobnym stworze, spoglądającym na czytelnika spod przymkniętych powiek. Maskaron wydaje z siebie jęki bądź, sądząc po delikatności kreski, jęczące westchnienia – litery „aaa” i „uuu” unoszą się wokół głowy i piersi postaci. Słowa „dusze mętne śpiewy smętne” wpisują się w stylistykę kadru – atrament formujący poszczególne litery jest nałożony nierówno, pismo jest n a r y s o w a n e. „La la” na końcu frazy dopełnia akustyczną oprawę, a intensywna czerń koresponduje z czernią otwartych ust

22 Kris van Heuckelom zwraca też uwagę na „negative self-fashioning” trójki migrantów, tzn. tendencję do pomniejszania swoich kompetencji, by łatwiej zdobyć pracę, tegoż *Praca fizyczna z różowymi akcentami*, s. 91.

23 Por. E. Balcerzan *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.

24 Por. np.: autobiograficzną serię J. Giraud vel Moebiusa *Inside Moebius* (2004-2010), autobiograficzne komiksy P. Killofera *Six cent soixante-seize apparitions de Killoffer* (2002), *Killoffer tel qu'en lui-même enfin* (2015); autobiografię W. Hagedorn (rys. O. Szmidy) *Twarz, brzuch, głowa* (2020).

maszkarona. Kadry na przeciwległej stronie zawierają refleksję dotyczącą obrazu „ja” – „tak, mniej więcej, wyglądam w lustrze”, „tak wyglądam poza lustrem”, „a tak wyglądam, kiedy sobie siebie wyobrażam”<sup>25</sup> – i wizualnie realizują zapowiedziane „auto-obrazy”. Centralny, większy kadr zestawia awatar postaci z innym czelkoksztalnym monstrem z rogami i pazurami, a kadr ostatni mówi już o znikaniu. Na jednej planszy, na przestrzeni zaledwie siedmiu kadrów, śledzimy przedstawienie, rozmywanie się i znikanie postaci. Takie skoncentrowanie treści przypomina dawny układ strony komiksowej, który był uwarunkowany ograniczoną objętością, jaką rysownicy mieli do dyspozycji w gazetach niedzielnych – historia musiała się zacząć, rozwinąć i zamknąć na jednej stronie<sup>26</sup>. Z tego klasycznego układu strony wynika też naturalna hierarchiczność określonych kadrów<sup>27</sup>. Autobiograficzny komiks autorki liczy ponad 80 stron, o jego objętości decyduje sama twórczyni, stąd to specyficzne otwarcie można potraktować jako synopsis, swego rodzaju streszczenie autobiograficznych notatek. Strona z maszkaronem dopełnia taką interpretację początku, gdyż osobliwy efekt lustrzanego odbicia jest kluczowy dla wymowy tego komiksu. Innym efektem jest kontrast między dwiema pierwszymi planszami – wypełnienie pierwszej planszy jęczącym maszkaronem jest jaskrawym przeciwieństwem ograniczeń narzucanych rysownikom w początkach historii medium i manifestacją swobody komiksu autorskiego.

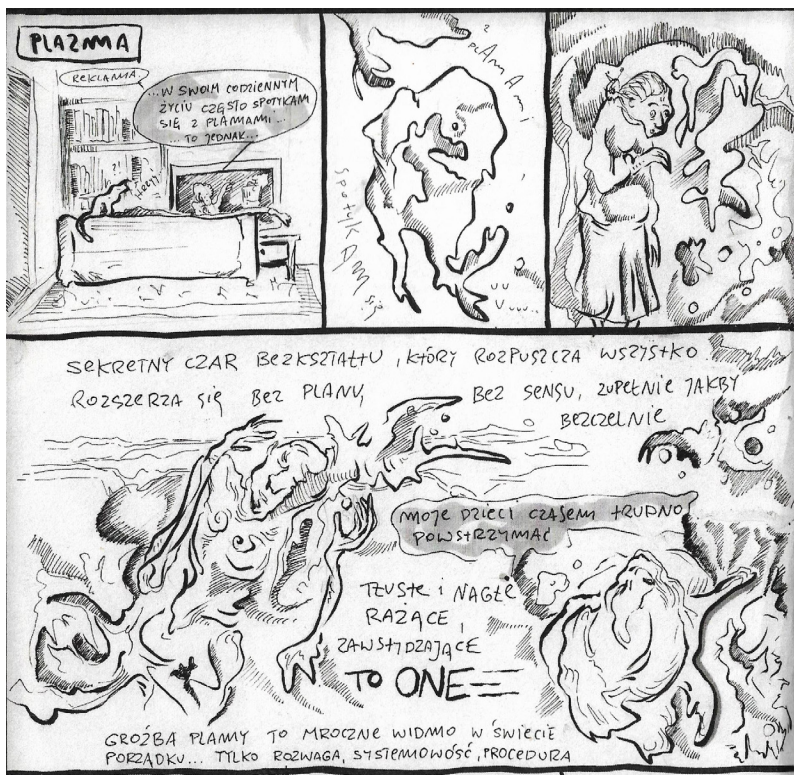
Linio-wizualność współtworzy tu, jak już wspomniałam, atmosferę narracji, co widać w całościowych „maszkaronowych” sekwencjach stanowiących powtarzający się element epizodycznych, refleksyjnych opowieści. Sekwencje te zawierają przedstawienia postaci rozpluwających się po witkacowskiemu, przeobrażających się niekiedy w niepokojące kreatury. Towarzyszące im frazy poruszają się w semantyce tęsknoty i braku bliskości, wizualnie są często skorelowane z sytuacją tworzenia. Rysunek i pismo-rysunek komplementarnie szukają słów i obrazów na wyrażenie stanu, który

25 AnFau *Notatki z codzienności*, Centrala, Poznań 2015, s. 7.

26 Tak skonstruowana była m.in. legendarna seria Winsora McCaya *Little Nemo in Slumberland*, gdzie tytułowy Little Nemo w każdym odcinku śnił kolejny sen, z którego budził się w ostatnim kadrze. Por. A. Braun *Winsor McCay, w: Pioniere des Comic. Eine andere Avantgarde*, Hrsg. A. Braun/M. Hollein, Hatje Cuntz, Frankfurt am Main 2016, s. 45-79.

27 Por. Groensteen: „It is common in comics that panels find themselves ‘automatically’ reinforced by the fact that they occupy one of the places on the page that enjoys a natural privilege, like the upper left hand corner, the geometric center or the lower right hand corner [...]”. s. 29.

pojawia się *explicitie* w przejmującym przedstawieniu rozdarcia, podpisanym lakonicznie „melancholia”. Kreacja i związane z nią zmaganie się z materią kształtują metaforę narracji – np. epizod „plazma” jest poświęcony rozmyśleniom nad „plamą” jako częścią indywidualnej estetyki i jednocześnie amorficznym „mrocznym widmem w świecie porządku”<sup>28</sup>. Spotkanie z plamą widać w jednym z kadrów (il. 5), tutaj podobnie jak w otwierającym kadrze z maskaronom przekaz „słyszać”, bo oprócz słów „spotykam się z plamami” w rogu kadru widać dwie małe linijki „uu”.



Il. 5. AnFau Notatki z codzienności, Centrala, Poznań 2015, s. 12

Plamy, opisane jako „moje dzieci”, które „trudno powstrzymać”, „tuste i nagłe, rażące, zawstydzające”, wypływają jednak z czegoś, co „ja” narratorki określa

<sup>28</sup> AnFau Notatki z codzienności, s. 12.

jako „sekretny urok bezkształtu”. Plamy – „amorficzna zaraza i zamęt” – zde-rzają się z „rozważą, systemowością, procedurą”, na tych dwóch biegunach AnFau rozpina swoje kreacyjne rozdarcie. Kryzysy twórcze i chwile zwątpie-nia widać w kilkunastu kadrach, frazy typu „każda kreska jest zła, donikąd nie prowadzi”<sup>29</sup> kumulują napięcie między rysunkiem i tekstem, bo w warstwie wizualnej kreski narratorki wciąż na nowo rozrysowują krajobrazy jej zwątpie-nię, wrzucony w nie pismo-rysunek dookreśla niuanse nastrojów, np. przez pytania „dlaczego, dlaczego to wszystko”<sup>30</sup>.

Mroki pojawiające się w niemal każdym autobiograficznym epizodzie *Notatek* – pod postacią maszkaronów, cieni, ale i porozrzucanych po ka-drach kropli atramentu – warunkują proces ryso-pisania. Świadomość tego widać w zakończeniu komiksu, gdy przedostatnia strona jeszcze „mnoży wątpliwości”, a ostatni kadr beznamiętnie zapowiada „zaczynam od początku”<sup>31</sup>. Linio-wizualność jest tu odpowiedzialna nie tylko za na-strój, ale i za modulowanie ambiwalencji w stosunku do własnych tworów. Kryzysy twórcze to powracający topos w komiksach autobiograficznych, jest w tym pewna ironia, wymagają one bowiem wizualizacji jak każda inna sytuacja; stan indolencji przy biurku i pustej kartce doczekał się już wielu nader kreatywnych przedstawień, co stoi w sprzeczności z samym tema-tem<sup>32</sup>. Jednak u AnFau nie chodzi o ujęcie chwilowego deficytu pomysłów, lecz o ukazanie stanu, w którym melancholia wpisana (i wrysowana) jest w codzienność, a zarazem stanowi podłoże i pokarm dla stylistyki jej prac. Cały komiks traktuje o przeglądaniu się we własnych maszkaronach i od początku widać, że materia, z jaką zмага się „ja” narratorki, jest podwójna – pismo-rysunkowa.

*Notatki z codzienności* reprezentują typ komiksu autobiograficznego, który można nazwać refleksyjno-eksperymentalnym; w takich pracach

29 Tamże, s. 60.

30 Tamże, s. 60-61.

31 Tamże, s. 82.

32 Por. okładkę antologii *Breakdowns* Arta Spiegelmana, na której awatar autora przy kresce ry-sowniczej potężnym haustem łyka atrament; w *Killoffer tel qu'en lui même enfin* Patrice'a Kil-loffera w ośmiu kadrach widać tę samą scenę: awatar autora trwa nad pustą kartką, nad którą unosi się typograficzna feeria słowa „merde”; Gabrielle Bell rysuje siebie w zrezygnowanej pozie z papierosem, z dopiskiem „Właściwie nie palę. Narysowałam się tak tylko, żeby udra-matyzować swoją rozpacz”. Por. G. Bell *The Voyeurs*, Uncivilized Books, Minneapolis 2011, s. 102. (Scenom przedstawiającym linio-wizualne meandry prokrastynacji należałoby poświęcić od-dzielny artykuł).

linio-wizualność wynika z indywidualnego autorskiego stylu, poddawane go różnym próbom formalnym, wywodzi się więc z poszukiwania jednorazowych, własnych rozwiązań dla wyrażenia Ja. Podobieństwa w wyborze motywów wizualnych widać w komiksach francuskiego autora Edmonda Baudoina, u którego przejawia się także tendencja do łączenia różnych rodzajów i rozmiarów kadrów oraz do przerywania ciągłości opowieści pojedynczymi, całopłanszowymi rysunkami. Przede wszystkim jednak Baudoin i AnFau stosują odręczne pismo-rysunki, wykonane tą samą techniką co czarno-biały rysunek, wpisane bezpośrednio w przestrzeń kadrów<sup>33</sup>. Taki zabieg spotykamy już w historiach prekursora komiksu Rodolphe'a Töpffera, którego innowacyjność polegała m.in. na „graficznym zbliżeniu obrazu i pisma”<sup>34</sup> – u Töpffera celem było wzmocnienie karykaturalnej wymowy rysowanych historyjek. Jak podkreśla komiksolog Martin Schüwer, Töpffer wychodził z założenia, że zbliżenie rysunku do języka w komiksie odbywa się na drodze abstrakcji – celem osiągnięcia uniwersalności przekazu rysunek musi maksymalnie oddalić się od realizmu<sup>35</sup>. Jednak w wypadku komiksu autobiograficznego zbliżenie stylu pisma do stylu rysunku ma zgoła inne funkcje – jak już wspomniałam przy okazji odręcznego pisma w minikomiksie Marty Bystron, podobieństwo stylu wiąże przekaz obu znaków z cielesnością autorki/autora. U AnFau służy on tematyzowaniu melancholijnych stanów ducha i refleksji na temat wyboru stylistyki (znaczenie plamy), Baudoin pisze, że „traci kontrolę nad ręką”, kiedy rysuje wspomnienie zbliżeń intymnych, linie pisma i rysunku wynikają z podniecenia, jakie odczuwa<sup>36</sup>. Jeszcze inną funkcję pisma odręcznego podkreśla Hillary Chute, analizując komiksy autobiograficzne Lindy

33 W odniesieniu do tego typu elementów, niewpisanych ani w dymki, ani w ramki narracyjne, Martin Schüwer używa określenia „inserts”. Por. tegoż *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2008, s. 333.

34 Por. tamże, s. 339.

35 Schüwer zwraca uwagę, że również współczesny teoretyk komiksu Scott McCloud dostrzegł związek między abstrakcyjnością rysunku i wymową języka, jego przykładem jest styl cartoonowy: „By de-emphasizing the appearance of the physical world in favor of the idea of form, the cartoon places itself in the world of concepts”. S. McCloud *Understanding Comics: The Invisible Art*, HarperCollins, New York 1993, s. 41.

36 Por. Edmond Baudoin: „Sur le papier ma main dérive. [...] Je n'essaie plus. Je laisse aller la main, tel un promeneur sans but et, au hasard d'une courbe j'ai la chance de caresser sa peau”, tegoż *Éloge de la poussière*, L'Association, Paris 1995, brak paginacji.



Barry: „Barry tworzy teksturowe nierówności jako sposób na spowolnienie doświadczenia czytania”<sup>37</sup>. Zmiana przedstawień znaków językowych, przechodzenie od ręcznego literactwa do pisma odręcznego, jakie można obserwować także u AnFau, zmusza czytelnika do spowolnienia tempa czytania. Poza tym słowa rozrzucone w przestrzeni kadru i niepokładane w dymki i ramki narracyjne powodują zmianę nawyków czytania komiksu: oko odbiorcy, nie znajdując zakotwiczenia w dymku, a jednocześnie natrafiając na poszczególne słowa bądź litery, szuka w kadrze sygnałów spójności między znakami.

Podobny efekt zaburzenia płynności odbioru, choć za pomocą innych zabiegów, osiąga Beata Sosnowska w krótkim komiksie *Inność jest tam* (2019). Czarno-biały komiks powstał na Poznańskim Festiwalu Sztuki Komiksowej podczas maratonu rysunkowego, w ciągu 24 godzin należało narysować 24 plansze; ukazał się pierwotnie jako zeszyt, a następnie w antologii prac artystki pt. *Stworzenie* (2020). Autobiograficzność historii pojawia się w paratekście, krótkiej notce otwierającej wydanie zeszytu. Sosnowska pisze: „Rozmawiam z ludźmi i rysuję usłyszane od nich historie. Ta, którą zaczniecie czytać, jest moja. Opowiadał w niej o swoim doświadczeniu inności i z czym ona się wiązała na przestrzeni lat”<sup>38</sup>. Także we wstępie do antologii *Stworzenie* artystka podkreśla osobisty wymiar zawartych w niej opowieści.

Komiks składa się z 24 plansz, pozbawionych wyraźnych ramek – rysunek jest zatem ograniczony wyłącznie formatem publikacji. Narracja odautorska, umieszczona na dole każdej strony i wykonana odręcznym literactwem, prowadzi odbiorcę przez historię inności postaci od dzieciństwa przez poszczególne etapy biografii (praca za granicą, przeprowadzka do dużego miasta, choroba) aż po chwilę obecną. To, co stanowi centrum doświadczenia inności, artykułuje się już na stronie szóstej, gdzie zbliżenie na kobiece genitalia, z których kapie słowo „inność”, opisane jest zdaniem: „Zauważyłam, że jestem inna od chłopaków i mam gorzej, bo jestem dziewczyną”<sup>39</sup>. Dwie strony dalej mowa już o przyjaźniach i „wielkich miłościach”<sup>40</sup>, rysunek w kadrze pokazuje

37 Por. H.L. Chute *Graphic Women. Life Narrative & Contemporary Comics*, Columbia University Press, New York 2010, s. 111.

38 B. Sosnowska *Inność jest tam*. Poznań 2019, brak paginacji.

39 B. Sosnowska *Inność jest tam*, w: *też Stworzenie*, Granda, Szczecin 2020, s. 182.

40 Tamże, s. 184.



postać o krótko ostrzyżonych włosach, na jej piersiach z wyeksponowanymi brodawkami czarną kreską rysuje się „inność”. Jednak dosłowne wytłumaczenie inności przedstawia dopiero plansza z kotem w beciku ze smoczkiem w pyszczku, wokół którego na podobieństwo falban układa się słowo „inność”. Komentarz narracyjny: „Byłam inna, bo zamiast dzieci miałam koty, zamiast męża miałam dziewczynę”<sup>41</sup>. Inność przybiera jeszcze inny wymiar – po przebyciu ciężkiej choroby postać „ja” jest ukazana w snopie światła, otoczona ciemnością, a komentarz pod rysunkiem wyznaje: „Od tamtej strony jestem inna niż kiedyś”<sup>42</sup>.

Umieszczenie doświadczenia (queerowej) inności w ramach większego heteronormatywnego kolektywu powtarza się w pisarstwie osób LGBTQ, co wiąże się z toposem „porażki”<sup>43</sup>, bezpośrednio związanym z „deprecjonowaniem, marginalizowaniem i wykluczeniem osób queerowych”<sup>44</sup>. „Porażka” wynika z poczucia nieprzystawalności do norm, i, jak u Sosnowskiej, skutkuje wyobcowaniem, samotnością, ukrywaniem inności. W komiksie „porażki” mogą zarazem owocować estetycznym zmaganiem się z możliwościami reprezentacji i w efekcie tworzyć „przestrzeń dla przedstawień nienormatywnych, queerowych dziewczęcych młodości”<sup>45</sup>. Tak jest także u Sosnowskiej – na bazie słowa „inność” artystka tworzy logowizualny ciąg skojarzeń, zbudowany na chronologii biograficznych zderzeń z normatywnością. Na pierwszej planszy mała dziecięca postać stoi na schodach pod parasolem, chroniąc się przed spływającymi na nią strugami, ułożonymi ze słowa „inność”. Na kolejnych planszach powraca topos wrogości i zagrożenia: „inność” jest wrośnięta w zaciskające się zęby, jej litery padają jak pociski z pistoletu, pojawiają się na soczewkach lornetki, przez którą ubrana w moro postać wypatruje tych będących „ryśną na gładkiej tafli narodowej tożsamości”<sup>46</sup>. Dwa razy pojawia się motyw naznaczenia – po przebytej chorobie awatar narratorki n o s i n a s o b i e inność, jej ciało

41 Tamże, s. 190.

42 Tamże, s. 195.

43 Por. J. Halberstam *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham 2011.

44 T. Takemoto *Queer Art/Queer Failure*, „Art Journal” 2016, no. 1, s. 87.

45 Por. R.R. Miller *Teenage Biology 101. Serializing a Queer Girlhood in Ariel Shrag's Potential*, w: *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*, ed. by F.L. Aldama, Routledge, London–New York 2021, s. 181–195, tu s. 183.

46 B. Sosnowska *Inność jest tam*, s. 189.

jest pokryte tym słowem (il. 6); trzy plansze dalej nóż wpisuje w dłoń duże „ć”, pozostałe litery „inności” widnieją na palcach dłoni.



Il. 6. B. Sosnowska *Inność jest tam*, w: *tejtze Stworzenie*, Granda, Szczecin 2020, s. 195

Takie złączenie słowa i obrazu znów ma wymiar głęboko cielesny, i to nie tylko przez świadomość naznaczenia przez chorobę, lecz także ze względu na okoliczności powstania komiksu – Beata Sosnowska opisuje maraton rysunkowy jako niezwykle intensywne przeżycie<sup>47</sup>. Ale pismo pojawiające się

<sup>47</sup> Prywatna korespondencja autorki z Beatą Sosnowską. Artystka, tworząc komiks, wyszła od ciągu skojarzeń-obrazów, tekst narracyjny pojawił się później.

na ciele postaci to przy okazji przywołanie chwili narodzin komiksu – wielu badaczy za pierwszą postać komiksową uważa lysego chłopca z odstającymi uszami, w żółtej sukience, na której od 1896 roku zaczęły się pojawiać teksty wypowiedane przez tę postać<sup>48</sup>. The Yellow Kid Richarda F. Outcaulta z serii *Hogan's Alley*, bo o nim mowa, również był „inny” – wśród gawiedzi nowojorskiego wielokulturowego getta był jedyną dziecięcą postacią bez włosów, a zarazem jedyną, która, zwrócona frontalnie do czytelnika, była jednocześnie częścią wydarzeń na Hogan's Alley i pośrednikiem między czytelnikiem a światem przedstawionym.

### 3. Stan krytyczny: dzikość blokowiska, dzikość znaków

Yellow Kid wyrósł z tygla Nowego Jorku, jest zatem, tak jak medium komiksowe, dzieckiem wielkiego miasta. Walter Benjamin pisał o zmianie percepcji, jaka dokonała się m.in. pod wpływem zdominowania metropolii przez „gęstą zamieć ze zmiennych, barwnych, kłócących się ze sobą liter” reklam, „bezlitosnie wywlekających pismo na ulicę”<sup>49</sup>. Wraz z rozwojem, rozrostem i rozwarstwieniem miast nastąpiło również rozwarstwienie w znakach przestrzeni miejskiej, street art, a przede wszystkim graffiti, rozlały się w różne rejony miast, pokryły swoją dzikością jego architekturę<sup>50</sup>. Baudrillard, pisząc o graffiti w latach 70., dostrzegал jego pochodzenie w komiksach, „w których miały status fikcyjny. Wydobyły się z nich na skutek eksplozji, wdarły się w rzeczywistość jako krzyk, jako wykrzyknik, jako anty-dyskurs, jako odmowa wobec wszelkiej składniowej, poetyckiej czy politycznej obróbki”<sup>51</sup>. W semiautobiograficznej serii komiksowej Michała Śledzińskiego *vel* Śledzia graffiti jest tym znakiem, który niejako weryfikuje osadzenie treści w rzeczywistości bydgoskiego osiedla Swoboda (właśc. Szwederowo) lat 90. Seria ma nutę

48 Zob. J. Balzer, L. Wiesing *Outcault. Die Erfindung des Comic*, Ch.A. Bachmann, Bochum–Essen 2010, s. 26-27. Ole Frahm określił połączenie tekstu i obrazu w komiksie Outcaulta jako „epistemologiczny przełom”, tegoż *Die Sprache des Comics*, s. 187.

49 Zob. W. Benjamin *Ulica jednokierunkowa*, przeł. B. Baran, Aletheia, Warszawa 2011, s. 70-71.

50 Por. J. Baudrillard *Kool Killer albo bunt znaków*, w: tegoż *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2007, s. 104-105.

51 Tamże, s. 103. Także według Agnieszki Galińskiej-Toborek „podłożem tego rodzaju twórczości nie jest sztuka wysoka, dawna czy awangardowa. To raczej komiks i kreskówka, produkty masowe, edukowały plastycznie twórców graffiti”, tejże *Graffiti i street art. Słowo, obraz, działanie*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2019, s. 67.

nostalgiczną, przywołuje „luz lat gotych”, atmosferę swojskiego blokowiska, z paczką kumpli, z „miejscami-symbolami”<sup>52</sup>, m.in. klatkami schodowymi, sklepem monopolowym. Linio-wizualność realizuje się, trochę jak w komiksie z Yellow Kidem, na poziomie ulicy, miejskiej – tutaj blokowej – zabudowy. Różne stylistyki graffiti przelewają się z kart anonsujących poszczególne rozdziały na „obrazy dźwięków”, koszulki i bluzy bohaterów, ściany bloków. Graffiti tworzy semiotyczny kod wewnątrz opowiedzianych epizodów z osiedla, niesie różnorodność kodów kultury pop i undergroundu, a zarazem lokalny koloryt, „terytorializuje”<sup>53</sup> kod grup tworzących dynamikę opowieści.

To, co Śledziński opowiada w *Osiedlu Swoboda*, ogląda się i czyta momentami jak prześmiewczą wersję filmu o porachunkach gangów, bo i zajmowane terytorium z jego centralnymi punktami (sklepem, ławką, knajpą), i tożsamość głównych postaci pokazują sprowadzoną do bydgoskiego postpeerelu parodię wojen klanowych. W tle poszczególnych odcinków – *Osiedle Swoboda* ukazywało się w undergroundowym magazynie komiksowym „Produkt” – widać znaki, bez których sceneria nie byłaby pełna. Chodzi nie tylko o różne postaci graffiti, zawierające treści czytelne przede wszystkim dla bywalców tego miejskiego kwartału, ale i wszechobecne rysunki pornograficzne. Style się różnią, bo i różne są klany, także gęstość przekazu jest nierówna. Ważne jest jednak, że w obrębie całej serii graffiti kształtuje znaczeniowo to, co chciałabym nazwać przestrzenią wtórną, łatwo pomijaną, gdyż zazwyczaj klasyfikowaną przez czytelnika jako tło, niewnoszące wiele do wartkiej akcji. Graffiti w *Osiedlu* łączy i miesza u Śledzia dwa porządki – fikcyjnie przerysowaną akcję i empiryczną realność, biograficznie doświadczoną przez autora. Przytoczę dwa przykłady – w odcinku „Bez tytułu” Niedźwiedź z typową dla niego nonszalancją oddaje moc przy murze, na którym obok innych graffiti widnieje napis „Osiedle Swoboda” (il. 7). Na innym murze, w odcinku „Konrad”, czytamy: „Wiraz tu był. Niedźwiedź też”. Komunikacja „muralna” to „autentyzm” – „To wszystko, co było na murach osiedla, ludzie odnajdywali w tym coś ze swojego życia”<sup>54</sup> – praktyka „plemiennego”<sup>55</sup> życia blokowiska.

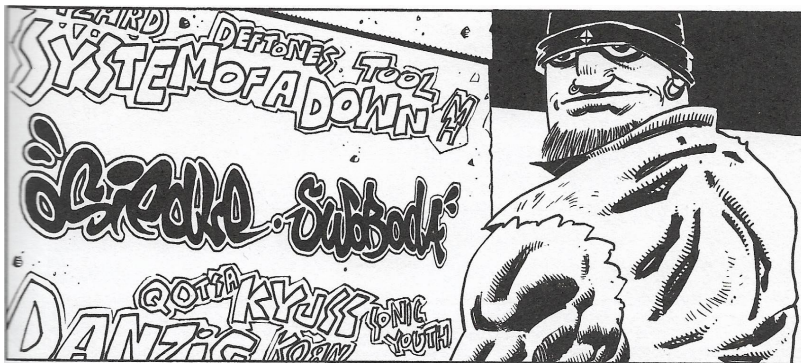
52 Zob. S. Frąckiewicz *Brakuje mi luzu lat gotych. Rozmowa z Michałem Śledzińskim*, w: S. Frąckiewicz *Wyjście z getta. Rozmowy o kulturze komiksowej w Polsce*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa 2012, s. 138-139.

53 Por. J. Baudrillard *Kool Killer*, s. 104.

54 Zob. *Mało rzeczy mnie boli. Wywiad przeprowadzony przez Tomasza Pstrągowskiego*, w: M. Śledziński *Szkicownik*, Aty, Warszawa 2012, s. 112.

55 Por. J. Baudrillard *Kool Killer*, s. 109; A. Galińska-Toborek *Graffiti*, s. 57.

Graffiti (we współczesnej formie) przeniosło się z fikcji komiksowej na realne mury miast, a z nich do autofikcji *Osiedla*.



Il. 7. M. Śledziński *Osiedle Swoboda*, Kultura Gniewu, Warszawa 2011, s. 73

Ale Śledziński dokonuje jeszcze jednej operacji linio-wizualnej – używa stylistyki graffiti do oddania intensywności odgłosów. W odcinku „Matka Boska Extra Mocna” Smutny, po nocnej libacji, w drodze na mszę w intencji zmarłej babci zмага się z rosnącymi odgłosami niestrawności. Dźwięk – wydłużające się stopniowo „Burp!” – płynie przez architekturę plansz, w kadrach i poza kadrami, jak graffiti rozlewa się i panoszy, w końcu dominuje ostatnie plansze odcinka, aż do eksplozji i nieoczekiwanego finału. Są kadry, w których obrazy dźwięków trudno odróżnić od graffiti na murach, oba rodzaje znaków mają „ekspresyjne kontury”, odgłosy mieszają się z pismem/rysunkiem, „dają złudzenie trójwymiarowości, wychodzenia poza płaszczyznę tła”, wywołują efekt synestezji<sup>56</sup>.

#### 4. Permanentny stan krytyczny?

W podsumowaniu swojego studium o estetyce komiksu Ole Frahm diagnozuje permanentny stan krytyczny, jakiego doświadcza odbiorca. Pisze, że w komiksie wszystkiego jest za dużo: „za dużo znaków”, „za dużo obrazów”, „za dużo pisma”, „za dużo dymków”<sup>57</sup>. By sprostać tej nadpodaży, należy dokładnie analizować „repertuar i historię medium”, gdyż dzięki temu pojawia

<sup>56</sup> Por. A. Galińska-Toborek *Graffiti*, s. 66.

<sup>57</sup> O. Frahm *Die Sprache des Comics*, s. 326-327, 332.

się szansa, by zrozumieć liczne konstelacje powstające między obrazem i słowem, jak i to, jak owe konstelacje kształtują *sen*<sup>58</sup>. Linio-wizualność jest jednym z kluczy, którymi można się posłużyć, analizując komiksy; w zależności od tego, jaki gatunek będzie przedmiotem analizy, wnioski mogą się różnić. Specyfiką autobiografii komiksowej jest bezpośredni, cielesny związek słowa z obrazem, osiągany m.in. przez (rysunkowe) użycie pisma odręcznego (jak u Bystron, AnFau) – chodzi tu wszak o udokumentowanie nierzadko intymnych stanów emocjonalnych i nadanie przekazowi wiarygodności, m.in. poprzez eksponowanie niedbałości, nieczytelności, rozchwiania pisma. Podobną funkcję ma zbliżenie stylu rysunku do stylu pisma – indywidualna kreska jest wizytówką twórczyni i twórców komiksowych, dopasowanie do niej stylu pisma w autobiografii pozwala uczynić z linio-wizualności przestrzeń do egoeksperymentów formalnych.

W krótkich narracjach Bystron i Sosnowskiej kumuluje się eksperymentalne łączenie słowa i obrazu, efekt zbliża się do awangardowej logowizualności, bo przez eliminację typowych elementów gramatyki komiksu – dymków, kadrów, rozpoznawalnych postaci (u Bystron) – recepcja musi się skupić na widocznych znakach. Te komiksy, wpisujące się w nurt eksperymentalny, odwracają sytuację przesytu znakami na rzecz redukcji, pokazując, że mniej znaków nie musi oznaczać mniej znaczeń. Komiksy nieistniejącego już kolektywu Dream team, którego aktywną członkinią była także Beata Sosnowska, łączą aspekty wyróżniające do dziś takie kolektywy autorskie jak franko-belgijski Frémok: osobiste historie, zaangażowanie społeczne i eksperyment formalny<sup>59</sup>.

Komiks Wawryniuk i seria komiksowa Śledzińskiego są podobne z punktu widzenia linio-wizualności przez to, że tworząc wartkie, pełne narracje, wprowadzają zabiegi formalne jeszcze zagęszczające efekt nadmiaru znaków, o którym pisze Frahm. Nadmiar ten poza efektem wizualnym – u Wawryniuk przez dymki i kadrowanie, u Śledzińskiego przez graffiti – uruchamia wymiar akustyczny. Wizualność dźwięków wychodzi poza wymiar funkcjonalny: w narracji migracyjnej porusza aspekty społeczno-polityczne, w osiedlowo-nostalgicznej zaś tworzy przestrzeń wtórną, przemawiającą wielością kodów kultury popularnej i jej realnych uwarunkowań społecznych. We wszystkich

<sup>58</sup> Tamże, s. 341.

<sup>59</sup> Frémok powstał w Brukseli w 2002 r. z połączenia dwóch alternatywnych inicjatyw twórczych, Fréon i Amok. Por. B. Beaty *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*, University of Toronto Press, Toronto 2007, s. 95-97.

tu omawianych przypadkach linio-wizualność służy przede wszystkim koncentracji znaczeń – przy maksymalnej liczbie (lub maksymalnej redukcji) efektów estetycznych.

## Abstract

---

**Kalina Kupczyńska**

UNIVERSITY OF LODZ

*Drawing-Writing, Line-Visuality and (Formal) Critical States in Autobiographical Comics*

The article scrutinizes forms of logovisuality in autobiographical comics. Based on the analyses of five comics by Polish authors, the text distinguishes forms of combining word and image typical for comics narration. Kupczyńska proposes the categories of line-visuality and drawing-writing to describe the bodily and affective aspects of autobiography and to indicate the cultural codes inscribed in these narratives. References to the grammar and history of comics position the analyses in the context of international comics studies and simultaneously indicate the self-reflexive nature of the medium.

## Keywords

---

logovisuality, drawing-writing, Polish comics, autobiography.