
Praca fizyczna z różowymi akcentami. Polskie doświadczenie migracyjne w powieści graficznej *Rozmówki polsko-angielskie* Agaty Wawryniuk

Kris Van Heuckelom

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 3, S. 81–97

DOI: 10.18318/t.d.2016.3.5

1. Polska migracja a powieść graficzna

W niedawno opublikowanej książce zatytułowanej *The Graphic Novel. An Introduction* [Powieść graficzna. Wprowadzenie] Jan Baetens i Hugo Frey skupiają się na autobiografii i historii jako dwóch kluczowych tematach współczesnej powieści graficznej¹. Nie dziwi to, że w Polsce, gdzie silnie rozwinięta jest kultura pamięci, autorzy powieści graficznych kładą szczególny nacisk na przedstawianie ważnych zagadnień historycznych (takich jak II wojna światowa, Holokaust i komunizm)². Jednym z godnych uwagi wyjątków od tej ogólnej tendencji jest gorąco przyjęty i wielokrotnie nagradzany komiks *Rozmówki polsko-angielskie*

Kris Van Heuckelom

– prof. dr, Katholieke Universiteit Leuven (Belgia), polonista. Najnowsze książki: *(Un)masking Bruno Schulz* (2009, współred. Dieter De Bruyn), *Polish literature in transformation* (2013, red. Ursula Phillips przy współpracy z Knutem Andreasem Grimstadem i Krisem Van Heuckelom), *European cinema after the wall. Screening east-west mobility* (2014, współred. Leen Engelen).

-
- 1 J. Baetens, H. Frey *The Graphic Novel: an Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, MA 2015, s. 10–13.
 - 2 Poglębioną analizę przedstawiania historii w najnowszych polskich powieściach graficznych można znaleźć w: E. Stańczyk *‘Long live Poland!’: Representing the Past in Polish Comic Books*, „Modern Language Review” 2014 nr 1, s. 186–206.

(2012) autorstwa młodej polskiej rysowniczką i graficzką Agaty Wawryniuk (ur. 1988)³. Choć w swojej opowieści Wawryniuk odnosi się bezpośrednio do bardzo aktualnego problemu w najnowszej historii Polski – do masowej migracji ekonomicznej, zwłaszcza po przyłączeniu Polski do Unii Europejskiej w roku 2004 – robi to w sposób bardzo osobisty, buduje ramę narracji odwołującą się do jej krótkiego doświadczenia w roli Polki szukającej pracy w Wielkiej Brytanii. Jednocześnie próba uchwycenia doświadczenia polskiej migracji w formie powieści graficznej zapewnia książce wyjątkową pozycję również w szerszym wymiarze⁴. Warto zwrócić uwagę, że podczas gdy rosnąca liczba kulturowych i artystycznych odniesień do fal migracji po roku 1989 i 2004 jest zdominowana przez literackie formy ekspresji (oraz, w mniejszym stopniu, przez artefakty audiowizualne, takie jak produkcje telewizyjne, filmy i muzyka), Wawryniuk jest pierwszą polską artystką, która bada stosunkowo nowe medium powieści graficznej, po to by „zobrazować” wpływ transnarodowej mobilności ekonomicznej na współczesne społeczeństwo polskie. W obliczu tak szczególnego stanu rzeczy w artykule położę nacisk głównie na tekstualne i kontekstualne odczytania komiksu Wawryniuk, ze szczególnym uwzględnieniem zależności między zaangażowaniem autorki w temat współczesnej polskiej migracji zarobkowej i gatunkową hybrydalnością i stylistyczną ekspresywnością omawianej opowieści.

2. „Obrazowanie” polskiego doświadczenia migracyjnego

Pod względem tematu, powieść Wawryniuk prezentuje obrazkową wersję tego, co Michael Gott i Thibaut Schilt określają jako „podróż negatywną”⁵,

3 A. Wawryniuk *Rozmówki polsko-angielskie*, Gniew Kultury, Warszawa 2012. Zob. także *Polski komiks kobiecy*, red. K. Kuczyńska, timof comics, Warszawa 2012, s. 273-276.

4 Jest kilka godnych uwagi obcojęzycznych powieści graficznych, które (pośrednio lub bezpośrednio) traktują o Polsce jako o kraju, z którego od lat emigrują ludzie. Uznana książka Rutu Modan, zatytułowana *The Property* (2013, wydana w Polsce pod tytułem *Zaduszki*), opowiada historię Żydówki, która wybiera się w burzliwą podróż z Izraela do rodzinnej Warszawy, by odzyskać rodzinny majątek, utracony podczas II wojny światowej (R. Modan *The Property*, Drawn & Quarterly, New York 2013). Innym przykładem jest *Marzi*, seria komiksowa autorstwa polsko-francuskiego duetu, Marzeny Sowy (scenariusz) i Sylvaina Savoia (grafiki). Choć akcja tej opowieści o dorastaniu toczy się w PRL-u lat 80., fabuła nieraz nawiązuje do emigracji Polaków na Zachód w erze Solidarności (S. Savoia, M. Sowa *Marzi. L'intégrale*, Editions Dupuis, Paris 2008). Marzena Sowa żyje na emigracji (we Francji i Belgii) od 2001 roku.

5 M. Gott, T. Schilt *Introduction*, w: *Open Roads, Closed Borders: the Contemporary French-Language Road Movie*, ed. M. Gott, T. Schilt, Intellect, Bristol 2013, s. 3-4.

czyli opowieść koncentrującą się na ciemnej stronie motywowanej ekonomicznie mobilności ze Wschodu na Zachód, która stała się możliwa dzięki „pozornemu otwarciu Europy po upadku komunizmu, podpisaniu umów z Schengen i rozszerzeniu Unii Europejskiej”⁶. Jeśli chodzi o kompozycję, Wawryniuk dzieli swoją wizualną opowieść o migracji na dwie części. Czarno-białą powieść graficzną otwiera trzystronnicowy epizod (bez tytułu), w którym czytelnik poznaje trzech głównych bohaterów (obrazkowe *alter ego* autorki, Agatę, jej chłopaka Szymona i jego kuzyna Marcela) i okoliczności, które sprawiają, że podejmują oni decyzję o wyjeździe do Wielkiej Brytanii. Kadr otwierający książkę (powtórzony również na okładce) ukazuje ciała trzech bohaterów; widzimy ich z lotu ptaka, leżą na wznak na dzikiej łące, głowy i ręce wyciągają ku sobie. Z paratekstualnego komentarza po lewej stronie obrazu dowiadujemy się, że ta sielankowa scena rozgrywa się wczesnym latem roku 2008 na wsi we wschodniej Polsce, gdzie trójka studentów spędza wakacje. Kiedy powoli dochodzą do „granicy nudy”, zastanawiają się nad możliwością znalezienia letniej pracy sezonowej w Wielkiej Brytanii i w końcu postanawiają spróbować szczęścia na Wyspach. Używając terminu ukutego przez Yosefę Loshitzky, można powiedzieć, że ten otwierający (przedwyjazdowy) powieść epizod koncentruje się wokół „fantazji migracji”: oto trzech przyszli emigranci dzielą się opowieściami o kraju destynacji (Wielka Brytania jawi się np. jako hojne państwo opiekuńcze), które są efektem zasłyszanych historii (pozornego) sukcesu innych polskich emigrantów (w tym konkretnym przypadku, historii Karola, starszego brata Marcela, który przeniósł się do Wielkiej Brytanii wcześniej)⁷. Wizualnym punktem kulminacyjnym owego fantazjowania jest maleńki samolot, który ni stąd, ni z owąd pojawia się w ostatnim kadrze epizodu otwierającego. Używając terminologii zaproponowanej przez Randiego Duncana i Matthew Smitha, samolot, który nagle przecina przestrzeń powietrzną wschodniej Polski, funkcjonuje jako obraz narracyjny w znaczeniu zarówno sensorycznym, jak i niesensorycznym: reprezentuje obiekt postrzegany wizualnie (przez Agatę i jej dwóch przyjaciół) w świecie przedstawionym, ale „uzewnętrznia” również ich stan wewnętrzny (myśli i oczekiwania trójki bohaterów

6 M. Gott *West/East Crossings: Positive Travel in Post-1989 French-Language Cinema*, w: *European Cinema After the Wall. Screening East-West Mobility*, ed. L. Engelen, K. Van Heuckelom, Rowman & Littlefield, Lanham 2014, s. 1.

7 Y. Loshitzky *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2010, s. 22-23.

dotyczące przyszłej podróży ze wschodniej granicy Unii Europejskiej do Wielkiej Brytanii)⁸.

Oprócz narracyjnego ucieleśnienia „fantazji migracji” motyw samolotu otwierający epizod zostaje również połączony z jego bezpośrednim otoczeniem paratekstualnym, w szczególności z wewnętrzną powierzchnią przedniej i tylnej okładki powieści (na różowym tle widzimy białe obrazy krążących samolotów i krzyżujących się linii, przedstawiających różne trajektorie ich lotów). Kuszące wydaje się odczytanie tego paratekstualnego ozdobnika jako widziane w różowych barwach ucieleśnienie podróży międzynarodowych i wzmożonej mobilności, które stały się możliwe dzięki zniesieniu restrykcji migracyjnych po wejściu Polski do Unii Europejskiej oraz dzięki pojawieniu się tanich linii lotniczych. Jednakże druga (i główna) część powieści graficznej rzuca nieco ciemniejsze światło na los polskich imigrantów ekonomicznych w Europie po rozszerzeniu Unii. Patrząc paratekstualnie, przejście do głównej (działającej się w Wielkiej Brytanii) części opowieści zaznaczone jest przez pojawienie się właściwej strony tytułowej tuż po (działającym się w Polsce) preludium.

Tytułowa formuła *Rozmówek polsko-angielskich* ma w ramach powieści wymiar podwójny. Z jednej strony odnosi się do jednej z końcowych części książki (zawierającej polskie tłumaczenia angielskich dialogów cytowanych w angielskiej części powieści)⁹. Z drugiej tytuł jest metaforycznym skrótem różnorodnych (językowych i innych) form interakcji rozwijających się między pracującymi sezonowo bohaterami i ludźmi, których spotykają na swojej drodze w Wielkiej Brytanii. Oprócz wyboru tytułu twórcze wykorzystanie różnych pozaliterackich (funkcjonalnych) typów tekstu znajduje wyraz w wizualnym sposobie użycia kalendarza 365-kartkowego jako środka, który umiejscawia „rozmówki” polsko-angielskie w strukturze linearnej: ta część powieści, której akcja toczy się w Wielkiej Brytanii, podzielona jest na siedemnaście oddzielnych epizodów, z których każdy poprzedzony jest osobną stroną tytułową, z wyglądu przypominającą kartkę z kalendarza. W efekcie powstaje swego

8 R. Duncan, M.J. Smith *The Power of Comics: History, Form, and Culture*, Continuum, New York-London 2009, s. 155.

9 Oczywiście dialogi „polsko-angielskie” odbiegają zdecydowanie od układu „typowych” rozmówek, które podzielone są na rozdziały tematyczne (takie jak jedzenie, zakupy, podróże itp.) i zawierają przykładowe gotowe pytania i odpowiedzi przydatne w podróży. Załączona przez Wawryniuk lista (przetłumaczonych) fraz i dialogów zdominowana jest przez tryb rozkazujący, co, w powiązaniu z innymi konstrukcjami wyrażającymi związane z pracą polecenia i rozkazy, pokazuje podrzędną ekonomicznie pozycję przedstawionych w powieści polskich migrantów.

rodzaju „wizualny dziennik”, który podsumowuje doświadczenia trójki bohaterów w porządku chronologicznym i który jednocześnie przejawia strukturę kołową: podczas gdy akcja pierwszego epizodu (zatytułowanego *Witamy w*) rozgrywa się na brytyjskim lotnisku 1 lipca 2008 roku, wydarzenia zawarte w ostatniej części książki (*Polska*) dzieją się dwa miesiące później (30 sierpnia), kiedy to Agata i jej przyjaciele lądują cali i zdrowi w Polsce.

Chronologicznie ułożone epizody nie skupiają się na sensacyjnej fabule komiksu; koncentrują się raczej wokół dwóch głównych (i wzajemnie powiązanych) kwestii: po pierwsze, (zasadniczo problematycznych) relacji budujących się między nowo przybyłymi i społecznością lokalną (włączając w to polskich imigrantów, którzy osiedlili się tam wcześniej), i po drugie, braku umiejętności znalezienia przyzwoitego zatrudnienia, odpowiadającego zawodowym kwalifikacjom głównych bohaterów. I choć kwestie te były podejmowane w wielu książkach i filmach o migrantach, cechy formalne powieści Wawryniuk sprawiają, że owe praktyki obrazowania zyskują tu szczególny rys, zarówno na poziomie makrostruktury (projekt stron (plansz) i kadrowanie), jak i mikrostruktury (kreska). Podążając za formalnymi taksonomiami opisanymi przez wspomnianych już Jana Baetensa i Hugo Freya, użytą w *Rozmówkach polsko-angielskich* strukturę strony/kadru możemy nazwać „retoryczną”: zamiast systematycznie powtarzać tę samą strukturę kadru czy rzędy kadrów (co nazywane jest trybem konwencjonalnym), Wawryniuk urozmaica układ stron i wygląd kadrów (zarówno w kwestii ich rozmieszczenia, jak i rozmiaru), by w efekcie wzmocnić opowieść i podkreślić wybrane aspekty historii, którą opowiada (szczególnie w kwestii wyzysku pracowników i jego negatywnego wpływu na kondycję emocjonalną pracowników-migrantów)¹⁰. Funkcjonalne i zróżnicowane podejście do układu stron *Rozmówek polsko-angielskich* widoczne jest również w łączeniu wielokadrowych plansz ze stronami, na których znajduje się tylko jeden duży kadr (*splash page*), a w jednym przypadku rozkładówka – *double-page spread*. Poza tym „retorycznej” strukturze strony/planszy towarzyszy bardziej lub mniej różnorodne kadrowanie (zmiany perspektywy, kąta widzenia, odległości patrzenia). Wreszcie, jeśli chodzi o rysunek, podejście Wawryniuk objawia podobną ambiwalencję i wydaje się grać dwoma trybami przedstawienia: portretując bohaterów opowieści, Wawryniuk zwykle wyolbrzymia pewne cechy charakterystyczne (fizyczne lub inne) bohaterów, co sprawia, że ich przedstawienia nierzadko balansują na granicy groteski; natomiast w przypadku różnych drugoplanowych

¹⁰ J. Baetens, H. Frey *The Graphic Novel...*, s. 112.

szczegółów czy przedmiotów stylizację czy karykaturę zastępuje konwencja realistyczna. Pierwsza procedura pozwala podkreślić (fizyczny i mentalny) dystans między trójką bohaterów a ludźmi otaczającymi ich w Wielkiej Brytanii, druga zaś pełni funkcję dokumentacyjną i dostarcza czytelnikowi pełnych detali obrazów (często oplakanych) warunków pracy, jakie muszą znosić (polscy) imigranci.

3. Charakteryzacja postaci – dziwni autochtoni, polski półświatek i różowe akcenty

Chociaż portrety Agaty i jej dwóch przyjaciół są bez wątpienia cartoonowe i zarazem w miarę realistyczne, Wawryniuk przykłada wiele uwagi do „defamiliaryzacji” postaci innych bohaterów. Odnosi się to przede wszystkim do opisów mieszkańców Wysp, których ciała są często przedstawione jako tłuste czy korpulentne. Ten zabieg stylistyczny jest częścią świadomego procesu nadawania cech inności (*Otherization*) – w planie zarówno tekstualnym, jak i paratekstualnym, *alter ego* Wawryniuk wielokrotnie używa polskiego przymiotnika „dziwny”, który służy do określania nietypowego wyglądu i zachowania ludzi, których spotyka, ale także „dziwnego” charakteru Wielkiej Brytanii w ogóle. Jednakże to, że większość portretów polskich bohaterów (zarówno kobiet, jak i mężczyzn) to karykatury, wskazuje, że proces nadawania cech inności (*Otherization*) nie odbywa się według klucza etnicznego, rasowego, językowego czy kulturowego. Podobnie, obrazkowy zabieg fizycznego „wyolbrzymienia” (*magnification*) często łączy się z przykładami werbalnego „pomniejszenia” (*minimization*) w stosunku do trójki bohaterów. Językowy chwyt nazywania bohaterów „Polaczkami”, „świeżaczkami” i „chłopaczkami” odnosi się zwłaszcza do Agaty, która nazywana jest „małą”, „malutką”, „nową”, „świeżą” i „dziewczynką”. Wydaje się, że dyskursywne „pomniejszenie” Agaty i jej dwóch kolegów jest związane nie tylko z ich cechami fizycznymi (ich szczupłością wobec brytyjskiej otyłości), lecz wynika także z młodego wieku, braku doświadczenia oraz statusu „gorszych” jako nowo przybyłych Polaków (co sprawia, że są „mali” także w oczach osiadłych na Wyspach polskich imigrantów). Również autorka wydaje się wkładać wiele wysiłku w modelowanie swojego narracyjnego *alter ego* jako młodej i niedoświadczonej „dziewczyny”. Na poziomie paratekstualnym ta „dziewczęca” perspektywa manifestuje się choćby na różowej okładce powieści (i powtarza na wewnętrznych stronach okładki) – nazwisko Wawryniuk wydrukowane jest na różowo, a obraz dzikiej łąki (zaczepnięty z epizodu otwierającego powieść) ozdobiony jest tuzinami

różowych kuleczek. Tymczasem jednak *Rozmówki polsko-angielskie* w sposób niewątpliwie wywrotowy przenicowują status Agaty jako osoby przegranej i podporządkowanej. Wystarczy spojrzeć na tylną okładkę i przeczytać (para) tekstualną autoprezentację Wawryniuk, która kreuje się na niesforną i nieustępliwą dziewczynę¹¹. I oto *alter ego* Wawryniuk zwykle prześciga swoich kolegów w działaniu, pomysłowości i determinacji w dążeniu do celu (co sprawiło, że Paolino Nappi i Ewa Stańczyk opisali Agatę jako osobę „najaktywniejszą w grupie, niepoddającą się niekorzystnym okolicznościom i gotową przejąć kontrolę bez względu na okoliczności, czy to podczas szukania pracy, czy w zetknięciu z gangiem łobuzów”¹²).

Bez wątpienia kuszące wydaje się odczytywanie obrazu (stosunkowo) „wyzwolonej” imigrantki w kontekście pewnych tendencji charakteryzujących literackie podejście do relacji damsko-męskich i kwestii genderowej w przestrzeni polskiej diaspory. Jak już o tym pisałem, po roku 2004 (rok przyjęcia Polski do Unii Europejskiej) wielu autorów (zarówno kobiet, jak i mężczyzn) pokazuje wpływ transnarodowej mobilności na tradycyjnie ukształtowany patriariat w społeczeństwie polskim (wpływ, który – w zależności od przyjętej przez autora perspektywy – można określić jako „opresyjny” lub „wyzwalający”)¹³. Jednakże zamiast uprzywilejowywać jeden punkt widzenia, *Rozmówki polsko-angielskie* rzucają wieloaspektową perspektywę na doświadczenia ekspatriantów i ekspatriantek i ich relacje w przestrzeni diaspory. Przykładem jest epizod z 20 lipca, zatytułowany *Zgrzyt*, w którym trójka bohaterów cieszy się rzadką chwilą relaksu w towarzystwie „osiadłych” imigrantów, Karola i jego żony Anki. Wawryniuk używa spektrum dodatków i szczegółów dotyczących wyglądu czy ubioru, by oddać hierarchiczny układ między władczym (*king-like*) (choć bezrobotnym) Karolem i jego przemęczoną i przepracowaną partnerką (na której barkach spoczywa podwójny ciężar, prowadzenia domu i zarabiania na życie). Karol przedstawiony jest jako typ macho (nosi bakobrody i okulary w stylu Elvisa), dla którego przywiązanie

11 Paratekst na tylnej okładce zaczyna się następująco: „Cztery lata temu przydarzyła mi się pewna historia. Wielu pewnie powiedziałooby, że sama jestem sobie winna, ale kto by ich tam słuchał. Ja nie słucham, co sprawia, że czasem ląduję w dziwnych miejscach. Tak dziwnych jak na przykład Anglia”.

12 P. Nappi, E. Stańczyk *Women Cross Borders: Economic Migration in Contemporary Italian and Polish Graphic Novels*, „Journal of Graphic Novels and Comics” 2015 No. 3, s. 240.

13 Zob. K. Van Heuckelom *Polishness in Crisis? Migration and Inter-Ethnic Coupling*, w: *Polish Literature in Transformation*, ed. U. Phillips, K.A. Grimstade, K. Van Heuckelom, LIT, Berlin 2013, s. 51-68.

do sportowego samochodu jest dużo większe niż potrzeba opieki nad partnerką; natomiast maleńki krzyż na szyi Anki jest subtelnym, lecz jakże ważnym znakiem przypominającym o dominującej roli Kościoła w polskim społeczeństwie i jego silnym wpływie na układ ról w rodzinie¹⁴. W epizodzie rozgrywającym się podczas wycieczki samochodowej do ruin zamku Tynemouth (niegdysiejszej strategicznej fortyfikacji, miejscu średniowiecznych bitew i pochówku królów) Agata próbuje uświadomić Ankę w kwestii równouprawnienia, co powoduje słowną utarczkę między Karolem i Agatą (która oskarża go o wykorzystywanie żony)¹⁵. Wydaje się, że można odczytywać samochód Karola jako symboliczne przedłużenie jego patriarchalnej dominacji (nie tylko w stosunku do żony, lecz także wobec siedzących na tylnym siedzeniu nowo przybyłych „Polaczków”). Wawryniuk wielokrotnie zmienia perspektywę i ramę oglądu sceny przez pokazywanie akcji z pozycji przednich i tylnych siedzeń (np. przez przejście od tego, co widać przez przednią szybę, do obrazu trzech bohaterów siedzących na tylnych siedzeniach). Owa dialektyka przedniego i tylnego siedzenia (przypominająca estetykę kina drogi) zestawiona jest z symboliczną opozycją przestrzenną między Karolem (siedzącym za kierownicą) a jego żoną, na pozycji podporządkowanej pasażerki, pokornie znoszącej swój los.

Kontrapunktem dla obrazu hegemonicznej męskości w przestrzeni diaspory jest epizod opowiadający o sprzedawczyni kwiatów, która dzieli się z Agatą historią swojej przeprowadzki z Polski do Wielkiej Brytanii. Tytułowy *Ciężar* odnosi się nie tylko do niezwykle korpulentnej figury bohaterki, ale także do psychologicznego ciężaru, który był powodem decyzji o wyjeździe z kraju i rozpoczęcia nowego życia w bardziej otwartym i tolerancyjnym środowisku. Co więcej, wyzwolenie z ograniczeń i uprzedzeń narzucanych przez konserwatywne społeczeństwo polskie znajduje wyraz w pozornej łatwości, z jaką opowiada o swoich (międzyetnicznych) związkach z miejscowymi mężczyznami.

Patrząc szerzej, „różowe” akcenty, które dodaje Wawryniuk w słownych/wizualnych opisach doświadczeń polskich migrantów, wskazują nie tylko na

14 Motyw naszyjnika z krzyżykiem na szyi Anki, symbolizującym polską religijność, kontrastuje z wcześniejszym kadrem (na stronie otwierającej epizod *Maliny* widzimy Agatę przechodzącą koło ogromnego gotyckiego kościoła z napisem „Na sprzedaż”, co uwidacznia słabnącą rolę chrześcijaństwa i Kościoła w społeczeństwie brytyjskim).

15 Zupełnie symbolicznie można interpretować scenę, w której stojąca tuż obok wielkiego działa (w bezpośredniej bliskości zamku Tynemouth) Agata nakłania Ankę do walki o swoje prawa.

autobiograficzną (a zatem kobiecą) perspektywę, jaka kryje się w powieści, ale mogą być też związane z tym, że Wawryniuk wykazuje większe zrozumienie i empatię, opisując problemy Polek niż w przypadku polskich mężczyzn¹⁶. Za przykład posłuży nam choćby prezentacja kolejnego polskiego bohatera (Bogusia, kolegi Karola), z którym nasza trójka wynajmuje początkowo mieszkanie. Groteskowy Boguś ukazany jest jako brodaty „kolesz” o szerokich ramionach i kryminalnej przeszłości, jego język jest mieszanką slangu, bluźnierstw i ułomnej gramatyki, a poznajemy go po raz pierwszy, gdy stoi na wycieracze z napisem „SPADAJ”. Przez przekroczenie nieostrej granicy między życzliwością a nieżyczliwością (*hospitality* i *hostility* – przyp. M.K.), Boguś zaczyna ucieleśniać jeden z typowych motywów we współczesnych polskich narracjach o migracji, mianowicie motyw „Polaka cwaniaka” (*Polish conman*, czyli imigranta, który oszukuje rodaków)¹⁷. Co charakterystyczne, również i w tym przypadku to właśnie *alter ego* Wawryniuk kieruje działaniami swoich przyjaciół, kiedy ci próbują ukrócić nieczne praktyki swojego współlokatora.

Konfrontacyjne stanowisko Agaty (zwłaszcza wobec polskich mężczyzn) nie zaburza jednak jej nadal bliskich więzi z kolegami, Szymonem i Marcelem. Przez całą powieść Wawryniuk podkreśla bliskość w relacjach między bohaterami, której towarzyszy wewnątrzgrupowa solidarność bez względu na płeć. Jako artystyczne dusze bohaterowie rozumieją się bez słów; połączeni są także silnymi pokoleniowymi, mentalnymi i społecznymi więzami (które są silniejsze niż rodzinne więzy Marcela i jego starszego brata, Karola). Jednocześnie to, że mają podobne zainteresowania i podejście do życia, ustanawia ich – kulturowo i społecznie – z dala od środowiska (brytyjskiej i polskiej) klasy pracującej, w jakim przyszło im mieszkać.

4. Plany i zbliżenia – dokumentacja pracy fizycznej

Wawryniuk unika turystycznych ujęć miejskiego środowiska (Newcastle), w jakim mieszkają jej bohaterowie. Wyjątek stanowi mały kadr pokazujący

16 W artykule *Women Cross Borders: Economic Migration in Contemporary Italian and Polish Graphic Novels* Nappi i Stańczyk proponują (porównawczą) analizę tożsamości kobiecej emigrantek w dwóch niedawno wydanych powieściach graficznych (w tym dzieła Wawryniuk). Zob. P. Nappi, E. Stańczyk *Women Cross Borders...*, s. 230-245.

17 Socjologiczne podejście do tej kwestii proponuje M. Garapich *Between Cooperation and Hostility – Constructions of Ethnicity and Social Class Among Polish Migrants in London*, „Studia Sociologica” 2012 No. IV, s. 31-45.

historyczny most na rzece Tyne. Akcja większości epizodów dzieje się w domach lub przestrzeniach, gdzie pracują bohaterowie (od pośredniaków, przez hotele, szpitale, po fabryki i parki przemysłowe). Choć Wawryniuk używa czasami zarysu przestrzeni drugoplanowej, by zasugerować konkretną lokalizację epizodu, poziom realistycznego uszczegółowienia innych kadrów jest zwykle większy. Odnosi się to szczególnie do przedstawień miejsc pracy, takich jak przetwórnia śmieci w epizodzie *Kłapa* czy fabryki segregatorów z przedostatniego epizodu *Klik, trzach*. W tych dwóch wypadkach Wawryniuk łączy wielkie kadry dające makroogład fabrycznej linii produkcyjnej (jej różnych stacji i maszyn) z rzędami małych kadrów, obrazujących – w mikro-skali – kolejne etapy przemysłowej linii produkcyjnej. Co istotne, podczas gdy duża część linii produkcyjnych jest bardziej lub mniej zmechanizowana i zautomatyzowana (co zostaje podkreślone przez szczegółowe obrazy taśm produkcyjnych i maszynierii przemysłowej), niektóre etapy procesu przemysłowego nadal wymagają zaangażowania człowieka, czy to w sensie wzrokowym (monitorowanie procesu) czy ręcznym (kierowanie maszyną, praca przy produkcji). I oto w powieści Wawryniuk znajdziemy całkiem sporo (często dużych) zbliżeń różnych części ciała zaangażowanych w wykonywanie pracy (szczególnie ramion, dłoni i twarzy), które służą ukazaniu wizualnego wymiaru (ręcznej) pracy, wykonywanej przez polskich bohaterów. Jednocześnie Wawryniuk mocno eksponuje tzw. „warunki 3D”: brud, niebezpieczeństwo i poniżenie (*dirty, dangerous, and demeaning*), charakteryzujące ten typ pracy fizycznej. Aspekt brudu został przedstawiony w kilku scenach dziejących się we wspomnianej już sortowni śmieci, ale przejawia się również w licznych scenach ukazujących Agatę wykonującą pracę sprzątaczką. Przykładowo jeden z rzędów kadrów w epizodzie *Posprzątane* ukazuje kolejno zbliżenie sedesu czyszczonego ręcznie za pomocą szczotki, twarz Agaty i sylwetkę, która wylania się zza powierzchni brudnej szyby (którą czyści Agata), i jeszcze jedno zbliżenie ręki, którą nasza bohaterka wyciąga włosy z zapchanego odpływu w wannie. Z kolei niebezpieczny charakter warunków pracy zostaje pokazany w scenach w lokalnej fabryce wybielaczy i wspomnianej już fabryce segregatorów (gdzie zarówno proces produkcyjny, jak i wyprodukowane dobra stanowią poważne zagrożenie dla zdrowia pracujących tam imigrantów). I wreszcie poniżający charakter tego rodzaju pracy polega na tym, że uprzedmiotowiony pracownik zmuszony jest do wykonywania powtarzalnych, odmóżdżających i nudnych zadań i jest w tym wszystkim pozbawiony możliwości jakiegokolwiek zaangażowania twórczego czy intelektualnego. Widać to choćby w epizodzie *Srubokręt*, gdzie poziome serie kadrów pokazują zbliżenia twarzy

coraz to bardziej sfrustrowanego Marcela, patrzącego na przesuwające się po taśmie produkcyjnej rolki papieru toaletowego. Ale najdokładniejszy – a jednocześnie najbardziej wyszukany – opis problemu pracy 3D (znajdujemy w epizodzie *Klik, trzach*. O ile pierwsze kadry i strony epizodu zaznajamiają czytelnika (i trójkę bohaterów) z różnymi typami pracy (fizycznej) wykonywanej w fabryce segregatorów, o tyle projekt kolejnych stron jest stopniowo modyfikowany tak, aby podkreślić niezwykle powtarzalny i otepiający charakter pracy wykonywanej przez Polaków podczas ostatnich dziesięciu dni ich pobytu w Wielkiej Brytanii: kartki z kalendarza, wskazujące na liniowy postęp czasu, stają się teraz nierozzerwalną częścią układu kadrów na stronie i przeplatają się z jakby niekończącą się serią coraz mniejszych kadrów, ukazujących ciągle te same ruchy ciała (a także towarzyszące im instrukcje i onomatopieczne dźwięki). Owe powtarzające się sekwencje w końcu rozpadają się (czy „ekspodują”), zmieniając się w miszmasz dymków, liczb i onomatopei rozrzuconych na powierzchni dwustronicowej rozkładówki. Co istotne, kadr ten pełni podwójną funkcję: jest zarazem wizualnym punktem kulminacyjnym epizodu, jak i zapowiedzią wypadku, jakiemu ulega Szymon (maszyna dziurkująca rani jego lewą rękę).

Przez ukazanie brytyjskich doświadczeń trójki bohaterów w zderegulowanym i niebezpiecznym sektorze zatrudnienia 3D Wawryniuk dołącza przynajmniej częściowo do grona większości autorów piszących o współczesnej migracji zarobkowej. Jednym z typowych elementów ogólnej tendencji (zarówno w rzeczywistości, jak i w literackich reprezentacjach) jest powszechne zjawisko zatrudniania poniżej kwalifikacji¹⁸. Jak pokazuje Wawryniuk w otwierającym epizodzie brytyjskiej części powieści, ten „rodzaj tworzenia negatywnego obrazu samego siebie (*form of negative self-fashioning*)”¹⁹ jest efektem nie tylko szczególnych potrzeb i (często absurdalnego) zapotrzebowania lokalnego rynku, ale także wynika z kompleksu niższości. Po (raczej nieudanej) wizycie trójki bohaterów w miejscowym pośredniku (słusznie nazwanym „WorkPole” [ang. gra słów „taniec na rurze” i „pracuj Polaku” – przyp. M.K.]) czytelnik jest świadkiem nocnej sceny, w której bohaterowie pracują pilnie nad swoimi

18 To motyw główny powieści Piotra Czerwińskiego *Przebiegum życiae czyli kartonowa sieć* (2009), której akcja dzieje się w Dublinie. Głównym bohaterem jest czterdziestoletni ekonomista (Gustaw), który po stracie dobrze płatnej pracy w znanej warszawskiej firmie przyjmuje pracę sprzątacza w Dublinie.

19 J. Rostek *Migration, Capital, Space: Econotopic Constellations in Recent Literature about Polish Migrants in Ireland*, w: *Anglistentag 2012: proceedings*, ed. K. Röder, I. Wischer, WVT, Trier 2013, s. 55.

CV. Z jednej strony ich strategia poszukiwania pracy polega na tworzeniu bardziej „proletariackiego” CV, np. przez dodawanie sfalszowanych potwierdzeń wcześniejszego zatrudnienia i posiadanego doświadczenia w zakresie sprzątanania i prac domowych. Z drugiej strony procedura „proletaryzująca” pociąga za sobą usuwanie z CV pewnych umiejętności i kwalifikacji, zarówno w kwestii wykształcenia, jak i doświadczenia zawodowego. W przypadku Agaty odnosi się to szczególnie do jej doświadczenia jako graficzki. Kiedy Marcel pyta ją: „Piszesz coś o grafice?” (s. 11), Agata niechętnie odpowiada: „Nie... Chcę jakąś normalną pracę, jak zmywanie naczyń... Boję się, że za kiepska jestem...” (s. 11). Kolejny, związany z pracą, epizod powieści pokazuje, że dostosowywanie swojego profilu do kwalifikacji wymaganych do pracy 3D oznacza również znaczące przewartościowanie (*revaluation*) tego, co tradycyjnie nazywane jest „inteligencją”: jeżeli inteligencja jest w ogóle do czegoś potrzebna, to przede wszystkim do tego, by wiedzieć jak wykonywać różne rodzaje pracy fizycznej²⁰.

Oczywiście tym, co odróżnia podejście Wawryniuk od innych (głównie literackich) ujęć tego tematu, jest medium, jakiego używa (oraz twórcze podejście do możliwości jego zastosowania). Jak zauważają Baetens i Frey, jedną z istotnych cech odróżniających powieść graficzną od tradycyjnych opowieści jest skupienie na cechach fizycznych (ciałach i twarzach)²¹. W *Rozmówkach polsko-angielskich* ta charakterystyczna tendencja gatunkowa nabiera dodatkowego wyrazu w scenach ukazujących pracę fizyczną i w powracających obrazach części ciała. Co więcej, wyjątkowe połączenie medium (ręcznie rysowanych grafik) i motywu pracy fizycznej (*manual labour*) niejako wzbogaca powieść Wawryniuk o wymiar autorefleksyjny, w sensie ręcznie rysowanej opowieści o niebezpiecznym charakterze różnych form „pracy ręcznej”, wykonywanych przez *alter ego* graficzki. Co istotne, fizyczny akt pisania odegrany przez bohaterkę Wawryniuk pojawia się dwukrotnie w epizodzie otwierającym brytyjską część powieści, najpierw w scenie, która ukazuje heterogeniczną grupę polskich imigrantów stojących w kolejce przed miejscowym pośrednikiem (wspomnianym już „WorkPole”). Mały kadr umieszczony w większym pokazuje ręce Agaty piszącej na swoim ramieniu słowo „Bleechx”

20 Przykładowo, w epizodzie *Gniazdo*, opowiadającym o pierwszym zadaniu Agaty jako sprzątaczką, jesteśmy świadkami tego, jak dziewczyna nie radzi sobie z włączeniem odkurzacza, co spotyka się z następującymi (slangowymi) uwagami jej brytyjskiej koleżanki: „Stup@d!!...!!... lit*(...e...ass...&)@... Aaj! Me.. YOU CAN'T CLEAN!!!!” (s. 14).

21 J. Baetens, H. Frey *The Graphic Novel...*, s. 174.

(nazwę miejscowej fabryki wybielacza, znanej z zatrudniania/wykorzystywania polskich robotników). W pierwszym kadrze na stronie następnej sceneria się zmienia i powracamy do wspomnianej już nocnej sceny, w której trójka bohaterów twórczo dostosowuje swoje CV do wymogów miejscowego rynku. Co ważne, końcówka dymka, zawierająca wypowiedź Agaty o pominięciu doświadczenia jako graficzki w liście motywacyjnym, wskazuje na jej ciało w akcie ręcznego przepisywania CV. Wydaje się, że zarówno akt odręcznego pisania, jak i to, co pisze Agata, odgrywają niezwykle istotną rolę w procesie „tworzenia negatywnego obrazu samego siebie”, rozumianego jako świadome wymazywanie ze swojego życiorysu jednej z najważniejszych umiejętności (rysowania) na rzecz innych sprawności manualnych (sprzątania), których w rzeczywistości nie posiada. Ponadto obydwie sceny pisania można czytać jako opowieść z chwytem prolepsis, przenoszącą czytelnika do serii epizodów, które ukazują (często w zbliżeniach) ciało Agaty wykonującej nużącą albo niebezpieczną pracę fizyczną. W następnym epizodzie pojawia się zbliżenie lewego ramienia Agaty, na którym widnieje napis „Bleechx” (co można odczytać jako wczesną – choć bardzo niewinną – formę okaleczenia ciała, będącą efektem konieczności podjęcia pracy). Z kolei akcja epizodu z 15 lipca, zatytułowanego *Kłapa*, koncentruje się wokół samego aktu zatrudnienia w Bleechx, a szczególnie wokół fizycznych ran, będącym efektem kontaktu ze żrącą substancją produkowaną w fabryce. Wawryniuk najpierw pokazuje zbliżenia pokrytych bliznami rąk współpracownika Agaty, a potem umieszcza rząd kadrów pokazujących, jak rozpryskujące się krople wybielacza boleśnie trafiają w oczy Agaty. W ramach tego samego epizodu doświadczenia Agaty w Bleechx zostają porównane z równie dojmującymi doświadczeniami jej dwóch przyjaciół, którzy pracują w sortowni śmieci na drugim końcu miasta.

Druga część tego samego epizodu dodaje nowy element do tematu pracy fizycznej w naszej powieści. Próbując radzić sobie z fatalnymi doświadczeniami w fabryce, trójka bohaterów spotyka się w miejscowym barze i zastanawia, co robić dalej. Kiedy miejscowy zespół muzyczny robi sobie krótką przerwę, Szymon i Marcel mają możliwość zagrania improwizowanego koncertu jazzowego. Tam, gdzie akcja epizodu toczy się w fabryce, widzimy Polaków jako nieumiejętnych wykonawców brudnej i powtarzalnej pracy fizycznej; tu w barze, gdzie dają wspaniały popis na scenie, zostają podkreślone ich umiejętności jako wykonawców innej, twórczej i inspirującej pracy fizycznej (gry na fortepianie i gitarze). Ten kontrast zostaje subtelnie podkreślony tytułem epizodu, który – oprócz odwołania do „kłapy” Polaków w fabryce

– odnosi się do onomatopiecznej formuły „KLAP!” (klaskania), powtórzonej w narracyjnym końcu epizodu. Ta sama opozycja zostaje również pokazana w entuzjastycznej reakcji publiczności w trakcie koncertu i po nim: w odpowiedzi na ignorancję swojego kolegi jeden z brytyjskich słuchaczy mówi: „Oni [Polacy] improwizują, idioto! To coś jak jazz. To coś z dawnych czasów”, a cały epizod kończy się radą, jaką Szymonowi daje kolega z Polski: „Zapamiętaj to sobie! Szkoda takich rąk” (s. 35). I choć wspaniale odebrany i długo oklaskiwany występ muzyczny Polaków można odczytać jako wizję alternatywnego (mniej alienującego) sposobu zarobkowania w Wielkiej Brytanii, scenariusz ten zostaje szybko zweryfikowany przez szarą rzeczywistość, a zastępuje go seria dalece mniej satysfakcjonujących rodzajów pracy fizycznej (punktem kulminacyjnym jest tu zatrudnienie całej trójki w fabryce segregatorów). Bez wątpienia ostrzeżenie dotyczące rąk, a zamykające *Klapę*, jest zapowiedzią wypadku, jakiemu ulega Szymon pod koniec swojego pobytu w Wielkiej Brytanii.

Uwaga, jaką poświęca Wawryniuk kwestii groźnego wpływu prac typu 3D na integralność ludzkiego ciała, rzuca szczególne światło na symboliczną funkcję okładki powieści: scena na polskiej dzikiej łące, ukazująca leżącą beztrudnie trójkę bohaterów, podkreśla silne więzi łączące przyjaciół, ale jednocześnie pozostaje w głębokim kontraście do tej części powieści, gdzie akcja toczy się w Wielkiej Brytanii, i to zarówno, jeśli chodzi o przestrzeń (miasto kontra wieś), jak i przedstawianie ludzkiego ciała (integralność fizyczna *versus* fragmentacja i instrumentalizacja). Na poziomie paratekstualnym podobną symboliką obdarzona jest strona będąca granicą między właściwą powieścią a załącznikiem zawierającym (przetłumaczone) słówka angielskie: pośrodku strony znajdujemy małe zdjęcie autorki w odcieniach szarości; w rękach trzyma szczotkę i szufelkę, a wewnątrz przypomina bar. Wydaje się, że fotografia pełni funkcję dokumentującą „autentyczność” zawodowego doświadczenia autorki w charakterze sprzątaczkii w brytyjskich pubach²². Tymczasem jednak Wawryniuk ukazuje typowe narzędzia, jakimi posługuje się w swoim

22 Cel „dokumentacyjny” zdaje się przyświecać również jednostroncowemu kolażowi małych zdjęć w odcieniach szarości, wydrukowanych na samym końcu książki. Zamiast kolorowych zdjęć-pocztówek z Newcastle i okolic otrzymujemy zdjęcia, z których większość bezpośrednio przywołuje sytuacje przedstawione w powieści. Co więcej, niektóre ze zdjęć odwołują się do funkcjonalnego charakteru fotografii w twórczości artystycznej Wawryniuk. Przykładowo jedno ze zdjęć (przedstawiające ulicę z zabudową szeregową w robotniczej dzielnicy Newcastle) było pierwowzorem ręcznie narysowanego obrazu podobnej ulicy w drugim brytyjskim epizodzie powieści, zatytułowanym *Gniazdko* (s. 13).

(brytyjskim) zawodzie, tak jakby stały się przedłużeniem jej rąk i ciała w ogóle. Fotografia jako taka powtarza i podkreśla znaczenie pracy fizycznej typu 3D, przewijającej się przez całą powieść; przywołuje również różne kadry ukazujące zbliżenia rąk trzymających różnego rodzaju sprzęt myjący i używających go (szczotki do WC, pęsety, odkurzacze, ścierki do kurzu itp.). To, że w świecie opowieści brakuje miejsca dla twórczych impulsów Wawryniuk (i narzędzi jej prawdziwego fachu, mianowicie projektowania graficznego), znajduje swój wyraz w jednej z końcowych scen, pokazujących rozmowę Agaty z jedną z polskich pracownic fabryki: kiedy dziewczyna wspomina o swoim wykształceniu i zaczyna opowiadać o swoich planach, by zostać graficzką, jej koleżanka z pracy bez pardonowo komentuje: „Ale ty nudna esteś” (s. 85).

5. Tworzenie „alternatywnego segregatora” – performans pracy fizycznej Wawryniuk

Jak każdą formę pisania (czy, w przypadku Wawryniuk, rysowania) na podstawie własnych doświadczeń, *Rozmówki polsko-angielskie* należy traktować jako narracyjny rodzaj autokreacji. Co istotne, chociaż książka kładzie nacisk na ciemną stronę migracji zarobkowej, autorka wkłada wiele wysiłku, by przedstawić podróż Agaty do Wielkiej Brytanii nie w kategoriach rozczarowania czy destrukcji, lecz jako przestrzeń przemiany. Takie odczytanie powieści opiera się choćby na analizie elementów paratekstualnych powieści, w szczególności złożonych przednich i tylnych skrzydełek okładki, które częściowo zasłaniają końcowe strony książki. Obydwa skrzydełka ukazują małe zdjęcia autorki i krótkie opisy (w pierwszej osobie, w czasie teraźniejszym) osobistej i zawodowej sytuacji Wawryniuk w dwóch momentach: w roku 2008 (przed przyjazdem do Wielkiej Brytanii) i 2012 (w czasie gdy Wawryniuk ukończyła Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu i opublikowała swoją debiutancką powieść). Sposób, w jaki Wawryniuk wykorzystuje wnętrza skrzydełek, podkreśla autobiograficzny charakter opowiadanej historii (w zupełnej zgodzie z trybem autonarracji wprowadzonym na tylnej okładce), ale, co istotniejsze, przywołuje znaną strukturę reklamy „przed i po” (*before-and-after advertisement*), prezentującej dwa zdjęcia i – zawsze korzystny – opis zmian w życiu klienta, który poddał się działaniu reklamowanego produktu czy usługi w danym przedziale czasu. W tym jednak przypadku, zmiany spowodowane „spożyciem” produktu – krótkim pobytem w Wielkiej Brytanii w roli poszukiwacza pracy – nie ograniczają się tylko

do wyglądu fizycznego (co sugerowałyby różnice między małymi zdjęciami autorki na obydwu skrzydełkach). Tekstualna autoprezentacja Wawryniuk na skrzydełkach podkreśla przede wszystkim to, że cztery lata sprawiły, że „dorosła” (nabyła doświadczenia i pewności siebie) jako graficzka. To, że „wizualny pamiętnik” jej dwumiesięcznego pobytu w Wielkiej Brytanii jest (para)tekstualnie ujęty w ramy tych dwóch momentów czasowych, sugeruje, że proces przemiany jest przynajmniej po części efektem opowiadanych doświadczeń. Ta idea została wyrażona w motywie ogromnego bagażu, który odgrywa główną rolę w ostatnim epizodzie powieści, zatytułowanym *Polska*: przygotowując się do wyjazdu do Polski, trójka bohaterów (których – zgodnie z terminologią migrantów – można nazwać „chomikami”) robi wszystko, by znaleźć miejsce, by pomieścić ogrom rzeczy, które nagromadzili podczas pobytu w Newcastle. Bez wątplenia wartość dodana ich pobytu jest nie tylko finansowa czy materialna, ale także mentalna (możemy tu mówić choćby o większym przywiązaniu do ojczyzny; świadczy o tym ostatnia rozkładówka). W przypadku Agaty natomiast możemy bez wątplenia mówić o wartości artystycznej; sugeruje to sama bohaterka, mówiąc, że za zaoszczędzone pieniądze kupi nową kamerę (co z kolei wiąże się z praktyką artystyczną Wawryniuk). Co więcej, w paratekstualnym segmencie książki Wawryniuk sugeruje, że nie należy odrywać wartości dodanej „pewnej historii”, która „przytrafiła jej się cztery lata temu”, od tego, że zarówno załamujące, jak i pouczające doświadczenia, które zdobyła pracując fizycznie w Wielkiej Brytanii, okazały się wdzięcznym tematem jej debiutanckiej powieści graficznej (i pomogły jej zdobyć kulturowy kapitał jako jedyne w swoim rodzaju „pracownika fizycznego”).

W ostatecznym rozrachunku jednak najważniejszym materialnym ucieleśnieniem performatywnego procesu „dojrzwania” Wawryniuk jest właśnie powieść graficzna. Opowieść o podróży do Wielkiej Brytanii w dużej mierze koncentruje się na tym, jak Polacy poszukujący pracy ulegają quasi-automatycznej (częściowo samoindukowanej) degradacji do roli wykonawców nudnej, brudnej i niebezpiecznej pracy fizycznej, jednakże powieść jako produkt materialny przeczy wszystkiemu, co widzimy w powieściowym świecie przedstawionym. Jako ręcznie narysowany artefakt noszący (w dosłownym sensie) sygnaturę twórcy powieść ucieleśnia i promuje pracę fizyczną, która jest fundamentalnie innym rodzajem pracy fizycznej niż odmóżdżające, powtarzalne i niebezpieczne prace 3D ukazane w świecie przedstawionym. Jeżeli w powieściowej narracji tworzenie segregatorów ucieleśnia kwintesencję seryjnej, antytwórczej produkcji, wykonywanej przez rosnącą klasę

robotniczą, składającą się z pozbawionych praw obywatelskich pracowników spoza Wielkiej Brytanii, to staranna kreska Wawryniuk – z jej innowacyjnym i twórczym namysłem nad hybrydalnym medium powieści graficznej – objawia ostateczne odwrócenie dynamiki znaczeń: oto wyłania się jedyny w swoim rodzaju „alternatywny segregator”, rękodzieło z wyraźnymi różowymi akcentami.

Przełożyła *Monika Kocot*

Abstract

Kris Van Heuckelom

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN (BELGIUM)

Manual Labour with a Pink Touch: The Polish Migrant Experience as Depicted in Agata Wawryniuk's Graphic Novel Rozmówki polsko-angielskie [Polish-English Phrasebook]

Drawing on the most recent literature in the field of comics studies, this article offers an in-depth analysis of Agata Wawryniuk's graphic novel *Rozmówki polsko-angielskie* [Polish-English Phrasebook] (2012). Van Heuckelom focuses on the interplay between the author's thematic engagement with contemporary labour migration on the one hand and the book's generic hybridity and stylistic expressivity on the other. Wawryniuk's carefully penciled artwork reveals certain self-reflexive and performative traits: as a hand-drawn artefact bearing the fingerprint of its female maker, the novel embodies a kind of manual labour that fundamentally differs from the mind-numbing, repetitive, and risky forms of work carried out by the labour migrants depicted in the world of the story itself.

Keywords

graphic novel, labour migration, self-reflexivity, femininity