

Praca roczna z Teorii Literatury

WOJNA NARYSOWANA

**czyli historia w serii komiksowej “Kapitan Kloss”
i antologii komiksu polskiego: “Wrzesień”**

1. Wstęp.
2. Jak komiks rysuje historię? Poetyka komiksu.
3. Komiks w służbie ideologii: *Kapitan Kloss*
4. Ideologia we *Wrześniu*?
 - a) o bezsensie wojny
 - b) o polskich bohaterach
 - c) dzieci wobec historii
 - d) historia i fantastyka

1. Wstęp

Polska II wojna światowa zaczęła się we Wrześniu 1939 roku, wraz z najazdem niemiecko-rosyjskim. Formalnie, skończyła w maju 1945, gdy skapitulowała III Rzesza. Jednak i po tej dacie polscy żołnierze walczyli i ginęli, a niemal przez kolejne 50 lat w Polsce wciąż stacjonowały wojska sowieckie.

Autorzy komiksów zebranych w antologii “Wrzesień” opowiadają o tej właśnie - przerażająco długiej i krwawej - polskiej wojnie. [...]

Przedstawili sfabularyzowane opisy prawdziwych wydarzeń, wymyślone przygodowe fabuły, fantastyczne historie wykorzystujące wojenne realia, próby obrachunku z przeszłością. Poważne, często tragiczne treści opowiedzieli komiksem – medium nowoczesnym, atrakcyjnym, choć przez wielu wciąż uznawanym za pariasa sztuki niezdolnego dźwignąć poważnych zadań artystycznych.¹

Takie oto słowa widnieją na czwartej stronie okładki najnowszej antologii komiksu polskiego – *Wrzesień. Wojna narysowana*. Jest to dość osobliwy projekt wydawniczy, choćby z tego powodu, że wojnę przedstawiono właśnie w komiksie, a rysownicy i scenarzyści mogą pamiętać te wydarzenia z drugiej, a nawet trzeciej ręki. Zdawałoby się, że temat Drugiej Wojny jest tematem odległym. Minęło już tyle lat, a jednak ciągle ukazują się nowe filmy, nowe książki i w końcu...nowe komiksy. W jaki sposób obrazkowa poetyka przedstawia te wydarzenia? Czy ma do tego takie same prawo jak współcześni pisarze pokroju Henryka Grynberga, Tomasza Grossa lub Idy Fink?

A jak wygląda problem historycznej prawdy w komiksie? Czy w dobie rozważań Haydena White'a² możemy w ogóle mówić o prawdzie historycznej, czy jedynie o historycznych narracjach? Czy relacje o wydarzeniach Holocaustu można sprowadzić do pojęcia dyskursu? Jak wygląda problem historycznej prawdy w wojennym komiksie obecnie, a jak wyglądało to w czasach PRL-u, na przykład w serii o kapitanie Klossie? A może tej prawdy w komiksie w ogóle nie ma, jest tylko ideologia? Komiks to przecież element kultury masowej, a więc medium bardziej przystępne, posługujące się ikonicznym znakiem, schematem, korzystające ze współczesnej mitologii, tym samym - według powszechnej opinii – infantylne i głupie. Komiks i wojna – artystyczny paradoks? A może nie wszystko jeszcze zostało na ten temat narysowane?

Wszystkie te problemy postaramy się wyjaśnić w swojej pracy.

¹ *Wrzesień: wojna narysowana. Antologia komiksu polskiego*, red. T. Kołodziejczak. Warszawa 2003, s.2. (okładka)

² Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*. Kraków 2002.

2. Jak komiks rysuje historię? Poetyka komiksu.

Jerzy Szyłak w swojej pracy *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*³ za Gombrichem i Lalewiczem podkreśla narracyjność komiksowych obrazów. Komiks bierze swój początek z gazetowych satyr, które miały przede wszystkim parodiować i przerysowywać rzeczywistość. Dlatego też *przedstawienie jest w pewnym sensie znaczeniem, ma pokazywać rzecz przedstawianą, ale zarazem coś o niej mówić, prezentować ją jako coś znaczącego.*⁴

W związku z tym, obrazkowa sztuka deformuje rzeczywistość (w naszym przypadku - rzeczywistość historyczną). W takim razie, źródłem znaczenia nie będzie podobieństwo do rzeczy, lecz różnica między przedstawieniem rzeczy, a tą właśnie rzeczą. Wiąże się to również z tak zwanym **kryterium trafnego przedstawienia**⁵. Komiksowy obraz nie musi (tak jak fotografia) przedstawiać wszystkich szczegółów danego przedmiotu. Jest to wręcz niemożliwe, a także niewskazane. Artysta komiksowy wybiera jedynie elementy, które chce przedstawić, elementy znaczące. Resztę po prostu pomija. Tym samym rysunek automatycznie interpretuje rzeczywistość. Kryterium trafnego przedstawienia dba o przejrzystość przekazu, komunikatywność komiksowej opowieści. Jak już wyżej nadmieniliśmy, komiksowy obrazek (inaczej kadr) ma charakter narracyjny, a jednocześnie ikoniczny. Sztuka komiksu na swoje nieszczęście jest rozpatrywana przez większość badaczy w horyzoncie kina lub literatury. Rzadko pojawiają się analizy traktujące komiks jako sztukę autonomiczną. Zarówno powieść, jak i film, charakteryzuje narracyjność, snucie opowieści. Tak dzieje się również w przypadku komiksu. Jednak narracja komiksowa od filmu różni się tym, że komiks “dzieje się” w przestrzeni, a nie w czasie. Natomiast różnic między powieścią a komiksem jest więcej. Powieść operuje jedynie słowem. Komiks - napięciem między słowem, a obrazem. W komiksie istnieją również (czego nie ma w innych sztukach) obrazy dźwięku (te wszystkie “wrrrr”, “zap”, “bang” i tym podobne). Do dzisiaj żywe są spory czy komiks “się czyta”, czy “ogląda”?

Jak snuje się komiksową opowieść? Najważniejszymi cechami komiksu są powtarzalność i podobieństwo. Powtarzalność w tym sensie, że sama jednostka komiksu (kadr) niewiele znaczy. Znaczenie wydobywa się z powtarzalności elementów jednego kadru w kadrze drugim (na przykład na jednym kadrze widzimy całą postać, a na drugim – już tylko rękę postaci). Jednak elementy z tych poszczególnych kadrów muszą być do siebie podobne, a to podobieństwo rozpoznaje czytelnik. *Rysownik komiksowy nie tworzy obrazów w takim sensie, w jakim tworzy je artysta malarz. On ich jedynie używa do*

³ Jerzy Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*. Gdańsk 2000.

⁴ Tamże, s. 21.

⁵ Por. Tamże, s.41-44.

*sformułowania określonych twierdzeń, a czyniąc to, wprowadza w ich zbiór hierarchię opartą na następstwie i zestawieniu*⁶. *Komiks jest obrazem obrazu. Ciągami ikonicznych znaków, które czytelnik odbiera. Czy te znaki poza znaczeniem mogą nieść pewną ideologię?*

Dominik Strinati za Barkerem twierdzi, że tak. Jest to możliwe o tyle, o ile czytelnik wejdzie z komiksowym, popkulturowym medium w swoisty dialog, a wartości prezentowane przez medium rozpozna jako swoje.⁷ O ideologii w komiksie powiemy jeszcze wiele w tej pracy. Należy poruszyć jednak problem nie-przedstawiania w komiksie. Czasami celowo, używając **kryterium trafnego przedstawienia**, pomija się pewne elementy (na przykład w kadrze tło zaznaczone jest jedynie konturem, żeby nie odciągać uwagi od postaci). W komiksie, tak jak w literaturze „brak” znaczy czasami więcej niż „przedstawienie”. Tutaj także należy zwrócić uwagę na to, co zostało niewypowiedziane, przemilczane – szczególnie, kiedy bierzemy pod uwagę komiks wojenny. Hanna Gosk dla literatury stworzyła pojęcie **pustego miejsca**⁸, czyli po prostu zasadę ignorowania pewnych niewygodnych, historycznych czy społecznych realiów przez literackich twórców. Kategoria ta niezwykle trafnie odnosi się do komiksu, bo na przykładzie *Kapitan Klossa* zobaczymy mechanizmy zideologizowanego, a także populistycznego dyskursu.

3. Komiks w służbie ideologii: Kapitan Kloss

Siłę komiksowego medium, które zawsze tworzy specyficzny, przerysowany świat pokazują badania K. T. Teoplitz nad amerykańskim komiksem. A chociaż *Kapitan Kloss* jest produkcją peerelowską, jego autorzy posługują się (i to umiejętnie) amerykańskimi wzorcami i schematami. Teoplitz pisze:

*(...) We wszystkich komiksach (amerykańskich – przyp. aut.) opublikowanych w 1958 roku pojawił się tylko jeden Murzyn, natomiast w roku 1950 nie było żadnego. [...]. Tak więc bohaterami komiksu są z reguły “typowi Amerykanie”, to znaczy zjawisko, którego w zasadzie nie ma i które ogranicza się do stosunkowo wąskiej grupy tzw. WASP (white-anglo-saxon-protestans) uważanej za najwyższą grupę etniczną i rdzeń społeczeństwa amerykańskiego*⁹

W grupie wykluczonych znajdują się również Meksykanie, Żydzi, Portorykańczycy. Nie ma żadnych konfliktów etnicznych czy rasowych. Amerykańskie komiksy z lat pięćdziesiątych prezentują również specyficzną strukturę społeczną. Ponad dwie trzecie bohaterów to tak zwani white colars,

⁶ Jerzy Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*. Gdańsk 2000, s. 51.

⁷ Por. Dominik Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Poznań 1998, s.200 – 203.

⁸ Hanna Gosk, *Bohater swoich czasów...* Izabelin 2002, s. 87.

⁹ Krzysztof Teodor Toeplitz, *Wszystko dla wszystkich...* Warszawa 1978, s.176-178.

czyli pracownicy umysłowi. Dopiero komiks Willa Esinera *Lifeforce*, ukazujący środowisko dołów społecznych spowodował rysę na idealnym, cukierkowym obrazie Ameryki w komiksie. Na powyższym przykładzie dobrze widać, że komiks jest nośnikiem ideologii mieszczańskiej (a przede wszystkim – wielkowiejskiej) Ameryki dobrze usytuowanych białych obywateli.

Podobna taktyka zastosowana jest w serii o kapitanie Klossie. Co ciekawe, ani jeden zeszyt nie zawiera nazwiska autora. Twórca jest anonimowy, niczym w Średniowieczu. Brak też daty wydania w starszych zeszytach. Żaden odcinek nie przedstawia działaczy Armii Krajowej ani WiN. Ukazany jest jeden, spójny ruch oporu, który chętnie prowadzi współpracę z władzą radziecką, a potem z Ludowym Wojskiem Polskim. Romansowy i szpiegowski schemat fabularny *Kapitana Klossa* (niezwykle podobny do serialu o Jamesie Bondzie) jest dość prosty: najczęściej Janek (Kloss), pracujący dla rosyjskiego wywiadu, otrzymuje polecenie od łącznika ruchu oporu z informacją o ważnych niemieckich planach, którym trzeba zapobiec. Na drodze Jankowi stają Niemcy z Brunnerem na czele. Trzeba kogoś zlikwidować/uratować/rozwiązać zagadkę. Niejednokrotnie sprawę komplikuje piękna kobieta, ale w rezultacie wszystko kończy się dobrze... i tak w kółko. W przygodach Klossa nie ma miejsca na tak dramatyczne wydarzenia jak: Holocaust, akcje wysiedleńcze, Powstanie Warszawskie, walki polsko-ukraińskie, a przede wszystkim – walkę Polski z ZSRR. Relacje między państwami są czarno – białe. Dobrzy: Polacy, ZSRR, Alianci, kontra Źli: Niemcy. Integralną częścią komiksu są historyczne (jest to oczywiście peerelowski dyskurs¹⁰ historyczny) informacje na wewnętrznej stronie okładki, tak zwana Kronika Wojny 1939 – 1945. Jest to typowy, zideologizowany dyskurs historyczny, który pomija istotne wydarzenia. Napaść ZSRR na Polskę jest po prostu przemilczana i sprowadzona do zdania: *17.9. na wschodnie tereny Polski wkroczyły wojska radzieckie.*¹¹ Seria o kapitanie Klossie jest zrealizowana (tak, jak amerykańskie komiksy z lat pięćdziesiątych) w poetyce zbliżonej do moralitetu.¹² Na czym polegają te podobieństwa? Przede wszystkim na czytelnym, prostym, binarnym podziale świata przedstawionego na dobro i zło. W obrębie tego świata istnieją postacie, które przede wszystkim są nosicielami pewnych cech oraz postaw, z którymi czytelnik chce, lub nie chce się utożsamić. Psychologizm jest raczej mało potrzebny, bo postać ta sprawdza się w działaniu, w zachowaniu. Człowiek jest tutaj interpretowany w sposób behawiorystyczny, tym bardziej, że w tym wypadku komiksowy narrator kryje się za światem przedstawionym i przypomina dziewiętnastowiecznego narratora wszechwiedzącego. Niezbędna jest również obecność superbohatera i czarnego charakteru. I tak, każdy młody

¹⁰ Posługuję się tutaj pojęciem dyskursu w rozumieniu Haydena'a White . Patrz. Hayden White, *Tropologia, dyskurs i rodzaje ludzkiej świadomości*, [w:] *Poetyka pisarstwa historycznego*. Kraków 2000, s.171 – 210.

¹¹ Kapitan Kloss, nr.1 *Agent j-23*. Warszawa, s.2. (okładka)

¹² Jerzy Szyłak, *Komiks: Świat przerysowany*. Gdańsk 1998 ,s.39 –41.

chłopiec chce być jak Janek: przystojny, podobający się kobietom (widoczna analogia z Jamesem Bondem) odważny, szlachetny, inteligentny – a przede wszystkim – wierny ojczyźnie. Za to Brunner, wykreowany na wszędobylskiego, okrutnego i tchórzliwego SS-mana, w żaden sposób nie może być lubiany. Przypomnijmy sobie zabawy z podwórka. Kto chciał być Brunnerem? Nikt! Do dziś, jedna z najbardziej znanych fraz z filmowej wersji to: *Brunner, ty świnio!*

Ciekawym, dość nieoczekiwanym zabiegiem rozbijającym nieco dualizm świata przedstawionego jest podział Niemców na złych i mniej złych. Ci mniej źli to Abwehra, wojska, do których “należy” Janek. W *Kapitanie Klossie* ludzie z Abwehry zachowują się w miarę porządkie, w porównaniu do SS. W komiksie to zawsze SS torturuje ludzi, wykazuje się największym okrucieństwem, aresztuje działaczy ruchu oporu. Ich oficerowie to największe kanalie. Ten podział jest bardzo wyraźny i sprowadzony do schematu. W wielu przypadkach “tym najgorszym” jest właśnie Brunner, ale nie zawsze tak się dzieje. W odcinku *Gruppenfuhrer Wolf*¹³ oglądamy ostatnie chwile wojny i działania aliantów na terenie Niemiec. Generał Willman (z Abwehry) decyduje poddać się Aliantom, żeby nie powodować dalszych start w ludziach, ale od razu pojawia się grupa SS-manów, która zamierza bić się do ostatniego żołnierza i knuje spisek. Dualizm świata przedstawionego możemy rozpatrywać również w kategorii Swój/Obcy zaproponowaną przez Hannę Gosk¹⁴. Obcy, czyli w tym przypadku Niemcy, są tutaj antywzorem, tłem, z którego wyodrębniają się “nasi”. Wiadomo, że wzorów najlepiej uczyć się na opozycjach.

Znamy już strukturę narracyjną *Kapitana Klossa*, a teraz warto zapytać, komu taka struktura miała służyć. Wymienione wyżej przemilczenia i dość prosty schemat świadczą o znacznym ideologizowaniu utworu. Wprawdzie Hayden White twierdzi, że każda fabularyzacja historii jest jej interpretacją,¹⁵ a nasz figuratywny język jeszcze to potęguje. Jednak w przypadku tej serii można mówić po prostu o manipulacji. Język komiksu jest bardziej figuratywny od języka literatury. Mamy przecież do czynienia z ikonicznymi znakami, które kompresują w sobie wiele znaczeń. Równie populistyczna jest wspomniana “kronika”, która uzupełnia właściwy komiks, lecz nie da się jej rozpatrywać osobno. Historia w *Kapitanie...* jest dość estetyczna, pozbawiona tragizmu. Można powiedzieć, że *Kapitan Kloss* reprezentuje sobą romansowy sposób fabularyzacji historycznej. White twierdzi że *dana relacja narracyjna może przedstawić zbiór wydarzeń w taki sposób, by upodobnić je do opowieści epickiej czy tragicznej, inna może przedstawić ten sam zbiór wydarzeń – z taką*

¹³ Kapitan Kloss, nr 19, *Gruppenfuhrer Wolf*. Warszawa 1988, s.5 –10.

¹⁴Por. Hanna Gosk, *Bohater literacki o cechach Innego/Obcego*, [w:] *Bohater swoich czasów...* Izabelin 2002, s.63-109.

¹⁵. Por. Hayden White, *Fabularyzacja historyczna, a problem prawdy*, [w:] *Poetyka pisarstwa historycznego*. Kraków 2000, s.211- 236.

*sama wiarygodnością i bez żadnej manipulacji materiałem źródłowym – jako farsę.*¹⁶

Niestety, ten komiks manipuluje materiałem źródłowym, najczęściej poprzez przemilczenie. Tym samym możemy uznać serię za formę kulturowej manipulacji, a nawet propagandy.

Kultura jako źródło propagandy i manipulacji politycznej, to najczęstszy przedmiot badań studiów postkolonialnych. Wprawdzie opowieść o Janku nie jest produktem komunistycznego imperium ZSRR, ale zgadza się z jego linią polityczną i po części reprezentuje imperialne interesy.¹⁷ Stosując terminologię studiów postkolonialnych, z całą pewnością można by nazwać *Kapitana...* produktem podporządkowanej kolonii, który chce, żeby czytelnik utożsamiał się z bohaterem, a ten z kolei szansę na niepodległość Polski widzi jedynie w związku z ZSRR.

4. Ideologia we *Wrześniu*?

Rozszyfrowanie *Kapitana Klossa* nie było rzeczą trudną. A jak ideologia przejawia się we *Wrześniu*? Sprawa wydaje się bardziej skomplikowana, choćby ze względu na formułę publikacji, jaką jest antologia. Nie mamy do czynienia z pojedynczą, zwartą narracją, tylko z kilkunastoma nowelkami obrazkowymi, które zostały stworzone przez różnych autorów, różnymi technikami. Pewnym kluczem jest przedmowa redaktora antologii i scenarzysty jednego z obrazkowych opowiadań – Tomasza Kołodziejczaka. Kołodziejczak prowadzi rozważania na temat obrazu wojny w komiksie za pomocą negacji tego, co prezentował komiks peerelowski. Redaktor antologii inaczej rozumie czas Drugiej Wojny niż autorzy *Kapitana Klossa* (wspomniana już na wewnętrznych stronach okładki *Kronika wojny 1939-1945*). Dla niego nie kończy się ona w 1945: *Nie było górnej granicy, bo i gdzie ją postawić? Przecież nie w maju 1945 roku, gdy w Polsce wciąż trwała walka zbrojowa przeciw sowieckiej okupacji.*¹⁸ Redaktor zbioru podkreśla również warunki, w których wychowali się autorzy antologii, możliwość mówienia o tym, czego nie można było powiedzieć i narysować: Gułag, Katyń.

Ideologię Kołodziejczaka można by nazwać antykomunistyczną lub demokratyczną, stojącą w opozycji do przesłania *Kapitana...* Jednak zobaczymy, że niektóre prace w antologii również posługują się ulubioną techniką komiksu: czarno - białą wizją świata. Inne potraktowały wojnę jako

¹⁶ Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*. Kraków 2000, s. 213.

¹⁷ Na polskim rynku wydawniczym istnieje niewiele pozycji opierających się na metodologii postkolonialnej. Najczęściej dotyczą one Europy wschodniej. Mykoła Riabczuk w swojej książce *Od Małdy Ukrainy (Kraków 2002) pokazuje jak rosyjska, a potem radziecka literatura i dyskurs historyczny starał się zanegować istnienie narodu ukraińskiego, odrębnego języka, kultury. Roman Szporluk w Imperium, komunizm, narody (Kraków 2003) pokazuje mechanizmy podporządkowania państw satelickich przez władze w Moskwie.*

¹⁸ *Wrzesień: wojna narysowana. Antologia komiksu polskiego*, red. T. Kołodziejczak. Warszawa 2003, s.6.

punkt wyjścia do fantastycznych opowieści, groteskowych parodii, czy opowieści political-fiction. Żeby łatwiej poddać antologię krytycznej analizie uszeregowaliśmy poszczególne historyjki tematycznie. Z pewnością można by zastosować inną klasyfikację, ale ta wydała nam się najciekawsza. Nie będziemy interpretować każdej opowieści z osobna, skupimy się tylko na tych najbardziej reprezentatywnych i atrakcyjnych artystycznie.

a) o bezsensie wojny

Antologię otwiera praca Tomasza Leśniaka i Rafała Skarżyckiego pod tytułem *Spotkanie*. Jest to rodzaj komiksowej powiastki filozoficznej o dwóch wędrowcach i Beczułce, który sam o sobie mówi *zwykły grubas bez znaczenia*.¹⁹ Co zdradza formułę powiastki? Przede wszystkim wprowadzenie opowieści w horyzont literatury. Narrator ukryty jest za światem przedstawionym, choć nie pojawia się odautorski komentarz. Na plan pierwszy wysunięte są postacie, oddzielone od tła **ligne claire**²⁰. W ten sposób wyodrębnia się poszczególne elementy przedstawienia, potęguje ikoniczność. Natomiast tło jest bardzo schematyczne, szare, w rozbudowanych partiach dialogowych zanika zupełnie. Tym samym otrzymujemy sygnał, że to postaci i ich wypowiedzi są najważniejsze. Wojna jest w tym komiksie prawie niewidzialna, jest tym, przed czym trzeba uciekać, choć dla wędrowców to nic nowego, bo *tułacz zawsze ucieka, przed ludźmi, wczorajszym dniem, sobą...*²¹ Beczułka stracił dom i musi poszerzyć grono tułaczy. *Spotkanie* jest opowieścią o wojennych everymanach, szarych ludziach, których spotyka krzywda i bezsens wojny. Oni nie są po żadnej ze stron. Nowelka ma wydźwięk filozoficzny i pacyfistyczny, posługuje się pojęciami zawartymi w ikonicznych znakach (rysunek drogi, która jest prawie na każdym kadrze i rysunek spalonego domu).

Podobny wydźwięk ma praca *Niebo i Ziemia*, opowiadająca o powietrznych walkach między Niemcami a Anglikami. Już tytuł wskazuje podział na dwie strefy. To, co jasne “na niebie” nie musi być wcale oczywiste “na ziemi”. Rozdźwięk widoczny jest również w rozwiązaniach formalnych. Kadry przedstawiające powietrzne walki są innego kształtu, niż te ilustrujące bohaterów na ziemi: mężczyznę i małego chłopca. Ponadto bohaterowie na niebie mówią po angielsku (nie ma tłumaczenia), co potęguje podział. Mężczyzna i chłopiec czatują na spadających na spadochronach lotników niemieckich, żeby ich dobić. Ale nie chodzi tu jedynie o zwykłą zemstę, również o grabież. Niestety, chłopiec myli się i przez przypadek zabija Anglika. Dramatyzm sytuacji ukazują milczące kadry oraz ostatnia scena

¹⁹ *Wrzesień: wojna nary.* Antologia komiksu polskiego, red. T. Kołodziejczak. Warszawa 2003, s.19.

²⁰ Por. Jerzy Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*. Gdańsk 1998, s.21 –22.

²¹ *Wrzesień...*, s.10.

przedstawiająca fotografię rodzinną zmarłego pilota. Chłopiec zabija po raz pierwszy, ale jak mówi mu mężczyzna: *na pewno nie ostatni. Ale mogłeś najpierw zobaczyć, jaki ma mundur.*

b) o polskich bohaterach

Znaczna część prac we *Wrześniu* odwołuje się do patriotycznych uczuć czytelnika i jest to patriotyzm w rozumieniu romantycznym. Widzimy cierpiących bohaterów, brawurowych rycerskich ułanów poświęcających swoje życie dla słabszych, polskie oddziały pod Monte Casino w *Czwartej bitwie* czy znanego pisarza umierającego śmiercią prostego żołnierza jak we *Wrześniowym przedpołudniu*. Jednak daleko im do współpracy z Rosjanami, są przeciwieństwem *Kapitana Klossa* i reprezentują sobą ideologię antykomunistyczną. Jednak, tak samo jak Janek, wkomponowani są w czarno-biały świat i noszą cechy superbohaterów.

Łzato opowieść o ułanie, który napotka na swojej drodze dwójkę osieroconych dzieci. Zabiera je ze sobą i postanawia odstawić w bezpieczne miejsce. Niestety, na drodze stają mu połączone siły wojsk niemieckich i radzieckich. Autor wyraźnie podkreśla fakt sojuszu Niemców z Sowietami poprzez scenę powitania sojuszników i ciąg kadrów ukazujących zabawę wrogów, która polega na profanacji polskiej czapki ułańskiej. Ułan atakuje. Przedstawiony jest niczym superman. Widzimy liczne zbliżenia na jego szablę, bagnet, dokładnie zilustrowano wyraz twarzy Polaka. Dzięki obrazom dźwięków (na przykład „schllacht”) słyszymy poszczególne cięcia ostrza. Wypowiedzi Rosjan wpisane są w dymki grażdanką, bez tłumaczenia, co po raz kolejny prowadzi do polaryzacji świata. Wiadomo, kto jest dobry, a kto zły. Ostatecznie ułan ginie, a sowietci zabierają dzieci ze sobą. Autor komiksu w niektórych kadrach wyraźnie odwołuje się do patriotycznych symboli wypełniając nimi całe kadry-ikony. Są to: wspomniana już szabla, czapka czy guzik z orzełkiem, który ściska w ręczce chłopczyk mówiąc: *ja nie zapomnę.*
22

Przemysław Truściński (rysunek) i Tomasz Kołodziejczak (scenariusz) zawarli w swojej pracy jeszcze większy ładunek martyrologii, a także symbolizmu. *Ucieczka anioła* została zrealizowana w ekspresjonistycznym (można też powiedzieć: neoekspresjonistycznym) stylu. Ekspresjonizm zakłada wysublimowane formy, estetyzujące ujęcie oraz duży ładunek symboli. W ekspresjonistycznym komiksie, tak jak w filmie, odbiorca musi wykazać się artystyczną świadomością²³. Tego typu komiks *proponuje narrację zgodną z estetycznymi założeniami prymatu subiektywnej wizji świata, opartej na deformacji kształtu i koloru, skłonność do groteski w wymiarze symbolicznym i*

22 . Wrzesień..., s. 32.

23 Por. Jerzy Szyłak, *Ekspresjonizm stary i nowy*, [w:] *Komis i okolice kina*. Gdańsk 2000 ,s. 131 –145.

*silnie skondensowany, emocjonalny ton wypowiedzi artystycznej.*²⁴ Do tego dodać trzeba, że świat przedstawiony w tym stylu jest najczęściej mroczny, a artyści komiksowi posiłkują się sztukami wysokimi: poezją, prozą. Na przykład Philpie Druillet w swoim albumie *Nosferatu* wykorzystał fragmenty z Baudelaire'a. Pierwsza i ostatnia strona *Uciezki anioła* jest dużym, nasyconym przedstawieniem kadrem, a jednocześnie mikronarracją o aniołach, którymi są ofiary sowieckiego terroru. Widzimy więźniów, ułanów i zwykłych ludzi... ze skrzydłami. Te sceny mają wymiar nadrealny i dodają patosu opowieści. Tworzą klamrę kompozycyjną komiksu, są wstępem i zakończeniem historii o torturowanym działaczu WiN. Narrator jest zarazem głównym bohaterem. Właśnie taka, jednostkowa, subiektywna narracja historyczna najbardziej odpowiada założeniom metodologii Hayden'a White'a.²⁵ White nazywa to modernistycznym sposobem przedstawiania historii. Podmiot jednostkowy jest tak samo tragiczny jak podmiot zbiorowy, jeśli nawet nie bardziej. *Uciezka anioła* pokazuje ze szczegółami metody torturowania partyzanta przez przedstawiciela nowej władzy ludowej. Widzimy zbliżenia na wrywane paznokcie i przypalaną twarz, a także na narzędzie tortur. Wizerunek oprawcy pokryty jest mrocznym cieniem. Charakterystyczny dla ekspresjonizmu jest duży wachlarz kadrów i zmieniających się planów. Partyzant, żeby nie wydać towarzyszy, popełnia samobójstwo i dołącza do grona aniołów, o których snił. Opuszcza czytelnika słowami: *Moje anioły pochylają się nade mną. Wyciągają ręce. Uśmiechają się. Już jestem bezpieczny. W oddali widzę ziemię. Wydaje mi się cała skuta lodem. Widzę armię strażników w futrzanych czapkach. Miasta baraków, tajgę drutów. Stada wściekłych psów. To stamtąd uciekły moje anioły.*²⁶

c) dzieci wobec historii

Trzy komiksowe nowele ukazują wojnę oczami dzieci. Są one głównymi bohaterami lub narratorami (albo jednym i drugim jednocześnie). Jak te tragiczne wydarzenia postrzegają maluchy? Czasami nie rozumieją powagi sytuacji. Tak dzieje się z chłopcami w *Skarbie* Huberta Ronka, którzy znajdują wyczerpanego uciekiniera z obozu i chowają go przed Niemcami. Myślą, że to jeden z ich skarbów, bo *mama mówiła, że Niemcy wywożą pociągami różne skarby*²⁷. Narrator prowadzi opowieść z punktu widzenia jednego z chłopców. Tak do końca nie wiedzą, na czym polega wojna. Natomiast w *Przebiciu* widzimy jak świat dorosłych wpływa na świat dzieci bawiące się w powstanie. Jednak po chwili dowiadują się, że ludzie, których naśladowali zostali

²⁴ Tamże, s.138.

²⁵ Por. Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*. Kraków 2000, s.231 - 236.

²⁶ Wrzesień..., s.144.

²⁷ Wrzesień..., s.116.

aresztowani. Starszy chłopiec oświadcza: *Rano przyszli Ci od nowej władzy. Powiedzieli że pan Radosław i krępy Jędras Polskę zdradzili, że teraz za wszystko zapłacą*²⁸. Wyraz “Ci” został wpisany w dymek większą czcionką, co oznacza, że mamy na niego zwrócić szczególną uwagę. Historia mąci dzieciom w głowie i burzy ich prosty świat. Niejednokrotnie zmusza do drastycznych kroków.

W jednej z najbardziej udanych opowieści z całej antologii – *Der Hund*²⁹ Piotra Kabulaka i Tomasza Piorunowskiego zobaczymy krwawą zemstę małej dziewczynki. Do wioski przyjeżdżają Niemcy, którzy zabijają pieska bohaterki, a następnie zapędzają mieszkańców do stodoły (czyżby ikona stodoły była ukłonem w stronę Grossa?). Jednak dziewczynka podstępem zdobywa karabin i morduje wszystkich Niemców. Wizja dość osobliwa, ale opowiedziana w atrakcyjny sposób z zastosowaniem interesujących rozwiązań formalnych. Na uwagę zasługuje kompozycja kadrów, specyficzny układ planów i oszczędność werbalnych środków (pada jedynie parę słów, w dodatku po niemiecku.) Drugą stroną komiksu (czterdziesta szósta w antologii) możemy oglądać (czytać) jak tryptyk. W centrum znajduje się postać mrocznego SS –mana i duże zbliżenie (tak zwany detal) na oko dziewczynki. Dwa skrzydła tworzą dramatyczne wydarzenia. W dolnej części strony zastosowano technikę **timing**³⁰, czyli metodę unaocznienia. Polega to na ilustrowaniu jednej sceny kilkoma kadrami, dokładnie pokazując poszczególne fazy czynności (w tym wypadku strzał z karabinu). Przypomina to filmową technikę zwolnionego tempa. Natomiast na trzeciej stronie widzimy specyficzny układ kadrów: na planie ogólnym naniesiono kilka małych, wewnętrznych kadrów ukazujących drogę dziewczynki do zdobycia karabinu. Równie ciekawie zaproponowano kompozycję ramek. Kiedy padają strzały obrazy dźwięku (onomatopeja) stają się granicą między jednym a drugim kadrem. Wszystkie te rozwiązania formalne doskonale ilustrują tragizm decyzji dziewczynki i jej umiejętność szybkiego “dostosowywania się” i “uczenia” nowego, wojennego świata. Bohaterka potraktowała Niemców tak, jak Niemcy jej najlepszego przyjaciela.

d) historia i fantastyka

Na koniec pozostają komiksowe nowele, dla których historia jest jedynie punktem wyjścia, a historyczne realia biorą w cudzysłów. Ich autorzy nie zamierzają szukać prawdy czy nieś moralnego przesłania. Trudno także w tym wypadku mówić o ideologii, bo po co bawić się w ideologię, jeżeli to wszystko nie jest na serio. Ale nawet te, fantastyczne wizje różnią się między sobą techniką czy wizją świata. Zdarza się również, że są niejednoznaczne i potrafią

²⁸ Wrzesień..., s.134.

²⁹ Patrz. Tomasz Piorunowski, Piotr Kabulak, *Der Hund*, [w:] *Wrzesień...* Warszawa 2003, s.45-49.

³⁰ Por. Jerzy Szyłak, *Poetyka komiksu: warstwa ikoniczna i językowa*. Gdańsk 2000, s.72 –74.

intrygować.

*Kaczka*³¹ Jacka Fraśia wprowadza czytelnika w groteskową wizję Powstania Warszawskiego, a jednocześnie jest ironicznym wariantem legendy o złotej kaczce. Autor zwodzi czytelnika i umiejętnie manewruje pomiędzy przerysowaniem, a realizmem. Jego bohaterowie to czwórka powstańców. Dwójka “zwykłych” ludzi i dwoje karykaturalnych postaci. Podczas walk w Warszawie chronią się w lochach, w których napotykać legendarną złotą kaczkę. Jak się okazuje – niemiecką sługuskę. Bohaterowie marnie kończą, ale nie to jest w tej nowelce najważniejsze, tylko gra konwencją.

Z jednej strony mamy do czynienia z fantastyką. Taki sygnał “nadaje” kreacja głównych bohaterów. Ale i Niemcy wyglądają jak z horroru: zielona skóra i czerwone oczy upodobniają ich do zombie. Do tego dochodzi postać kaczki, która *daje pieniądze, żeby je wydać przez dzień, żeby dostać pieniądze, żeby je wydać, ale tylko dla siebie...*³². *Poza tym, czy to nie dziwne, że “prawdziwie polska” bajeczna postać staje po stronie okupanta? Sygnałem realizmu są pierwsze słowa, otwierające opowieść: Prawdopodobnie wielu z was nie uwierzy w tę historię ze względu na jej niesamowitość. Jednak my wszyscy razem ją przeżyliśmy i ona dla nas jest niezaprzeczalną prawdą...*³³ *Po stronie realizmu stoi również sposób ukazania świata przedstawionego na końcu opowieści. Poszczególne kadry składają się ze zdjęć, na które nanoszone są wizerunki bohaterów. Mamy tutaj do czynienia z techniką kolażu stawiającą sygnały realizmu pod znakiem zapytania, wprowadzającą pewnego rodzaju znaczenie symboliczne i intertekstualne (jeżeli rozumieć sztukę jako rodzaj tekstu kultury).*

Ryszard Nycz utrzymuje, iż w kolarzu występuje **zasada cudzysłowoci tworzywa**³⁴, która sprawia, że przedstawienie jest pewnego rodzaju komentarzem, a poszczególne elementy kolarzu, obce dla siebie, tworzą grę znaczeń. Pole semantyczne takiego tekstu jest duże, dlatego też możemy odczytać go na wiele sposobów. Spójrzmy na ostatni kadr *Kaczki*: widzimy zdjęcie dzieci uwięzionych w obozie. Na twarze kilkoro z nich naniesiono kontury bohaterów. **Jak to odczytać? Poważnie? Ironicznie? A może jedno nie klóci się z drugim tak, jak fantastyka z realizmem?**

Alternatywną historię Drugiej Wojny serwuje nam duet Gawronkiewicz & Parowski. Ich *Burza*³⁵ to swoista political fiction, w której Niemcy kapitulują po nieudanej kampanii wrześniowej. W tej komiksowej wizji wojna skończyła się już w 1939 roku. Akcja komiksu zaczyna się w kwietniu 1940 roku i do sto

³¹ Jacek Fraś, *Kaczka*, [w:] *Wrzesień...* Warszawa 2003, s. 121-126.

³² Tamże, s.124.

³³ *Wrzesień...*, s.121.

³⁴ Por. Ryszard Nycz, *O kolarzu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków 2000, s.256.

³⁵ *Burza*, [w:] *Wrzesień...* Warszawa 2003, s.145-158.

pięćdziesiątej drugiej strony nie wiemy, o co chodzi. Możemy się jedynie domyślać i zastanawiać na widok Żyda i polskiego oficera prowadzących jeńców wojennych. Dopiero w połowie opowieści otrzymujemy informację ze strony narratora w formie gazetowej notki o rozwoju tej alternatywnej historii. Ten sposób trzymania czytelnika w napięciu przypomina podobne rozwiązanie w niektórych filmach. *Burza* została narysowana realistyczną kreską z dbałością o architektoniczne szczegóły. Pojawiają się także historyczne postacie: Witold Gombrowicz, Broniewski czy Ingrid Bergman. To wokół niej kręci się właściwa akcja komiksu, bo Bergman gra w filmie na podstawie scenariusza Gombrowicza, który opowiada o tym, *co by się stało, gdyby Polska wojnę przegrała*³⁶. To, co dla czytelnika jest historyczną prawdą, w świecie *Burzy* jest fikcją i na odwrót. Mamy do czynienia ze swoistą historią “na opak”. Świadczy o tym również dość zaskakujące zakończenie. Nagle, zupełnie niespodziewanie, spod ziemi wyłania się szpica przypominająca szczyt Pałacu Kultury i Nauki! Czyżby właściwa historia siłą wpychała się na swoje miejsce? A może jest to sygnał od narratora mówiący o iluzoryczności wykreowanego świata?

Kończymy naszą przygodę z wojennym komiksem. Mamy nadzieje, że powyższe przykłady udowodniły, że jest to medium atrakcyjne, ale jednocześnie potrafi manipulować czytelnikiem. W Polsce komiks nadal uznawany jest za sztukę gorszą lub w ogóle odmawia mu się tego miana. Tymczasem, ten pierwotnie niski, gazetowy gatunek sięga po nie – gazetowe treści. Wojna jest jedną z nich. W komiksie można ją przedstawić na wiele sposobów: zarówno pod względem formy jak i treści. Mamy przecież do dyspozycji tworzywo bardziej różnorodne niż znaki alfabetu! A jak to tworzywo jest wykorzystane i do jakich celów, zależy już tylko i wyłącznie od autora Czy będzie on upraszczał tak, jak dzieje się to w *Kapitanie Klossie*, czy szukał nowych znaczeń? Jedno jest pewne, wojenny temat jeszcze nie został wyczerpany, a każde pokolenie interpretuje te wydarzenia na własny sposób. Każde pokolenie wybiera też swoją formę. W dobie kultury masowej komiks potrafi przekazać swoje treści szybko i estetycznie, dociera tam, gdzie z trudem dociera książka. Komiks i wojna nie muszą funkcjonować na zasadzie artystycznego paradoksu. Parę lat temu pokazała to seria *Maus* Arta Spiegelmana. Utwór narobił sporego zamieszania i spodobał się krytyce. Nawet Hayden White nie ukrywa zachwytu nad tą pracą i traktuje ją na równi z innymi narracjami historycznymi o Holocauście. W Polsce taka sytuacja jest jeszcze nie do pomyślenia, ale *Wrzesień* również nie jest pozbawiony ambicji i moglibyśmy go ustawić na jeden półce z *Mausem*. Zarówno jeden, jak i drugi komiks porusza i intryguje, dlatego też można nazwać to sztuką. Sztuką narysowaną.

³⁶ Tamże, s.152.