

Dr hab. prof. UŚ Marta Tomczok

Katowice. 27 lutv 2020 r.

Uniwersytet Śląski w Katowicach:

Wydział Humanistyczny

40-001 Katowice

Pl. Sejmu Śląskiego 1

Tel. 32 2009 409

**Recenzja pracy doktorskiej Krzysztofa Lichtblaua pt. „Druga wojna w komiksie polskim” napisanej pod kierunkiem dra hab. prof. US Jerzego Madejskiego**

Spośród wszystkich rodzajów narracji odwołujących się do przeszłości, którym w ostatnich latach poświęcono opracowania, komiks jest formą opisywaną najrzadziej, najmniej chętnie, z rezerwą. Trudno w tym miejscu ryzykować – pozbawioną mocy naukowej – ocenę tego stanu rzeczy, wydaje się jednak, że pomijanie komiksu przez badaczy wynika z podobnych przesłanek, co unikanie studiów poświęconych fantastyce. I tu, i tam mamy do czynienia z „rezerwatem” kulturowym, obszarem w największym stopniu hermetycznym, przenikniętym nie (tylko) nauką, lecz także fanowskim uwielbieniem, pasją, znawstwem, ale i rezygnacją z uprzedzeń. Niniejsza recenzja nie jest miejscem, by rozwijać takie sądy, warto jednak powiedzieć, że wysoki stopień profesjonalizacji odbiorców komiksu, znacznie wyższy niż w przypadku tradycyjnej literatury, powoduje, że jest to także narracja bardziej niż inne narażona na dominację stereotypów. Stąd wynika druga z przyczyn dystansowania się humanistów wobec komiksu – jest nią wysoka specyfikacja samej formy opowiadania. Nie wystarczy znać się na słowie pisanym, by badać komiks. Trzeba umieć analizować pismo, obraz, kreskę i ich socjologiczne uwarunkowania równocześnie, nie w oderwaniu od innych form narracji, ale w ich kontekście. Dlatego wyszczególnianie komiksu spośród pozostałych typów wypowiedzi, o ile ma sens, powinno zostać poprzedzone komentarzem. W przeciwnym razie będzie się podtrzymywać wrażenie jego „gettoizacji”, szczególnej specyfikacji i hermetyczności. Narracje komiksowe mają szansę stać się w niedalekiej przyszłości materiałem do analizy różnych zjawisk społecznych, politycznych czy kulturowych na tych

samych zasadach co inne rodzaje dyskursów – medialny, filmowy, literacki. W takim, jak mi się zdaje, kierunku zmierzają polskie i światowe badania.

Rozprawa doktorska Krzysztofa Lichtblaua *Druga wojna światowa w komiksie polskim* wyrasta z wyżej omówionych tendencji. Jej Autor jest świadomy autonomii narracyjnej komiksu i transmedialności formy. Zdaje sobie sprawę, że opowieść o drugiej wojnie w komiksie – przede wszystkim tradycyjnie wykształconemu poloniście – wypada rozpocząć od analizy genologicznej, opisanie fenomenu, uchwycenia idei, a dopiero później wyodrębniać problemy, wskazać tematy, tworzyć kategorie. Dlatego decyzję o autonomizacji badań nad komiksem należy w tym przypadku uznać za właściwą i podyktowaną gruntownymi przemyśleniami. Doktorant próbuje w ten sposób opisać i uporządkować przedpole, rozeznaczyć materiał i kwestie badawcze, postawić pierwsze śmiałe tezy. Ponieważ jednak w żadnym dotychczasowym – dodajmy: polskojęzycznym - opracowaniu poświęconym kulturze popularnej, wojnie i Zagładzie nie napotyka na komiks jako oddzielny problem, temat czy zagadnienie, poświęcenie mu osobnej, obszernej rozprawy uznaje za gest oczywisty, wręcz fundamentalny. Trudno w tej sytuacji oczekiwać opracowania całościowego, w którym omówione zostałyby wszystkie możliwe aspekty tytułowego problemu (a jest ich niemało). Krzysztof Lichtblau proponuje przekrojowe podejście do komiksu o wojnie, polegające na omówieniu najważniejszych – w Jego przekonaniu – koncepcji teoretycznych, dzięki którym ukształtowało się współczesne myślenie o powieści graficznej poświęconej latom 1939-1945. Referuje także stanowiska wybranych polskich badaczy komiksu, sytuuje komiks wobec kluczowych koncepcji narracji, pamięci i obrazu, proponuje katalog zjawisk zachodzących we współczesnym komiksie o wojnie i Zagładzie. Brakuje wprawdzie refleksji, dzięki której Autor przekonałby czytelnika, że jest świadom zrekonstruowanych tu posunięć, nie zmienia to wszakże faktu, że posunięć takich sam dokonał: sygnalność, zarys i przekrojowość zamiast szczegółowej opowieści o konkretnym zjawisku – to cechy rozpoznawcze recenzowanej rozprawy. Niezależnie od tego, czy wolałabym pracę szczegółową, czy przekrojową, opracowanie, które przynosi wspomniane informacje na temat opisywanego materiału, gromadzi kilkadziesiąt tytułów, referuje wiele komiksowych fabuł i zjawisk, wypada uznać za ważne i wartościowe. Także jako punkt wyjścia dla kolejnych pogłębionych czy bardziej ryzykownych studiów.

Ponieważ praca Krzysztofa Lichtblaua jest pierwszą rozprawą w całości poświęconą zagadnieniu drugiej wojny w komiksie, ma – do pewnego stopnia - charakter pionierski. Słowo „pionier” oznacza zarówno tego, który jest pierwszy w danej dyscyplinie, jak i ryzykanta, niekiedy gotowego oddać życie za sprawę, nie zawsze wartą wysokiej ceny.

Wprawdzie w przypadku omawianej rozprawy nie ma mowy ani o wielkiej odkrywczosci, ani o ryzyku sapera-pioniera, jednak niektóre z jej słabości, o czym będzie mowa dalej, należy rozpatrywać na szerszym tle – wspomnianego pierwszeństwa. A co za tym idzie – potraktować je jako margines błędu, który musi wystąpić wszędzie tam, gdzie dopiero rozpoznaje się teren.

Jedną z ważniejszych wątpliwości, jakie rodzi oceniana rozprawa, jest postawiony w niej problem, a właściwie brak tego problemu. Autor wprawdzie zauważa osobność komiksu historycznego, podnosi jego wagę na tle innych rodzajów narracji komiksowej, ale cel pracy formułuje nader ogólnie, sprowadzając go do „uchwycenia tych obrazów i narracji”, które związane są z drugą wojną światową, „czyli zagadnieniem powracającym w prasie, literaturze, grach komputerowych...” (s. 7). Rozmycie głównego tematu skutkuje bardzo ogólnie zarysowaną ramą metodologiczną. Nie jest to rama wyznaczona błędnie, przeciwnie, znalazło się w niej wiele teorii użytecznych z punktu widzenia współczesnego komiksolga, a zatem krytyka popkultury Theodora Adorna, semiotyka komiksu Umberta Eco, narratywizm Haydena White'a czy koncepcja postpamięci Marianne Hirsch. Krzysztof Lichtblau traktuje jednak ten zestaw raczej pretekstowo niż zobowiązująco. Tworzy go, by zasygnalizować konteksty interpretacyjne komiksu historycznego i to te najbardziej oczywiste, rudymenarne. Z powodzeniem mógłby je poszerzyć przede wszystkim o koncepcje samej pamięci (choćaby w odniesieniu do wydanej ostatnio w języku polskim pracy Astrid Erll), miejsc i nie-miejsc pamięci, kultury historycznej (której komiks jest istotną częścią), a zwłaszcza kultury wizualnej. Problem nieobecności ostatniego z zagadnień (mimo obecności rozdziału szóstego „Komiks wojenny i sztuki wizualne”), w którym wszakże wspomniane zagadnienie nie zostało dostatecznie wyjaśnione i rozwinięte) w pracy Krzysztofa Lichtblaua wydaje się poważny, choć powraca przy okazji omawiania *Obrazów mimo wszystko* Georgesa Didi-Hubermana. Definiując kulturę wizualną jako niejasną przestrzeń pomiędzy kulturoznawstwem, medioznawstwem, retoryką, komunikacją, historią sztuki a estetyką, W. J. T. Mitchell zwracał uwagę, że obecne czasy nie są wcale nadmiernie okulocentryczne, co oznacza między innymi, że warto rozpatrywać kulturę wizualną jako „wizualną konstrukcję tego, co społeczne”. Tymczasem komiks w ujęciu Autora jest zjawiskiem pozbawionym swojej społecznej natury, wystawionym niekiedy na dość arbitralną ocenę. Poddaje się go tradycyjnemu wartościowaniu, a przede wszystkim opisowi. Czynności te – powtórzę – wynikają ze zbyt szeroko przyjętej perspektywy, co z kolei wiąże się z ogólnie postawionym problemem, by ów komiks rozpoznać, skodyfikować, zaznaczyć rozmiary zjawiska. Warto byłoby położyć mocniejszy nacisk na wizualną stronę narracji o wojnie, odpowiedzieć na

pytanie o zwrot w kierunku wizualizacji wojny, odwagę kultury współczesnej, odejście od ikonoklazmu (o którym wspominał Jean-Luc Nancy). Te kwestie – choć obecne za sprawą pracy Didi-Hubermana – nie wybrzmiewają wystarczająco w rozprawie, nie prowadzą też Autora do żadnych istotnych wniosków, a przede wszystkim do zrozumienia, na czym miałyby polegać różnica między gatunkową literaturą popularną a komiksem. Czy oprócz tego, że jest on zagadnieniem – jak wiele innych – nieopisanym, jest też, być może ze względu na przewyciężenie oporu kultury, fenomenem wartym tego opisu, zdolnym zmieniać bądź uzupełniać jakieś paradygmaty wiedzy? Powtórzę: w przypadku tak złożonego medium, jakim jest komiks, nie wystarczy przedstawienie teorii cudzych, musi zostać stworzona oryginalna, skuteczna, ale też dostosowana do warunków historycznych i współczesnych zmiennych teoria.

Rozprawa Krzysztofa Lichtblaua składa się z dwu nieformalnych części (nieformalnych, ponieważ Autor zastosował ciągłą numerację rozdziałów, tego typu kompozycja jest natomiast widoczna dla czytelnika). W pierwszej zreferowano teorie komiksu światowego, koncepcje komiksu w Polsce (brakuje pracy Kamili Tuszyńskiej, wspomnianej bodaj raz w przypisie) i „rysowników” historii, w drugiej – dokonano przeglądu przykładów komiksów o wojnie. Pierwsza część jest zasadnicza dla pracy: to w niej, jako się rzekło, Autor powinien przedstawić własną metodę analizowania narracji, opracować pewien system czytania. Tymczasem właśnie dlatego, że jest to część najbardziej opisowa, składająca się w głównej mierze z refleksji na temat wspomnianych koncepcji, brakuje w niej określenia sposobu, w jaki Autor będzie w drugiej partii pracy interpretować komiks.

W światowej literaturze przedmiotu istnieje wiele opracowań poświęconych komiksowi o wojnie, a szczególnie o Zagładzie. Metodologia pracy *Comics, the Holocaust and Hiroshima* Jane L. Chapman, Dana Ellina i Adama Sherifa, badaczy z University of Lincoln (Palgrave Macmillan 2015), poświęconej w dużej mierze narodowemu socjalizmowi i ludobójstwom we współczesnym komiksie brytyjskim, opiera się na znanych i szeroko stosowanych badaniach wokół pojęcia świadka, świadectwa czy traumy. Autorzy opracowania, korzystając ze studiów Dominicka La Capry, Shoshany Felman i Cathy Caruth, uzależniają interpretację *comic books* od sposobu, w jaki dana narracja dookreśla się wobec tradycji świadectwa, a przypomnijmy, nie musi to być najbardziej oczywisty sposób odnoszący się do świadectw pierwszego stopnia (tzw. oryginalnych świadectw, jak je nazywa Terrence Des Pres). Fikcja, którą analizuje Krzysztof Lichtblau, także może być traktowana w kategorii świadectwa – jako jego przedłużenie, fantazja, wyraz współczesnych lęków danego społeczeństwa w reakcji na historię, narracja postkatastroficzna etc. Fikcji artystycznej nie

trzeba wcale sprowadzać do wymysłu, rozrywki, względnie narzędzia w rękach państwowych instytucji. Ale żeby sprawdzić nie tylko, co może ona potencjalnie oznaczać, ale też, jak rzeczywiście działa, warto przemyśleć gruntownie metodę – dobrze sprawdzają się tutaj badania empiryczne czytania kolektywnego (por. publikacje Elisabeth Long czy Macieja Maryła). Inne metodyczne podejście do komiksu (nie tylko o wojnie, komiksu w ogóle) prezentuje w pracy *Studying Comics and Graphic Novels* Karin Kukkonen (John Wiley & Sons, 2013). Polega ono – o czym pisze we wstępie autorka – na przedstawianiu, w jaki sposób komiksy pobudzają wyobraźnię czytelników, jakie wywołują procesy znaczeniowe i jak opowiadają historię.

W rozprawie Krzysztofa Lichtblaua pojawia się wiele koncepcji starszych, nie zawsze dobrze rezonujących ze współczesną popkulturą. Należą do nich praca Scotta McClouda *Zrozumieć komiks* z 1993 roku czy *Obrazy mimo wszystko* Didi-Hubermana. Ta ostatnia, wyraźnie inspirująca doktoranta książka, zyskuje w jego rozprawie ciekawe, choć niezupełnie trafne rozwinięcie. Lichtblau próbując dostosować do czytania komiksu stanowisko francuskiego badacza, dotyczące „widzenia wierzącego” (s. 70) i uwzględniania w narracji historycznej obrazów, jednocześnie arbitralnie – choć nie bez wysiłku budzącego uznanie – „nagina” słowa autora do własnych interpretacji. Pisze o zdjęciach członków Sonderkommando: „Nie są one źródłem wiedzy o procesie eksterminacji, dopóki nie zostaną włączone do szerszego dyskursu z innymi źródłami, obrazami czy świadectwami, a wtedy zostaną zmontowane w opowieści” (s. 71). Warto mieć na uwadze materiał, na podstawie którego Didi-Huberman formułuje wnioski. Są nim wspomniane fotografie z Auschwitz, tytułowe „obrazy mimo wszystko”, „postawa trzecia” (w odróżnieniu do pierwszej – przedstawiania i drugiej – milczenia), „świadectwo przekazane mimo wszystko przez członków Sonderkommando” (Didi-Huberman, s. 136). W uniknięciu tego typu pułapek – a dotyczą one omówienia także i innych koncepcji teoretycznych – pomogłyby autorowi lektury opracowań m.in. Ewy Domańskiej, Agaty Stankowskiej czy Pawła Wolskiego, pokazujące, jak można, szczególnie w odniesieniu do literatury polskiej, stosować myśl White’a, Langa bądź wspomnianego Didi-Hubermana. Chodzi mi szczególnie o studia poświęcone ikonoklazmowi w dyskursie holoaustowym (Stankowska) i dyskusjom wokół retoryki pamięci (Wolski). A także – to już uwaga ogólniejsza – o studia łączące bądź separujące od siebie refleksję o wojnie i Zagładzie. To, co od kilku lat oczywiste, ale też przez niektórych badaczy nieakceptowane – wspomniana osobność studiów nad wojną i Zagładą - w niniejszej rozprawie nie stanowi problemu. Problemem może być natomiast dla czytelnika, który będzie

się zastanawiać, czy rzeczywiście tak bardzo holokaustowe studium jak *Obrazy mimo wszystko* można traktować jako wzorzec lektury narracji popularnych o wojnie.

Jako się rzekło, założycielska dla polskich studiów o komiksie na temat wojny i Zagłady rozprawa Lichtblaua ma także mocne strony. Należy do nich zgromadzony przez doktoranta materiał, obejmujący ok. 75 komiksów, z których większość dotyczy takich zdarzeń, jak kampania wrześniowa, Powstanie Warszawskie, Katyń czy walki podziemia. Doktorant opisuje najważniejsze, jego zdaniem, tematy wojenne, jak bitwa, getto, obóz, powstanie, powojnie (inspirując się topiką Zagłady Sławomira Buryły), przygląda się też ich możliwościom medialnym i transmedialnym. Swoje umiejętności interpretacyjne ujawnia jednak nie w zastosowaniu którejs z metod opisanych wyżej, ale w analizach poszczególnych komiksów. Za najbardziej udane można uznać analizy *Szczęściarza z rocznika 1917*, *Westerplatte. Załogi śmierci*, a zwłaszcza studium poświęcone autobiografii w komiksie na przykładzie *Dziejów 2-go Korpusu... inaczej!* Najbardziej przekonującą umiejętnością doktoranta jest jednak tworzenie panoramy polskiego komiksu wojennego – pojawiają się więc wyczerpujące informacje na temat wydawców, wydawnictw, instytucji patronackich, ich ideologii, a także edukacyjnego i marketingowego wymiaru narracji. Podkreślić należy także wizualny walor pracy i załączone przedruki poszczególnych kart komiksowych, dobrze ilustrujących omawiane treści.

Gdyby chcieć zwięźle opisać – w imieniu Autora – dominującą, stosowaną w praktyce metodę czytania komiksu, należałoby ją nazwać metodą tworzenia szerokich rozpoznań, zaznaczania ciekawych zjawisk, sygnalizowania ważnych problemów (np. tematów nieopisanych, takich jak okres tużpowojenny) – metodą pasjonata i obserwatora. Krzysztof Lichtblau dobrze radzi sobie z tworzeniem panoramy komiksu współczesnego, bez trudu – jak wspomniałam – odtwarza też i rozpoznaje mechanizmy rynkowe wynikające z polityki historycznej wydawnictw (bardzo ciekawa jest część ostatnia pracy – „Komiks i instytucje”), umiejętnie definiuje i wartościuje edukacyjne walory komiksu. Widać także, że to materiał, a nie opisane na początku teorie, prowadzi go ku ciekawym wnioskom, najlepiej czuje się więc wtedy, gdy może – niczym autor słownika – opisywać, układać, szeregować. Dlatego też najbardziej zwartą i klarowną częścią pracy jest jej zakończenie – to w nim Autor wskazuje na szereg ograniczeń, jakim poddawany jest polski komiks o wojnie, od stereotypów płciowych po tzw. instytucjonalizm.

Gdyby Krzysztof Lichtblau brał pod uwagę publikację rozprawy, to oprócz koniecznej redakcji językowej powinien zastanowić się nad konstruowanymi w tych narracjach wizjami wojny i społeczeństwa, ich relacji do przeszłości, szczególnie tej objętej wieloma dyskusjami

politycznymi (jak Katyń czy Powstanie '44), i przyszłości. Pozwoliłoby mu to z jednej strony uniknąć prostego, nieomal recenzenckiego wartościowania materiału (np. „W ostatniej antologii *Po powstaniu* najlepszy był komiks *Na szczęście Zofii Mróz*”, s. 113), z drugiej, być może, dojść do własnej, całościowej metody jego interpretowania.

Z recenzenckiego obowiązku muszę wspomnieć o dwu rzeczach. Na s. 90 pojawia się myląca sugestia, jakoby powieść Elżbiety Cherezińskiej *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum* należała do literatury faktu. A jest to tymczasem pisarska zmyłka, podróbka, mistyfikacja, co warto dużo mocniej zaakcentować w dyskursie naukowym. Z kolei na s. 58-59, w rozdziale poświęconym postpamięci, zdefiniowano ją nieprecyzyjnie, przez co pojęcie utraciło swoje rzeczywiste znaczenie, odsyłające do doświadczenia dzieci ocalonych, które zapośredniczały przeżycie Zagłady w artefaktach, jak zdjęcia zamordowanej rodziny stojące na fortepianie, o których pisze Hirsch, a nie we wspomnieniach bliskich („Postpamięć to utożsamienie z pozycją ofiar, których w rzeczywistości problem nie dotyczył, bo urodzili się już po Holocauście. Jednak kształtowani byli przez narracje, w których nieustannie trauma ta powracała”).

Mimo zgłoszonych zastrzeżeń i propozycji uzupełnień uznaję, że rozprawa Krzysztofa Lichtblaua spełnia kryteria stawiane rozprawom doktorskim i wnoszę o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów przewodu.

Marta Tomczok

