

Atrakcyjność komiksu historycznego na tle wymagań stawianych twórcom komiksowym przez historię i sztukę

Na pograniczu historii i sztuki. Współczesne definicje komiksu historycznego

Utwór komiksowy jest dziełem sztuki. Jednocześnie historia formułuje wobec komiksu historycznego własne wymagania. Zadania, które stawia przed komiksem sztuka i których wymaga od niego historia, wykluczają się. A jednak na przecięciu tych dwóch odmiennych racji funkcjonuje komiks historyczny. Jak to możliwe?

Trudno jest pisać o komiksie historycznym, nie mając na uwadze tych dwóch perspektyw – sztuki i historii. Problem komiksu historycznego sprowadza się więc w głównej mierze do poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czym jest (lub czym powinien być) udany komiks historyczny, a także czy w ogóle możliwe jest stworzenie takiego komiksu historycznego, który zadowalałby jednocześnie krytyków sztuki i historyków.

Przeglądając współczesne definicje komiksu historycznego, napotykamy interesującą definicję Bartłomieja Janickiego. Komiks historyczny określa on jako narrację obrazkową, „której treść stanowi relacja o przeszłości, a jej celem jest fabularyzowana rekonstrukcja wydarzeń historycznych, przedstawienie postaci historycznych, faktów, legend lub wspomnień składających się na przedmiot zainteresowania historyka”¹.

Możliwe jest też spojrzenie na komiks historyczny z perspektywy badawczej dydaktyków historii. Janicki powołuje się na definicje sformułowane przez Adama Suchońskiego oraz Marię Bieniek, którzy podzielili komiksy historyczne ze względu na fabułę na trzy kategorie:

„1. Komiksy, których treść literacka i graficzna stanowi wierne odzwierciedlenie minionej rzeczywistości (tzw. komiksy źródłowe).

2. Komiksy historyczne, w których przeszłość stanowi jedynie atrakcyjne tło do przedstawienia zupełnie fikcyjnych wydarzeń czy postaci.

¹ B. Janicki, *Polski komiks historyczny (lata 1920–2010)*, Opole 2010, s. 15.

3. Komiksy, które łączą w sobie cechy wydawnictw z dwóch pierwszych kategorii”².

Nie sposób nie zauważyć, że komiks historyczny jest zagadnieniem złożonym i rozległym. Oprócz poetyki komiksu składają się na nie kwestie związane z poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie, jak pokazywać historię w sztuce (tu: w komiksie) i czy to w ogóle możliwe. Ten drugi, zawily problem był znany już twórcom powieści historycznych oraz historycznych filmów i doczekał się bogatej literatury fachowej³. Wydaje się, że teoretycy komiksu w niewielkim stopniu wykorzystują rozważania teoretyków literatury i filmu. Ważne dla nich jest ciągle jeszcze omawianie początków sztuki komiksu, dyskusowanie o jej korzeniach, pograniczu komiksu i innych sztuk czy też możliwości zaistnienia komiksu w galeriach. Wciąż też atrakcyjne naukowo wydają się badania nad substytutami słowa pisanego, wypracowanymi w ciągu stuleci przez sztuki plastyczne⁴.

Ostatnimi znaczącymi książkami dotyczącymi teorii i poetyki komiksu są publikacje dr. hab. Jerzego Szyłaka⁵. Książki te, powstałe pod koniec lat dziewięćdziesiątych, mimo upływu lat nadal są głównym punktem odniesienia dla rodzimych teoretyków komiksu. Sam Szyłak współczesny stan badań nad komiksem uznaje za niezadowolający, taki, w którym ciągle zdarzają się merytoryczne błędy, i to na poziomie tak podstawowym jak definicja komiksu⁶. Jedną z przyczyn tego jest brak na polskim rynku prac teoretyków zachodnich, takich jak: Thierry Groensteen, David Kunzle, Scott Mc Cloud. „Dziś polscy badacze powinni się spierać z tym, co obecnie pisze się o komiksie na Zachodzie, a nie ze starymi książkami Szyłaka” – konkluduje Szyłak. Uważa, że na pewno przydałoby się tłumaczenie prac wymienionych badaczy na język polski⁷.

² *Ibidem*, s. 13–14.

³ Spośród ostatnich publikacji należy przywołać: R.A. Rosenston, *Historia w obrazach/historia w słowach. Rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*; H. White, *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu* [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.

⁴ Jerzy Szyłak mówi, że komiks można postrzegać jako obraz „rozwinęty” w czasie. Zrozumiałe zatem, że dla badaczy interesujące jest uchwycenie i opisanie mechanizmów, które spowodowały wyodrębnienie się sztuki komiksu ze sztuk plastycznych, oraz opisanie mechanizmów, które zdecydowały o przewyżczeniu statyczności jednego obrazu i zastąpienia go dynamiką sekwencji obrazów (J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*, Gdańsk 1999, s. 88).

⁵ J. Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 1998; *idem*, *Komiks w kulturze...*; *idem*, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000.

⁶ Szyłak zwraca uwagę na sformułowania Krzysztofa Teodora Toeplitza w pierwszej w Polsce naukowej pracy poświęconej komiksowi – *Sztuce komiksu*, Warszawa 1985 – ujmujące komiks jako „jedność ikono-lingwistyczną”. Toeplitz zaczerpnął to określenie od francuskiego uczonego Bernarda Toussainta, przy czym nie do końca podzielał jego stanowisko. Szyłak dodaje, że określenie to jest odczytywane przez współczesnych polskich teoretyków komiksu niezgodnie z intencjami zarówno Toeplitza, jak i Toussainta (*To świat sztuki jest gettem. Rozmowa z Jerzym Szyłakiem, badaczem i teoretykiem komiksu, wykładowcą Uniwersytetu Gdańskiego* [w:] S. Frackiewicz, *Wyjście z getta. Rozmowy o kulturze komiksowej w Polsce*, Warszawa 2012, s. 341).

⁷ *Ibidem*, s. 355.

Spór o komiks relacjonujący i kreacyjny

Jednak w ostatnich latach ukazały się dwie publikacje w całości poświęcone komiksowi historycznemu⁸. Mam na myśli książki Justyny Czai i wspomnianego na wstępie Bartłomieja Janickiego, będące pokłosiem rozpraw doktorskich ich autorów⁹. Omówione w nich komiksy i zagadnienia wyznacza cezura 2009–2010 r. Po niej ukazało się kilka komiksów historycznych, mimo to książki te są dobrym przyczynkiem do dalszej dyskusji o komiksie historycznym, omawiając bowiem zagadnienia teoretyczne, dobrze precyzują współczesny konflikt o kształt, jakiemu powinny historyczne komiksy odpowiadać. W moim odczuciu konflikt ten wpisuje się zresztą w szerszy kontekst – chodzi o spór dotyczący współczesnej sztuki i zasad (lub ich braku) jej tworzenia.

Główną osią polemiki, wynikającą z lektury obu książek, zwłaszcza z pracy Justyny Czai, a także głosów publicystów i krytyków, pojawiających się drukiem¹⁰, jest spór o tzw. komiks realistyczny, oparty na faktach. Komiksom, które można byłoby tak zaklasyfikować, przeciwstawia się utwory będące w treści wynikiem „swobodnej interpretacji dziejów i faktów” oraz komiksy rysowane nierealistyczną kreską.

Jak postaram się wykazać, uważam ten spór za całkowicie bezużyteczny; opowiedzenie się za którąś ze stron nie pomaga zrozumieć istoty obecności historii

⁸ Pomijam tu książki dotyczące historii polskiego komiksu; zob. A. Rusek, *Leksykon polskich bohaterów i serii komiksowych*, Poznań 2010; *idem*, *Od rozrywki do ideowego zaangażowania. Komiksowa rzeczywistość w Polsce w latach 1939–1955*, Warszawa 2011; *idem*, *Tarzan, Matolek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919–1939*, Warszawa 2001; M. Krzanicki, *Komiks w PRL, PRL w komiksie*, Rzeszów 2011; M. Misiora, *Bibliografia komiksów wydanych w Polsce w latach 1905(1859)–1999*, Poznań 2010; historii komiksu Europy Środkowo-Wschodniej: 45–89. *Comics behind the iron curtain (wersja polska)*, Poznań 2010 oraz historii komiksu światowego: T. Pilcher, *Komiks erotyczny. Od narodzin do lat 70. XX stulecia*, Warszawa 2011.

⁹ J. Czaja, *Historia Polski w komiksowych kadrach*, Poznań 2010; B. Janicki, *Polski komiks historyczny...*

¹⁰ W 2011 r. publicyści i krytycy komiksowi skupieni wokół magazynu „Zeszyty Komiksowe” poświęcili tematyce komiksu historycznego nr 12 swego pisma. Najważniejszą dla nich – jak się wydaje – jest troska o to, by twórcy pokazywali własne interpretacje historii, co zbieżne jest z poglądami Justyny Czai. W magazynie największe zdumienie budzi tekst redaktora naczelnego Michała Błażejczyka (który na swym facebookowym profilu przedstawia się jako miłośnik marksizmu, co – moim zdaniem – w sytuacji bankructwa tej idei zawęży wartość naukową redagowanego przez niego magazynu jako całości). W artykule *Litera a duch historii* Błażejczyk pisze: „Komiksy dotyczące okresu tuż po drugiej wojnie światowej grzeszą przedstawieniem ówczesnej sytuacji politycznej z punktu widzenia wiedzy i oczekiwań dzisiejszego odbiorcy. Prześwieca przez nie przeznaczenie, że oto narzucany jest Polsce ustrój, który przyczyni się do wielu cierpień ludzkich, by w końcu, po niecałych czterdziestu pięciu latach, upaść”. Wydawałoby się, że tragiczny los setek tysięcy Polaków po wejściu Sowieców do Polski to fakt redaktorowi Błażejczykowi nieznanym. Pisze on dalej: „O ile mi wiadomo, ówcześni Polacy, jakkolwiek często nieufający komunistom i krytyczni wobec stosowanych przez nich metod, zdecydowanie odrzucali przedwojenny porządek polityczny i oczekiwali szybkich reform społecznych”. I znów zdaje się, że nic nie wie o wyniku, jakim zakończyłyby się powojenne wybory do sejmu, gdyby nie ich sfałszowanie przez komunistów. „O ile można więc, szczególnie z dzisiejszej perspektywy, zrozumieć zbrojny opór niektórych środowisk pravicowych wobec wciągnięcia Polski w orbitę ZSRR, trzeba zdawać sobie sprawę, że występowały one często przeciwko oczekiwaniu wielu Polaków (choć oczywiście trudno dziś ocenić jak wielu), gdyż jawnie postulowały powrót do ustroju przedwojennego, z silną pozycją arystokracji, ziemiaństwa i kleru” („Zeszyty Komiksowe” 2011, nr 12, s. 74–76).

w komiksie. W dyskusji tej używa się ponadto wyłącznie argumentów współczesnych postmodernistów, bez refleksji nad innymi wypracowanymi przez kulturę i filozofię sposobami przedstawiania historii w sztuce.

W rozdziale kończącym książkę, noszącym wymowny tytuł *Zakończenie. Między misją, koniunkturą a sztuką*, Justyna Czaja dokonuje podziału polskiego komiksu historycznego na dwie grupy: „Wyraźnie widoczne są tutaj dwie tendencje, na podstawie których wyróżnić można dwa odmienne nurty rysunkowych opowieści. Jedna z nich zmierza do odtwarzania przedstawianych wydarzeń, druga do ich transformacji, pierwszy z nurtów można by więc określić jako relacjonujący, drugi – kreacyjny”. Sympatia badaczki jest po stronie drugiego z nich, a to z uwagi na dostrzegane przez nią w tym nurcie wartości artystyczne. Nurt relacjonujący Czaja utożsamia głównie z zadaniami popularyzatorskimi i edukacyjnymi. Jej antypatię do tego nurtu widać w kilku co najmniej miejscach książki, np. gdy wspomina o realistycznie rysowanych komiksach z cyklu *Epizody z Auschwitz*¹¹, będących próbą odtworzenia wybranych wydarzeń z obozu oświęcimskiego. Justyna Czaja ocenia tę serię jako „kolejny przykład na to, że utylitarny charakter publikacji, realizacja funkcji edukacyjnych, popularyzatorskich osiągnane są kosztem ich wartości artystycznej”¹².

Podsumowując nurt historycznego komiksu relacjonującego, autorka stwierdza: „troska o walory edukacyjne, próby tworzenia »obrazkowych podręczników«, ukazująca narodową przeszłość, skazują twórców na konwencję realistyczną, zawężając pole formalnych eksperymentów. Komiks, który odtwarza wydarzenia, zamiast je twórczo przekształcać, zwykle oferuje uproszczoną, łatwą w odbiorze wersję historii, przedstawia przeszłość wyłącznie w sposób ilustracyjny, nie prowokuje do stawiania pytań i samodzielnego szukania odpowiedzi”¹³. Zarzuty Czaj wobec komiksu relacjonującego dotyczą zatem ograniczeń, które stawia ten komiks odbiorcy (nie prowokuje do zadawania pytań), oraz spraw artystycznych. Są to, przynajmniej, poważne zarzuty. Drugi z nich najdonioślej wybrzmiewa w zakończeniu książki: „skupianie się na odtwarzaniu faktów zawęża pole artystycznych poszukiwań”¹⁴.

Z kolei omawiając nurt kreacyjny, badaczka podkreśla jego zalety, pisząc o „różnorodności konwencji narracyjnych i graficznych i intertekstualnych grach”. Tak charakteryzuje komiksy kreacyjne: „wydarzenia z narodowej przeszłości nie są tu szczegółowo relacjonowane, ale poddawane zostają swobodnym transformacjom. O historii opowiada się nie tylko w konwencji realistycznej, ale także surrealistycznej czy też za pomocą symboliczno-metaforycznego języka, udokumentowane fakty mogą stać się również elementem intertekstualnej gry. Taki sposób przedstawiania historii okazuje się nie tylko bardziej dostosowany do możliwości komiksowego języka, ale także dużo bardziej interesujący”. Omówienie nurtu kreacyjnego kończy stwierdzeniem: „W przeciwieństwie do poprzed-

¹¹ *Epizody z Auschwitz*, scen. M. Gałek, cz. 1: *Miłość w cieniu zagłady*, rys. M. Nowakowski, cz. 2: *Raport Witolda*, rys. A. Klimek, cz. 3: *Ofiara*, rys. Ł. Poller, cz. 4: *Nosiciele tajemnicy*, rys. M. Pyteraf, Oświęcim–Babice 2009–2011.

¹² J. Czaja, *Historia Polski...*, s. 252.

¹³ *Ibidem*, s. 254.

¹⁴ *Ibidem*, s. 255.

niego nurtu daje on szansę stworzenia komiksu artystycznego – komiksu, który zasługiwać będzie na miano sztuki¹⁵.

Nie zgadzam się z taką oceną, istotnie zawęży ona bowiem katalog utworów, które można uznać za „dzieło sztuki”, do dzieł o charakterze awangardowym i postmodernistycznym. Przede wszystkim razi kategoryczność sądu autorki, sytuując ją samą wśród zwolenników postmodernistycznych i awangardowych gatunków sztuki. W takim ujęciu, jakie prezentuje Justyna Czaja, łatwo jest rozszyfrowywać komiksy relacjonujące historię jako narzędzie zniewalające umysły czytelników, ograniczające je, fałszujące świadomość, proponujące proste rozwiązania lub wpisujące się w politykę propagandową państwa.

Są to poglądy, których naukowego uzasadnienia można szukać w tezach Haydena White’a o postmodernizmie. „Postmodernizm zakłada – stwierdza White – że ponieważ pisarstwo historyczne jest rodzajem dyskursu, a zwłaszcza dyskursu narracyjnego, to nie ma zasadniczej różnicy pomiędzy reprezentacjami rzeczywistości historycznej a reprezentacjami wyobrażonych wydarzeń i procesów. Postmodernizm posuwa się jeszcze dalej, utrzymując, że modernistyczne pisarstwo literackie jest bardziej »obiektywne« niż pisarstwo historyczne oparte na faktach, o ile przedstawia własne sposoby produkcji jako elementy swojej »treści«. To ów status autorefleksji uwalnia modernistyczny tekst literacki od statusu »fikcji« i pozwala nam dostrzec, jak w sytuacji braku takiej autorefleksyjności tradycyjny tekst historyczny ulega »ideologizacji«. Nie oznacza to, że autorefleksyjność pozwala wymknąć się ideologii; chroni ona jednak przed ideologią obiektywizmu; ideologią, która nie zna samej siebie¹⁶. W postmodernistycznej koncepcji sztuki komiksy oparte na faktach są zatem narzędziem bieżącej ideologii, obiektywizm bowiem w naukach społecznych sam w sobie jest ideologią¹⁷.

Poglądy autorki *Historii Polski w komiksowych kadrach* nie są odosobnione, wręcz odwrotnie. Recenzenci i krytycy komiksu, a po części i jego twórcy powszechnie używają języka awangardowego i postmodernistycznego. Jedną z początkujących komiksowych autorek, Monika Powalisz, scenarzystka antologii *Złote pszczoły. Żydzi przedwojennej Warszawy*¹⁸, chwaliąc zdolność medium komiksowego do stosowania metafor, w taki sposób rozprawia się z przywołaną wyżej serią *Epizody z Auschwitz*¹⁹: „Bez metafory zatrzymujemy się na poziomie »zero« – najprostszym, realistycznym obrazowaniu. Tak jest właśnie z nieszczęsnymi »Epizodami z Auschwitz«. Co nam daje przerysowywanie zdjęć? Nic. Zdjęcia mówią same za siebie. To zmarnowany temat, bo wspomnienia obozowe pękają od metafor, porównań, obrazów. Dlaczego nie zrobić historii o Auschwitz

¹⁵ *ibidem*.

¹⁶ H. White, *Proza historyczna*, Kraków 2009, s. 77.

¹⁷ *Ibidem*, s. 74.

¹⁸ *Złote pszczoły. Żydzi międzywojennej Warszawy. Antologia komiksów*, scen. M. Powalisz, rys. Z. Dzierżawska, O. Wróbel, M. Konopacka, A. Nowicka, J. Jurczak, A. Czarnota, Warszawa 2011.

¹⁹ Seria *Epizody z Auschwitz*, tak często krytykowana przez recenzentów, stawiała przed sobą trudne zadanie obiektywnego pokazania wydarzeń w warstwie scenariuszowej i w warstwie realistycznego rysunku. Jednak jak każdej próbie tak „realistycznie” i „obiektywnie” realizowanej historii nie poświęca się jej wiele miejsca i odmawia miano sztuki, wśród krytyków bowiem dominują „kreatywne” poglądy, wyrażające się przekonaniem wynikającym z postmodernistycznego rozumienia sztuki, o wyższości „interpretowania historii” nad jej „relacjonowaniem”.

z punktu widzenia damskiej jedwabnej węgierskiej halki, która przechodzi przez wszystkie obozowe etapy: od rampy po szafę żony komendanta obozu? To by powiedziało więcej o strukturze funkcjonowania samego obozu niż rysowanie wściekłych esesmanów czy wyczerpanych więźniów”²⁰.

Wypowiedź doskonale odzwierciedla awangardowy sposób rozumowania. Tradycyjne prowadzenie dramatu, wymagające postawienia bohatera (człowieka) na pierwszym planie, budowy więzi emocjonalnej między widzem i bohaterem, zostaje tu zastąpione pomysłem prowadzenia opowieści z punktu widzenia przedmiotu.

Podobnych pomysłów na komiks historyczny jest więcej. I nie są to wyłącznie rozważania teoretyczne. Przeciwnie – komiksy według takich schematów powstają od dawna. W antologii komiksów *Grunwald 1410–2010*²¹, wydanej w sześćsetną rocznicę bitwy przez Narodowe Centrum Kultury, opublikowano np. komiks pod tytułem *1410000* opowiadający o bitwie toczony przez dwie armie mrówek na trupach polskich i krzyżackich rycerzy poległych na polach grunwaldzkich. Towarzyszą mu opisy przeniesione z powieści *Krzyżacy* Henryka Sienkiewicza oraz jej filmowej adaptacji. Akcja innego z komiksów, zatytułowanego *Czerwona czapka*, rozgrywa się w Malborku obleganym przez wojska polskie po bitwie grunwaldzkiej. Komiks rysowany jest czarno-białą kreską, jedynymi kolorowymi elementami są czerwone czapki noszone przez niektóre postacie. Fabuła jest zbudowana wokół problemów wielkiego mistrza krzyżackiego, który podejrzewa o zdradę wszystkich noszących czerwone nakrycia głowy, czyli błazna, kata i krasnoludki. Scenariusze obu przywołanych tu utworów, które napisał znany polski scenarzysta komiksowy Grzegorz Janusz, spotkały się z pochlebными recenzjami w komiksowym środowisku²², do tego stopnia, że recenzenci wyrażali swe rozczarowanie tym, że inni nie wykazują podobnej pomysłowości²³.

Sympatie teoretyków i krytyków wynikają nie tylko z prostego rozróżnienia między komiksem kreatywnym a relacjonującym. W ślad za tym podziałem podąża w istocie światopogląd twórcy, recenzenta czy naukowca. Z rozbrajającą szczerością tak o tym pisze jeden z najczęściej publikujących w polskiej prasie popularnej publicystów komiksowych, juror rocznych podsumowań „Komiks roku” – Sebastian Frąckiewicz²⁴: „W tym roku warto przetłumaczyć tylko »Złote pszczoły«. Co do wszystkich tych albumów z IPN i innych okolicznościówek,

²⁰ S. Frąckiewicz, *Wyjście z getta...*, s. 117.

²¹ *Antologia komiksów City Stories – 5 Grunwald 1410–2010*, Warszawa 2010.

²² Jeden z recenzentów nazwał komiks *1410000* „udanym eksperymentem literackim” (M. Skrzydło, *Historyczna antologia – recenzja komiksu „Grunwald 1410–2010”*, „Gildia.Pl»Komiks”, 11 II 2011, http://www.komiks.gildia.pl/komiksy/grunwald_1410_2010/1/recenzja, 3 X 2012).

²³ Dominik Szcześniak, redaktor znanego w środowisku komiksowym internetowego magazynu „Ziniol”, tak pisał o przywołanych tu scenariuszach: „Každy z tych komiksów to dowód na to, że o temacie pozornie wyeksploatowanym można napisać jeszcze wiele świeżych słów. Janusz błędnie posługuje się dobrodziejstwem formy komiksowej, opiera swoje krótkie formy na prostych pomysłach, serwując przy tym czytelnikowi inteligentny humor [...] szkoda również, że nikt nawet nie spróbował nawiązać równorzędnej walki z Grzegorzem Januszem” (D. Szcześniak, „Grunwald 1410–2010”, „Ziniol”, 6 VIII 2010, <http://ziniol.blogspot.com/2010/08/grunwald-1410-2010.html>, 3 X 2012).

²⁴ Publikował recenzje komiksów m.in. w tygodnikach „Przekrój”, „Polityka”, „Tygodnik Powszechny”.

to są one słabe. Wyjątek to duet Wyrzykowski & Zajączkowski. Warsztatowo są zrobione profesjonalnie, ale ze względu na cel tych publikacji, otoczkę propagandową i politykę historyczną, którą są częścią, nie umiem tych komiksów komplementować²⁵. A zatem próbę dotarcia do prawdy historycznej i rzetelnego jej oddania w komiksie przywołany recenzent uznaje za propagandę i politykę historyczną.

Zagadnienie związane z nurtem kreatywnym w komiksie historycznym wpisuje się zatem w dużo szerszą dyskusję toczoną we współczesnym świecie sztuki. Jest to spór mający podłoże filozoficzne. Po jednej jego stronie mamy rozumienie sztuki, którego korzenie sięgają świata antycznego i chrześcijańskiego, po drugiej – tzw. sztukę nowoczesną, postmodernizm, awangardę, antysztukę. Pierwszy nurt, najogólniej mówiąc, opiera się na tezie o istnieniu prawdy obiektywnej oraz na poglądzie, że sztukę definiują przymioty prawdy, dobra i piękna. Te trzy kategorie są także kryteriami pozwalającymi na ocenę dzieła artystycznego. Nurty awangardowe natomiast domagają się prawa do szeroko pojmowanej i rozumianej dowolności w sztuce, do świata bez ocen, do wolności w kreacji (w tym także wolności do brzydoty, nihilizmu, swobody interpretacji). W koncepcji tej osobiste świadectwo ma niepodważalną moc, a prawd jest tyle, ile osobistych świadectw, co wyklucza istnienie tzw. prawdy obiektywnej.

W kręgu postmodernistycznej argumentacji. Postmodernizm a antyczne systemy filozoficzne. Przykład wykorzystania w scenariuszu komiksu zasad Arystotelesowskiej *Poetyki*

Według Haydena White'a, każda spisana historia jest tylko narracją. Historyk nie ma dostępu do zdarzeń z przeszłości, a jedynie do tekstów o nich mówiących, a to, co chce uważać za rekonstrukcję, jest tylko tekstem przez niego stworzonym²⁶. W rezultacie, jak uważają postmoderniści, „historia nie może być poszukiwaniem prawdy historycznej, jak to się często głosiło, lecz stanowi jedynie sposób tworzenia przez historyka pewnego opisu, tworzenia zgodnie ze standardami i potrzebami istniejącymi w jego epoce i środowisku”²⁷. Profesor Maria Bogucka w eseju *Sztuka w historii. Kilka refleksji historyka* zauważa, że nie są to poglądy nowe: „Już w pierwszej połowie XIX wieku niemiecki filozof i pisarz Theodor Lessing uważał historię za woluntarystyczną pseudonaukę (»nich Wissenschaft sondern Willenshaft«), ponieważ historyk kształtuje wedle swych chęci i wyobrażeń obraz dziejów, nadając mu dowolny sens”²⁸.

Chodzi więc o to, czy szeroko rozumianym naukom społecznym (wśród których znalazłaby się i historia) można przypisać obiektywną wiedzę – co podważają postmoderniści. Także o to, czy między twórczością historyka i twórczością

²⁵ D. Więclawek, *Wywiad z Sebastianem Frąckiewiczem*, „Komiksy Roku”, 21 XII 2011, http://www.komiksyroku.pl/main/article/179-wywiad_z_sebastianem_frackiewiczem_cz_2, 3 X 2012.

²⁶ M. Bogucka, *Sztuka w historii. Kilka refleksji historyka* [w:] *Dzieło sztuki. Źródło ikonograficzne czy coś więcej? Materiały sympozjum XVII Powszechnego Zjazdu Historyków w Krakowie, 15–18 września 2004*, Warszawa 2005, s. 10.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

poety można – jak uważał francuski poeta Paul Valéry – postawić znak równości²⁹. Maria Bogucka w posumowaniu swego tekstu zauważa jednak: „dokąd istnieje ludzkość, istnieć musi historia będąca przecież w istocie niczym innym jak procesem życia społeczeństwa, jej kres oznaczałby totalną zagładę naszej cywilizacji, apokaliptyczny koniec świata. Bardziej realna jest natomiast śmierć sztuki, w pewnym sensie już się na naszych oczach dokonująca”³⁰. Słowa te wskazywałyby na to, że historia i sztuka zdają się jednak odmiennymi dziedzinami.

Poglądy postmodernistów jednak w coraz większym wyborze pojawiają się w naukowych pracach historyków i kulturoznawców – nie omijając także teoretyków komiksu. I tak Bartłomiej Janicki, omawiając pojęcie komiksu historycznego, pisze: „Warto pamiętać, że jak zauważył Hayden White – każda fabularyzacja historii jest jej interpretacją. Tym samym stworzenie idealnego z punktu widzenia faktografii komiksu historycznego wydaje się niemożliwe”³¹.

Passus z książki Janickiego to dobry przykład na to, jak używając języka postmodernistycznego, łatwo postawić komiksom historycznym, które stawiają na dokumentaryzm, irracjonalne zarzuty. Skoro nie jest możliwe stworzenie „idealnego z punktu widzenia faktografii komiksu historycznego”, to po co w ogóle próbować go robić? Po co odwoływać się w konstruowaniu komiksów do materiałów źródłowych? Rodzi się przy okazji pytanie szerszej ujęte: czy możliwe jest stworzenie komiksu historycznego nie tylko „idealnego”, ale „jakiegokolwiek”?

To w istocie pytanie o prawdę historycznych faktów w sztuce. Problem ten sięga już starożytnych systemów filozoficznych, w których spotykamy się ze stanowiskami Platona i Arystotelesa, stojących na przeciwnych biegunach. Z poglądami obu filozofów wiąże się ważna dla naszych rozważań zasada *mimesis*, która oznacza naśladowanie rzeczywistości przez sztukę. Dla Platona *mimesis* jest najbardziej destrukcyjnym zabiegiem wykorzystywanym w poezji, przez prawdopodobieństwo przedstawianych sytuacji i emocji bowiem daje złudne wrażenie autentyczności, mając publiczność. Platon domaga się, by poezja najwierniej naśladowała rzeczywistość, po to, by zbliżyć się do transcendentnej prawdy znajdującej się poza tekstem. Z kolei Arystoteles zasadę *mimesis* uznaje za kwintesencję sztuki poetyckiej, z tym że pojmuje ją inaczej³².

Najważniejsza propozycja stosowania zasad mimetycznych została zawarta w Arystotelesowskiej *Poetyce*. Wspomnę tu tylko o najważniejszych z nich, takich jak reguła konstruowania fabuły utworu zgodnie z zasadami logiki i prawdopodobieństwa czy reguła zachowania trzyaktowej struktury utworu. Zasady opisane w *Poetyce* można zastosować z powodzeniem w scenariuszach komiksowych (zob. ilustracja nr 1). Poglądy Arystotelesa zawarte w *Poetyce* oraz sformułowana przez niego zasada mimetyzmu wywarły niebagatelny wpływ na rozwój twórczości literackiej kolejnych wieków; leżały u podstaw poetyki rodzącej się powieści (romansu), a także wchodziły do podstaw nauczania. Dziś wydaje się, że kanon

²⁹ Maria Bogucka przytacza pogląd francuskiego poety Paula Valéry’ego, który uważał, że tak jak to robi poeta, historyk płodzi marzenia i ulotne fantazje, rozbudza emocje, nie zawsze pozytywne (*ibidem*).

³⁰ *Ibidem*, s. 18.

³¹ B. Janicki, *Polski komiks historyczny...*, s. 151.

³² Zob. M. Pawłowska, *Poetyki starożytne: Platon, Poetyki starożytne: Arystoteles* [w:] *Mimesis a teorie siedemnastowiecznej powieści francuskiej*, Wrocław 2011, s. 39–71.

ten jest coraz rzadziej znany młodym czytelnikom i młodym twórcom, a po części, jak podejrzewam, i krytykom. Niewiedza na temat klasycznej konstrukcji dramatycznej utworu powoduje *de facto* brak narzędzi do oceny wielu powstających dziś utworów – także komiksów.

Spór między zwolennikami poglądów Platona i Arystotelesa o stosowanie zasady *mimesis* trwa w sztuce od wieków, jest też zauważalny w dzisiejszym podejściu do zamawianych i tworzonych komiksów historycznych. Jednakże dla części współczesnych badaczy, krytyków i twórców jest to spór martwy, awangarda i postmodernizm bowiem zrywają z obiema przywołanymi tu antycznymi koncepcjami pokazywania prawdy w sztuce.

Historyk i artysta – różnice w podejściu do przedstawiania wydarzeń historycznych. Czego historycy oczekują od komiksów historycznych? Wyobraźnia jako płaszczyzna porozumienia między historykiem a artystą

Mimo że o udanym utworze historycznym – moim zdaniem – decyduje nie tyle chronologiczna zgodność zdarzeń przedstawionych w utworze z porządkiem wydarzeń historycznych, ile stosowanie arystotelesowskiej zasady *mimesis*, to jednak współcześnie niewątpliwie jesteśmy świadkami nacisków na twórców komiksowych, aby wiernie odtwarzali rzeczywistość. Chodzi o dokumentaryzm na wszelkich możliwych polach. Od warstwy scenariuszowej wymaga się opowiadania wydarzeń po kolei i bez pomijania najważniejszych, od warstwy plastycznej natomiast zgodności z „prawdziwym wyglądem” epoki znanym ze zdjęć, badań archeologicznych, źródeł pisanych itp. Na dokumentaryzm komiksów naciskają wydawcy i historycy konsultanci, jego brak krytykują historycy recenzenci, oczekują go wreszcie czytelnicy – pragnący zobaczyć w rzeczywistości komiksowej (lub np. filmowej) swych ulubionych bohaterów historycznych. Jakże często w telewizyjnych rozmowach na temat słynnych postaci dyskutanci wyrażają opinie, że dzieje życia danego bohatera obfitują w wiele „ciekawych” wydarzeń, że to „gotowy” materiał na film, powieść czy komiks, wystarczy „tylko” ją sfilnować, napisać, narysować. Robią to osoby niemające nic wspólnego ze sztuką – dziennikarze, celebryci, historycy, politycy. Umyka im fakt, że przecież mnogość „ciekawych” wydarzeń czy zwrotów akcji w życiu bohatera nic nie znaczy dopóty, dopóki dramaturg, twórca nie nada im wewnętrznej logiki, nie ułoży ich w opowieść z sensem.

Dochodzimy tu do ciekawego zagadnienia – różnic w pojmowaniu atrakcyjności wydarzeń historycznych przez artystów i historyków. Zwraca na nie uwagę w *Sztuce słowa* Julian Krzyżanowski: „Dramaty Wyspiańskiego »Bolesław Śmiały« i »Skalka« są tematycznie spokrewnione z dziełem »Szkice historyczne XI wieku« T. Wojciechowskiego, »Sułkowski« S. Zeromskiego przedstawia sprawy, którymi naukowo zajmował się historyk A. Skalkowski w dziele »Le Polonais en Egypte«; w obydwu jednak wypadkach różnice rysują się bardzo wyraźnie; dramaturgom chodziło o coś zupełnie innego aniżeli historykom, z których dociekań naukowych korzystali; historycy usiłowali obiektywnie ukazać dane wydarzenia dziejowe, dramaturgowie natomiast stawiali sobie zadanie inne, wzruszenie tymi

wydarzeniami czytelnika czy widza, choćby nawet kosztem naukowo ustalonej prawdy, zastępowanej widzeniem pięknej przeszłości. I robili to wprowadzając na miejsce szarej, surowej prawdy obrazy przemawiające swym pięknem”³³.

Historykom i artystom zależy zatem na innym przedstawieniu historycznych wydarzeń. Jeśli idzie o komiksy historyczne, różnice te wychodzą na jaw w dwóch co najmniej sytuacjach. Po pierwsze – gdy historyk dostaje do zaopiniowania komiks lub gdy jest konsultantem autorów, po drugie – gdy otrzymuje komiks do recenzji. W obu przypadkach najczęściej są spotykane dwie reakcje historyka: bezradność lub stawianie twórcy zarzutu nietrzymania się historycznych faktów. Rzadko zdarzają się historycy, którzy potrafią porzucić swe przyzwyczajenia i spróbować spojrzeć na zagadnienie w twórczy sposób. Jeszcze rzadziej – historycy recenzenci, którzy mają interdyscyplinarną wiedzę i chcą się pokusić o ocenę wartości artystycznej komiksu. Metodologiczną bezradność w ocenie komiksu dobrze pokazuje opinia historyka dr. Piotra Greinera, który tak pisze o swoim pierwszym spotkaniu z komiksem historycznym: „komiks »Korfanty« wzbudził moje nieklamane zainteresowanie, tym bardziej że po raz pierwszy w mojej pracy zawodowej miałem okazję zapoznać się z taką formą popularyzacji historii, jaką jest komiks. Nigdy zresztą nie czytywałem komiksów (nie wiem, czy to zaleta, czy wręcz przeciwnie dla recenzenta), ale zdaję sobie sprawę, że jest to jedna z metod docierania z wiedzą do szerszego kręgu odbiorców i spopularyzowania jakiegoś wydarzenia historycznego lub, jak w tym przypadku, postaci historycznej. A postać Wojciecha Korfantego ciągle, wbrew pozorom, wymaga takiej popularyzacji”³⁴.

Z kolei najlepszym chyba przykładem krytycznej oceny komiksu ze strony historyka występującego w roli surowego recenzenta jest wypowiedź dr. Łukasza Jastrzęba³⁵, zawodowo zajmującego się wydarzeniami czerwcowymi w Poznaniu w 1956 r., na temat komiksu *1956. Poznański Czerwiec*³⁶. Komiks został mocno skrytykowany na wielu płaszczyznach: za błędy merytoryczne, mylenie faktów, nierozumienie obyczajowości epoki³⁷ i za karykaturalną kreskę, którą byli ry-

³³ J. Krzyżanowski, *Sztuka słowa*, Warszawa 1984, s. 6.

³⁴ Zob. <http://www.ipn.gov.pl/portal/pl/229/13521/Korfanty.html>, 3 X 2012.

³⁵ Ł. Jastrzęb, *Komiksowa tendencyjność. Recenzja komiksu 1956. Poznański Czerwiec*, „Zeszyty Komiksowe”, <http://www.zeszytykomiksowe.org/strona.php?strona=czerwiec>, 3 X 2012. Jest to jedyna znana mi recenzja komiksu napisana przez dr. Łukasza Jastrzęba. Niewątpliwie do jej napisania skłoniła autora jego wiedza historyczna o wydarzeniach przedstawionych w komiksie. W biogramie recenzenta podano: „Autor jest historykiem, politologiem, badaczem Poznańskiego Czerwca 1956 r. W 2005 r. obronił w Instytucie Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu doktorat o stratach osobowych Poznańskiego Czerwca 1956 r.”.

³⁶ *1956. Poznański Czerwiec*, scen. M. Jasiński. W. Tkaczyk, W. Żwikiewicz, rys. J. Michalski, Poznań 2006.

³⁷ „Na śmieszność zasługuje fakt, że robotnik słucha Radia Wolna Europa w miejscu pracy, za co groziło więzienie(!), nie słyszałem też, by o bladym świcie, przed szóstą, rano czynna była kasa, która wypłaca pobory [...] Wątpliwy jest czynny udział cudzoziemców w zajściach – o ile bezspornie pomagali przy przewożeniu rannych, to udział w demonstracji, a tym bardziej niesienie hasel czy demolowanie urzędów państwowych jest mocno naciągane. Dziwi mnie też niezmiernie fakt, że autorzy komiksu umieścili budzący bardzo mieszane uczucia epizod, że w pładrowaniu gmachu sądu i prokuratury wzięły udział prostytutki, które przy okazji szukają swoich akt. Jedna z owych prostytutek przeglądających swoje akta ma pseudonim »Milla Fiori«, zupełnie jak jedna z nierządnic grająca w kultowym za czasów PRL serialu – *07 zgłoś się*. Dziwi się temu też cudzoziemiec,

sowani m.in. członkowie PZPR³⁸. W recenzji dr. Jastrząba nie ma nic na temat artystycznych walorów tego utworu, a te są niewątpliwie duże, choćby z racji oryginalnego ołówkowego stylu plastycznego i śmiałych kompozycji plansz, przypominających prace amerykańskiego rysownika Joe Kuberta³⁹; nie ma też nic o dotychczasowym dorobku twórców i ich pozycji w świecie polskiego komiksu⁴⁰. Recenzent skupia się niemal wyłącznie na zgodności przedstawionych wydarzeń z faktami znanymi historykom oraz na zaprzepaszczonej szansach edukacyjnych – i na tej podstawie dyskwalifikuje ten komiks.

Myślę, że recenzja ta jest dobrym przykładem na to, czego od komiksu oczekują recenzenci historycy. Otóż oczekują bezwzględnej zgodności z faktami w warstwie scenariusza, drobiazgowej rekonstrukcji realiów scenograficznych i faktograficznych w warstwie plastycznej oraz stosowania realistycznej kreski (której to – zdradźmy w tym miejscu – potrafi używać zaledwie kilku polskich rysowników). Po drugie, komiks jako medium może być chwalony przez historyków jedynie za wartości edukacyjne i popularyzację dziejów. Po trzecie, historycy zwracają większą uwagę na rozbieżności między sytuacjami przedstawianymi w komiksie a faktami, a także na przeinaczenia i pominięcia niż na zgodność fabuły komiksu z faktami, uznając ją za normę, o której się nie pisze, ale do której należy dążyć. Czytając takie recenzje i opinie jak ta dr. Jastrząba, można dojść do wniosku, że komiksy irytują historyków, gdyż nie spełniają warunku wierności historii albo zaprzepaszczają szanse edukacyjne.

który aktywnie demoluje pomieszczenia gmachu (na marginesie warto dodać, że spalono wtedy 80% akt alimentacyjnych oraz księgi wieczyste!) i mówi, że »te panie nie wyglądają na działaczki rewolucyjne«. Nie za bardzo wiem, jak to skomentować. Pozostałe błędy merytoryczne to m.in.: ul. Głogowska w 1956 r. nosiła nazwę Marszałka Konstantego Rokossowskiego; rok szkolny był już skończony (o czym zresztą jest napisane w komiksie), a Roman Strzałkowski biegnie z tornistrem; na czele Urzędu Bezpieczeństwa stał kierownik, a nie naczelnik, i miał stopień podpułkownika, a nie majora; nie zginęła podczas zająć żadna kobieta; nie było potocznie używanej dziś nazwy »prosektorium«, tylko Zakład Medycy Sądowej Wydziału Lekarskiego Akademii Medycznej». Historyk tak kończy swoją recenzję: »Tendencyjna lektura tego komiksu może przynieść więcej szkody młodzieży niż pożytku, bo zaliczyć go można, niestety, raczej do jarmarcznego nurtu niektórych imprez towarzyszących obchodom 50. rocznicy Poznańskiego Czerwca 1956 r. niż do poważnych wydawnictw. Nie należy zabierać się za szkicowanie zdarzeń, o których ma się blade pojęcie, oparte na mitach i przerysowanych stereotypach» (Ł. Jastrząb, *Komiksowa tendencyjność...*).

³⁸ Recenzent stawia tu następujące zarzuty: »W scenie przy kasie ujawnił się jeden ze schematów komiksu – a mianowicie przedstawiciele partii, żołnierze, funkcjonariusze UB mają twarze zbirów, powykęcane, brzydkie. »Partyniak« przy kasie wygląda jak Gargamel, a funkcjonariusz UB strzelający na str. 49 ma wyraz twarzy jak japoński pokemon odurzony jakimiś środkami. Podobnie zostało przedstawione szefostwo Urzędu Bezpieczeństwa – jako skacowane grubasy w rozchełstanych mundurach, nie wspominając już o obrazie pracowników Komitetu Wojewódzkiego PZPR, którzy są w trakcie libacji alkoholowej z kielbasą i wódką. Zrozumiałe jest, że autorzy chcieli charakterystyką oddzielić dobre postacie od złych, ale trzeba chyba zachować umiar. Edward Gierek ma w komiksie ogromną nadwagę – nie wiedzieć dlaczego, skoro na jego zdjęciach z tamtego okresu widać, że był szczupłym» (*ibidem*).

³⁹ Zob. J. Kubert, *Josel. 19 kwietnia 1943*, Warszawa 2006.

⁴⁰ Recenzent zarzuca autorom, że »nie powinni zabierać się za szkicowanie zdarzeń, o których mają blade pojęcie»; z punktu widzenia autorów komiksu recenzentowi można postawić identyczny zarzut: zabiera się za szkicowanie recenzji utworu z gatunku sztuki (komiksu), o którym ma niewiele do powiedzenia.

Zastanawiałem się wielokrotnie, jak owa wierność faktom, o którą tak historycy walczą, wpływa na walory artystyczne. Czy można iść tropem ich sugestii i zwiększać w nieskończoność w komiksie liczbę faktów i opisów? Gdzie jest granica? Niektóre komiksy historyczne – takie jak *Westerplatte. Załoga śmierci*⁴¹, *Pierwsi w boju*⁴², *Katyn. Zbrodnia na nieludzkiej ziemi*⁴³ – są przecież przeładowane faktami, datami, nazwami miejscowości, opisami sytuacyjnymi. I one z pewnością przez historyków zostaną uznane za ciekawe (zwłaszcza jeśli dotyczą ich tematycznej specjalizacji), ale czy również przez czytelników interesujących się historią? Mam wątpliwości.

Symptomatyczna jest tu wypowiedź jednego z historyków, Sławomira Buryły, na temat komiksu *Westerplatte. Załoga śmierci* – wybitnie dokumentalnego komiksu, który wyróżnia się dużą liczbą tekstów i faktów i który możemy śmiało traktować jak opracowanie historyczne⁴⁴.

Recenzent historyk podkreśla, że publikacja ta to „rzetelne i godne polecenia opracowanie” historyczne, chwali walory edukacyjne, ale jednocześnie – co ciekawe – zauważa, że utwór ten niewiele ma wspólnego „tak z beletrystyką, jak i klasycznym komiksem”. To ważne spostrzeżenie, które wreszcie pada z ust historyka – pokazuje bowiem następującą prawidłowość: komiks spełniający kryteria opracowania historycznego raczej nie będzie „klasycznym komiksem”.

Autor scenariusza *Westerplatte. Załoga śmierci* jest z wykształcenia historykiem. Być może to zdecydowało, że komiks ten bardziej przypomina pracę historyka niż powieściopisarza. O tym, że nadmiar wiedzy historycznej czasem szkodzi pisarzowi, wspominał Tadeusz Kudliński we wstępie do *Nowel zebranych* Karola Bunscha: „Arcywzorem fabulistyki historycznej pozostanie Sienkiewicz, zaś wzorem namiętej dramatyzacji tematu – Żeromski. Ale są też przykłady, gdy nadmiar wiedzy historycznej autora szkodzi beletryzacji. U Bunscha znajdziemy równowagę między elementem historii i narracji powieściowej”⁴⁵.

Można przyjąć za Kudlińskim, że nadmiar wiedzy historycznej czasem szkodzi twórcom komiksu, odwraca bowiem ich myśli od podstawowego zadania, które – moim zdaniem – powinni realizować w komiksie, czyli prowadzenia opowiadania w pasjonujący fabularnie i atrakcyjny plastycznie sposób. Pisząc scenariusz

⁴¹ *Kroniki epizodów wojennych – 1 – Westerplatte: Załoga śmierci*, scen. M. Wójtowicz-Podhorski, rys. K. Wyrzykowski, Gdańsk 2004.

⁴² *Kroniki epizodów wojennych – 2 – Pierwsi w boju*, scen. M. Wójtowicz-Podhorski, rys. J. Przybylski, Poznań 2010.

⁴³ *1940 Katyn – Zbrodnia na nieludzkiej ziemi*, scen. T. Nowak, W. Tkaczyk, rys. K. Gawronkiewicz, J. Michalski, J. Ozga, Poznań 2010.

⁴⁴ „Książka Podhorskiego i Wyrzykowskiego niewiele ma wspólnego tak z beletrystyką, jak i z klasycznym komiksem. To w pełnym tego słowa znaczenia dokumentalna relacja o zdarzeniach na Wybrzeżu, w której formy komiksu użyto zapewne z intencją uprzywilejowania treści historycznych współczesnemu odbiorcy, którego wrażliwość w znaczącym stopniu kształtuje tzw. kultura obrazkowa. »Westerplatte. Załoga Śmierci« jest wynikiem blisko dwuletnich przygotowań jej autorów, lektur najnowszych publikacji, dokumentów. To rzetelne i godne polecenia opracowanie dokumentalne, bardzo dobry przewodnik historyczny, zawierający m.in. plany ilustrujące kierunek natarcia sił niemieckich, mapy obrazujące położenie poszczególnych fortów, informacje o rodzajach użytej broni” (S. Buryła, *Legenda Westerplatte w tekstach literackich* [w:] *Niepiękny wiek XX*, red. B. Brzostek i in., Warszawa 2010).

⁴⁵ T. Kudliński, *Wstęp* [w:] K. Bunsch, *Nowele zebrane*, Warszawa 1986, s. 5.

komiksu historycznego, nie powinno się myśleć jak historyk. Powinno się myśleć jak pisarz.

Zdawać by się mogło, że z powodu omówionych tu różnic w podejściu historyka i artysty do wydarzeń historycznych współpraca między nimi jest niemożliwa. Jednak tak nie jest. Porozumienie następuje na poziomie wyobrażenia sobie wydarzeń. Wybitny polski historyk sztuki prof. Jan Białostocki zauważył: „Tworzenie rzeczy nieistniejących to cecha twórczości artystycznej. Jest to działanie oparte na wyobraźni, która stanowi niezbędne wyposażenie artysty. Ale jej posiadanie jest zarazem uważane za niezbędny talent historyka”⁴⁶.

Komiks jako literatura. O fragmentaryzacji fabuł we współczesnej literaturze beletrystycznej i w komiksie. Komiks w polu oddziaływania afabularnej literatury i fabularności filmowej

Związki komiksu z literaturą są niekwestionowane. Jak zauważa dr hab. Jerzy Szyłak, „Komiks można więc postrzegać jako opowieść literacką, w której tekst słowny został zastąpiony obrazami wizualnymi, lub jako obraz »rozwinięty« w czasie [...]. W obu wypadkach problemem nadrzędnym jest sprawa przekazania »anegdoty«, a więc zrealizowania zadania literackiego, a tworzywo plastyczne jest tylko środkiem realizacji”⁴⁷.

Idąc za definicją Szyłaka, komiks jako opowieść rysunkową można by bez większego ryzyka próbować oceniać jak powieść (nowelę) – według zasad poetyki właściwej dla powieści (noweli). Czy zatem można postawić tezę, że komiksy historyczne są w jakimś zakresie spadkobiercami naszej wielkiej beletrystyki historycznej? Myślę, że w pewnym sensie tak. Trzeba jednak pamiętać, że najwięksi polscy pisarze historyczni wytworzyli swój oryginalny styl powieści historycznych w czasach, gdy komiks (czy film) jako medium dopiero się rodziły. Poetyka powieściowa czasów, w których tworzyli wielcy pisarze historyczni (Kraszewski, Sienkiewicz), jest inna niż poetyka komiksu. Mamy wreszcie do czynienia z problemem o wiele ważniejszym – współczesny komiks przenikają te same prądy, co współczesną powieść (także historyczną). Mam tu na myśli zagadnienie związane ze stopniową rezygnacją z fabuły i jej fragmentaryzacją.

W niezwykle cennej publikacji *Między słowem a przeszłością*⁴⁸ Aleksandra Chomiuk dowodzi, że cechą dużej części polskiej prozy historycznej powstałej po 1956 r. było odchodzenie od fabularności. Badaczka zwraca uwagę na stopniowe demaskowanie struktur narracyjnych w powieści w ostatnim półwieczu. Proces ten tłumaczy „nie tylko kryzysem poznawczym, siłą oddziaływania nowych nurtów metodologicznych czy uwarunkowaniami ideologiczno-politycznymi. Theodor W. Adorno zwracał na przykład uwagę na naturalny, według niego, proces przekształceń i specjalizacji różnego typu przekazów artystycznych: »podobnie

⁴⁶ J. Białostocki, *O elementach twórczych w pracy humanisty* [w:] *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 220.

⁴⁷ J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Gdańsk 1999, s. 88.

⁴⁸ A. Chomiuk, *Między słowem a przeszłością. Strategie dokumentarne w polskiej powieści historycznej ostatniego półwiecza*, Lublin 2009.

jak malarstwo zostało pozbawione przez fotografię wielu spośród jego tradycyjnych zadań, również i powieść musiała ustąpić przed reportażem i mediami przemysłu kulturalnego, zwłaszcza filmem. Powieści wypadło się skupić na tym, co wykracza poza relację»⁴⁹.

Aleksandra Chomiuk zwraca też uwagę na wypowiedź Roberta Scholesa⁵⁰: „W obliczu współzawodnictwa z filmem powieść musi zaniechać swych roszczeń do »przedstawiania rzeczywistości«, a bardziej polegać na mocy słowa do pobudzania wyobraźni”⁵¹. Przywołuje tezy Bogdana Owczarka⁵² o ewolucji sztuki narracyjnej – od fabularności przez niefabularność do afabularności. Zdaniem Owczarka, proces odchodzenia od fabularyzacji jest dostrzegany we fragmentaryzacji fabuł, a następnie w powolnym procesie jej wycofywania i wypierania przez samą czynność opowiadania. Niefabularność nie jest prostym zaprzeczeniem fabuły w sensie rezygnacji z wszelkiego „dziania się”, traktuje się ją jako bardziej złożone zjawisko oparte na dyskursywizacji narracji powieściowej oraz poszukiwaniu innych niż przyczynowo-skutkowe powiązań między zdarzeniami. Dyskursywizacja w koncepcji Owczarka jest tu rozumiana jako łączenie w ramach utworu opisów, refleksji, publicystyki, eseju, moralistyki, autobiografii, reportażu, listów itp.⁵³

Powyższe zjawiska zachodzące w świecie literatury mają niezwykle istotne znaczenie dla funkcjonowania i tworzenia współczesnego komiksu, w tym także komiksu historycznego. Współczesny komiks korzysta z osiągnięć współczesnej literatury, bo jest jej częścią, dotyczą go więc wszystkie zjawiska i perturbacje właściwe literaturze. W ostatnich latach powstały w Polsce komiksy historyczne, w których fabularność nie jest ważna i które można śmiało postawić w jednej linii z najważniejszymi w tej kategorii dokonaniem literatury polskiej ostatnich lat. Wymieńmy tu najważniejsze komiksy historyczne tego nurtu: *Na szybko spisane*⁵⁴ Michała Śledzińskiego, *Stan*⁵⁵ Jacka Frąsia, *Achtung. Zelig!*⁵⁶ Krystiana Rosenberga i Krzysztofa Gawronkiewicza.

Pozostaje problem twórców komiksowych, którzy nie czują się dobrze w tego typu niefabularnej bądź afabularnej twórczości i są wierni bardziej tradycyjnym wzorcom. Ciągłe jeszcze (przynajmniej w Polsce) jest ich wielu. Twórcom, dla których fabuła nadal jest ważna, pozostaje korzystanie z bogatego dorobku i myśli teoretycznej pisarzy sprzed okresu powieściowej „fragmentaryzacji fabuł” oraz dorobku i myśli twórców filmowych (scenarzystów filmowych i reżyserów), jak wynika bowiem z przytoczonej wyżej wypowiedzi Roberta Schulza, „to film przejął od powieści przedstawienie rzeczywistości”.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 16.

⁵⁰ Amerykański krytyk i teoretyk literatury, profesor, pracuje na Uniwersytecie Browna w USA.

⁵¹ *Ibidem*, s. 16.

⁵² Polski naukowiec, ur. 1943, profesor dr hab., pracuje w Instytucie Polonistyki Stosowanej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się zagadnieniami związanymi z przemianami powieści XX w., antropologii powieści popularnej XIX i XX w., narracją w kulturze.

⁵³ *Ibidem*, s. 15.

⁵⁴ M. Śledziński, *Na szybko spisane 1980–1990*, Warszawa 2007; *Na szybko spisane 1990–2000*, Warszawa 2008.

⁵⁵ J. Frąś, *Stan*, dodatek do „Przekroju” 2007, nr 49.

⁵⁶ *Achtung. Zelig!*, scen. K. Rosenberg, rys. K. Gawronkiewicz, Warszawa–Poznań 2004.

Podział na utwory fabularne i te, które z fabularnością zerwały, to główne – w mojej ocenie – zjawisko występujące we współczesnym polskim komiksie. Myślę zresztą, że podział ten będzie się pogłębiał, przy czym komiksy fabularne w coraz większym stopniu będą w sposobie opowiadania i rozwiązaniach warsztatowych korzystać z doświadczeń filmowców, a komiksy z drugiej grupy w coraz większym stopniu przypominać współczesną literaturę. Symptomatyczne jest też pojawienie się terminu „powieść graficzna” (ang. *graphic novel*); określenie to – w moim odczuciu – coraz silniej jest przez krytyków wiązane z drugą grupą komiksów, tych bliższych literaturze.

Polski komiks prócz tradycyjnych i silnych związków z plastyką stoi więc dziś w polu oddziaływania dwóch wielkich sztuk – literatury i filmu, jedna jego część dryfuje w stronę afabularnej w coraz większym stopniu współczesnej literatury, a druga – w stronę fabularnego ciągle jeszcze w dużej mierze filmu. Na rozdrożu stoją też czytelnicy. Są przecież wśród nich tacy, którzy nie lubią współczesnej literatury, nowoczesnych „sposobów opowiadania”, a tęsknią za fabułami.

Jak tworzyć komiksy historyczne – w kręgu oddziaływania klasycznych wzorców literackich

Jak zatem tworzyć komiksy historyczne, by czuć w nich było obecność historii? By były atrakcyjne dla czytelnika? By akceptowali je historycy? Wreszcie jak ocalić fabułę w komiksach w obliczu współczesnych prądów oddziałujących na literaturę? Z czyich doświadczeń korzystać? Z jakich wzorców?

Stefan Majchrowski w książce *Pan Sienkiewicz* opisuje ciekawe spotkanie Henryka Sienkiewicza z czytelnikami, na którym ten wybitny pisarz dzielił się swymi przemyśleniami na temat charakteru pracy powieściopisarza historycznego. Jest to tym bardziej interesujące, że polski noblista niezwykle rzadko zabierał głos w sprawach warsztatu pisarskiego. Mówił: „Dokumenty odtwarzają jedynie ważniejsze wypadki, o postaciach historycznych mamy relacje dotyczące niektórych momentów ich życia. Nieznana jest reszta, cała droga od wypadku do wypadku. To jest pole działalności dla powieściopisarza. On przerwy wypełnia fantazją, lecz fantazja jego podlega ścisłym prawom: logicznego kontynuowania, logicznego odgadywania, w zgodzie z duchem czasu. Dlatego pisarz musi doskonale znać epokę, sposób myślenia ludzi, bo nieważne jest, czy oni w ogóle istnieli, lecz by działali w sposób, jaki dyktował obyczaj i godnie reprezentowali swoją epokę”⁵⁷.

Zwróćmy uwagę, że nigdzie tu nie ma mowy o „interpretacjach” i „kreacjach”. Jest za to mowa o „fantazji”, o doskonałym poznaniu epoki, o logice i prawdopodobieństwie wydarzeń. Sienkiewicz mówił dalej: „Pisarza powinna cechować niepospolita intuicja. Ona sprawia łącznie z wiedzą, że przeszłość ukazuje się w barwach wyraźniejszych. Dlatego można sobie pozwolić na wnioski, że powieść historyczna nie tylko nie wypacza prawdy dziejowej, ale ją objaśnia i uzupełnia”⁵⁸.

⁵⁷ S. Majchrowski, *Pan Sienkiewicz*, Warszawa 1966, s. 186.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 187.

To chyba *clou* rozumienia historii w beletrystyce. Powtórzmy raz jeszcze za noblistą: „Powieść historyczna nie tylko nie wypacza prawdy dziejowej, ale ją objaśnia i uzupełnia”. Pisarz zwraca uwagę na intuicję, to ona łącznie z wiedzą wypełnia braki – tam gdzie nie ma relacji z wydarzenia, bo przecież „dokumenty odtwarzają jedynie ważniejsze wypadki, a jeśli chodzi o bohaterów, tylko niektóre momenty ich życia”⁵⁹. Spójrzmy na słowa klucze: fantazja, podlegająca prawom logicznego kontynuowania i odgadywania zgodnie z duchem czasu, wiedza historyczna, intuicja, godne reprezentowanie przez bohaterów swojej epoki.

Przytoczmy także wypowiedź Tadeusza Kudlińskiego, który zwraca uwagę na coś jeszcze innego niż Sienkiewicz: na umiejętność przetworzenia znanych historykom faktów w „żywą ludzką akcję”. To coś więcej niż tylko fantazja wypełniająca braki w materiale źródłowym: „powieść historyczna tym różni się od pozostałej beletrystyki, że ogranicza – jak wspomniałem – swobodę wypowiedzi autora w budowaniu fabuły, wobec konieczności stosowania się do ustaleń wiedzy historycznej. Tym znaczniejsza też sztuka, by zafiksowany fakt historyczny przetworzyć, przeobrazić w żywą ludzką akcję pomiędzy wymagowanymi uczestnikami wydarzeń. Dalszym wymogiem jest wytworzenie aury dawnego obyczaju, języka i innych przynależności epoki”⁶⁰.

Myszę, że wypowiedzi Sienkiewicza i Kudlińskiego możemy stosować do wymogów, które powinniśmy stawiać przed twórcami komiksów historycznych i przed samymi komiksami historycznymi.

Komiks historyczny jako dzieło wspólne. O decydującej roli rysownika

Należy pamiętać, że komiksy często są dziełem dwóch autorów: scenarzysty i rysownika, a podnoszone tu argumenty o wiedzy, intuicji, logicznym konstruowaniu i odgadywaniu, umiejętności przetworzenia znanych historykom faktów „w żywą ludzką akcję” dotyczą w równym stopniu pracy ich obu. W tworzeniu komiksu historycznego pomagają też historyczni konsultanci. Najczęściej konsultantami moich komiksowych scenariuszy byli dr Tomasz Łabuszewski i Kazimierz Krajewski z Instytutu Pamięi Narodowej w Warszawie.

Większość historycznych komiksów zrealizowałem we współpracy z gdańskim rysownikiem – Krzysztofem Wyrzykowskim⁶¹. Posługuje się on niezwykle elegancką, precyzyjną, rzadko już dziś spotykaną w komiksie europejskim realistyczną kreską. Z tej racji jego twórczość – zgodnie z dokonaniem przez Arystotelesa podziałem artystów na trzy grupy – zalicza się do tej pierwszej. Przypomnijmy, że Arystoteles dokonał następującego podziału: „Homer np. przedstawia ludzi lepszych, Kleofon – takich jakimi są rzeczywiście, a Hegemon z Tazos [...] i Nikochares – gorszych”⁶². Chciałoby się też powiedzieć, nawiązując do cytowanej wyżej wypowiedzi Henryka Sienkiewicza, że postacie rysowane przez Wyrzy-

⁵⁹ Przyznam, że jest to bliskie mi rozumienie twórczości i podejmowania w niej wątków historycznych, które sam staram się realizować w pisaniu scenariuszy komiksowych.

⁶⁰ T. Kudliński, *Wstęp...*, s. 5–6.

⁶¹ Biogram i spis publikacji rysownika: „Gildia.Pl»Komiks”, http://www.komiks.gildia.pl/tworcy/krzysztof_wyrzykowski, 24 II 2013.

⁶² Arystoteles, *Etyka wielka. Poetyka*, Warszawa 2010, s. 129.

kowskiego godnie reprezentują swoją epokę, czy to z racji fizycznej urody, czy też przydzielonych im w scenariuszu szlacheckich postaw.

Krzysztof Wyrzykowski to również artysta, którego nigdy dotychczas nie zawiodła intuicja. Tam, gdzie mnie i konsultantom historycznym brakło wiedzy na temat wizualnej strony epoki, potrafił wykreować przekonujące w rysunku przemysłowe miasta (*Korfanty*) czy leśne plenery i zapomniane wioski (*Wyzwolenie? 1945*). Olbrzymia fantazja rysownika objawia się też w pokazaniu życia na okupacyjnych ulicach (*Zamach na Kutscherę* – zob. ilustracja nr 2) czy kresowych miasteczkach i drogach polskiego września (*Łupaszka. 1939*). To samo dotyczy wykreowania postawy, gestów czy mimiki bohaterów – pokazujących ich wewnętrzne wybory (*Wyzwolenie? 1945* – zob. ilustracja nr 3), nagle decyzje podejmowane w walce (*Wilcze tropy. Orlik; Wyzwolenie? 1945*) czy w życiu osobistym (*Wilcze tropy. Zygmunt; Korfanty*). Istotne są tu też: odpowiednie wykadrowanie postaci i krajobrazów, co można porównać z pracą operatora filmowego, oraz umiejętność budowania napięcia (np. w rozpisanej na wiele kadrów scenie wyroku na Kutscherze z komiksu *Zamach na Kutscherę*). We wszystkich tych wypadkach przydała się umiejętność obserwacji ludzkiego ciała i ludzkich zachowań. A zatem praca rysownika komiksu historycznego to połączenie wiedzy na temat epoki, w której rozgrywa się komiks, a tam, gdzie wiedzy brak – intuicji i fantazji, następnie zmysłu obserwacji ludzi i przyrody, znajomości poetyki komiksowej i wreszcie umiejętności ponadprzeciętnego rysowania.

Podsumowanie. Poetyka komiksu historycznego

Po rozważeniu zagadnień związanych z fabułą i plastyczną stroną komiksu i zgromadzeniu cytatów możemy stwierdzić, że komiks historyczny jest uzupełnieniem i dopełnieniem historycznego opracowania oraz udratyzowaniem wydarzeń znanych historykom. Dzięki fabule opis znany z dokumentów staje się pełniejszy, bliższy prawdy – o wartości emocjonalne i dramaturgię wydarzeń. Nabiera też kształtów dzięki plastycznej wizji rysownika: sytuacji, krajobrazów, postaci, zachowań i gestów bohaterów. Chronologiczny opis wydarzeń zmienia się w komiksie historycznym w logiczny fabularnie ciąg wydarzeń wypełnionych emocjami bohaterów, natomiast plastycznie – w dynamiczny, narysowany w sekwencji kadrów, poddany prawom estetyki kadru i planszy – cykl obrazków (zob. ilustracja nr 4).

Jednocześnie komiksowa rzeczywistość historyczna z racji swej natury będzie budziła zastrzeżenia historyków, ponieważ komiks buduje quasi-realność na własnych prawach, właściwych tylko jemu. Stąd rozczarowanie niektórych historyków uboższą treścią komiksu historycznego w porównaniu z analizami naukowymi czy dokumentami, stąd też krytyczne podejście objawiające się we wskazywaniu przez historyków raczej różnic niż podobieństw między prawdą historyczną a prawdą wydarzeń narysowanych w komiksie.

Wyjaśnienia wymaga jeszcze dokumentaryzm w komiksie. Moim zdaniem, to, że czasem artyści, tworząc komiks historyczny, opierają się ściśle na faktach i dokumentach, nie stawia *a priori* (jak chciałoby wielu współczesnych krytyków komiksu) ich utworu na pozycji przegranej. Mimo troski o wierne odtworzenie

w fabule faktów oraz strony wizualnej epoki mogą oni (i powinni) realizować własne cele, tożsame z celami dzieła sztuki. Komiks ma bowiem odmienny cel niż tekst historyczny, który musi przede wszystkim przekazywać informację. W komiksie zawarta jest bowiem jego poetyka, celowo obliczona na doznania estetyczne, na poruszenie czy wzruszenie czytelnika, a nie na poinformowanie go czy edukowanie.

Wydaje się, że dziś idealnym komiksem historycznym jest utwór, który w warstwie plastycznej możliwie wiernie odtwarza stronę wizualną epoki, fabułę natomiast opiera w całości na faktach autentycznych, mających potwierdzenie w źródłach historycznych, dobór tych faktów jednak wynika wyłącznie z ich zadań w strukturze fabularnej utworu.



Beczki z syropem, scen. S. Zajączkowski, rys. K. Wyrzykowski

Przykład klasycznie rysowanego komiksu fabularnego, scenariuszowo nawiązującego do tradycyjnej trzyaktowej struktury utworu (ekspozycja, pierwszy punkt zwrotny, rozwinięcie, drugi punkt zwrotny, zakończenie) zamkniętego w jednej planszy. W ekspozycji (kadry 1–4) poznajemy ogólną sytuację czasu akcji i bohaterów. W pierwszym punkcie zwrotnym, uruchamiającym akcję (kadr 5), bohater utworu podejmuje ważną decyzję, która zmieni jego życie. W rozwinięciu (kadry 6–10) bohater po przygodach (kadr 7) i przeciwnościach losu (kadry 8–9) wykonuje zadanie i wraca jako zwycięzca do przyjaciół ze zdobytą „nagrodą” (kadr 10). W drugim punkcie zwrotnym (kadr 11) następuje zmiana losu bohatera jako skutek podjętej na początku decyzji. W zakończeniu (opis na końcu historii – z braku miejsca już bez kadru) mamy wydzwięk historii (moral) oraz dopowiedzenie, jak potoczyły się dalsze losy bohatera. *Katharsis* z ostatniego zdania ma skłonić czytelnika do refleksji nad moralnością wprowadzoną do Polski przez Sowieców.



W imieniu Polski Niepodległej. Zamach na Kutschereę. 1 marca 1944, scen. S. Zajązkowski, rys. K. Wyrzykowski.

Okupacyjna Warszawa – scena niezwykle sugestywnie w rysunku oddająca terror na ulicach miasta.

Plansza z komiksu *Wyzwolenie? 1945*, scen. S. Zajązkowski, rys. K. Wyrzykowski (ilustracja obok)

Wbrew temu, co próbują zarzucić komiksowi jego krytycy, komiks pokazuje rozterki i wewnętrzne wahania bohaterów. W prezentowanej planszy dowódca żołnierzy AK, mjr Jan Taborowski „Bruzda”, dostaje od dowództwa oddziału sowieckiego propozycję współpracy i zastanawia się, czy ją przyjąć. Propozycja pada, gdy major w zamyśleniu obserwuje przez okno rozbrojenie swoich żołnierzy, słucha pochwał o „przewagach” Armii Radzieckiej i obserwuje grabiących żołnierzy sowieckich. To, co widzi przez okno i co słyszy za plecami, pomoże mu podjąć decyzję.





Plansza z komiksu *Wyzwolenie? 1945*, scen. S. Zajązkowski, rys. K. Wyrzykowski.

Chronologiczny opis wydarzeń historycznych w komiksie zmienia się w logiczny fabularny ciąg wydarzeń, a plastycznie w dynamiczną sekwencję kadrów. Powyżej ucieczka polskich żołnierzy z obozu jenieckiego w Skrobowie.

Sławomir Zajączkowski (ur. 1971) – absolwent Uniwersytetu Łódzkiego, scenarzysta komiksowy, wcześniej także publicysta, jego artykuły o komiksach ukazywały się w latach 1994–2004 w Magazynie Komiksów „AQQ”. Jako scenarzysta współpracował z kilkoma rysownikami, wydając albumy m.in. z Andrzejem Fonfarą (*Pamiętamy: Biała Podlaska 1939–1945*) i Arturem Suchanem (*Jedną nogą w grobie* – scenariusz wspólnie z Krzysztofem Burdonem). Kolejne komiksy dotyczące tematyki wojennej: *Łupaszka. 1939*, *Korfanty, Wyzwolenie? 1945*, serie komiksowe *Wilcze tropy* oraz *W imieniu Polski walczącej* zrealizował wspólnie z rysownikiem Krzysztofem Wyrzykowskim. Albumy te, często bazujące w całości na faktach autentycznych, zostały uznane w Polsce za dzieła, które odświeżyły spojrzenie na komiks wojenny i przyczyniły się do zwiększenia jego popularności. Większość z nich została przygotowana na zamówienie Oddziału IPN Warszawa. Komiksy obu autorów ukazywały się także w prasie – w dodatkach historycznych do dziennika „Rzeczpospolita” (komiks *Żelazny*) oraz w miesięcznikach „Uważam Rze Historia” i „Historia Do Rzeczy”, gdzie były publikowane jednoplanszowe historie.

Słowa kluczowe: komiks, historia, sztuka, kultura popularna, narracja graficzna, fabuła, powieść historyczna

The attractiveness of historical cartoons at the background of demands imposed on cartoon creators by history and art

Writing about historical cartoons, one has to keep in mind two perspectives – that of art and that of history. Each of these perspectives specifies different tasks for a cartoon and these tasks are often contradictory to each other. While – for a historian – an ideal in a historical cartoon is compliance of the content and images with source documents, for a cartoon creator, the principal objective is an efficient fulfilment of the storyline. In the article, the author raises the question of a possibility to create a historical cartoon which would satisfy both art critics and historians. This question is in fact a question about the truth of historical facts in art.

Searching the answer to the above question, the author points to postmodernist and avant-garde dictate, dominating today in theoretical digressions concerning the role of the art and of the history. The author recognises that the contemporary positions of theoreticians do not make it easier for him to find answers to the questions raised above.

Therefore, the author turns in his considerations to classical solutions, paying attention to the attractiveness of the Aristotle principle of mimesis. He also notices that similar problems to these the cartoon creators are facing now while trying to present history in a form of a storyline, were the challenges classical authors of historical novels had to cope with earlier. Since the cartoon can be considered a part of the literary horizon, the author gives some thoughts to a dilemma whether novelists' experiences will remain useful for cartoon creators. It seems that it is not entirely so, since contemporary fiction (and hence

also cartoon) is influenced by phenomena related to a fragmentation of the plot. Therefore, the author is rather inclined to adopt the position that historical cartoon, if it wants to upkeep an element of a storytelling, will – in the future – be forced to use the experiences of filmmakers since the plot still plays an important role in movies.

Closing paragraphs of the article are devoted to a poetic value of a historical cartoon and the attempt at defining it. The author tries to prove that chronological descriptions of events also characteristic of a historical source material, in case of a historical cartoon turns into a logical course of events filled with the protagonists' emotions while, from the point of view of plastic art, it turns into a sequence of drawn images subordinated to the rights of aesthetics of a frame and a chart. The author underlines that despite determination to accurately recreate facts in a storyline, as well as, to recreate the visual impression of the relevant epoch, the creators should also try to accomplish their own goals identical to the objectives a work of art is supposed to accomplish.

Keywords: comics, history, art, popular culture, graphic narrative, story, historical novel