

Poznań, 30 maja 2019 r.

Prof. dr hab. Izolda Kiec
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Katedra Kuratorstwa i Teorii Sztuki

Recenzja pracy doktorskiej mgr. Tomasza Pstrągowskiego
Prawdziwe życie w komiksowych kadrach. O komiksach dokumentu osobistego

Rozprawa doktorska mgr. Tomasza Pstrągowskiego *Prawdziwe życie w komiksowych kadrach. O komiksach dokumentu osobistego* jest dziełem bardzo obszernym, razem z aneksami liczy niemal sześćset stron; sam tekst autorski obejmuje stron 419. Jest pierwszym tak obszernym omówieniem zagadnienia na gruncie rodzimej refleksji zarówno dotyczącej problematyki dokumentu osobistego, jak i form komiksowych. Jest dowodem odczytania i erudycji autora, jego zaangażowania badawczego i niewątpliwych umiejętności przekazywania wiedzy, pracę czyta się bowiem bez znużenia, z zainteresowaniem, choć nie bez wątpliwości dotyczących przede wszystkim zasadności poruszania niektórych wątków oraz kompozycji całości. Przy tak opasłym tomie nie sposób zatem w pierwszej kolejności nie zadać pytań o: 1) strukturę tekstu, 2) o dyscyplinę wywodu.

Kompozycja wydaje się klarowna ('wydaje się' napisałam nie przypadkiem – w podsumowaniu lektury bowiem wrócę do tych początkowych spostrzeżeń, by dokonać ich weryfikacji). W rozdziale pierwszym znajdują się podstawy teoretyczne, mające służyć dalszym analizom. Te zaś zaprezentowane zostały w kolejnych siedmiu rozdziałach, w zasadzie w układzie chronologicznym, tak by ukazać narodziny, ewolucję, ale i zasięg komiksowego dokumentu osobistego, począwszy od amerykańskiego undergroundu, poprzez Europę Zachodnią, Japonię, aż do komiksu polskiego. To w sumie kilkadziesiąt lat dziejów szeroko zakreślonej odmiany twórczości komiksowej – od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku do drugiej dekady nowego stulecia. Imponuje przy tym wiedza Autora, znajomość literatury przedmiotu i pasja, z jaką traktuje temat. Przy tak obszernym materiale nie sposób oczywiście uniknąć powtórzeń, czasem koniecznych w celu przypomnienia wątku, ale czasem świadczących o nie dość uważnej redakcji tekstu, jak choćby (to jeden z co najmniej kilku takich przypadków) powtórzenie dotyczące konfliktu w środowisku „Wimmen's Comix”, który jest zrelacjonowany krótko na stronach 95-96 i ponownie na stronach 167-168.

Uwaga powyższa skłania, by przejść do kwestii dyscypliny wywodu. Gdyby istniał zwyczaj tytułowania recenzji prac badawczych zgłaszanych na stopień, opatrzyłabym swoją wypowiedź nagłówkiem: Sztuka pisania to między innymi sztuka rezygnacji. Ponieważ odnoszę wrażenie, że Autor pracy nie bardzo potrafi albo nie chce zrezygnować z możliwości zaprezentowania swojej – tak, tego nie kwestionuję, ogromnej – wiedzy, uruchamia wątki poboczne i wdaje się w dygresje, które sprawiają wrażenie nadmiaru, a niekiedy pozbawione są funkcjonalności. Przykładami są choćby zbyt obszerne, moim zdaniem: omówienie działalności Magazynu „MAD”, wyróżnione nawet osobnym podrozdziałem (2.7., s. 106-109); omówienia kampanii Werthama i Kodeksu Komikowego w Ameryce (s. 72-77), propagandy antykomiksowej w powojennej Polsce (s. 374-376), nawet z dodatkową dygresją: „Na marginesie tych rozważań warto dodać, że nagonka na komiksy przełomu lat 40. i 50. nie odbyła się tylko w Stanach Zjednoczonych i Polsce. [...]” (i tutaj czytamy całostronicowy akapit poświęcony sytuacji we Francji i w Japonii); rozważania na temat prekursorstwa w zakresie użycia terminu ‘graphic novel’ (s. 121-123); doszukiwanie się źródeł autobiografizmu w epoce oświecenia, a następnie romantyzmu (s. 79); wreszcie – i tutaj mam więcej wątpliwości – omówienie reportażu komiksowych Igorta, o których sam doktorant mówi jako o pozbawionych cech dokumentu osobistego (s. 339) (ale analizuje je na następnych dwóch stronach i z tej analizy wynika, że jednak zarówno *Dzienniki ukraińskie*, jak i *Dzienniki rosyjskie* takim dokumentem osobistym są). We wszystkich tych przypadkach wystarczyłoby w jednym zdaniu zapisać istotę problemu i zaznaczyć jego ewentualną wagę dla pojawienia się/rozwoju komiksowego dokumentu osobistego; umiar bowiem jest niezbędny w przypadku tak obszernego dzieła, gdzie szczególnie ważna jest przejrzystość myśli. Można by więc zastanowić się również nad skróceniem albo po prostu wyrzuceniem zbyt długich streszczeń utworów i wskazywania na ich powinowactwa, dalej – szczegółowych informacji o autorach i ich innych dziełach, o recepcji, łącznie z wymienianiem nagród. Sądzę, że warto byłoby przejrzeć tekst pod tym kątem przed ewentualnym drukiem rozprawy w postaci książkowej.

W kolejnej części recenzji chciałabym się odnieść do rozważań teoretycznych pana mgr. Pstrągowskiego i do odzwierciedlenia założeń sformułowanych w pierwszym rozdziale pracy w rozdziałach historyczno-analitycznych.

Pierwsza sprawa – odczuwam pewien niedosyt, jeśli chodzi o zdefiniowanie, a potem użycie operacyjne pojęcia ‘dokument osobisty’ (tu: ‘komiksowy’). Skoro punktem wyjścia dla autora jest definicja Romana Zimanda, to zakładam, że – za jego sugestią – w tytule pracy została użyta nazwa rodzaju. W takim razie powinniśmy otrzymać dość klarowny obraz:

rodzaj – gatunek – odmiana gatunkowa. I oczekiwałabym, że ten schemat zostanie wypełniony w teoretycznym wstępie przez autora rozprawy o komiksie. Tymczasem pan Pstrągowski bardzo szybko porzuca kwestie gatunkowe, by przejść do – mam wrażenie, najobszerniej omawianego zagadnienia w tej części – paktu autobiograficznego i autobiografii, głównie w ujęciu Philippe’a Lejeune’a.

Ale pozostanę na moment przy genologii. Nie zostały na potrzeby pracy (czyli zmodyfikowane z perspektywy badacza komiksu) omówione gatunki – ani te wymienione przez Zimanda (list, dziennik, memuarystyka, autobiografia), ani te wynikające z uzupełnienia definicji Zimanda przez Małgorzatę Czermińską, a wywodzące się z kręgu literatury faktu i eseju. I tak na przykład pan Pstrągowski wspomina tutaj reportaż, przyznając, że komiksowe reportaże często reprezentują literaturę dokumentu osobistego, a „wielu komiksowych reporterów wprowadza do nich wyraźne wątki autobiograficzne” (s. 14). Więcej natomiast na temat reportażu komiksowego pisze Doktorant dopiero przy analizie reportaży Joego Sacco i tu powołuje się przede wszystkim na definicje Jakuba Jankowskiego, który postrzega reportaż jako gatunek zmacony (s. 155), ale także przywołuje nurt nowego (w latach 60. i 70.) dziennikarstwa gonzo, „w którym dziennikarz porzuca rolę bezstronnego beznamiętnego obserwatora, starającego się przybliżyć czytelnikowi >obiektywną prawdę<, i czyni z siebie samego zarówno bohatera, jak i siłę sprawczą wydarzeń” (s. 156). Powraca definicja reportażu sto stron dalej, podczas analizy twórczości Guy Delisle’a – i tutaj postanawia Autor rzecz zacząć niejako od początku, za podręcznikiem *Prasowe gatunki dziennikarstwa* definiując reportaż, począwszy od źródłosłowu i cech gatunkowych (s. 255-256). Wreszcie dopiero w szóstym rozdziale pracy, poświęconym zachodniemu komiksowi autobiograficznemu w latach 2000-2013, znajdujemy podrozdział zatytułowany *Komiksowe reportaże*, w którym otrzymujemy definicję gatunku komiksowego reportażu dokumentu osobistego, ale i dowiadujemy się, że „istnieją także komiksowe reportaże niekwalifikujące się do żadnego z gatunków literatury dokumentu osobistego, pozostające >czystymi< reportażami” (s. 339). Zasadniczo nie mam nic przeciwko owemu „koncentrycznemu” definiowaniu gatunku, ale musiałyby to być zaplanowana, uporządkowana strategia badawcza i pisarska, a mam wątpliwości, czy tak jest w tym przypadku.

Wracam zatem do rozdziału pierwszego, by przyjrzeć się kolejnym elementom teorii. Wspomniałam wyżej, że pakt autobiograficzny i autobiografia to – zdaje się – najobszerniej omawiane tu pojęcia, co więcej – najczęściej pojawiające się jako narzędzia służące analizie; znacznie częściej aniżeli „dokument osobisty” (co poddaję pod rozważę Doktoranta: czy aby

na pewno adekwatny wobec zawartości jest tytuł pracy, albo inaczej: czy precyzyjnie są stosowane określenia rodzajowe i gatunkowe w analitycznych częściach pracy?).

Być może wynika to z faktu, że najważniejszym, jak mi się wydaje, teoretykiem, obecnym w pracy i w myśleniu pana Pstrągowskiego o wątkach – nazwę je – „osobistych” albo „intymnych” w dziele sztuki jest Philippe Lejeune. I to jego sztandarowa teoria paktu autobiograficznego zdecydowała o przechyleniu teorii, a co za tym idzie – analiz, w stronę: 1) wspomnianego autobiografizmu; 2) ujęć literaturoznawczych.

Obszernie omawia mgr Pstrągowski dyskusję na temat koncepcji paktu autobiograficznego i autobiografizmu (uwzględniając głos polemiczny Serge Dubrovsky'ego), a ponieważ jest to w sporej mierze dyskusja historyczna, Autor uaktualnił i przystosował ją do badań komiksoznawczych poprzez adaptację teorii między innymi: Małgorzaty Czermińskiej, Beaty Przymuszały, Elisabeth El Refaie i Reginy Lubas-Bartoszyńskiej. Referując wyżej wymienione teorie, Doktorant odwołuje się do przykładów komiksowych, udaje mu się zatem zbudować interesującą całość samą w sobie, ale nie zawsze funkcjonalną dla dalszych rozważań. Podczas lektury analiz bowiem teorie czasem okazują się nieprzydatne albo nie dość precyzyjne – i uwaga ta nie jest zarzutem wobec Autora, nie wyobrażam sobie bowiem teorii, która obejmie wszystkie przykłady i rozwiąże wszelkie wątpliwości. Poniższe pytania oraz uwagi (te najważniejsze z wielu) poddaję zatem pod rozważenie Panu Tomaszowi Pstrągowskiemu jako – z jednej strony – podjęcie rozmowy; z drugiej – jako kwestie do rozważenia podczas przygotowań rozprawy do druku.

– Jak odróżnić „prawdziwy” pakt autobiograficzny od fałszywego paktu autobiograficznego? (Zob. analizę noweli rysunkowej Seta *Życie nie jest takie złe, jeśli starcza ci siła*, s. 170-176, gdzie pojawia się zdanie: „zawarcie z czytelnikiem fałszywego paktu autobiograficznego jest oczywiste”; przy okazji chciałabym wiedzieć, na czym polega owa „oczywistość”?)

– Lektura kolejnych analiz skłania mnie ku stwierdzeniu, które najsilniej chyba ujawniło się w rozważaniach nad *Mausem*, że autobiografizm – zdaje się, że wbrew ustaleniom Lejeune'a, który wskazuje na „twarde” wyznaczniki zarówno paktu autobiograficznego, jak i autobiografizmu – jest interpretacją, czyli nie istnieje bezwzględnie? (Zresztą potwierdzałyby tę hipotezę przytaczane przez Autora interpretacje innych badaczy, z którymi właśnie w odniesieniu do owej „autobiograficzności” albo jej braku pan Pstrągowski nie zawsze się zgadza.)

– Dość często pojawia się w rozważaniach zwrot „czytelnik wierzy...”, który budzi mój zdecydowany sprzeciw i przewrotne pytanie: a jeśli nie wierzy, to co? Bo ja nie wierzę,

choćby wtedy, gdy czytam odnośnie do komiksów Aline Kominsky-Crumb: „Komiksy o Goldie utrzymane są w tak intymnym stylu i tak doskonale pasują do wyobrażenia czytelnika na temat życia undergroundowej rysowniczkii, że wierzy w nie odruchowo, nie zważając na rozbieżność pomiędzy nazwiskami autorki i bohaterki” (s. 95). Skoro zatem inaczej wyobrażam sobie undergroundową rysowniczkę, mam kwestionować autobiograficzność owych utworów? I na jakiej podstawie określamy poziom wiary, gdy mówimy o dokumencie osobistym, pakcie autobiograficznym, autobiografizmie?

– Dlaczego Autor twierdzi, że (myśl ta pojawia się kilkakrotnie w analizach) nawiązywanie kontaktu z czytelnikami (bezpośredni zwrot do czytelnika) jest formą uwiarygodnienia informacji i – jak się domyślam – w takim rozumieniu formą zawierania paktu autobiograficznego? (Przy okazji dodam, że unikałabym odwołań – nawet jedynie stylistycznych – do teatralnej czwartej ściany; burzenie – tak jak wznoszenie – czwartej ściany w teatrze nigdy nie było związane z wątkami autobiograficznymi; było i jest gestem artystycznym; w teatrze zresztą, ze względu na wielość podmiotów – bo oprócz autora jest przecież jeszcze aktor, wykonawca – jeszcze trudniej rozważać wątki autobiograficzne aniżeli w komiksie, chyba żeby rozszerzać koncepcję autobiografizmu kolaboratywnego, a chyba nie o to w tym przypadku chodzi). Bezpośredni zwrot do czytelnika jest figurą retoryczną, konwencją służącą do nawiązania relacji z odbiorcą, ale wydaje mi się, że mówienie o autobiografizmie to nadużycie w tym przypadku i rozmywanie pojęcia (zob. W. Ryczek, *Metabasis: kilka słów o apostrofie*, „Napis” 2016, nr 22, http://rcin.org.pl/Content/64264/WA248_83697_P-I-2795_ryczek-metabasis_o.pdf).

– Czy rezygnacja z obiektywizmu zawsze oznacza autobiografizm? Taką niebezpieczną sugestią, a może tylko dość daleko idący wniosek wysnuwam z rozważań pana Pstrągowskiego nad reportażami komiksowymi Joego Sacco (s. 153-165), i niestety, na następnych ponad dwustu stronach rozprawy nie znalazłam odpowiedzi na to pytanie, ale jeśli miałyby ona być twierdząca, byłoby to zbyt rozległe zawłaszczenie.

Kolejną kwestią, jaką chciałabym poruszyć odnośnie do części teoretycznej rozprawy, jest zasadność korzystania głównie z ustaleń literaturoznawców. Rozumiem literaturoznawcze podejście do badań komiksu. Jednak w przypadku tej pracy nie oczekuję odwzorowania myślenia literaturoznawczego i powielania zabiegów tych badaczy, którzy tropią ślady dokumentu osobistego (i autobiografizmu) w literaturze, ale pokazania tego, czym komiksowy dokument osobisty różni się od literackiego (ale także filmowego, malarskiego, fotograficznego itd.). Autor podkreśla co prawda tę cechę twórczości komiksowej, która w klasycznym ujęciu literaturoznawczym nie została ujęta – zbiorowe często autorstwo (inny

autor scenariusza, inny rysunku). Ale kwituje to sformułowaniem „autorstwo kolaboratywne”, nie próbując tego właśnie, charakterystycznego dla komiksu skomplikowania wyeksponować, bliżej zdefiniować i pokazać w analizie. A przecież tutaj też trzeba by rozstrzygnąć bardzo ciekawą, moim zdaniem, relację komiksowa biografia – autobiografia, bo podczas gdy jeden z autorów tworzy autobiografię, drugi jest biografem (w literaturoznawstwie sprawa jest jasna; ale dla komiksu wcale nie tak klarowna, przykładami choćby *Maus* czy *Totalnie nie nostalgia* Wandy Hagedorn i Jacka Frąsja). Przychodzi mi zatem do głowy pojęcie reprezentacji, do jakiego nie odwołuje się pan Pstrągowski, ale być może byłoby ono dobrym, adekwatnym wobec twórczości komiksowej narzędziem interpretacji.

Przede wszystkim jednak oczekiwałabym skupienia na owym szczególnym, komiksowym połączeniu słowa i obrazu w kontekście konstruowania komiksowego dokumentu osobistego. Zbyt mało, jak mi się wydaje, wyeksponował autor pojęcie autoportretu (odnotowuje je na s. 29 i 97), a wzmiankując je, uczynił to raczej bez intencji klasyfikowania jako gatunku dokumentu osobistego, wykorzystania jako narzędzia badawczego albo klucza do interpretacji – a przecież autoportret, odsyłając do wizualnej kreacji twórcy, jednocześnie – poprzez sięgnięcie do znanej formy literackiego autoportretu – łączy literaturoznawcze metodologie z badaniem form wizualnych. Jeśli chodzi o kwestie związane z rysunkiem, to ciekawym, choć mało rozwiniętym i nieznajdującym pełnej interpretacji w części historycznej / „przykładowej”, wątkiem jest spostrzeżenie autora, że większość rysunków w komiksowych dokumentach osobistych jest białoczarna. A skoro tak – to Badacz powinien zwracać uwagę szczególną na te przykłady, w których pojawi się barwa – są to, jak rozumiem, odstępstwa od reguły i jest w tym jakiś cel?

Przejdę do zapowiedzianej wcześniej weryfikacji spostrzeżenia o klarowności kompozycji pracy. Bo skoro lektura kolejnych omówień i interpretacji komiksów rodzi coraz więcej pytań, na które odpowiedzi nie znajduję w pierwszym, teoretycznym rozdziale pracy, to może warto byłoby pomyśleć o odwróceniu kolejności i postępowaniu zgodnym z metodologią prowadzenia badań – najpierw rozdziały analityczne, ukazujące poszczególne komiksy dokumentu osobistego, źródła, tendencje i ewolucję, a jako podsumowanie – prezentacja własnej teorii, zbudowanej na podstawie własnych badań, która nawet jeśli korzystać będzie z ustaleń Lejeune’a, Czermińskiej itd., będzie oryginalną komiksoznawczą teorią, dla której punktem wyjścia byłyby cechy konstytutywne komiksu, a nie tradycyjnie rozumiana literatura i jej komentatorzy.

Na zakończenie pozwolę sobie na kilka uwag szczegółowych:

W podrozdziale 2.2., zatytułowanym *Dlaczego wtedy?* (s. 78-88), omówione są przyczyny pojawienia się silnych tendencji autobiograficznych, indywidualizmu lansowanego w życiu publicznym (rewolucja obyczajowa lat 60.) i przekładanego na nurty indywidualistyczne w sztuce (kontrkultury), a podstawowym źródłem, do jakiego odwołuje się autor jest rozprawa Edwarda Kasperskiego. Sugerowałabym, żeby uwzględnić także zainteresowanie samych badaczy tymi problemami, o jakich pisze pan Pstrągowski. Bez szkoły *Annales*, bez rozważań Hydena White i późniejszych Franka Ankersmitha nie byłoby, jak sądzę owego sporego zainteresowania wątkami autobiograficznymi, choćby w postaci pierwszych rozpraw Lejeune'a z początku lat 70.

A skoro ruchy kontrkulturowe, to sugerowałabym także większe skupienie się na samym feminizmie (Agnieszka Gajewska twierdzi wręcz, że to feminizm jest odpowiedzialny za renesans zainteresowania autobiografią i biografią w twórczości artystycznej i w badaniach humanistycznych), zwłaszcza na ustaleniach krytyki feministycznej, ponieważ niewystarczające wydaje mi się to, co pisze autor na s. 87 o kobiecych autobiografiach. Oczywiście, autobiografizm jest – jak zauważa autor za przywołanymi w rozprawie badaczkami – odpowiedzią na literacki patriariat, ale jednocześnie żywioł autobiograficzny uznawany jest za jedną z ważniejszych cech (jeśli nie najważniejszą) poetyki kobiecej twórczości w ogóle (o czym wspomina pan Pstrągowski na s. 97, ale nie ma to, o dziwo, jakichkolwiek konsekwencji dla jego lektury i interpretacji) – i to niezależnie od płci autora! W ten sposób Tomasz Pstrągowski zmierza jakoby w poprzek badań nad twórczością kobiecą, co być może najlepiej widać w podsumowaniu porównania komiksów Kochalki i Doucet: „Warto porównać dziennik Kanadyjki z *American Elf*, są to chyba dwa najbardziej cenione i najczęściej przywoływane dzienniki komiksowe – do tego w pewnym momencie powstające równolegle. Najbardziej znaczącą różnicą jest fakt, iż o ile James Kochalka skupia się na pojedynczych momentach dnia, Julie Doucet stara się streścić cały dzień. Komiksy Kochalki – pozbawione struktury fabularnej i często odmawiające czytelnikowi czytelnej puenty – traktują zatem o tym, jak naprawdę przeżywamy życie. Doucet zaś próbuje nadać życiu sens. Zamknąć każdy z rysowanych dni w ramach opowieści i podsumować go” (s. 202). Gdybym miała wesprzeć myśl autora, który sugeruje, że Kochalka jest bardziej wiarygodny aniżeli Doucet, powiedziałabym przewrotnie, że tak, w takim ujęciu, owszem – a to dlatego, iż Kochalka reprezentuje kobiecą spontaniczność i szczerość, zakorzenienie w intuicyjnej pamięci ciała, a Doucet skalkulowany, skrywany pod maską konwencji androcentryzm.

W rozdziale 6., poświęconym zachodniemu komiksowi autobiograficznemu w latach 2000-2013, Tomasz Pstrągowski dokonał krótkiego podsumowania rozwoju rodzaju

komiksowego dokumentu osobistego w drugiej połowie XX wieku (bo od wydania 1. tomu *Persepolis* w 2000 roku odnotowuje nowy etap w dziejach zjawiska). Od lat 60. do początku XXI stulecia wyróżnił autor aż osiem etapów procesu „przebijania się tematyki autobiograficznej do świadomości masowego czytelnika”. Wydaje mi się, że sporo jest tych etapów jak na zaledwie nieco ponad trzydzieści lat istnienia rodzaju. I rzeczywiście – punkt pierwszy („eksplozja komiksu undergroundowego na przełomie lat 60. i 70.”) można by połączyć z punktem drugim („ukazanie się *Umowy z Bogiem* Willa Eisnera i rozpropagowanie pojęcia *powieść graficzna*), a nawet trzecim („napędzana przez Lettermana kariera medialna Harveya Pekara”). Być może można by połączyć punkty piąty, szósty i siódmy, one bowiem pokazują instytucjonalizowanie się ruchu wydawniczego związanego z komiksami dokumentu osobistego (powstanie i działalność Drawn & Quarterly, L’Association i Paradox Press w ramach DC Comics). Więc albo trzeba zmodyfikować terminologię i zamiast „etapy” powiedzieć „czynniki”, które wpłynęły na rozwój zjawiska, a jak etapy, to trzy-cztery najwyżej – tak mi się zdaje.

Skoro o podziałach i klasyfikacjach mowa, to odniosę się do dokonanego w tym samym, 6. rozdziale podziału komiksów dokumentu osobistego po 2000 roku na „gatunki” (s. 272). Napisałam ostatni wyraz w cudzysłowie, ponieważ w moim przekonaniu określenie „gatunki”, które zastosował autor, nie jest precyzyjne. „Opowieść o dojrzewaniu”, „opowieść chorobowa”, „opowieść terapeutyczna” – byłyby tu odmianami gatunkowymi, a nie gatunkami. Nie wyróżniałabym wszakże samej „opowieści” jako gatunku literatury dokumentu osobistego. Gatunkami takimi niech pozostaną dwa z wymienionych przez Pana Pstrągowskiego: reportaż i dziennik. Tyle że w odniesieniu do zaprezentowanego podziału autor musiałby się zdecydować na klucz albo formalny, albo tematyczny. I nie dodawać określenia z kolejnej klasyfikacji – świadectwo. Nie mówiąc o „dziwnościach autobiograficznych” – budzących mój gorący sprzeciw jako całkiem nieprofesjonalne sformułowanie, otwierające pole do rozmaitych interpretacji. Żeby być sprawiedliwą wobec Autora i nie opierać się wyłącznie na własnych odczuciach, spojrzałam do *Słownika języka polskiego*, by zapoznać się z definicją rzeczownika ‘dziwność’ – i czytam w nim, że to „cecha czegoś lub kogoś dziwnego, niezrozumiałego, niecodziennego”; właśnie – ‘niezrozumiałego’. Przecież nie o to chodziło panu Pstrągowskiemu... I jeszcze odnośnie do tego podziału. Na stronie 272 Autor wymienił w punkcie 2. opowieści terapeutyczne i jedną ich odmianę – 2.1. opowieści chorobowe. Gdy jednak w toku wywodu przechodzi do omówienia tego punktu (na stronie 298), Doktorant decyduje się na tytuł *Komiksy o kryzysie*, co więcej, nie wyróżnia tutaj podpunktu z opowieściami chorobowymi, a jedynie od strony 307 rozpoczyna nowy wątek w

tym podrozdziale, który sygnalizuje słowami: „Walkę z kryzysem niebędącym chorobą opisuje...” Nie jest to tylko uwaga redakcyjna, proszę bowiem zwrócić uwagę, że zmieniona została zarówno gatunkowa kwalifikacja omawianych utworów, jak i ich przyseregowanie tematyczne. Może zatem dobrze będzie raz jeszcze, po analizie zgromadzonego materiału, przeprowadzić spójną, według jednego klucza, klasyfikację.

I ostatnia uwaga do tej części pracy, a mianowicie do podpunktu 6.1. opowieści o dojrzewaniu. Nie bardzo bowiem rozumiem, dlaczego pan Pstrągowski tłumaczy oczywistości, takie jak ta, że książki o dzieciach wcale nie muszą być dla dzieci, i dlaczego podstawą teoretyczną uczynił tutaj artykuł Krystyny Kulickowskiej *Twórczość Marii Dąbrowskiej dla dzieci i młodzieży* (s. 273-274). Mamy dobrze przecież znaną literaturoznawcom, opisaną i omówioną w szczegółach teorię powieści inicjacyjnej (kilka lat temu wyczerpująco pisała na ten temat Ewelina Chodakowska w artykule *Powieść inicjacyjna*, w: *Przechadzki po polskiej literaturze najnowszej*, red. J. Grądziel-Wójcik, J. Jastrzębska, Z. Kopeć, Poznań 2014; wcześniej ukazał się tom *Z problemów prozy – powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003, i sporo innych, omawiających zagadnienie na konkretnych przykładach, publikacji) – i raczej tutaj powinien Autor szukać inspiracji dla swoich komiksowych rozważań.

Na zakończenie chcę podkreślić raz jeszcze, że praca jest ciekawie, poprawnie napisana – tak pod względem stylistycznym, jak i komentarzy w przypisach oraz zestawień bibliograficznych. Muszę też wspomnieć uczciwą postawę Autora, który odnotowuje każdorazowo już funkcjonujące interpretacje, najczęściej odnosi się do tez w nich zawartych. Interesującym uzupełnieniem całości są aneksy zawierające wywiady z twórcami oraz materiał ilustracyjny.

Wymienię tylko w celach wydawniczych te usterki, które wymagają koniecznie naprawy w procesie przygotowań tekstu do wydania. Na stronie 211 kilka razy pojawia się nazwisko Izabeli Filipiak, niestety w wersji Filiciak, a na stronie 380 Krzysztof Owedyk został nazwany Owedykiem. Na stronie 124 pojawia się niespotykane w sztuce edytorskiej zjawisko zestawienia trzech przypisów w jednym miejscu – najlepiej je rozdzielić, zwłaszcza że w tym przypadku nie będzie to problemem. Drobne literówki i usterki stylistyczne pozostawiam do poprawy Autorowi i przyszłym redaktorom pracy. Ale bardzo proszę Pana Pstrągowskiego, żeby nie pisał o swojej pracy w sposób ją deprecjonujący, ani Autor, ani efekt wielkiego wysiłku badawczego nie zasługują na takie słowa jak na stronie 10: „[...] rozdział dotyczący rynku japońskiego jest niezadowolająco powierzchowny i skrótowy”; albo

25: „Sytuacja narracyjna w komiksie jest problemem skomplikowanym. Stąd moja próba uchwycenia jej cech charakterystycznych wydawać się może niezgrabna i niepełna”. Te słowa to jeszcze jeden dowód na to, że przygotowując rozprawę do druku, warto sięgnąć do starych retorycznych zasad i zastosować je w praktyce.

Praca doktorska pana magistra Tomasza Pstrągowskiego jest pierwszym obszernym, całościowym na polskim gruncie badań komiksoznawczych omówieniem zagadnień związanych z komiksem dokumentu osobistego. Autor wykazał się ogromną wiedzą, znajomością literatury przedmiotu, umiejętnością analizy i interpretacji dzieła komiksowego oraz prowadzenia polemiki na poziomie akademickim. To sprawia, że nie mam wątpliwości, wnioskując do Rady Wydziału o wszczęcie kolejnych etapów przewodu doktorskiego magistra Tomasza Pstrągowskiego.

Jolde Kuc