

Jacek Gulanowski

Przedstawienia rodziny w komiksie – uwikłania ideologiczne

Wychowanie w Rodzinie 3, 219-238

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JACEK GULANOWSKI

UNIwersytet Wrocławski

Przedstawienia rodziny w komiksie – uwikłania ideologiczne

The presentations of family in comic books
– ideological involvements

Abstract: Comics (despite its history dating back to the end of 19th century) is still a medium undervalued and underestimated. However, in comics one may discover role models important for the readers, who shape their own understanding of family, aims of family life or proper forms of its realization by accepting, negating or reinterpreting those role models. The aim of comics is the creation (within one piece) of a language understood by as many readers as possible. Popularity of comic books, specificity of its forms of expression and relatively low cost of “production” made possible attempts of the use of this for ideological goals since its very beginnings. Those attempts have been made by both groups at power as well as those who tried to resist their pressure. Ideological entanglement is not only observed in the case of comics consciously used for spreading a specific agenda. It also exists in comics, which, according to their authors, “only tell a story”. Those entanglements arise from the worldview of the creators or references to other comics, which were in any way ideologically entangled. One of the features of the comics portrayal of family is that family usually is a part of the background, not the main theme. There are two main kinds of family portrayal in comics: criticism and affirmation. Even though family is not one of the main themes of comics it may be considered the “litmus paper” of comics ideological entanglement. Family is the oldest human institution, being both a *Gemeinschaft* and *Gessellschaft*. It can be thus stated, that one's relation to the family is one's relation to the traditional world.

Key words: comics, family, ideology, popular culture, upbringing, manipulation, propaganda, education.

Komiks pomimo swojej długiej historii, sięgającej końca XIX wieku (a więc równie długiej co film czy nowoczesna powieść), pozostaje medium niedocenianym i lekceważonym. Wciąż ciąży na nim odium śmieszności

i niepoważności, piętno „humorystycznych historyjek”¹. Sprawia to, iż nie tylko nie docenia się artystycznych osiągnięć tego gatunku, ale również ignoruje wagę przedstawianych w nim bohaterów czy fabuł, a na jego popularność patrzy się niejednokrotnie z rezerwą lub niechęcią. Tymczasem dla badacza rodziny kultura popularna, a wraz z nią komiks, jest jednym z najważniejszych obszarów badań, ponieważ – jak piszą Daria Hejwosz i Witold Jakubowski – „wrastamy w nasz świat poprzez kulturę. W jej tekstach zawiera się opis ludzi nim żyjących, ich norm postępowania i celów, które powinni osiągnąć. To właśnie kultura, w której żyjemy, decyduje o naszej tożsamości”². W komiksie odnaleźć można wzorce ważne dla odbiorców, wobec których – poprzez ich akceptację, negację lub reinterpretację – tworzą swoje pojmowanie rodziny, celów życia rodzinnego czy odpowiednich form jego realizacji. Warto jednak nie tylko przyrzeć się samym przedstawieniom rodziny w komiksie, ale spróbować także zrozumieć, czemu pojawiły się one w określonych dziełach – zwrócić uwagę na uwikłania ideologiczne dzieł oraz ich twórców.

Komiks a ideologia i manipulacja

Według Krzysztofa Teodora Toeplitza „cechą wyróżniającą komiks jako technikę narracyjną jest to, że zdolny jest on, przy pomocy sekwencji nieruchomych (w odróżnieniu od filmu) obrazków, opowiedzieć w sposób czytelny nieznanym dotąd odbiorcy przebieg fabularny”³. Tym właśnie komiks różnił się np. od średniowiecznej wizualnej sztuki europejskiej, której zrozumienie możliwe było dopiero po opanowaniu złożonego języka symboli i alegorii umożliwiających właściwe odczytanie danego obrazu – rozpoznanie określonych świętych po przypisanych im atrybutach, czy zrozumienie hierarchii władzy przedstawionej za pomocą rozmieszczenia postaci oraz ich gestów. Jak pisze Jerzy Szyłak: „komiksy były czytane jak rebusy: ich odbiorca musiał dostrzec i rozpoznać na obrazkach elementy znane skądinąd (z codziennego doświadczenia, z innych obrazów,

¹ Określenie to w odniesieniu do komiksu stosuje Alina Kłoskowska: A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2005.

² D. Hejwosz, W. Jakubowski, *Wstęp*, [w:] D. Hejwosz, W. Jakubowski (red.), *Kultura popularna – tożsamość – edukacja*, Kraków 2010, s. 9.

³ K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985, s. 51.

z literackich opisów, a w późniejszym okresie – także z innych komiksów) i odgadnąć, jakimi zasadami kierował się twórca zestawiając je obok siebie. W przeciwieństwie do twórców rebusów autorzy komiksów nie usiłowali utrudniać procesu rozszyfrowywania swoich prac, nie znaczy to jednak, że ich lektura nie nastroczała żadnych trudności⁴. Komiks⁵ dąży do stworzenia wewnątrz jednego dzieła zrozumiałego dla jak największej ilości odbiorców języka. Jest to z pewnością jedna z przyczyn jego popularności w różnych kulturach i epokach. Jak zaznacza J. Szyłak: „tym, co pomaga nam czytać komiksy, jest właśnie wyrazistość i jednoznaczność obrazków, z których się one składają. Patrząc na serię drobnych rysunków zestawionych obok siebie na stronie, rozpoznajemy od razu, że wszystkie pokazują ten sam świat, odczuwamy upływ czasu, jaki tam następuje, i wiemy, co się wydarzyło. Dzieje się tak głównie dzięki postaciom bohaterów, którzy występują w komiksach. Są oni narysowani tak, byśmy mogli ich rozpoznać na pierwszy rzut oka, i przedstawieni w taki sposób, że chcemy ich rozpoznawać, ponieważ czujemy do nich sympatię lub ich podziwiamy. To właśnie dzięki umiejętności pokazania bohaterów historyjek obrazkowych tak, by było widać następstwo i konsekwencje ich działań, twórcom komiksów udało się spełnić trudne zadanie opowiedzenia czegoś za pomocą obrazków. Można wręcz powiedzieć, że to właśnie bohaterowie są odpowiedzialni za to, że jeden komiks jest czytany przez miliony ludzi na całym świecie, inny zaś nie interesuje nikogo”⁶.

J. Szyłak, aby wyjaśnić istotę komiksowego przedstawienia świata, odwołuje się do narysowanych plansz anatomicznych, z których łatwiej jest się uczyć, gdyż z przedstawionych na nich obiektów usunięto wszystkie zbędne szczegóły. „Operowanie umownym obrazem świata i rysunkiem, który nie tyle przedstawia, ile znaczy, a więc dookreśla i definiuje to, co pokazuje, umożliwiło rysownikom podjęcie poszukiwań, których rezultatem stała się historyjka opowiedziana wyłącznie za pomocą obrazków

⁴ J. Szyłak, *Komiks*, Kraków 2000, s. 12.

⁵ Mowa tu o komiksie klasycznym, którego tradycja została zapoczątkowana już w XIX-wiecznych proto-komiksach, a który w wielu formach trwa do dziś. Ale oprócz niego istnieją też komiksy, w których o wiele większą wagę przykładają się do ekspresji twórców, niż do ułatwienia odbioru widzów. Tego typu dzieła wiązać należy przede wszystkim z nurtami komiksu podziemnego i wysoce autorskiego. Przykładem komiksu niezwykle trudnego w odbiorze, z zamierzenia niełatwego do odczytania, który jednocześnie odniósł sukces komercyjny, jest *From Hell* autorstwa Alana Moore'a (scenariusz) i Eddiego Campbella (rysunki).

⁶ J. Szyłak, *Komiks*, dz. cyt., s. 22-23.

pokazujących kolejne etapy dziania się. Nie jest przypadkiem to, że komiks objawił się najpierw jako humoreska, gdyż przymus realistycznego portretowania świata narzucał rysownikom wiele ograniczeń nierekompensowanych niczym, natomiast posługiwanie się swobodną kreską, wzbogaconą o elementy karykatury, dawało im możliwość jeszcze silniejszego podkreślenia tego, co znaczące, niż samo uporządkowanie składników zdarzenia w układ kompozycyjny, zapewniający scenie czytelność. Komiksy zaoferowały swym czytelnikom świat przestylizowany i zdeformowany tak, by ujawniły się ukryte (czy też przypisywane mu) znaczenia; nie tyle narysowany ile przerysowany”. To przerysowanie komiksu J. Szyłak wiąże z jego fabularnością. „Już od momentu narodzin gatunku zadaniem komiksu było zwrócenie uwagi odbiorcy na to, co się dzieje na obrazkach, na zdarzenia, które są opowiadane, i odwrócenie jej od faktu, że opowieść została zestawiona z rysunków”⁷. Zdaniem T. Kołodziejczaka „wszystko rozpoczęło się od prostego odwzorowania rzeczywistości, czasem fantastycznej, czasem skarykaturowanej. [...] I to jest początek. Na końcu drogi są komiksy, które również opowiadają historie, ale wykorzystują bardzo wyrafinowane narzędzia plastyczne i literackie”⁸.

To właśnie popularność komiksu, specyfika jego form wyrazu oraz relatywnie niski koszt jego „produkcji” sprawiły, iż od samego początku był on medium, które usiłowano wykorzystać do celów ideologicznych. K. T. Toeplitz pisząc o specyfice pół-realnego świata komiksowego zwraca uwagę na fakt, iż „zjawisko ideologii natomiast, czyli, według słynnego powiedzenia Marksa, »fałszywej świadomości« pojawia się w momencie, gdy owa mitologiczna »obecność-nieobecność« postaci i przedmiotów staje się przedmiotem manewrowania, manipulacji, układania w ciągi realnych-nierealnych narracji, posiadających określoną intencjonalną linię kie-runkową. To znaczy, praktycznie biorąc, pojawia się zawsze”⁹.

Ideologiczne uwikłanie komiksu, jego świadome wykorzystywanie do oddziaływania na czytelnika, doskonale widać na przykładzie komiksu polskiego. Był on wykorzystywany w celach edukacyjnych – czy to do uczenia określonych postaw i zachowań wśród uczniów publicznych szkół,

⁷ J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000, s. 43.

⁸ M. Horodniczy, R. Tichy, *Nie – zła sztuka dla chłopaków. Rozmowa z Tomaszem Kołodziejczakiem*, „Frona” 2007, nr 42, s. 157.

⁹ K. T. Toeplitz, dz. cyt., s. 139.

idei integracji europejskiej czy też wiedzy na temat Powstania Warszawskiego. Można jednak spróbować pójść dalej i odczytać te próby w kontekście nie tylko zwykłych oddziaływań edukacyjnych, ale – biorąc pod uwagę wykorzystanie komiksu przez władze Generalnej Guberni, PRL-u i III RP – zwrócić uwagę na wykorzystywanie edukacyjnej roli komiksu w celu kolonizacji i indoktrynacji społeczeństwa polskiego, niezależnie od aktualnie obowiązujących celów władzy czy uznawanych za słuszne ideałów (wyjazd na roboty do Niemiec, szacunek do służb mundurowych czy pozytywny stosunek do Unii Europejskiej). Ale język komiksu wykorzystywany był również przez dysydentów, którzy sprzeciwiali się panującej ideologii – w latach okupacji często odwoływano się do komiksowego języka rysunkowej karykatury, przeciwnicy demokracji ludowej wykorzystywali komiks do przedstawienia swoich postulatów w atrakcyjny sposób, a obecnie z komiksu korzystają zarówno feministki, jak i pozaparlamentarna prawica. J. Szyłak – pisząc o odrębności komiksu od literatury – zaznacza, iż komiks jej ideologiczność z początku obnażał, przeciwstawiał się jej, aby z czasem zbliżyć się do tej dziedziny sztuki¹⁰.

W czasach najbujniejszego rozwoju komiksu Polska była częścią świata komunistycznego, znajdowała się po wschodniej stronie żelaznej kurtyny. Miało to istotne znaczenie dla historii tego medium w Polsce oraz jego uwikłania w manipulację ideologiczną. A. Kłosowska posłużyła się komiksem jako negatywnym przykładem kultury masowej, potwierdzającym słuszność komunistycznej cenzury prewencyjnej¹¹. Jak przypomina Tomasz Stańczyk, PRL-owska propaganda nazywała USA „ojczyzną holywoodzkiej szmiry, grających sedesów i comicsów”¹². Według T. Kołodziejczaka komiks był „dopuszczony do ruchu przez komunistyczne władze tylko w wersji dziecięcej lub propagandowej”¹³. Tak więc stosunek władz PRL-u do komiksu był ambiwalentny – z jednej strony uznawano go za wytwór „zgniłego Zachodu”, a z drugiej usiłowano wykorzystać do swoich celów. W. Jakubowski pisze o „tchnących naiwną dydaktyką” polskich komiksach z lat 70. (np. *Kapitan Żbik*) czy „naiwnych komiksach”, takich jak *Tytus, Romek i A'tomek*, noszących znamiona

¹⁰ J. Szyłak, *Komiks*, dz. cyt., s. 43-44.

¹¹ A. Kłosowska, dz. cyt., s. 447.

¹² T. Stańczyk, *Błoto, co bryzga, robactwo, co pęłza*, „Rzecz o książkach”, dodatek do „Rzeczpospolitej”, 1-2. 03. 2008, s. 4.

¹³ T. Kołodziejczak, *Wrzesień 2003*, [w:] *Wrzesień. Antologia komiksu polskiego. Wojna narysowana*, Warszawa 2003, s. 5.

„swoiście rozumianej poprawności” o wydźwięku oczywiście propagandowym. Próba użycia komiksu do celów propagandowych wynikała „zapewne z naiwnego doświadczenia, że twórca decyduje o sensie dzieła, że przesłanie tekstu jest zdeterminowane przez nadawcę, a odbiorca nie może nadać utworom własnych znaczeń”¹⁴.

Michał Sobczyk zwraca uwagę na to, że „w historii polskiego komiksu zerwana została ciągłość. W dwudziestoleciu międzywojennym był całkiem popularnym gatunkiem, jednak w Polsce Ludowej najpierw zniknął z oficjalnego obiegu jako element »zgniłej« kultury zachodniej, a następnie zajął się odgórnie narzuconymi tematami. Często zarzuca mu się, że oprócz dobrej rozrywki był jednocześnie narzędziem »miękkiej« indoktrynacji”¹⁵. Rozmówca M. Sobczyka – J. Szyłak – widzi w tym zerwaniu ciągłości jedną z przyczyn współczesnej małej popularności komiksu w Polsce. Porównuje tę sytuację z Belgią, gdzie *Tintina* czyta czwarte czy nawet piąte pokolenie. „To przechodzi z ojca na syna, dlatego wnuk i dziadek mają o czym porozmawiać, bo czytali tę samą historię”¹⁶.

T. Kołodziejczak zauważa, że w PRL polscy twórcy odwoływali się do tradycji francuskich (np. *Kapitan Żbik*, *Stawka większa niż życie*)¹⁷. W pismach „Relax” oraz „Świat Młodych” dominował właśnie komiks francuski, na który władze PRL patrzyły w miarę spokojnie, a w latach 50. i 60. w empikach było czasem dostępne pismo „Valiant”, wydawane przez Francuską Partię Komunistyczną¹⁸. Według J. Szyłaka „komiks w PRL miał wymiar zdecydowanie propagandowy. Sami rysownicy mówią o tym, że robili komiksy tak, aby wykreować odpowiedni typ bohatera”. Autor ten podkreśla jednak, iż „komiks amerykański jest tak samo nasycony propagandą”¹⁹. A. Kłoskowska przypomina, że w USA kulturę masową wykorzystywano do propagowania zaangażowania w II wojnę światową, zakupu obligacji wojennych, w czasach maccarthyizmu ścierały się w nich odmienne ideologiczne postawy, a potem walczono za ich pomocą z dyskryminacją rasową²⁰. Według J. Szyłaka „atrybut propagandowy ciągle

¹⁴ W. Jakubowski, *Edukacja w świecie kultury popularnej*, Kraków 2006, s. 42.

¹⁵ M. Sobczyk, *Zaangażowane obrazki i dymki*, wywiad z Jerzym Szyłakiem, „Obywatel” 2008, nr 1(39), s. 49.

¹⁶ Tamże, s. 49-50.

¹⁷ M. Horodniczy, R. Tichy, dz. cyt., s. 173.

¹⁸ Tamże, s. 164.

¹⁹ M. Sobczyk, dz. cyt., s. 49.

²⁰ A. Kłoskowska, dz. cyt., s. 277.

jest w komiksie obecny, zwłaszcza ze względu na łatwość formy. Oznacza ona łatwość przekazywania treści historycznych i politycznych.” Jednak „z drugiej strony, łatwość formy to również łatwość stawiania oporu wobec działań propagandowych”²¹. Bartosz Głowacki, omawiając kwestię propagowania treści ekologicznych poprzez komiksy, zauważa, że niektóre wprost prezentują swoją „misję”, a „inne odwołują się do tej tematyki mimochodem i w dużo bardziej wysublimowany sposób”²². Ma to przede wszystkim „wpływ edukacyjny, uwrażliwia czytelników na określone problemy, obok których przechodzą obojętnie każdego dnia. Komiksy pozwalają spojrzeć na otaczającą rzeczywistość z innej perspektywy, niż jesteśmy do tego przyzwyczajeni. Dodatkowym atutem jest to, że owe treści podawane są często w subtelny, na wpół ukryty sposób, nie zaś w nachalny, łopatologiczny, tłumaczący pewne stanowiska. Sprawia to, że czytelnicy do proekologicznych postaw lub refleksji dochodzą często sami, bez przekonywania ich. Dzięki temu, być może potraktują je nie jako narzucone, ale własne i w efekcie będą im bardziej wierni”²³. Zdaniem J. Szyłaka „komiks lepiej sprawdza się na płaszczyźnie aluzyjnej”²⁴. Jak pisze ten autor, omawiając relacje między komiksem a pornografią, „obrazek komiksowy nie ma autonomii, jaką dysponuje dzieło malarskie. W przeciwieństwie do kina nie opiera się na fizycznym konkretności i materialności rzeczy, nie ma też tej mocy przekazu słownego. Gdy tekst literacki mówi wprost, co mamy sądzić na jakiś temat, komiks może jedynie pokazać zdarzenie w sposób skłaniający nas do wyrażenia osądu. Dlatego że dysponuje mniejszą siłą przekazywania, stosuje wobec nas silniejsze środki perswazji, a pokazywanie życia intymnego należy do najmocniejszych i pozwala wyraziście przedstawić postać”²⁵.

J. Szyłak wskazuje na przyczyny specyficznej sytuacji komiksu polskiego: „komiks cieszy się w Polsce złą opinią i jest to opinia całkowicie zasłużona. Historyjki obrazkowe służyły bowiem w PRL przede wszystkim celom propagandowym i – ewentualnie – dydaktycznym. Adresowane do dzieci i młodzieży, miały kształtować młode umysły w zgodzie z ma-

²¹ M. Sobczyk, dz. cyt., s. 49.

²² B. Głowacki, „Tylko szczur może wygrać wyścig szczurów” – *ekologia w komiksach humorystycznych*, „Obywatel” 2008, nr 1(39), s. 52.

²³ Tamże, s. 54.

²⁴ M. Sobczyk, dz. cyt., s. 51.

²⁵ J. Szyłak, *Komiks i okolice pornografii. O seksualnych stereotypach w kulturze masowej*, Gdańsk 1996, s. 147-148.

terialistycznym światopoglądem, w poszanowaniu dla ludu pracującego i w duchu przyjaźni polsko-radzieckiej. Modelowanie niechętnego stosunku do komiksu odbywało się w Polsce dwojako: z jednej strony publicyści pisali o marności komiksu na Zachodzie, o propagandzie wpisanej w przygody Supermana lub o komiksach gloryfikujących armię amerykańską w Wietnamie, z drugiej strony – polskie wydawnictwa wypuszczały na rynek rodzime historyjki obrazkowe, swymi treściami potwierdzające najgorsze opinie na ich temat”²⁶.

Przykładem komiksów świadomie szerzących określone treści są nie tylko komiksy stricte propagandowe, ale również komiksy edukacyjne. Do tych kategorii przypisać można komiksy związane ze zdobywaniem poparcia dla rozmaitych ugrupowań politycznych, z kampaniami społecznymi, polityką historyczną, reklamowaniem konkretnych towarów. Istnieje też określona grupa komiksów będących adaptacjami dzieł literatury tzw. „wysokiej”, która ma na celu przełożenie klasycznych dzieł na język komiksu, i tym samym odciążenie czytelnika od komiksu, zwrócenie mu uwagi na „lepszą” kulturę. W tym wypadku można mówić o szerzeniu przekonania o niższości kultury popularnej od kultury „wysokiej”.

Z tych samych powodów, dla których komiks jest atrakcyjny dla różnego typu ośrodków władzy, jest medium wykorzystywanym chętnie także przez grupy czy osoby sprzeciwiające się oficjalnie panującym poglądom. Jak pisze J. Szyłak: „treści ideologiczne to w komiksie rzecz dość częsta. Zazwyczaj komiks bywał jednak wykorzystywany w celach propagandowych, natomiast zaczął się przeciwstawiać oficjalnej ideologii wraz z powstaniem komiksowego undergroundu i związanej z nim niezależnej sieci dystrybucyjnej wydawnictw głoszących poglądy alternatywnych ruchów społecznych i politycznych”²⁷. Jedną z najważniejszych przyczyn takiego stanu rzeczy jest fakt, iż komiks jest medium niskobudżetowym – do samego stworzenia komiksu nie jest potrzebne takie zaplecze finansowe, co do nakręcenia filmu. Na etapie tworzenia ograniczenie stanowi jedynie wyobraźnia i talent autora. Komiks kontrkulturowy, którego największy rozkwit należy wiązać z podziemnym komiksem zachodnim lat 60-tych ubiegłego wieku, doskonale sprawdza się

²⁶ J. Szyłak, *Komiks...*, dz. cyt., s. 164.

²⁷ J. Szyłak, *Komiks i okolice pornografii...*, dz. cyt., s.93.

w podważaniu obowiązujących narracji czy rzekomego konsensusu co do wyznawanych przez całe społeczeństwo wartości, demaskowaniu ukrytego programu, specyficznej komiksowej „dekonstrukcji” pojęć oraz postaci. Korzysta też z form wyrazu nieakceptowanych w komiksie „oficjalnym” – awangardowych rozwiązań plastycznych, wulgarnego języka czy łamania wszelkiego typu tabu. To medium jest również atrakcyjne dla kontrkultury, gdyż – według J. Szyłaka – „komiks na pewno pomaga skonsolidować pewne grupy tych ludzi, którzy go czytają”²⁸. Autor ten odnosi się również do specyfiki komiksowej demaskacji oraz jej źródeł: „poetyka parodii z łatwością może zostać przeniesiona na obszar satyry politycznej i społecznej, i na tym obszarze funkcjonuje znakomicie, ponieważ jej moc ośmieszania jest wciąż odnawiana, przez to że punktem odniesienia jest dlań kontekst wciąż zmieniającej się rzeczywistości. Oddzielanie życia publicznego od prywatnego sprawia, że obsceniczne historyjki o domowym zaciszu polityków, policjantów, dziennikarzy, hipisów, muzyków rockowych, burżujów, hydraulików, rolników, a nawet rysowników komiksów ciągle jawią się jako atrakcyjne. Taki rodzaj demaskacji połączonej z satyrą nie musi nawet mieć komicznego charakteru”²⁹.

Istnieje również komiks znajdujący się na granicy tych dwóch światów – z jednej strony wykorzystywany przez władzę w celach edukacyjnych czy propagandowych, a z drugiej świadomie w aluzyjny sposób demaskujący te zabiegi manipulacyjne. Przykład stanowi polski *Tytus, Romek i A'Tomek* autorstwa Henryka Jerzego Chmielewskiego („Papcia Chmiela”), który był przez władzę PRL-u traktowany jako narzędzie edukacji młodszej części społeczeństwa, szerzenia określonej wiedzy (np. przepisów ruchu drogowego) czy sympatii do określonych instytucji (szkoły, harcerstwa czy armii). Pojawiały się w nim jednak treści demaskujące władzę czy ustrój ówczesnego państwa polskiego – wyśmiewające chociażby absurdalne wymagania, które musi spełnić uczeń, aby zdać do następnej klasy.

Nie tylko w przypadku komiksów świadomie wykorzystywanych do szerzenia określonych treści można mówić o uwikłaniach ideologicznych. Istnieją one także w przypadku komiksów, które – w założeniu autorów – „tylko opowiadają jakąś historię”. Uwikłania te wynikają przede wszystkim z poglądów autorów lub odnoszenia się przez nich do innych

²⁸ M. Sobczyk, dz. cyt., s. 51.

²⁹ J. Szyłak, *Komiks i okolice pornografii...*, dz. cyt., s. 171.

dział komiksowych, które też były w ten czy inny sposób uwikłane ideologicznie. Sprzyjała temu już sama obecność określonych postaci w komiksowych fabułach. Jak pisze K. T. Toeplitz, „możemy zaryzykować twierdzenie, że takie postacie bohaterów i ich charaktery są rodzajem ideogramów, reprezentujących niezmiennie ludzkie postawy, niezmiennie pytania egzystencjalne, niezmiennie wartości”³⁰. Jak pisze J. Szyłak: „komiks zaistniał w mass mediach, w wysokonakładowej prasie i później w broszurach, i został obarczony funkcjami dydaktycznymi i ideologicznymi. Postacie o cechach społecznie akceptowanych przedstawiał jako bohaterów pozytywnych i lansował wzory postępowania zgodne z powszechnymi wyobrażeniami o tym, jak powinni zachowywać się zarówno mężczyźni, jak i kobiety. Uwodził czytelników urodą, szlachetnością, odwagą, czułością czy wrażliwością bohaterów”³¹.

J. Szyłak omawiając historię komiksu, nawiązuje do ideologicznego uwikłania tego medium. W latach 50. i 60. XX wieku miały miejsce potyczki twórców z cenzurą, spowodowane wprowadzeniem tzw. Kodeksu Komiksowego³². Według tego autora „po zakończeniu wojny zainteresowanie komiksami o superbohaterach zmalało. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy było opadanie patriotycznych nastrojów i traktowanie komiksowych opowieści z większym krytycyzmem, inną – niezgoda czytelników, na to, by ich bohaterowie angażowali się w »polowania na czarownice«. Atmosfera zimnej wojny i wywołanego nią zagrożenia sprawiała, że czytelnicy sięgali raczej po komiksy grozy i ponure historie kryminalne, pełne scen brutalności i przemocy. Rozwój tych komiksów u schyłku lat czterdziestych był tak bujny, że zaniepokojeni pedagodzy zaprotestowali przeciwko ich rozpowszechnianiu wśród młodzieży. Efektem protestów było wprowadzenie Kodeksu Komiksowego, który wcale nie przyczyniał się do wzrostu popularności obrazkowych opowieści”³³.

J. Szyłak zwraca również uwagę na podążanie komiksów za przemianami obyczajowymi, czego wyrazistym symptomem „było pojawienie się komiksów przygodowych z kobietami jako ich bohaterkami. Już na początku lat dwudziestych w komiksach humorystycznych pojawiały się narzeczone, żony lub córki bohaterów, które głosiły idee równo-

³⁰ K. T. Toeplitz, dz. cyt., s. 80.

³¹ J. Szyłak, *Komiks i okolice pornografii...*, dz. cyt., s. 47.

³² J. Szyłak, *Komiks*, dz. cyt., s. 29.

³³ Tamże, s. 108.

uprawnienia lub po prostu buntowały się przeciwko tradycyjnym podziałom ról³⁴. W latach 1921-1959 ukazywał się komiks Russa Westovera *Tillie the Toiler* o kobiecie samodzielnej i pracującej – sekretarce. Cykl zakończył się ślubem Tillie z Clarencem McDougalem – kolegą z pracy³⁵. Pomimo wszystko jednak większość bohaterek we wczesnych komiksach to piękne kobiety z wyższych sfer, które spędzają czas na „kobiecych przyjemnościach” lub pociągające wizualnie postaci zbliżone do *pin-up girls*³⁶. Postacią ważną w historii przedstawiania kobiet w komiksie jest Wonder Woman – kobieta superbohaterka, królowa Amazonek. Wonder Woman zakochuje się Stevenie Trevorze (lotniku, który rozbił się na wyspie Amazonek) i udaje się z nim do Ameryki³⁷. Jak pisze J. Szyłak: „pomimo owego podążenia za mężczyzną, Wonder Woman pozostaje kobietą świadomą swej wartości i mocy. Moulton z dużą świadomością tego, co robi, wpłótł w akcję komiksu akcenty feministyczne i odwołał się do antropologicznych koncepcji walki matriarchatu z patriachatem”³⁸. Po jego śmierci Wonder Woman przejęli inni autorzy i postać ta stała się o wiele mniej sfeminizowana. Dopiero w 1985 r. Trina Robbins (autorka komiksów i feministka) przywróciła Wonder Woman feministyczne oblicze.

Doskonałym przykładem manipulacji dokonywanych na bohaterze ze względów ideologicznych, jest Captain America – superbohater, który miał symbolizować amerykański patriotyzm. W 1954 r. próbowano wskrzesić Kapitana Amerykę i zaangażować go do walki z komunistami. Spotkało się to jednak z chłodnym przyjęciem czytelników. W latach 60., gdy znów wskrzeszono serię, cały antykomunistyczny epizod został wymazany z biografii bohatera³⁹. Z kolei w latach 60. i 70. XX wieku zaczęli pojawiać się bohaterowie o innym, niż biały kolorze skóry. Była to próba stworzenia bohaterów, z którymi mogłyby utożsamiać się inne grupy etniczne w Stanach Zjednoczonych⁴⁰. W komiksie *Green Lantern* pojawiły się pytania o źródła problemów, z którymi stykają się zwykli Amerykanie – nierówności społeczne, konflikty rasowe czy narkomanię⁴¹. Według

³⁴ Tamże, s. 80.

³⁵ Tamże, s. 81.

³⁶ Tamże, s. 80-81.

³⁷ Tamże, s. 101-102.

³⁸ Tamże, s. 102.

³⁹ Tamże, s. 102-104.

⁴⁰ Tamże, s. 92.

⁴¹ Tamże, s. 105-106.

J. Szyłaka „wielu spośród nowych bohaterów stanowi odzew na problemy współczesności. W latach siedemdziesiątych, gdy rozpętała się dyskusja na temat rasowych nierówności, pojawili się czarnoskórzy herosi. W latach dziewięćdziesiątych, wraz z kolejną falą feminizmu, wydawnictwa zaczęły lansować bohaterki kobiece”⁴². Wiąże się to z faktem, iż „krytyka kultury wyrażała się między innymi zanegowaniem popularyzowanych treści ideologicznych i przeciwstawieniem im opowieści o treściach demaskujących je”⁴³. Jak zaznacza J. Szyłak: „Opowieści o superbohaterach zaspokajały zapotrzebowanie na współczesną odmianę opowieści baśniowych, w których znaki wartości pozytywne i negatywne zostały rozłożone z wyrazistą jednoznacznością. Ich siła tkwi nie w oryginalności fabuł, ale w semantycznej nośności kreacji bohatera i w tym, jakie są możliwości jej przekształcenia wraz z przemianami poglądów społeczeństwa”⁴⁴.

Komiksowe przedstawienia rodziny

Jedną ze specyficznych cech przedstawienia rodziny w komiksie jest fakt, iż z reguły pojawia się ona przy okazji opowiadania głównych wątków fabularnych i stanowi tło wydarzeń. Ma to miejsce przede wszystkim w przypadku komiksu gatunku (science fiction, fantasy, przygodowego, westernu, sensacyjnego czy horroru), ale także w przypadku komiksu autorskiego. Przykładem komiksu, w którym rodzina stanowi jedną z najważniejszych osi fabuły, jest autobiograficzne *Persepolis* Marjane Satrapi.

W przypadku przedstawienia rodziny w komiksie mamy do czynienia z jego dwiema głównymi odmianami: krytyką i afirmacją.

Krytyka rodziny dokonywana jest za pomocą przerysowania negatywnych cech konkretnej rodziny. Może się też odbyć za pomocą specyficznej „komiksowej dekonstrukcji” – ujawnienia rozdzwiewku między deklarowanymi a wyznawanymi ideałami bohaterów. W przypadku rodziny polega to na przykład na ukazaniu rozdzwiewku między tym, jak daną rodzinę odbierają obcy, a jej rzeczywistym, patologicznym funkcjonowaniem w obrębie domu rodzinnego.

⁴² Tamże, s. 118.

⁴³ Tamże, s. 118.

⁴⁴ Tamże, s. 116-117.

Rodzina w komiksie może być krytykowana na różne sposoby. Może być ona powiązana z opresyjnym społeczeństwem, być nośnikiem mitycznej „faszystowskiej” ideologii bądź takowych postaw. Rodzina może być także uznana za przestarzałą instytucję, niezdolną do stworzenia odpowiednich warunków dla dobrego życia jednostki. Przykładem obu wspomnianych rodzajów krytyki może być komiks *Ciach bajera* (autorstwa Bartosza Słomki – „Termosa” i Filipa Wiśniowskiego – „Fila”), odwołujący się do tradycji anarchizującego podziemia komiksowego. Rodzina może być jednak także krytykowana za odcięcie się od prawdziwych wartości przypisywanych rodzinie. W tym wypadku kwestią problematyczną jest pytanie, co twórca uznaje za prawdziwe wartości – czy będzie to konserwatywnie rozumiane wychowanie w tradycyjnym duchu, czy raczej liberalne tworzenie możliwości do samorealizacji jednostki. Kolejnym ważnym pytaniem jest – jakie twórca widzi rozwiązanie istniejącej negatywnej sytuacji. Nierzadko autorzy nie wskazują rozwiązania problemu. W innych wypadkach mogą wskazywać na istnienie instytucji lepiej realizujących funkcje rodziny, wykazywać, iż człowiek nie jest stworzony do życia w rodzinie lub nawoływać do powrotu do prawdziwych wartości rodzinnych. Istnieje także krytyka świadomie nierozstrzygająca tych problemów. Zaliczają się do niej komiksy odwołujące się do nihilistycznego poczucia humoru, w których chodzi o przekraczanie wszelkich tabu, swoiste zniszczenie wszelkich wartości poprzez wyśmianie. Przykładami może być internetowy komiks *Cyanide & Happiness* (<http://www.explosm.net/comics>).

Istnieją również różne metody przedstawienia afirmacji rodziny w komiksie, jednak rodzina zostaje w nich zawsze ukazana jako najlepsze – mimo pewnych wad – środowisko dla człowieka. Jednym z przykładów jest *Blueberry* (autorzy: Jean-Michel Charlier i Jean Giraud), w którym znaleźć można zderzenie zepsutego świata amerykańskich osadników na Dzikim Zachodzie z tradycyjnym społeczeństwem indiańskim. W tym komiksie przedstawione jest, w pozytywny sposób, tradycyjne społeczeństwo indiańskie z wyraźnie zaznaczoną rodziną jako podstawową wspólnotą ludzką, w oparciu o którą tworzone są kolejne poziomy wspólnoty – rodowej i plemiennej. Jednocześnie ukazany jest konflikt między Indianami a osadnikami. Tradycyjne społeczeństwo okazuje się być czymś lepszym od nowoczesnego zachodniego świata, ale przy tym czymś słabszym, czego należy bronić zarówno podstępem, jak i przemocą,

ponieważ tradycyjna wspólnota ma niewielkie szanse przetrwania w konflikcie ze światem współczesnym.

Konflikt rodziny ze światem współczesnym odnaleźć można również w innych frankofońskich komiksach przygodowych – seriach *Thorgal* (autorzy: Jean Van Hamme, Grzegorz Rosiński, Yves Sente) oraz *Yans* (autorzy: André-Paul Duchâteau, Grzegorz Rosiński, Zbigniew Kasprzak). Rodzina jest w nich przedstawiona jako cel, do którego dążą bohaterowie. Jest ona formą buntu przeciw zepsutemu światu. Wywalczona i ciągle broniona nuklearna rodzina oparta na tradycyjnych i żywych wartościach, staje się azylem bohaterów w świecie opanowanym przez zło. Bohaterowie tego typu komiksów opowiadają się przeciwko światu – po stronie rodziny. Muszą zmagać się z przeciwnościami losu oraz negatywnymi postaciami, aby założyć rodzinę, a następnie ją obronić. Obserwując kolejne odcinki tych serii widać, jak konflikt samotnego bohatera ze światem zatacza coraz szersze kręgi – towarzyszymi zarówno Thorgala, jak i Yansa stają się ich ukochane, a następnie ich dzieci. Bohater nie tylko staje w ich obronie, ale nierzadko to jego rodzina bierze na siebie ciężar zmagania. W tych komiksach wyraźnie zaznaczony zostaje kontrast między rodzinami protagonistów a innymi rodzinami, które często przedstawione są jako zepsute, toczone od wewnątrz przez chciwość, brak miłości czy kłamstwo. Dystopijny świat Thorgala i Yansa ukazany jest jako więzienie, z którego jedyną szansą ucieczki jest stworzenie rodziny – alternatywy i azylu wobec mrocznej rzeczywistości. W obu seriach dostrzec można afirmację więzi rodzinnych, pozytywnych uczuć ludzkich, ról pełnionych przez bohaterów w rodzinie, a także wychowania naturalnego – poprzez rodzinę i do rodziny. Co ciekawe, zarówno Thorgal, jak i Yans nie są niestosującymi przemocy pacyfistami. Jak mówi Thorgal: „walczę tylko w obronie moich bliskich albo za sprawę, którą uważam za słuszną. Nie będę zabijał ludzi tylko po to, żeby ich ograbić”⁴⁵. W obronie rodziny i przyjaciół Thorgal bije, ogłusza, rani i zabija swoich przeciwników, niszczy ich mienie, kradnie, włamuje się do cudzych posiadłości, łamie prawo (ludzkie i boskie), oszukuje, bierze udział w intrygach, podróżuje w czasie i przestrzeni, przechodzi ze świata ludzi do światów bogów i demonów, uderza kobiety, łamie swoje przysięgi, bierze udział w turniejach, których zasady łamie, przyłącza się do buntów, obala władców, porywa ludzi, torturuje. Zatem rodzina w tym komiksie jest

⁴⁵ G. Rosiński, J. Van Hamme, *Wilczyca*, S. Kroszczyńskiego (przekł.), Warszawa 1990, s. 9.

wartością najwyższą, w obronie której można łamać prawo czy odpowiadać przemocą na przemoc.

Specyficzną formą afirmacji rodziny w komiksie jest postawa bohaterów, którą można nazwać „franciszkańską”. W takim wypadku przedstawione zostają cienie życia rodzinnego przy jednoczesnym zaakcentowaniu, iż pomimo wszystko rodzina jest najlepszym środowiskiem dla człowieka. Występuje tu pobłażliwy stosunek wobec ułomności życia rodzinnego. Przykładem jest *Persepolis* M. Satrapi, w którym rodzina głównej bohaterki i narratorki przedstawiona jest ze wszystkimi cieniami (kłótnie rodziców, negatywne emocje, niezrozumienie między pokoleniami), jednak to do tej rodziny bohaterka tęskni na przymusowej emigracji. Innym przykładem jest *Titeuf* (autor: Philippe Chappuis „Zep”), w którym rodzina ukazana jest niezwykle humorystycznie i pobłażliwie. Nieporozumienia między dzieckiem a rodzicami, łamanie przez głównego bohatera zakazów stawianych przez rodziców czy próby wzajemnych manipulacji są tu głównym źródłem komizmu. Jednak rodzina wypada tu pozytywnie w zestawieniu ze szkołą – ukazaną jako niewydolna i oderwana od życia instytucja. Jest też ukazana jako mityczny „kraj lat dziecińczych”, który mimo swoich wad zawsze pozostaje naturalnym środowiskiem człowieka – niezależnie od wieku.

Ostatnim sposobem afirmacji rodziny w komiksowych fabułach jest odwołanie się do kontrastu – ukazanie dramatu bohaterów pozbawionych rodziny. Przykładem jest komiks *Czarcia gęba*, w którym tytułowy bohater – sierota za zdeformowaną twarzą – trafia do radzieckiego ośrodka wychowawczego, a więc do instytucji, która miała w oparciu o ideologię marksistowsko-leninowską zastąpić burżuazyjną i opresyjną rodzinę. W rzeczywistości jest ona bezdusznym monstrum, w którym dąży się do dehumanizacji wychowanków. Kolejnym przykładem jest wspomniana seria *Yans*, w której tytułowy bohater – przed odnalezieniem miłości swojego życia i założeniem rodziny – żyje w dystopii miasta przyszłości, w którym wysoko rozwinięta technologia i wszechobecna władza mają zastąpić ludziom naturalne więzi. W rzeczywistości metropolia zamieszkała jest przez oderwanych od korzeni i pozbawionych tożsamości oraz naturalnych więzi nieszczęśliwych odczłowieczonych ludzi. Kolejna komiksowa dystopia przedstawiona jest w *Trylogii Nikopola* (autor: Enki Bilal). Różni się ona od *Yansa* przede wszystkim tym, iż bohaterowi żyjącemu w zdehumanizowanej metropolii przyszłości nie udaje się

stworzyć rodziny – azylu, w którym mógłby się schronić i ocalić swoje człowieczeństwo. Tytułowy bohater ulega presji miejsca oraz czasu i przegrywa w starciu ze światem.

Komiks był medium chętnie wykorzystywanym przez twórców związanych z kontrkulturą – przede wszystkim w jej amerykańskim wydaniu w latach 60. XX wieku. Ten okres uważa się za najważniejszy moment w rozwoju komiksowego podziemia. Komiks stał się wtedy medium buntu przeciw zwyczajom amerykańskiego powojennego społeczeństwa. Krytyka tradycyjnych instytucji – w tym rodziny – była nierozdzielnie związana z ówczesną kontrkulturą. Komiksy undergroundowe były również buntownicze w sensie estetycznym – świadomie korzystano z obrazów powszechnie uznawanych za odrażające czy uwłaczające poczuciu dobrego smaku.

Jednak bunt w komiksie przybierał również inne formy. Stał się on medium, w którym odnaleźli się artyści przeciwstawiający się awangardowym nurtom w sztuce. Komiks ze swoimi wymogami czytelności i fabularności okazał się dziedziną sztuki, w którym można było z pozytywnym skutkiem tworzyć na przekór panującym tendencjom – czy to abstrakcyjnych przedstawień w malarstwie, czy zerwania z tradycyjną narracją w prozie oraz kinie. W komiksie odwołanie się do klasycznego opowiadania historii czy korzystanie z *ligne claire* nie tylko nie jest błędem, ale jest wręcz doceniane przez znawców gatunku. W takich klasycznych fabułach doskonale sprawdzają się stereotypowo wręcz męscy i klasyczni bohaterowie. W Stanach Zjednoczonych byli to superbohaterowie pokroju Supermana, Batmana czy Daredevila. W komiksie europejskim odnaleźć można bohaterów bardziej skomplikowanych charakterologicznie, ale równie męskich i klasycznych – jak Corto Maltese czy Dylan Dog. W przypadku przywoływanych frankofońskich serii *Thorgal* i *Yans*, odwołaniu do tradycyjnej estetyki i narracji towarzyszyło dowartościowanie tradycyjnej rodziny.

Inspiracje ideologiczne twórców komiksów proponują podzielić według dwóch kategorii. Pierwszą z nich jest podział na inspiracje „świadome i nieświadome”. Drugą podział na inspiracje „prawicowe” i „lewicowe”. W tym wypadku nazewnictwo jest dość umowne, możnaby też użyć takich określeń jak: „konserwatywne” – „liberalne”, „rewolucyjne” – „kontrrewolucyjne”, „reakcyjne” – „postępowe” czy „tradycyjne” – „antytradycyjne”. Zgodnie z tymi kategoriami można wyróżnić cztery rodzaje inspiracji.

Pierwszy z nich to inspiracje „lewicowe” świadome. Zaliczają się do niej te komiksy, których twórcy świadomie odwołują się do „lewicowej” ideologii. Przede wszystkim będą to komiksy wyrastające z estetyki undergroundu, których twórcy obracają się w określonych kręgach i angażują się w istniejące spory ideologiczne po określonej stronie.

Drugi rodzaj inspiracji to „lewicowe” nieświadome. Ich zaistnienie wiązać można przede wszystkim z tryumfem kontrkultury lat 60. XX wieku oraz realizacją postulowanego przez Antonio Gramsciego „marszem przez instytucję” – a więc wprowadzeniem określonych pojęć i postaw ideologicznych do obiegu kulturowego. W tym wypadku sami twórcy nie są świadomi swoich postaw, a głoszone przez nich poglądy wynikają raczej z pozostawania pod wpływem określonych dzieł lub środowisk niż świadomych wyborów światopoglądowych.

Trzeci rodzaj inspiracji stanowią „prawicowe” świadome. Mówić o nich można z reguły w przypadku dzieł, które jawnie przeciwstawiały się ideologiom „lewicowym” obecnym czy to w kulturze popularnej, czy w oficjalnej ideologii władzy. Przykładem takiego komiksu jest *Little Orphan Annie* (stworzony przez Harolda Gray'a), w którym atakowano Rooseveltowską ideologię *New Deal*. Co ciekawe – o tego rodzaju inspiracjach można mówić raczej w takich ideologicznych obszarach jak ekonomia czy religia, niż w przypadku postulowanego przez twórcę modelu rodziny.

Czwarty rodzaj inspiracji to „prawicowe” nieświadome. W tym wypadku twórcy bronią tradycyjnych wartości, ale nie robią tego z powodu utożsamianiu się z konkretną szkołą filozofii politycznej, co ze względu na przywiązanie do konkretnych wartości. Wiąże się to ze specyfiką samego konserwatywnego sposobu myślenia, który z reguły dąży do zdefiniowania tego, co już zostało utracone czy to w wyniku rewolucji politycznej, czy przemian obyczajowych. Jak ujmuje to Adam Wielomski – badacz i ideolog konserwatyzmu – „skoro przez konserwatyzm rozumiemy oddzielny *świat ideowy*, to pod pojęciem *konserwatyzmu* nie rozumiemy *postawy* zachowawczej, która nakazuje bronić zawsze tego, co aktualnie jest, bez oglądania się na to, czym to coś jest. W tym sensie *konserwatystą* byłby bowiem w dzisiejszej Polsce uczestnik pierwszomajowej manifestacji, paradujący w leninowskiej czapeczce ze szturmówką w rękę, czy rosyjski (postradziecki) komunista, który uroczyście obchodzi wybuch rewolucji na Placu Czerwonym. [...] Konserwatyzm nie jest tylko postawą polityczną, ale przede wszystkim filozofią polityczną,

choć bywa czasem postrzegany wyłącznie jako postawa⁴⁶. A. Wielomski w następujący sposób odnosi się do genezy i definicji konserwatyzmu: „konserwatyzm – tak jak go tu rozumiemy – nie jest postawą polityczną człowieka przerażonego radykalizmem zmian ani ideologią przerażonego bolszewizmem liberała, ale całościowym *światem ideowym*, broniącym zasad społecznych i koncepcji filozoficznych sprzed rewolucji 1789. Jest tedy filozofią polityczną sceptycznie patrzącą na kulturę nowożytną i – o czym często się zapomina – na scentralizowane państwo nowożytne. Poprzez termin *konserwatyzm* rozumieć (...) będziemy nurt filozofii politycznej występujący przeciw postępującemu procesowi przemian cywilizacji Zachodniej, który rozpoczął się wraz z pojawieniem się awerroizmu i nominalizmu, reformacji, renesansu, a osiągnął swoje apogeum w epoce oświecenia i rewolucji francuskiej. Świat po roku 1789 nie jest światem konserwatywnym, nawet jeśli tu i ówdzie spotykamy jakieś *gotyckie zabytki* świata przedrewolucyjnego. Wraz z zamordowaniem świata tradycji zachodniej w roku 1789 pojawiają się świadomości swoich poglądów i idei konserwatysty⁴⁷. W przypadku twórców komiksów można zatem mówić raczej o postawie konserwatywnej niż o konserwatywnym światopoglądzie.

Zakończenie

Idąc po najmniejszej linii oporu możnaby sformułować tezę, iż do inspiracji „lewicowych” zaliczymy wszelkie próby krytyki rodziny, a do „prawicowych” – jej afirmację. Jednak byłoby to daleko idące uproszczenie. Przede wszystkim – wbrew quasi-gnostyckim wizjom podziałów ideologicznych obejmujących nie tylko twórców komiksów, ale całe społeczeństwo – nie wszystkie poglądy można opisać w kategoriach „lewicowości” i „prawicowości”. Co więcej, nie każda lewica atakowała rodzinę i nie każda prawica jej broniła. Dlatego też proponowane przeze mnie kategorie „lewicowości” i „prawicowości” należy traktować jako umowne. Należy także pamiętać o tym, iż stosunek do rodziny nie zawsze pokrywa się z innymi uwikłaniami ideologicznymi konkretnego twórcy. Przykładem jest *Persepolis*, w którym z jednej strony do czynienia mamy

⁴⁶ A. Wielomski, *Konserwatyzm. Główne idee, nurty i postacie*, Warszawa 2007, s. 13.

⁴⁷ Tamże, s. 17.

z „franciszkańską” afirmacją rodziny – z drugiej strony znaleźć tam można pochwałę rozwodów, niechęć do ortodoksyjnej wizji religii czy odwołania wprost do filozofii marksistowskiej. Z kolei w *Thorgalu* znajdujemy negatywne przedstawienia rodziny – ale w tym wypadku krytyka nie dotyczy rodziny stworzonej przez tytułowego bohatera, lecz rodzin stanowiących wobec niej fabularny kontrast. Krytykuje się więc te rodziny, które nie realizują tradycyjnie rozumianych zadań rodziny. Zatem ważne jest zwrócenie uwagi na to, z jakich pozycji wyprowadzana jest krytyka lub afirmacja rodziny oraz jakie są deklaracje ideowe twórcy na innych obszarach, aby w pełni odczytać złożone uwikłania ideologiczne twórcy i jego dzieła.

Kolejnym problemem jest kwestia przypisania twórcy czy dzieła do określonej ideologii. Mogą tego dokonywać czytelnicy lub krytycy, dokonując reinterpretacji dzieła, samodzielnie je odczytując – niekiedy wbrew samemu autorowi. W przypadku takiej klasyfikacji ideologicznej, niedokonywanej przez samego zainteresowanego, częściej mamy do czynienia z wykluczeniem niż inkorporacją danej osoby do konkretnego kręgu ideowego. A więc częściej możemy spotkać się z napiętnowaniem konkretnego artysty jako stojącego po przeciwnej (w domyśle „nie-właściwej”) stronie barykady, niż z uznaniem go za „swojego”. Naprzeciw temu wychodzą niektóre środowiska np. „Krytyka Polityczna” czy – z drugiej strony barykady – „Frona”, w których odnaleźć możemy wiele prób interpretacji konkretnego dzieła oraz przypisania go do określonej ideologii. Komiks jest szczególnie wdzięcznym materiałem do tworzenia interpretacji, ponieważ – jak pisze J. Szyłak – „prowadzi quasi-literacką narrację przy pomocy zestawionych obrazków, więc nie dysponuje swobodą łączenia relacji o zdarzeniach z interpretacją. Nie zastępuje drastycznego opisu metaforą, eufemizmem, poetycką czy żartobliwą aluzją jak sztuka słowa”⁴⁸.

Mimo że rodzina nie należy do tematów najczęściej poruszanych w komiksach, to można ją uznać za papierek lakmusowy ideologiczności komiksu. Rodzina jest najstarszą ludzką instytucją, paradoksalnie łączącą w sobie cechy grupy pierwotnej i wtórnej, wspólnoty i zrzeszenia⁴⁹. Można zatem powiedzieć, iż stosunek do rodziny jest tożsamy ze stosunkiem do

⁴⁸ J. Szyłak, *Komiks i okolice pornografii...*, dz. cyt., s. 48.

⁴⁹ F. Adamski, *Rodzina. Wymiar społeczno-kulturowy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2002, s. 31-32.

tradycyjnego świata. Przy takim spojrzeniu na problem, uprawnionym wydaje się być pytanie, czy stosunek do rodziny nie mówi więcej o rzeczywistym ideologicznym uwikłaniu twórcy, dzieła lub jego odczytania, niż stosunek do aktualnych i tymczasowych sporów partyjnych oraz frakcyjnych, będących w rzeczywistości kwestiami trzeciorzędny.

Bibliografia

- Adamski F., *Rodzina. Wymiar społeczno-kulturowy*, Kraków 2002.
- Głowacki B., „Tylko szczer może wygrać wyścig szczurów” – *ekologia w komiksach humorystycznych*, „Obywatel” 2008, nr 1(39).
- Hejwosz D., Jakubowski W. (red.), *Kultura popularna – tożsamość – edukacja*, Kraków 2010.
- Hejwosz D., Jakubowski W., *Wstęp*, [w:] Hejwosz D., Jakubowski W. (red.), *Kultura popularna – tożsamość – edukacja*, Kraków 2010.
- Horodniczy M., Tichy R., *Nie – zła sztuka dla chłopaków. Rozmowa z Tomaszem Kołodziejczakiem*, „Frona” 2007, nr 42.
- Jakubowski W., *Edukacja w świecie kultury popularnej*, Kraków 2006.
- Kłóskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2005.
- Kołodziejczak T., *Wrzesień 2003*, [w:] *Wrzesień. Antologia komiksu polskiego. Wojna narysowana*, Warszawa 2003.
- Rosiński G., Van Hamme J., *Wilczyca*, Kroszczyńskiego S. (przeł.), Warszawa 1990.
- Sobczyk M., *Zaangażowane obrazki i dymki. Wywiad z Jerzym Szyłakiem*, „Obywatel” 2008, nr 1(39).
- Stańczyk T., *Błoto, co bryzga, robactwo, co pełza*, „Rzecz o książkach”, dodatek do „Rzeczpospolitej”, 1-2. 03. 2008.
- Szyłak J., *Komiks i okolice pornografii. O seksualnych stereotypach w kulturze masowej*, Gdańsk 1996.
- Szyłak J., *Komiks*, Kraków 2000.
- Szyłak J., *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000.
- Toeplitz K. T., *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985.
- Wielomski A., *Konserwatyzm. Główne idee, nurty i postacie*, Warszawa 2007.
- Wrzesień. *Antologia komiksu polskiego. Wojna narysowana*, Warszawa 2003.