

Potencjał ewolucyjny metakrytyczności na przykładzie powieści graficznej *Strażnicy* Alana Moore'a i Dave'a Gibbonsa

ABSTRACT. Wróblewski Michał, *Potencjał ewolucyjny metakrytyczności na przykładzie powieści graficznej „Strażnicy” Alana Moore’a i Dave’a Gibbonsa* [Evolutionary potential of metacriticality in reference to *Watchmen* – the graphic novel by Alan Moore and Dave Gibbons]. „Przestrzenie Teorii” 19. Poznań 2013, Adam Mickiewicz University Press, pp. 115-130. ISBN 978-83-232-2600-0. ISSN 1644-6763.

This article discusses the impact of self-awareness and metacritical tendencies within the texts of popular culture on the development of genres in the politypical chain. The preliminary analysis proposed in the second part of this paper concerns the contemporary comics, which represent the blurring of boundaries between “high” and “low” culture. The author chose Moore’s graphic novel *Watchmen* as the subject of this brief study. The novel exemplifies evolutionary changes associated with a metacritical attitude introduced in the area of schematic, American superhero graphic stories.

Powieści graficzne ze względu na różnorodność tematyczną i poetologiczną stanowią obszar genologicznego sporu między badaczami zajmującymi się tekstami kultury. Nie wyznaczono dotychczas zadowalających granic gatunkowych *graphic novel*, a praktykę posługiwania się tym terminem cechuje duża dowolność¹. Podejmuje się co prawda próby scharakteryzowania cech dystynktywnych powieści graficznej, wskazując na podobieństwo do powieści literackiej, wyraźne kategorie początku i końca, fabularną ciągłość konstrukcji, posługiwanie się narracją literacką, skierowanie do dorosłego odbiorcy, świadomy zamysł artystyczny tekstu, położenie nacisku na kształt estetyczny, skłonność do szukania nowych środków wyrazu oraz objętość takiego wydawnictwa². Dopóki jednak pro-

¹ Przykładowo w polskich mediach nadal powszechne jest posługiwanie się tym pojęciem jako znacznikiem każdego komiksu. We Francji powieściami graficznymi często nazywa się dowolne wydania albumowe seriali, które w obrębie jednego odcinka (ok. 50 stron) prezentują względnie zamkniętą całość fabularną. W Stanach Zjednoczonych dowolność nazewnictwa posuwa się jeszcze dalej. Amerykańskie wydawnictwa nazywają powieściami graficznymi nawet zbiorcze wydania zeszytów komiksowych (włącznie z superbohaterскими). Każdy taki zbiór, wydany w formie odpowiednio grubej książki, podpisuje się tym terminem.

² „Powieść graficzna (ang. *graphic novel*, fr. *roman graphique*, *bd roman*): jedna z trzech podstawowych form genologicznych komiksu (obok komiksu prasowego i zeszytu

ponowane definicje będą opierały się na klasycznych teoriach kategoryzacji, dopóty ich efekt dla badań nad komiksem będzie znikomy. Niemożliwe wydaje się bowiem wyznaczenie koniecznych i wystarczających norm gatunkowych, w obrębie których mieściłyby się tak odmienne od siebie realizacje powieści graficznych. Zróżnicowanie tej odmiany komiksu przypomina płynną i ciągle siebie przetwarzającą przestrzeń powieści literackiej (co nie jest równoznaczne z aneksem powieści graficznej w ramy tej przestrzeni). Rozumiany po Bachtinowsku żywioł powieściowy znajduje swoje ujście w gatunkowym bogactwie *graphic novel*. Zarówno w przypadku powieści literackiej, jak i w jej komiksowym odpowiedniku pokusa skonstruowania normatywnej definicji musi skończyć się fiaskiem. Drogą do stworzenia teoretycznej podstawy dla późniejszych analiz mogą być za to typologie oparte na kategoryzacji prototypowej oraz wykorzystanie teorii łańcuchów politypicznych Stefana Sawickiego. Każdorazowa kontekstualizacja oraz zestawienie analizowanej powieści z wybranym (stworzonym) prototypem pozwalają na uchwycenie zmieniających się uwarunkowań wewnątrztekstowych oraz sytuacji na rynku wydawniczym, które mogą wpływać na sposób publikowania komiksów (zeszyty, albumy, wydania kolekcjonerskie itd.) – a co za tym idzie, na przypisywanie ich do konkretnych gatunków i subgatunków.

W swoim artykule chciałbym zaproponować przyjrzenie się jednej z takich cech prototypowych, mającej istotny wpływ na politypiczny rozwój gatunków komiksowych – kategorię krytyczności.

Badania problematyki związanej z krytycyzmem wśród zjawisk właściwych kulturze popularnej – w tym wypadku powieści graficznych – kierują ku szerszej refleksji nad przewartościowaniem teorii i krytyki w badaniach kulturowych, mającym miejsce od połowy lat sześćdziesiątych³. Wzrastające zainteresowanie naukowe tym, co masowe, studia nad tzw. nowymi mediami, komunikacją, redefiniowanie pojęcia modernizmu, ro-

(albumu) komiksowego), ukształtowana w latach 60. XX wieku, a od lat 80. traktowana jako równoprawna i istotna artystycznie odmiana komiksu najbliższa literaturze. Jej wyznaczniki genologiczne to: deheroizacja w zestawieniu z bohaterami o nadludzkich możliwościach w tradycyjnym komiksie, realizm w konstrukcji świata przedstawionego, często pierwszoosobowa forma narracyjna, obejmująca zamkniętą strukturę fabularną, ukształtowaną na wzór literackiej powieści, autobiografizm, pogłębiona motywacja psychologiczna, odniesienia do tradycji gatunkowych literatury, takich jak powieść o dojrzwaniu, powieść środowiskowa, kronika rodzinna, literatura faktu itp. oraz duża – w zestawieniu z innymi postaciami komiksu – objętość [...]”. W. Birek, hasło: *powieść graficzna*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2009, nr 52, z. 1-2 (103-104), s. 248.

³ Zob. m.in. U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie komunikacji masowej*, Warszawa 2010; pierwsze włoskie wydanie 1964; L.A. Fiedler, *Cross the Border – Close the Gap*, New York 1972; po raz pierwszy opublikowane w 1969; M. McLuhan, *Wybór pism*, wybór J. Fuksiewicz, przeł. K. Jakubowicz, Warszawa 1975.

dzące się poststrukturalne i postmodernistyczne praktyki czytania świata stopniowo umożliwiły usankcjonowanie się akademickiego dyskursu dotyczącego kultury popularnej⁴ i jednocześnie zaczęły przełamywać he-

⁴ Przykładowe publikacje dotyczące tej tematyki to m.in.: *Od kontrkultury do popkultury*, red. M. Golka, Poznań 2002; A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964; *Kultura masowa*, red. C. Miłosz, I wyd. Paryż 1959, II wyd. Kraków 2002; D. Macdonald, *A Theory of Mass Culture*, „Diogenes” 1953, vol. 1(3), s. 1-17; U. Eco, *Podziemni Bogowie* (we wcześniejszych wydaniach *Semiologia życia codziennego*), Warszawa 1996; U. Eco, *Lector in fabula*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994 (I wyd. 1979); U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, Kraków 2008; D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. Burszta, Poznań 1998; J.D. Bolter, *Człowiek Turinga. Kultura Zachodu w wieku komputera*, Warszawa 1990; R. Chymkowski, *Czytanie z ekranu – wstępny zarys problematyki*, „Przegląd Humanistyczny” 2002, nr 1. *Bauman o popkulturze. Wypisy, koncepcja i wybór* M. Halawa, P. Wróbel, Warszawa 2008; R.G.A. Dolby, *Niepewność wiedzy. Obraz nauki końca XX wieku*, Warszawa 1998; T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i internetu*, Warszawa 1999; D. de Kerckhove, *Powłoka kultury*, Warszawa 1994; R. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediiów*, Kraków 2001; P. Levinson, *Miękkie ostrze*, Warszawa 2000; M. Sznajderman, *Współczesna Biblia Pauperum. Szkice o wideo i kulturze popularnej*, Kraków 1998; *Mitologie popularne: szkice z antropologii współczesności*, red. D. Czaja, Kraków 1994; M. Augé, *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London–New York 1995; Ch. Ess, F. Sudweeks, *Culture, Technology, Communication. Towards an Intercultural Global Village*, New York 2001; T.W. Adorno, *The Cultural Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London 1991; R.C. Allen, *Speaking of Soap Operas*, North Carolina 1985; J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej*, przeł. J. Barański, Kraków 2003; *Channels of Discourse Reassembled: Television and Contemporary Criticism*, ed. R.C. Allen, North Carolina 1992; L. Ashby, *With Amusement for All: A History of American Popular Culture since 1830*, Kentucky 2006; R. Barthes, *Mitologie*, Warszawa 2000; tenże, *Przyjemność tekstu*, Warszawa 1997; W. Burszta, *Czytanie kultury. Pięć szkiców*, Łódź 1996; tenże, *Antropologiczne wędrówki po kulturze*, Poznań 1996; tenże, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998; W. Burszta, W. Kuligowski, *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*, Warszawa 1999; W. Burszta, W. Kuligowski, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Warszawa 2005; M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Warszawa 2010; S. Ewen, E. Ewen, *Channels of Desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness*, New York 1982; D. Kellner, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*, London–New York 1995; N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, Gdańsk 2011; T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, Kraków 2005; J. Lears, T.J. Jackson, *Fables of Abundance: A Cultural History of American Advertising*, New York 1994; *Forging a New Medium: The Comic Strip in the Nineteenth Century*, ed. P. Lefèvre, Ch. Dierick, Brussel 1999; L. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge 1988; S. McCloud, *Understanding Comics*, New York 1993; R. Ohmann, *Selling Culture: Magazines, Markets, and Class at the Turn of the Century*, London–New York 1996; M. Pustz, *Comic Book Culture: Fanboys and True Believers*, Jackson, 1999, „Kultura Popularna”.

gemonię klasyfikacji „wysokie – niskie”⁵. Współcześnie, potępiające masowość głosu krytyków popkultury, choćby patronowała im dialektyka negatywna Adorna zwrócona przeciw przemysłowi kulturowemu i systemowości rozumu instrumentalnego⁶, coraz częściej brzmią anachronicznie – „apokaliptycy” (posługując się już blisko 50-letnią terminologią Eco) powoli są zastępowani przez „dostosowanych”. Kultura (sztuka) przestała być domeną autonomiczną i elitarną, pojawiło się pojęcie produkcji kulturowej oraz postulaty niwelowania sztucznych podziałów, które rozmięły się z rzeczywistością. W 2000 roku Miriam Bratu Hansen stwierdził:

Modernizm obejmuje [...] pełen zakres praktyk kulturowych i artystycznych, które dokumentują, poddają refleksji oraz odpowiadają na procesy modernizacji i doświadczenie nowoczesności – włączając paradygmatyczne przemiany warunków, w jakich sztuka była produkowana, rozpowszechniana i konsumowana; innymi słowy tak, jak różnorako rozumianych estetyk nowoczesności nie da się sprowadzić do kategorii stylu, tak też zatarciu ulegają tu w ich obrębie granice instytucji sztuki w ich tradycyjnym osiemnastowiecznym i dziewiętnastowiecznym wcieleniu – nastawionym na ideał estetycznej autonomii, zakładający opozycję „wysokiego” i „niskiego”, czyli autonomicznej sztuki i popularnej, masowej kultury⁷.

Teoria zaczęła przeprowadzać rewizję samej siebie. Metateoretyczne, naznaczone wzajemną krytyką dyskusje lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych doprowadziły do przewrotu na poziomie metodologii, języka oraz samego przedmiotu badań. Trwające do dziś debaty oscylujące między próbami zdefiniowania modernizmu i postmodernizmu zaowocowały analizami tekstów do tej pory pomijanych (m.in. komiksów, filmów, grafiki, literatury popularnej). Mimo że po dziś dzień, szczególnie na niwie

⁵ „Od blisko stulecia kultura zachodnia tak naprawdę składa się z dwóch kultur: tradycyjnej (nazwijmy ją *kulturą wysoką*), odnotowywanej w podręcznikach oraz *kultury masowej*, wytwarzanej w ilościach hurtowych, tak by zaspokoić rynek. [...] *Kultura masowa* rozwinęła również autonomiczne środki przekazu, którymi rzadko posługują się prawdziwi artyści: radio, filmy, komiksy, kryminały, science fiction, telewizję [...] jest produktem stworzonym wyłącznie i bezpośrednio na potrzeby masowej konsumpcji – niczym guma do żucia”. D. Macdonald, *A Theory of Mass Culture*, s. 1 (przekład własny). Stanowiska, takie jak Dwighta Macdonalda, nieufne i konserwatywne wobec kultury popularnej, w świetle dzisiejszych – w znacznej mierze antropologicznych – badań nad kulturą, stają się nieaktualne, a przynajmniej funkcjonują jedynie w ramach jednego z dziesiątek ujęć kultury, nie zaś jako wersja kanoniczna – obowiązujący i jednobrzmiący głos Akademii.

⁶ Zob. m.in. Th.W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990; tenże, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.

⁷ M.B. Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, przeł. Ł. Biskupski, M. Murawska, M. Pabiś, J. Stępień, T. Sukiennik, N. Żurowska, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 237.

polskiej humanistyki, pokutuje pamięć o wielkim podziale kulturowym⁸ i nadal trzeba przełamywać dawne uprzedzenia, krytyczne podejście do elitarności kultury zaowocowało otwarciem teorii na przestrzenie do tej pory przez nią nieeksplorowane. To otwarcie nie jest jednak właściwe tylko dla dyskursu naukowego. Poszerzanie swoich granic, zacieranie ich, przenikanie, interferencja i konwergencja są charakterystyczne przede wszystkim dla przedmiotu badań – współczesnej kultury. Tym ciekawszym wyzwaniem jest dla teorii kulturowych śledzenie owych warstw i wzajemnych zapożyczeń.

W moim artykule chciałbym zwrócić uwagę na jeden z symptomatycznych wyznaczników owych zmian kulturowych, na który, mogłoby się wydawać, nie ma w dobie dzisiejszej (szybkiej i konsumpcyjnej) cywilizacji miejsca. Tym znaczącym elementem jest krytycyzm/krytyczność⁹. Co prawda, traktując ten termin powierzchownie – jako „krytykanctwo” – łatwo doszukać się go wszędzie i zaklasyfikować jako paradygmatyczny element (po)nowoczesności. Krytyczne jest obecnie, czy raczej może być, wszystko. Jak zauważa Ewa Kraskowska, podążając za wnioskami Michała Pawła Markowskiego¹⁰:

Krytycyzm, krytyczność, myślenie krytyczne, krytyczna analiza, krytyka dyskursu to pojęcia i formuły, których frekwencja we współczesnej polszczyźnie (podobnie jak w innych językach) jest bardzo wysoka. Występują w różnych obszarach życia zbiorowego – w polityce, w edukacji, w nauce, w sztuce. Pomału przestają znaczyć cokolwiek, bo znaczyć mogą wszystko. [...] Przeważnie są nacechowane ideologicznie; w dzisiejszych praktykach dyskursywnych licencję na krytyczne myślenie przyznają sobie głównie reprezentanci i rzecznicy grup mniejszościowych, radykalna nowa lewica, artystyczna awangarda i ponowoczesna teoria. Sprawę komplikuje fakt, iż leksem „krytyka” i jego pochodne posiadają silne konotacje agonistyczne, konfrontacyjne i negujące, choć przecież nie w każdym użyciu muszą być one aktualizowane – gdy po polsku mówimy „krytyka literacka”, „krytyka filmowa” itp., mamy jednak na myśli pisanstwo o charakterze recenzenckim w ogóle, a nie tylko wypowiedzi krytykujące dane dzieło. *Literary criticism* to po angielsku, z grubsza biorąc, studia nad literaturą, a nie wyszukiwanie słabych punktów twórczości literackiej. Jednak dzisiejsze „myśle-

⁸ A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indianapolis 1986.

⁹ Warto również zwrócić uwagę na kategorię dystansu – nierozzerwalnie związaną z postawami krytycznymi, a przy tym bardziej neutralną i pozbawioną pretensji „krytykanctwa”. Por. M. Phillips, *Mikroskopowe i literackie historie: problemy gatunkowości i dystansu*, przeł. J. Płuciennik, M. Wróblewski, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 126-146; E. Winiecka, *Dystans – figura nowoczesności*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, nr 54, z. 2 (108), s. 35-61.

¹⁰ M.P. Markowski, *Sztuka, krytyka, kryzys*, opublikowane na: [obieg.pl <http://www.obieg.pl/teksty/1863>](http://www.obieg.pl/teksty/1863).

nie krytyczne” kojarzy się głównie z polemiką, sporem, konfrontacją, gestem demaskatorskim, czyli – jak proponuje to nazywać Deborah Tannen – cywilizacją kłótni¹¹.

Pamiętając tym samym o niebezpieczeństwach związanych z „cywilizacją kłótni”, przede wszystkim z pozbawieniem krytyczności jej krytycznego potencjału, rozważę to pojęcie w kontekście badań genologicznych, szczególną uwagę zwracając na aspekt krytycyzmu związany ze samoświadomością gatunkową, którą na potrzeby tego szkicu będę nazywał metakrytycznością¹². Posłużę się przykładem powieści graficznej, by wykazać potencjał ewolucyjny tak rozumianej samoświadomości gatunku oraz jej wpływ na zasadnicze zmiany w obrębie określonego łańcucha politycznego¹³. *Graphic novels* są dodatkowo charakterystycznym przedmiotem analizy, gdyż można w nich zaobserwować istotne przemieszczenie cech właściwych tradycyjnie rozumianym tekstom „wysokim” ku tekstom „niskim” – popularnym.

Analizując teksty, które są reprezentacjami gatunków hybrydycznych¹⁴, mieszanych, agenetycznych, nieesencjalnych¹⁵, zmaconych¹⁶ bądź

¹¹ E. Kraskowska, *Krytyka krytyczności*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, nr 54, z. 2 (108), s. 5.

¹² Odchodzą tym samym od tradycyjnego rozumienia tego terminu, które odnosi się do sfery metateoretycznej i określa wzajemne relacje między tekstami krytycznymi. Interesują mnie jedynie samokrytyczne procesy w danym tekście kultury, które znacząco wpływają na ewolucję gatunku, którego reprezentacją jest ów tekst.

¹³ S. Sawicki, *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne?*, [w:] tenże, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981.

¹⁴ Zob. G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy*, Wrocław 2000; T. Rachwał, *Genologiczne konteksty, czyli narodziny nie-gatunku*, [w:] *Genologia i konteksty*, red. C. Dudka, M. Mikołajczyk, Zielona Góra 2000.

¹⁵ Zob. R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006; R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.

¹⁶ „Zatarcie granic między gatunkami to coś więcej niż przeobrażenie Harry’ego Houdiniego czy Richarda Nixona w postaci powieściowe. To coś więcej także niż opisywanie bandyckich hulanków na Środkowym Zachodzie na wzór romansu gotyckiego. To – rozważania filozoficzne przybierające formę krytyki literackiej [...], dywagacje naukowe prezentowane pod płaszczykiem beletrystycznych *morceaux* [...], barokowe fantazje przedstawiane ze śmiertelną powagą jako obserwacje empiryczne (Borges, Barthelme), prace historyczne złożone z równań i tablic lub z zeznań sądowych (Fogel i Engerman, *Le Roi Laudurie*), reportaże, co brzmią jak zwierzenia poufale (Mailer), przypowieści udające opis etnograficzny (Castenada), traktaty teoretyczne pomyślane jako pamiętnik podróży (Lévi-Staruss), spór ideologiczny ujęty w formę dociekań z zakresu historiografii (Edward Said), badania epistemologiczne skonstruowane jako traktat polityczny (Paul Feyerabend), polemika metodologiczna ukształtowana na wzór wspomnień osobistych (James Watson [...]). C. Geertz, *O gatunkach zmaconych*, przeł. Z Łapiński, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 113-114.

też będących – posługując się konstatacją Stephena Greenblatta – specyficznymi światopoglądami¹⁷, trzeba szczególnie pamiętać o ich rozmytym, migotliwym genologicznym statusie. Próba uchwycenia wiódących permutacji oraz wprowadzonych, nowych elementów ma charakter typologii prototypowej, nie zaś jednoznacznej klasyfikacji, która w przypadku gatunków hybrydycznych zdaje się niemożliwa do utworzenia¹⁸. Komiks, do którego należy gatunek powieść graficzna, niesie ze sobą dodatkowe utrudnienia związane z jego złożonością językową¹⁹. „Język” komiksu, charakteryzujący się narracyjną jednością ikonolingwistyczną, sytuuje go między literaturą, filmem a sztukami plastycznymi. Jednocześnie jest on medium osobnym, które wypracowało własną tożsamość artystyczną.

Istnieją przy tym ścieżki, którymi teksty „wędrują”, przeobrażając się, zyskując na znaczeniu bądź też wymierając wraz z gatunkiem, który reprezentują. Jednym z takich szlaków wydaje się wypracowanie samoświadomości gatunkowej (metakrytyczności), która od wspomnianych już lat sześćdziesiątych stała się dla komiksu podstawą ewolucyjnej. Mówiąc o rozwoju komiksu przy udziale „krytycznej rozmowy gatunku z samym sobą”, nie sposób jednak przejść bezpośrednio do zagadnienia samoświadomości powieści graficznych. Pierwszym etapem, który otworzył komiks na krytyczne spojrzenie zwrócone ku samemu sobie, był okres przełomu kontrkulturowego w USA i Francji. Historie obrazkowe, jak je często nazywano, przeszły do tamtego czasu niewielkie przeobrażenia. Wyrosły one z satyryczno-obyczajowej formy gazetowych protokomiksów końca XIX wieku przeznaczonych w większości dla dorosłego czytelnika. W tym samym czasie komiks stawał się medium skierowanym do dzieci (R.F. Outcault, W. McCoy, R. Dirks). Ponownie otworzył się na odbiorcę starszego, poczynając od przełomu lat dwudziestych i trzydziestych (komiksy science fiction, awanturniczo-przygodowe, po superbohaterskie), następnie wszedł w fazę upolitycznienia, propagandy i indoktrynacji (lata czterdzieste i pięćdziesiąte), aż osiągnął okres skrajnej trywializacji (druga połowa lat pięćdziesiątych), kiedy wprowadzono

¹⁷ S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa*, przeł. K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.

¹⁸ Szerzej piszę o tym w *Wstępna charakterystyka powieści graficznej. W stronę genealogii humanistycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2010, nr 53, z. 1-2 (105-106), s. 153-181.

¹⁹ Terminu „język” używam w tym miejscu przenośnie – podobnie jak dzieje się w przypadku zastosowania pojęcia „język teatru”. Komiks można bowiem śmiało traktować np. jako „wtórny system modelujący” (J. Łotman) czy też z sukcesem poddać go weryfikacji siedmiu kryteriów tekstowości (W.U. Dressler), jednak problematyczna pozostanie kwestia określenia semiotycznego komiksowej materii – co byłoby „najmniejszym” znakiem komiksu, jego morfemem – kadr, dymek, kreska, kropka, litera, barwna plama?

Comics Code (1954), który za pomocą cenzury prewencyjnej – w imię walki z przemocą, erotyką i moralnym zepsuciem komiksu – ograniczył możliwości jego rozwoju i zamknął w ramie schematycznych historyjek dla dzieci i młodzieży. Istotną zmianę przynoszą dopiero lata sześćdziesiąte. Swoją pozycję w świecie sztuki buduje wtedy pop-art. Jest on żywą reakcją na konsumpcyjny charakter zachodniej cywilizacji. Jako temat wybiera dla siebie wszystko, co powszechne, codzienne, użytkowe. Zwraca uwagę na powtarzalność w obrębie kultury masowej. Wprowadza w obszar sztuki język reklamy i mediów komercyjnych – w tym komiksu²⁰. Niewiele później atrakcyjność historii obrazkowych dostrzega ruch kontrkulturowy. Komiks, jako sztuka alternatywna, staje się forum dyskusji. Język komiksu zaczyna reprezentować frustracje, niepokoje i pragnienia młodzieżowej rewolucji obyczajowej. Komiks undergroundowy rozwija się dynamicznie od połowy lat sześćdziesiątych do schyłku lat siedemdziesiątych. Na łamach komiksowych magazynów, oprócz subwersywnych treści oraz estetyki groteski²¹, pojawiają się po raz pierwszy wyraźne zmiany wynikające z krytycznej analizy wewnątrzgatunkowej. W poziom niepoprawnych politycznie i obyczajowo fabuł wkraczają autor komiksów i czytelnik (często ze sobą konfrontowani)²², pojawiają się rozmowy o charakterze autotelicznym i autotematycznym, parodie historii superbohaterkich, pastisze popularnych bohaterów i karykatury ówczesnych celebrytów. Komiks wchodzi również w okres eksperymentów formalnych, czerpiąc garściami ze wzorców literackich i filmowych²³. Gwałtowna ewolucja gatunku za sprawą ruchu undergroundowego, a następnie „francuskiej rewolucji” pod egidą pisma „Metal Hurlant” (od 1974 roku – m.in. Moebius, P. Druillet, J.-P. Dionnet) i obranej przezeń metakrytycznej perspektywy w stosunku do zdewaluowanych wzorców

²⁰ Między innymi obrazy Andy’ego Warhola wykonane techniką sitodruku, przede wszystkim zaś powiększane komiksowe kadry autorstwa Roy’a Lichtensteina, pełniące funkcję autonomicznych prac.

²¹ Wyrażanej w dużej mierze poprzez karykaturalny, szkicowy i „brzydki” czarno-biały rysunek.

²² Na przykład cykl komiksów o Panu Naturalnym autorstwa Roberta Crumba, komiksy Arta Spigelmana w magazynie „RAW” czy *American Splendor* Harveya Pékara.

²³ „Efektem undergroundu” i rozwoju komiksu zaangażowanego były również rodziny komiksów feministycznych oraz nurtu gejowskiego – który dał początek komiksowi spod znaku gender i queer. Na łamach komiksów zaczęła się debata związana z równouprawieniem, szowinizmem, rasizmem i ksenofobią. Trina Robbins w latach 1970–1992 tworzyła serię *Wimmen’s Comix* oraz wydawała komiksowe antologie. Teksty Robbins ukazywały kobiety potrzebujące wyzwolenia z (przedstawianego z wyraźną ironią) patriarchy. W ślad za Triną Robbins swoje prace zaczęły publikować inne autorki. Dziś jedną z najważniejszych feministek komiksu jest Alison Bechdel – autorka głośnej serii *Dykes to Watch out for*. W 2009 roku ukazała się w Polsce jej powieść graficzna *Fun home*.

komiksowych poprzednich dekad sprawiła, że rodząca się powieść graficzna weszła w fazę gwałtownego rozwoju. Dziedzicząc po undergroundzie skłonność do krytycznej autoanalizy, zbliżyła się wyraźnie do narracyjnych i tematycznych wzorców znanych z literatury, stając się najbliższą literackiej powieści komiksową formą. To w niej znajdują geny podstawowe przemiany komiksu od końca lat siedemdziesiątych po czasy obecne.

Twórcy powieści graficznej (na czele z uważanym za jej prekursora Willem Eisnerem) zaczęli zadawać w komiksie pytania, których do tej pory nie stawiano. I o ile przewartościowanie (po)nowoczesnej literatury jest widziane jako przejście od dominaty modernistycznej (epistemologicznej) do postmodernistycznej (ontologicznej)²⁴, to komiks w pewnym sensie przeszedł odwrotny proces. Komiks można by uznać za tekst postmodernistyczny jeszcze w momencie, gdy w literaturze niepodzielnie królował tzw. wysoki modernizm. Tworząc światy alternatywne, równoległe uniwersa, odrębną topikę bohaterów i atrybutów i wywodząc się z ludycznej, „niskiej” kultury jarmarku, otwierał się jednocześnie na inne techniki i media (film, karykatura, malarstwo), co według m.in. Davida Lodge’a charakteryzuje teksty postmodernistyczne i wpływa na odmienność literackiej reprezentacji świadomości²⁵. Natomiast, gdy rzeczywistość literacka zaczęła się gwałtownie zmieniać, komiks – a przede wszystkim powieść graficzna – za sprawą wzrastającej samoświadomości gatunkowej²⁶ odkryła dla siebie przestrzeń epistemologii, która dotychczas była jej zupełnie obca. W dziesiątkach naprędce stworzonych światów, języków i postaci zaczęły kiełkować wątpliwości – jak, „dlaczego”, „skąd”, „po co”, „w jakim celu”? Pękła czarno-biała konstrukcja komiksu, który, podczas gdy literatura zwracała się ku możliwościom filmu i komiksu właśnie, dostrzegł problemy, jakimi ta żyła o wiele wcześniej. Ten zwrot w myśleniu, czym jest komiks i jakie są jego możliwości/granice, zaowocował ukonstytuowaniem się powieści graficznej jako istotnego gatunku w obrębie komiksowego medium – gatunku, którego *modus*

²⁴ B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominaty*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 335-377.

²⁵ Zob. D. Lodge, *Consciousness and the Novel*, London 2003.

²⁶ Linda Hutcheon wyróżnia samoświadomość tekstu jako jedną z podstawowych cech postmodernizmu, która pozwala na gesty parodystyczne i zwrot w stronę metafikcji. Zob. m.in. *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History*, [w:] *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, ed. P. O'Donnell, R. Con Davis, Baltimore 1989, s. 3-32; *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London–New York 1988; *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Illinois 2001 (wyd. I 1984); *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo 1980.

vivendi jest ciągle przekraczanie swoich formalnych i tematycznych ograniczeń. Stawianie pytań na poziomie bohatera fabuły, narracji, relacji autora i świata przedstawionego czy technik plastycznych sprawia, że powieść graficzna nieprzerwanie modyfikuje metareprezentacje gatunkowe. Podważa komiksowe kategorie, ustawiając przed nimi coraz to inne lustra, sama krytycznie i z ciekawością przygląda się własnym odbiciom.

Jedną z kluczowych powieści graficznych dla rozwoju gatunku (w wyższym rozumieniu) są *Strażnicy* (*The Watchmen*) Alana Moore'a i Dave'a Gibbonsa. Komiks ten obrazuje, w jaki sposób potencjał ewolucyjny zawarty w metakrytyczności ma wpływ na zmiany w obrębie danego łańcucha politycznego. W tym wypadku trwałe modyfikacje zachodzą w specyficznej odmianie komiksu – amerykańskim komiksie superbohaterów – jednym z najbardziej stereotypowych i przez pryzmat stereotypów odbieranym typie komiksu.

Strażnicy Alana Moore'a i Dave'a Gibbonsa wraz z *Powrotem Mrocznego Rycerza* Franka Millera uznawani są za osiągnięcie przełomowe zarówno w środowisku fanów komiksu, jak i jego teoretyków. Seria, na którą złożyło się dwanaście wydań zeszytowych (1986–1987) tworzy niepokojącą powieść graficzną, rozliczającą się z mitotwórczą epoką superbohaterów. Od lat trzydziestych do osiemdziesiątych XX wieku amerykański rynek komiksowy stopniowo wypełniały rozrastające się coraz bardziej uniwersa nowoczesnych herosów²⁷. Dominował wzorzec moralnie nieskalanego bohatera, który – w ramach kilku wariantów jednego paradygmatu – zestawiany był ze swoim antywzorcem. Model przygody rozgrywanej poprzez serię pojedynków wydawał się przy tym nie nużyć czytelnika. Kontrkulturowa rewolucja lat sześćdziesiątych przez ośmieszenie infantylnych historii obrazkowych oraz wytknięcie im propagandowych i politycznych treści²⁸ częściowo naruszyła ten silnie zakorzeniony w kulturze popularnej schemat komiksów superbohaterskich. Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte nadały sztuce komiksowej rozpędu. Za sprawą Spider-Mana i X-menów – historii wprowadzających nowe wątki, problematykę moralną i figurę Innego – doszło do zmiany optyki, odnalezienia sposobu dotarcia do odbiorcy dorosłego, które pociągnęło za sobą poszukiwania nowych rozwiązań i tematów. Punktem kulminacyjnym w spojrzeniu na niezmienny (zdawać by się mogło) świat komiksowych herosów był ładunek metakrytyczności zawarty w powieści graficznej *Strażnicy*.

[...] kto się nie boi, znajdzie w *Strażnikach* rzecz zupełnie wyjątkową, rzadką hybrydę krytycznie komentującą własny gatunek, rozwijającą go, a mimo to zro-

²⁷ Przede wszystkim uniwersum Marvela oraz DC.

²⁸ Między innymi w komiksach Roberta Crumba i Manuela Spaina Rodrigueza.

zumiała dla czytelników nie mających o nim pojęcia. To zresztą chyba stała cecha najlepszych dokonań popkulturowych – prowadząc dialog ze znawcami tematu, pokonują ograniczenia i trafiają do odbiorcy-ignoranta

– pisze w swojej recenzji Michał Chaciński²⁹. Moore zdecydował się definitywnie odbrać wizerunek superbohatera. Rewolucją jest już pierwsza strona komiksu, na której – jak się później okazuje – czytelnik obserwuje scenę po morderstwie, ofiarą którego pada jeden z tytułowych Strażników (Komediant).

Takie rozwiązanie fabularne wywołało lawinę kolejnych eksperymentów z horyzontem oczekiwań odbiorcy (scenarzyści zaczęli uśmiercać lub okaleczać ikony komiksu superbohaterskiego – Batmana, Bat-Girl, Supermana, Kapitana Amerykę). *Strażnicy* jednakże, zrywając z czarno-białym podziałem na dobrych i złych, stali się przede wszystkim zabójcami nieskazitelnego wizerunku „supermanów”. Relatywizm tej powieści graficznej wprowadził do mainstreamu odcienie szarości – moralność przestała być kategorią jednoznaczną a motywacjami bohaterów zaczęła kierować logika rozmyta, która dotychczas była w takim rodzaju komiksu nieznaną, a która od tamtej pory zaczęła dominować w konstrukcjach superbohaterskich fabuł. Herosi zyskali ludzką twarz i to nie w dobrym tego słowa znaczeniu.

Wspomniany Komediant nadużywa alkoholu, na sumieniu ma gwałt, nieuzasadnione akty przemocy, pacyfikowanie demonstrantów, najemną służbę w Wietnamie (gdzie nie ma oporów, by zastrzelić dziewczynę, noszącą jego dziecko). Doktor Manhattan jest nadczłowiekiem, którego męczą duchy przeszłości i który jednocześnie coraz bardziej wyzbywa się swego człowieczeństwa. Rorschach, główny bohater, jest groteskową realizacją figury detektywa z kryminałów *hard-boiled* spod znaku Raymonda Chandlera. To „inny wśród innych” – kompulsywnie nienawidzący występku i zła, naznaczony piętnem patologicznego dzieciństwa – zbliża się w swojej samotnej krucjacie w stronę choroby psychicznej³⁰. Jedwabną Zjawę Moore przedstawia natomiast jako starzejącą się piękność, która żyje przeszłością i dawną sławą, topiąc zgryzotę w kolejnych kieliszkach alkoholu. Nocny Puchacz II zostaje przedstawiony jako impotent, który wraz z nakazem wycofania się Strażników z życia publicznego wydanym przez władze traci sens egzystencji. Ozymandiasz – najmądrzejszy człowiek świata, biznesmen i filantrop – okazuje się autorem demonicznego planu, którego ofiarą staną się setki tysięcy ludzi („mniejsze

²⁹ M. Chaciński, *Szara strefa moralności*, „Esensja” (magazyn kultury popularnej), <<http://esensja.pl/komiks/recenzje/tekst.html?id=767>>, dostęp: 1.08.2003.

³⁰ Imię Rorschach jest tu zresztą czytelną aluzją kulturową (Hermann Rorschach, szwajcarski psychiatra, twórca słynnego testu).

zło”, wybrane w imię światowego pokoju w przededniu wojny nuklearnej, do której czas odmierza *Doomsday Clock*).

Przykładów niekonwencjonalnych rozwiązań w konstruowaniu bohaterów jest znacznie więcej. Tłumaczą się one wizją alternatywnej rzeczywistości lat osiemdziesiątych XX wieku, którą wykreował Alan Moore. Po raz pierwszy polityka i problematyka społeczna pojawiają się w komiksie na taką skalę, odrywając kluczową rolę w procesie konstruowania fabuły³¹. Moore wprowadził do swojej historii także szeroko pojęte media. Do czasu *The Watchmen* jedynym sygnałem świata mediów w komiksie superbohaterkim była druga tożsamość Supermana czy Spider-Mana (dziennikarz Clark Kent i fotoreporter Peter Parker). W powieści graficznej tandemu Moore i Gibbons istotną funkcję pełnią programy informacyjne, talk-show, wywiady typu *live*, artykuły w gazetach itp. Ukazane zostają mechanizmy działania propagandy, retoryki kłamstwa politycznego i perswazji. Pogoń za sensacją, determinująca rzeczywistość i jej główny nośnik – telewizja stają się narzędziami w budowaniu ogólnonarodowej paranoi. Tak ostrego obrazu polityki i społecznych relacji przegodowy, przeznaczony dla młodzieży komiks superbohaterki nie myślał do tej pory wprowadzać nawet w części.

Moore i Gibbons, krytycznie analizując dotychczasowe historie superbohaterki, przedstawili „prawdziwie dorosłą” fikcję. Ich komiks, obok propozycji z magazynu „Metal Hurlant” i „Heavy Metal” oraz niezaprzeczalnego wpływu na rozwój sztuki komiksowej osiągnięć Willa Eisnera, zapoczątkował czas zaangażowanych komiksów mainstreamowych. W *Strażnikach* pojawiły się katastrofizm, śmierć, choroby, bieda, starość, niemoc i wiele innych utrapień znanych z codziennych wiadomości. We wcześniejszych serialach z historiami obrazkowymi o superbohaterach dominowało to, co pozytywne: młodość, piękno, nieśmiertelność, siła, wiara w szczęśliwe jutro. *The Watchman* to negatyw tego komiksowego schematu.

Obecnie rynek komiksowy, a zwłaszcza jego gałąź – powieści graficzne, jest nasycony trudną i poważną tematyką od Holocaustu i gułagów po terroryzm. Jednowymiarowość komiksu od czasu takich publikacji jak *Strażnicy* została ostatecznie zachwiana. Stali się oni ogniwem w łańcuchu politycznym wprowadzającym na poziomie fabuły rozwiązania, bez których nie byłoby *Marthy Washington*, *Sin City* i *Dark Knight*

³¹ Czytelnikowi zostaje przedstawiona „nowa” historia Stanów Zjednoczonych, w której na trzecią kadencję prezydencką zostaje wybrany Richard Nixon, a superbohaterowie, powszechnie uznani za renegatów, funkcjonują na obrzeżach życia społecznego, odtrąceni i napiętnowani przez zwykłych obywateli – refrenicznie powracające oskarżenie: *who watches the watchmen*. Ameryka i Związek Radziecki są w stanie zimnej wojny – przed nuklearną zagładą broni świat jedynie obecność Dra Manhattana (który jest – dosłownie – chodzącą bronią atomową).

Returns Franka Millera, *Kaznodziei* Gartha Ennisa, *Azylu Arkham* Granta Morrisona czy *Kingdom Come* Alexa Rossa. Samoświadomość, jaką osiągnął komiks na tym etapie, umożliwiła mu głęboką i krytyczną rewizję własnych reprezentacji. Jej efektem było m.in. omawiane w tym miejscu przewartościowanie historii superbohaterskich – jednej z kluczowych odmian komiksowego medium. Jednak *Strażnicy* odegrali istotną rolę w procesie przemian i innych elementów komiksowych fikcji. Głównym z nich była struktura narracji.

Początek trzeciego zeszytu *Strażników* przedstawia scenę przed stoiskiem z gazetami. Jej właściciel jest wyraźnie podenerwowany. Komentuje sytuację polityczną na arenie międzynarodowej. Podkreśla swoją wiarę w atomową potęgę USA. Obok niego na ziemi siedzi czarnoskóry chłopak, który czyta komiks. Motyw obu bohaterów drugoplanowych sukcesywnie powraca w powieści graficznej Alana Moore'a. Był to jeden z kilku chwytów narracyjnych innowacyjnych dla tego gatunku. Autorzy *The Watchmen* zdają się wypowiadać otwartą wojnę utartym rozwiązaniom także na poziomie struktury narracyjnej. Metakrytyczność jest wyraźnie widoczna w kontestacyjnym zerwaniu z linearnością, jednorodnością i homogenicznością płaszczyzny narracji – typowym cechem komiksów superbohaterskich od lat trzydziestych do siedemdziesiątych łącznie.

Przykład powracających bohaterów drugoplanowych z jednej strony wskazuje na spiętrzenie liczby wykreowanych postaci (komiks superbohaterski charakteryzował się prostotą i transparentnością: para protagonista – antagonist, pomocnicy obu stron oraz uprzedmiotowione „osoby z tła”), z drugiej zaś wprowadza chwyt tekstu w tekście (komiksu w komiksie). Moore nie poprzestał tylko na zwiększeniu liczby „aktorów”. Zdecydował się na rozbudowanie struktur relacji między bohaterami. Skomplikowanie modelu aktancyjnego miało swoją genezę w krytycznej analizie wyeksploatowanego wzorca przygodowego. Decyzja, by protagonista mógł od pewnego momentu pełnić funkcję pomocnika, a wreszcie antagonisty (Rorschach) oraz podobne fortele narracyjne wpłynęły znacząco na walor literacki opowiadanej historii. Co do kwestii zabiegu umieszczenia komiksu w komiksie – wiąże się on bezpośrednio z wątkiem metakrytycznym. Historia czarnego frachtowca i rozbitka początkowo wydaje się paraliterackim rozwiązaniem z pogranicza architekstualności³². Opowiadając złożoną i nowatorską historię komiksową, odwołuje się do awanturnych komiksów wydawanych od lat dwudziestych XX wieku, składając im tym samym hołd, a zarazem tworząc ich pastisz. To jed-

³² G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992.

nak tylko pierwsze wrażenie. Komiks czytany przez chłopca w komiksie, który czytamy „my”, przyjmuje funkcję alegorii losu Rorschacha, by w końcu stać się niejasnym symbolem losów wszystkich ludzi żyjących w stworzonym przez Moore’a (autora modelowego) alternatywnym świecie możliwym. Ta finałowa konstatacja łączy się zresztą z refleksyjną wymową *The Watchmen*, która zostawia odbiorcę tekstu z odwiecznym pytaniem – towarzyszącym problemowi teodycei – *unde malum?*³³.

Kolejnymi chwytami – posługując się terminologią Szklowskiego – udziwnienia i utrudnienia, które ingerują w jednopłaszczyznową i linearną narrację, są powracające retrospekcje prowadzone przez kilku bohaterów, niekiedy równocześnie. Sposób ich wprowadzania przypomina techniki strumienia świadomości³⁴. Co prawda myśli w poszczególnych strumieniach są uporządkowane, jednak narracyjne metody przechodzenia z jednego z nich do następnego oraz akcentowanie katalizatorów owych myśli (bodźce empiryczne, pamięć, wyobrażenia) łudzaco przypominają metody wypracowane w pierwszej połowie XX wieku przez Jamesa Joyce’a czy Virginię Woolf³⁵, dostosowane w tym miejscu do formy komiksowego przekazu wizualnego.

Innym z przykładów krytycznej samoświadomości gatunku jest pozorna rezygnacja z auktorialnej narracji, do czasu *Strażników* dystyngtywna cecha narracji w komiksach o superbohaterach. Moore zastąpił ją pierwszoosobowym narratorem w postaci Rorschacha, a dokładniej, posługując się figurą metonimii, zrównał jego głos/perspektywę z urywkami dziennika, który ten po sobie pozostawił. Tu można zastanowić się nad jeszcze jednym aspektem ingerencji w szablonową strukturę narracyjną. Ponieważ dziennik ów po śmierci głównego bohatera trafia do redakcji jednej z wielonakładowych gazet, zasadne jest przypuszczenie, że cała powieść graficzna jest mistyfikacją – palimpsestem dziennika, który pojawia się w niej *par excellence*. Znaczyłoby to, że narrator pierwszoosobowy jest jedynie konstruktem stworzonym *post factum* (na podstawie dziennika) przez redaktorów na potrzeby opowieści obrazkowej, która ma napędzić spadający popyt na gazetę. Wtedy też zmienia się dystans narracyjny – z małego na duży – i horyzont – z wąskiego na szeroki, przesu- wając nas z bieżącej obserwacji w stronę całościowego spojrzenia w prze-

³³ A. Moore, D. Gibbons, *Strażnicy*, t. 1, Warszawa 2003, s. 74 (copyright Egmont Polska).

³⁴ Zob. R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4; przedruk w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, seria 1, Wrocław 1977.

³⁵ Przytaczam te nazwiska, celowo pomijając np. Édouarda Dujardina czy Henry’ego Jamesa, jako że dopiero twórczość V. Woolf i J. Jamesa stanowi przykład dojrzałych prób zrewolucjonizowania technik narracyjnych.



szłość (w zamkniętą, odległą historię)³⁶. W *Strażnikach* zamieszczone są dodatkowo wycinki z fikcyjnych kronik, artykuły, wywiady, zdjęcia, fragmenty tekstów piosenek, liczne cytaty z literatury, aluzje i asocjacje związane z innymi tekstami popkultury, okładki magazynów itd. Nie są to, co trzeba podkreślić, jedynie ornamenty i dodatki mające urozmaicić lekturę. Z jednej strony ułatwiają one zawieszenie niewiary, tworząc „fikcyjne dokumenty realności” skonstruowanego świata, z drugiej stanowią ważny komentarz dla tej jednej z pierwszych komiksowych prób zmierzenia się ze skomplikowanymi problemami natury moralnej i ideologicznej.

Wszystkie te elementy składają się na niespotykaną do tamtej pory w komiksie próbę przekroczenia barier gatunkowych historii superbohaterskich. Tym samym włączają tę powieść graficzną w krytyczny dialog z tradycją nie tylko gatunku, ale i całego medium, które przez dekady wypracowywało „przerysowaną” prostotę i schematyczność rozwiązań. Osiągnięcie samoświadomości gatunkowej pozwoliło powieściom graficznym przez następane dwudziestolecie przebudować dawne przestrzenie opowiadania w nowy, fascynujący świat o niewątpliwym potencjale ewolucyjnym – świat równie złożony i zaskakujący co jego literacki odpowiednik.

³⁶ Poruszam się przy tym jedynie na poziomie fabuły i narracji, nie wnikając w kwestię autora implikowanego/modelowego, a tym bardziej rzeczywistego/empirycznego.