

## Komiksowy rekwizyt i jego specyfika w *Trasie promocyjnej* Andiego Watsona

ABSTRACT. Marcin Kowalczyk, *Komiksowy rekwizyt i jego specyfika w „Trasie promocyjnej” Andiego Watsona* [The specificity of the prop in the comic book on the example of Andi Watson’s *The Book Tour*]. „Przestrzenie Teorii” 40. Poznań 2023, Adam Mickiewicz University Press, pp. 187–204. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2023.40.10>.

In comics, similar to theatre or film, props play a crucial role in storytelling. However, in the comic medium, the function of a prop as a meaningful element takes on a distinct character. Cartoons not only depict objects but also give them specific significance through artistic representation. The article aims to explore this phenomenon by examining the graphic novel *The Book Tour* by Andi Watson. The analysis draws upon the insights of renowned comics scholars but also refers to broader conceptual frameworks. Thus additional links to theoretical proposals on the semiotics of visual representations and semiotics of the stage. Throughout the discussion, the paper presents artistic techniques used by Andi Watson that contribute to the unique nature and the way of functioning of comic props.

KEYWORDS: prop, comics, *The Book Tour*, semiotics

Rekwizyt intuicyjnie kojarzony jest z teatrem, choć przecież możemy mówić także o rekwizytach filmowych czy powieściowych. Andrzej Tadeusz Kijowski mianem rekwizytu określa „znak przedmiotowy, który niezależnie od związanej z właściwym mu kodem funkcji ilustracyjnej pełni jeszcze instrumentalną, swoistą dlań rolę”<sup>1</sup>. Wskazana tu funkcja ilustracyjna jest pokrewna Barthes’owskiemu „efektowi rzeczywistości”<sup>2</sup>, a instrumentalna odsyła do wpływu przedmiotu na rozwój wydarzeń. Teatrológ Tadeusz Kowzan twierdzi, że rekwizyty stanowią samodzielny system znaków; sytuują się między kostiumem a dekoracją, choć granice te są czasem trudne do ustalenia<sup>3</sup>. I choć tradycyjnie rekwizyt – bez względu na swoją funkcję – jest uważany za element mniej ważny od aktora, który ma przecież zdolność bezpośredniego oddziaływania na widza, współczesna refleksja dotycząca kultury materialnej zmienia tę optykę. Katarzyna Waligóra mówi w tym

<sup>1</sup> A.T. Kijowski, *A kiedy strzelba wypali...: (Poetyka rekwizytu)*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 1(31), s. 81.

<sup>2</sup> Vide R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4 (136), s. 119–126.

<sup>3</sup> T. Kowzan, *Znak w teatrze*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2, wyb. i oprac. J. Degler, Wrocław 2003, s. 363–364.

kontekście o pogłębianiu namysłu nad rolą przedmiotów na scenie i wyeksponowaniu ich aktywności oraz sprawczości<sup>4</sup>.

Wydaje się, że wskazane tu właściwości rekwizytu odnoszą się także do komiksowego medium, choć sam sposób obecności przedmiotów w dziełach tego typu jest oczywiście odmienny od teatralnego. Podczas gdy w teatrze rzecz codziennego użytku staje się rekwizytem za sprawą samej obecności na scenie lub zostaje do tego celu stworzona w pracowni butaforskiej, w historii obrazkowej musi być narysowana, a to wprowadza do rozważań zupełnie nową perspektywę. Douglas Wolk podkreśla, że specyfika komiksowej diegezy wynika z tego, iż rysunek opuszcza więcej wizualnych informacji, niż przekazuje. Komiksy – pisze badacz – „[...] przedstawiają podstawy form fizycznych – kilka szczegółów, które metonimicznie zastępują coś istniejącego w rzeczywistości (lub coś podobnego do rzeczywistości istniejącego w wyobraźni), nawet jeśli nie są to dokładne szczegóły tej rzeczy”<sup>5</sup>. Mamy przy tym do czynienia z zabiegiem, który Scott McCloud określa mianem „wzmocnienia poprzez uproszczenie”<sup>6</sup>, co wiąże się z wyodrębnieniem tylko najważniejszych cech danej rzeczy<sup>7</sup>. Mimo podnoszonej tu wizualnej specyfiki w przypadku komiksowych przedmiotów wciąż można wskazać ich dwojaką funkcję: ilustracyjną i instrumentalną, rezerwując tę drugą dla rekwizytów właśnie. Jak jednak zauważa Jerzy Szyłak: „Wartości komiksu kryją się [...] w tym, co różni go od innych sztuk”<sup>8</sup>. Stąd sposób funkcjonowania rekwizytu jako elementu znaczeniowórczego nabiera w tym medium swoistego charakteru. Rysunek komiksowy nie tylko odtwarza bowiem przedstawiany obiekt, lecz także za sprawą sposobu, w jaki to robi, nadaje mu określone znaczenie. Janusz Lalewicz pisze wręcz, że w tym przypadku: „Przedstawianie jest w pewnym sensie znaczeniem, ma pokazywać rzecz przedstawianą, ale zarazem coś o niej mówić, prezentować ją jako coś znaczącą”<sup>9</sup>. Jeszcze krócej ujmuje to Maryla Hopfinger: „Rysunek w komiksie jednakowo przedstawia i znaczy”<sup>10</sup>.

---

<sup>4</sup> Vide K. Waligóra, *„Koi nie jest nowy”. O rekwizytach w teatrze*, Kraków 2017. Warto zaznaczyć, że w swych dociekaniach autorka inspirowała się przede wszystkim pracami Bruna Latoura.

<sup>5</sup> D. Wolk, *Reading Comics. How Graphic Novels Work and What They Mean*, Boston 2007, s. 132–133.

<sup>6</sup> S. McCloud, *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Warszawa 2021, s. 30.

<sup>7</sup> Vide T. Żaglewski, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Kraków 2021, s. 23.

<sup>8</sup> J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s. 11.

<sup>9</sup> J. Lalewicz, *Przedstawianie i znaczenie*, [w:] *Kino: gest – ciało – ruch*, red. A. Gwóźdź, Wrocław 1990, s. 53. Cf. J. Lalewicz, *Przedstawianie i znaczenie. Próba analizy semiologicznej rysunku*, Gdańsk 1995.

<sup>10</sup> M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX w. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993, s. 114.

Co więcej, immanentną cechą takiego rysunku jest też jakiś rodzaj deformacji, przerysowania, co ma istotne konsekwencje znaczeniowe<sup>11</sup>. Nie można tu już mówić o wyraźnym rozróżnieniu obrazu dosłownego (denotowanego) i symbolicznego (konotowanego)<sup>12</sup>, ponieważ idąc za tezą Lalewicza i Hopfinger, już na pierwszym poziomie przedstawienia obraz wykracza poza dosłowność, uruchamiając (mimowolnie) indywidualny dla każdego odbiorcy łańcuch znaczonych<sup>13</sup>. Ten sam przedmiot rysowany przez dwóch różnych artystów, których cechuje odmienna kreska, nigdy nie pozostaje znaczeniowo obojętny, neutralny. Dlatego w komiksie trudno o obiekt pełniący funkcję czysto ilustracyjną. Wszak nawet jeśli intencjonalnie nie została mu przypisana rola rekwizytu, konieczny element deformacji odrywa go od dosłowności i – paradoksalnie – wzbogaca efekt rzeczywistości o dodatkowe sensory. Wpływa to na zacieranie się granic funkcji ilustracyjnej i instrumentalnej, choć oczywiście rozstrzygające dla kwalifikacji przedmiotu jako rekwizytu pozostają jego rola w strukturze fabularnej utworu i relacje z postaciami.

Ponadto komiks dysponuje zestawem chwytów artystycznych, które pozwalają wyeksponować status określonego obiektu. Te najbardziej oczywiste, a więc kolor czy pogrubienie kreski, wynikają z charakteru samego rysunku. Do zabiegów bardziej złożonych należy ekwiwalencja graficzna. Wojciech Birek definiuje ją w następujący sposób:

Ekwiwalencją graficzną nazywam relację odpowiedniości kompozycyjnej elementów graficzno-wizualnej struktury utworu komiksowego (składników kadrów, kadrów lub ich układów) w obrębie utworu bądź grupy utworów (serii cyklu). Uznanie określonych elementów komiksu za objęte relacją ekwiwalencji można zweryfikować poprzez bezpośrednie porównanie ich ze sobą [...]<sup>14</sup>.

Rekwizyt zatem – jako składnik kolejnych (niekoniecznie sąsiadujących) kadrów – nie tylko zwraca uwagę odbiorcy swą obecnością, lecz także w powtarzającym się układzie z innymi obiektami wzmacnia wrażenie trwania, tworzy konkretne rozwiązania znaczeniowótórcze. I odwrotnie: każda zmiana w obrębie powtarzających się wizualnych konfiguracji z udziałem rekwizytu, do których odbiorca zdążył przywyknąć, powoduje zaburzenia percepcyjne pociągające za sobą zmiany semantyczne. Przy czym w przypadku komik-

<sup>11</sup> Vide J. Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 2009, s. 7–8.

<sup>12</sup> Cf. R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 144.

<sup>13</sup> Nie należy jednak zapominać, że w komiksie często jest obecny także tekst, który „sugeruje pewien rodzaj rozumienia obrazu i ukierunkowuje poczynania obserwatora (odbiorcy)”. Vide J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*, ed. cit., s. 92.

<sup>14</sup> W. Birek, *Z poetyki komiksu: ekwiwalencja graficzna jako chwyt znaczeniowótórczy*, [w:] idem, *Z teorii i praktyki komiksu. Propozycje i obserwacje*, Poznań 2014, s. 32.

sowego kadru istotne jest też miejsce, w którym pojawia się przedmiot. Dotykamy tu problemów związanych z uwarunkowaniami ludzkiej percepcji. „Żaden z postrzeganych przedmiotów – pisze Rudolf Arnheim – nie jest samotny ani wyizolowany. Zobaczenie czegoś łączy się z wyznaczeniem mu miejsca w całości: z osadzeniem w przestrzeni, z zakarbowaniem na skali rozmiarów, walorów i odległości”<sup>15</sup>. W komiksie zatem ekwiwalencja graficzna może przyjmować niejako wymiar topograficzny. Birek zwraca uwagę, że obiekt o istotnym znaczeniu w opowieści umieszcza się zwykle w jednym z „kardynalnych punktów kompozycji kadru”, by zwracał uwagę odbiorcy<sup>16</sup>. Tak więc o uznaniu danego przedmiotu za rekwizyt poza częstotliwością jego występowania decyduje także miejsce, w którym się on pojawia.

Mówiąc o komiksowym kadrze, nie sposób pominąć faktu, że ma on swoje określone miejsce w sekwencji. Jest więc, co podkreśla Jerzy Szyłak, obrazkiem narracyjnym<sup>17</sup>. Według badacza istotne jest, by odbiorca, obserwując zdarzenia rozgrywane się w kolejnych kadrach i tworzące spójną całość, był w stanie rozpoznać, że ma do czynienia z tymi samymi elementami, np. tym samym koniem i jeźdźcem (jeżeli mówimy o sekwencji jazdy konnej), oraz był zainteresowany celem owej podróży<sup>18</sup>. To ważne spostrzeżenie dotyczy także komiksowego rekwizytu, który musi zostać właściwie rozpoznany, by mógł pełnić swą fabularną funkcję. A przecież pojawiając się w poszczególnych fazach opowieści, często podlega różnego rodzaju wizualnym przekształceniom: pozostaje ten sam, lecz nie taki sam, co sprzyja tworzeniu dodatkowych znaczeń. Spróbujmy odnieść się do tych spostrzeżeń, analizując powieść graficzną *Trasa promocyjna* Andiego Watsona<sup>19</sup>.

Przywołany utwór uznanego brytyjskiego twórcy komiksów, scenarzysty i ilustratora ukazał się w Polsce w 2020 roku. Poprzednie dzieła Watsona, zwłaszcza powieści graficzne, przyniosły mu liczne nominacje do prestiżowych nagród branżowych<sup>20</sup>. *Trasa promocyjna* również zosta-

---

<sup>15</sup> R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 25.

<sup>16</sup> W. Birek, *op. cit.*, s. 38.

<sup>17</sup> J. Szyłak, *Kadr komiksowy jako obrazek narracyjny*, [w:] *Komiks. Wokół warstwy wizualnej*, red. J. Czaja, M. Traczyk, Poznań 2016, s. 23.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Powieść graficzna jako forma komiksu charakteryzuje się rozbudowaną strukturą, ma charakter dzieła autorskiego, jest spójnym i zamkniętym komunikatem cechującym się walorami artystycznymi. *Vide* J. Szyłak, *O powieściach graficznych*, [w:] *Powieści graficzne. Leksykon*, red. S.J. Konefał, Warszawa 2015, s. 15–28.

<sup>20</sup> Autor był m.in. czterokrotnie nominowany do Nagrody Przemysłu Komiksowego im. Willa Eisnera i dwukrotnie do Nagrody Harveya. *Vide* <https://andiwatson.info/press-kit/> (dostęp: 28.05.2023).

ła dobrze przyjęta przez krytykę<sup>21</sup> – także w Polsce. Krajowi recenzenci docenili sprawność autora w konstruowaniu opowieści, jej kafkowski klimat<sup>22</sup>, poczucie humoru<sup>23</sup>, dyskretną polemikę z klasycznym kryminałem<sup>24</sup>, a także oryginalność w ujęciu popularnego tematu<sup>25</sup>. Komiks opowiada o pisarzu G.H. Fretwellu, który udaje się w tytułową trasę, by promować swą najnowszą książkę. Niestety, od samego początku nic nie idzie zgodnie z planem. Już na dworcu pechowy autor daje się zwieść domniemanemu przedstawicielowi wydawnictwa i traci walizkę. A to dopiero początek niefortunnnych zdarzeń. Watson wikła bohatera w serię osobistych niepowodzeń; w tle pojawia się także seria morderstw. Inteligentny, choć nieco wycofany Fretwell z niepokojem przygląda się zmianom sytuacji, mając wrażenie, że świat dokoła staje się coraz bardziej absurdalny. Piszący o fabule komiksu najczęściej zwracają uwagę na czytelne nawiązania do losów Józefa K. – bohatera *Procesu* Franza Kafki. Ten trop zdaje się podpowiadać sam autor, tytułując powieść niefortunnego pisarza *Bez K*, co może wskazywać na powinowactwo, choć nie tożsamość z Kafkowskim protagonistą. W historii Fretwella brak bowiem dojmującego tragizmu; przeważa tu raczej humor przyprawiony szczyptą absurdu<sup>26</sup>.

W strukturze fabularnej *Trasy promocyjnej* niezwykle ważną rolę odgrywają przedmioty, które zyskują szczególny semantyczny wymiar konsekwentnie modelowane kreską rysownika. Na ten aspekt artystycznych rozwiązań proponowanych przez Watsona zwraca uwagę J. Caleb Mozzocco:

---

<sup>21</sup> Vide J.C. Mozzocco, *The Book Tour*, „The Comics Journal”, <https://www.tcj.com/reviews/the-book-tour/> (dostęp: 22.04.2023); B.S. de Jong, *Graphic Novel Review: The Book Tour by Andi Watson*, „Comics Bookcase”, <https://www.comicsbookcase.com/reviews-archive/book-tour-graphic-novel> (dostęp: 20.04.2023); B. Hieggelke, *The Dangerous Lives of Novelists on the Road: A Review of The Book Tour by Andi Watson*, „NewcityLit”, <https://lit.newcity.com/2021/03/11/the-dangerous-lives-of-novelists-on-the-road-a-review-of-the-book-tour-by-andi-watson/> (dostęp: 22.04.2023).

<sup>22</sup> P. Dymmel, „Trasa promocyjna” – recenzja, „Paradoks”, <https://paradoks.net.pl/read/40835-trasa-promocyjna-recenzja> (4.05.2023).

<sup>23</sup> W. Szot, [Recenzja] *Andi Watson*, „Trasa promocyjna”, „Zdanie Szota”, <https://zdanieszota.pl/3482-recenzja-andi-watson-trasa-promocyjna> (dostęp: 4.05.2023).

<sup>24</sup> T. Miecznikowski, „Trasa promocyjna” – niekryminalny kryminał, „Badloopus. W pełni popkultury”, <https://badloopus.pl/trasa-promocyjna-kryminal-niekryminalny-recenzja/> (28.04.2023).

<sup>25</sup> P. Ciołkiewicz, *Sekretne życie pisarza [Andi Watson „Trasa promocyjna” – recenzja]*, <https://esensja.pl/komiks/recenzje/tekst.html?id=30031> (dostęp: 1.05.2023).

<sup>26</sup> Historia Fretwella nie jest wszakże pozbawiona realizmu, zwłaszcza jeśli zestawimy ją z przeżyciami Adriana Tomine’a – artysty, który w autobiograficznej powieści graficznej *Samotność komikszarza* (przeł. W. Góralczyk, Warszawa 2022) prezentuje podobne problemy i rozczarowania wiążące się z trasą promocyjną. Warto nadmienić, że sam tom został wydany w taki sposób, iż przyjmuje formę powieściowego rekwizytu.

Tutaj dość wyraźnie zobaczyć można jego najwyższe umiejętności jako rysownika, jego postacie przedstawione są przy użyciu jak najmniejszej liczby kropek i zakrzywionych linii, co skutkuje szeroką gamą różnorodnie wyglądających ludzi. Natomiast świat, w którym żyją i w którym się poruszają, jest dla kontrastu znacznie bardziej złożony. W rzeczywistości jeśli chodzi o tła i otoczenie, *Trasa promocyjna* Watsona może wyglądać na zatłoczoną, a nawet zagraconą szczegółami<sup>27</sup>.

Najczęściej przedmioty, które tworzą owo wrażenie „zagracenia”, pełnią funkcję ilustracyjną, budują tkankę miasta, w którym rozgrywa się akcja. Jednak sam sposób rysowania budynków i krętych uliczek tworzy nieodparte wrażenie labiryntu, a dbałość o detale poszczególnych kamienic zderza się z uproszczonymi rysunkami postaci. Przestrzeń działania bohaterów od początku wydaje się bardziej skomplikowana niż oni sami<sup>28</sup>.

Pośród wielu szczegółów najbardziej istotnym fabularnie przedmiotem jest książka. Z pewnością zasługuje ona na miano rekwizytu jako konkretna rzecz towarzysząca bohaterowi, zwłaszcza że Watson umiejętnie eksploatuje zarówno jej dosłowny, jak i metaforyczny charakter. O szczególnym traktowaniu tego przedmiotu świadczy już okładka dzieła: główny bohater siedzi przy stoliku w cieniu ogromnych półek z książkami, które wyrastają wszędzie wokół na podobieństwo budynków. Sam Fretwell wydaje się mały, jest wyraźnie przytłoczony strzelistymi regałami i stosami tomów wszędzie dokoła – także na stoliku, przy którym siedzi. Oczywiście książka sama w sobie to przedmiot intrygujący, po którym „można się spodziewać wszystkiego”<sup>29</sup>. Andrzej Drózdź tak oddaje jej istotę:

Książka jest faktem społecznym i swoistą machiną do zatrzymywania czasu, ale równocześnie uczestniczy w ahistorycznym podtrzymywaniu mitu bezwarunkowości i ciągłości. Książka tak postrzegana ulega transcendowaniu w mit, a razem z nią ulegają mityzacji składniki jej świata: autor, czytelnik i przedmioty komunikacji. Można zlekceważyć konkretny egzemplarz książki, ale jej mitu we właściwym antropologicznym znaczeniu odrzucić się nie da<sup>30</sup>.

Dodajmy, że potencjał symboliczny książki jest niemożliwy do pominięcia – nawet wtedy, a może zwłaszcza wtedy, gdy pełni ona funkcję rekwizytu,

---

<sup>27</sup> J.C. Mozzocco, *op. cit.*

<sup>28</sup> Problemy związane z kreacją przestrzeni miejskiej w omawianym komiksie nie mieszczą się w ramach analizowanych tu zagadnień. Szerzej o roli miasta w komiksie jako elementu konkretnych uniwersów pisze Matylda Sęk-Iwanek (*Pejzaże miasta w komiksie. Studia nad komiksem*, Katowice 2021).

<sup>29</sup> R.-P. Droit, *51 zabaw (z) rzeczami. Doświadczenie rzeczywistości*, przeł. E. Urscheler, Gdańsk 2005, s. 157.

<sup>30</sup> A. Drózdź, *Od liber mundi do hipertekstu. Książka w świecie utopii*, Warszawa 2009, s. 116.

służąc postaciom i fabule. W przypadku *Trasy promocyjnej* staje się nawet fizycznym budulcem świata. Dlatego właśnie dzieło Watsona stanowi tak interesujący materiał do analizy: umiejętnie korzysta z ilustracyjnej i instrumentalnej funkcji książki, czerpiąc jednocześnie z jej znaczeniowego potencjału zakorzenionego w kulturze.

Rekwizytami, które odgrywają istotną rolę fabularną i stanowią punkt odniesienia dla samego bohatera, są egzemplarze powieści jego autorstwa. Ich obecność determinuje rozwiązania fabularne i wpływa na charakterystykę postaci. Posiłkując się spostrzeżeniami Igora Kopytoff’a, można powiedzieć, że przedmioty zyskują w utworze podwójny status. Z jednej strony zostają utowarowione: znajdują się w księgarni i mają zostać sprzedane za konkretną sumę pieniędzy, z drugiej zaś podlegają ujednostkowieniu, gdyż dla autora-bohatera mają szczególną osobistą wartość. Watson stawia więc postać w sytuacji, którą opisuje Kopytoff: „[...] w każdej społeczności jednostka często znajduje się między kulturą strukturą utowarowienia a własnymi próbami uporządkowania uniwersum rzeczy według wartości”<sup>31</sup>. „Jednak – pisze badacz w innym miejscu – większość konfliktów między utowarowieniem a ujednostkowieniem w społeczeństwach złożonych to konflikty wewnętrzne, dręczące pojedynczych ludzi”<sup>32</sup>. Główny bohater jest taką właśnie jednostką, a wrażenie jego niedostosowania do otaczającej rzeczywistości bierze się m.in. stąd, że w zarysowanym tu konflikcie jednoznacznie opowiada się po stronie osobistego systemu aksjologicznego, który – choć uwzględnia kontekst społeczny – często jest przyczyną dyskomfortu i poczucia wyobcowania. Takie stany wynikają bezpośrednio z interakcji bohatera z rekwizytem.

G.H. Fretwell jako pisarz nie radzi sobie najlepiej, choć prawdopodobnie nie brak mu talentu. Już od pierwszej chwili odbiorca odnosi wrażenie, że jest on człowiekiem inteligentnym i wrażliwym. Promując swą najnowszą powieść, *Bez K*, zachowuje takt i powściągliwość. Niestety, nic nie idzie po jego myśli. Jak wspomniałem, już na początku trasy, wysiadłszy z pociągu, traci kluczowy rekwizyt, czyli książki, które miał podpisywać. Wizyta na komisariacie i niechęć funkcjonariuszy podkreślają swoiste niedopasowanie bohatera do świata. Kiedy bowiem policjant nie chce zająć się sprawą zaginionej walizki z egzemplarzami *Bez K* ze względu na niską wartość przedmiotów, Fretwell podkreśla z mocą: „Książki są wartościowe”<sup>33</sup>, co

<sup>31</sup> I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, przeł. E. Klekot, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005, s. 261.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 266.

<sup>33</sup> A. Watson, *Trasa promocyjna*, przeł. J. Żuławnik, Warszawa 2020, s. 21. W dalszej części tekstu stosuję skrót lokalizacyjny TP, po którym podaję numer strony.

sugeruje aksjologiczną przepaść między nim a przedstawicielem organów ścigania. Ta rozbieżność w ocenie wartości książki jest stałym motywem, pojawiającym się w kolejnych fazach podróży. Watson dobrze rozumie rolę przedmiotu w interakcjach międzyludzkich i świadomie wywołuje owo dojmujące wrażenie niedopasowania bohatera do sytuacji. O problemie tym pisze Marek Krajewski:

Przedmioty, dobra materialne osadzają nas w porządku społecznym i kulturowym, obiektywizują jego cechy specyficzne, tworzą więzi pomiędzy jednostkami, wywierają na nas przymus, sprawiają, iż stajemy się ludźmi, Polakami, członkami rodziny Kowalskich, kimś modnym i atrakcyjnym oraz (i oczywiście między innymi) niepowtarzalnymi jednostkami<sup>34</sup>.

G.H. Fretwell czuje się przede wszystkim pisarzem, czego dowodem jest stworzona (i wydana) książka. Jednak w rozmowie z policjantem zderza się z sytuacją, w której sposób traktowania tego przedmiotu przez obie strony determinuje różnice w postępowaniu. Pisarz domaga się działań organów ścigania, a funkcjonariusz pozostaje obojętny na wszelkie naciski. Źródłami dyskretnego komizmu w utworze stają się subtelne rozbicie więzi pomiędzy jednostkami oraz fiasko osadzenia bohatera w porządkach społecznym i kulturowym, których ośrodkiem powinna być książka.

Niedopasowanie bohatera do świata, różnica oczekiwań i poglądów oddzielająca go od innych postaci uwidaczniają się zawsze, gdy pojawia się egzemplarz powieści. Jednak rekwizyt znaczy także poprzez swą nieobecność, co pozwala na zmianę fabularną i pełne zaprezentowanie głównego bohatera. Dla niego powieści stanowią bowiem nie tylko emanację twórczych możliwości, lecz także pewną ideę. Postawę pechowego twórcy i jego podejście do owej idei dobrze oddają słowa Andrzeja Dróżdza: „Człowiek broni się przed obojętnością świata, znajdując dla siebie w książkach przestrzeń psychiczną i potwierdzenie swojego istnienia<sup>35</sup>. Tak postępuje także Fretwell, dyskretnie pielęgnując twórczy status, który ma niewiele wspólnego z komercyjnym sukcesem, co nadaje bohaterowi pewien rys szlachetności.

Naprawdę dobrze autor *Bez K* czuje się w kolejnych księgarniach; potrafi się nawet uśmiechnąć. Jest to jego świat, jakże inny od nieprzewidywalnego miasta. Tutaj, w kadrach rysowanych przez Watsona, zaciera się granica między książką jako rekwizytem a książką jako dekoracją. Księgarnie bowiem nieodmiennie są kreowane na wewnątrz nie tyle wypełnione książkami, ile zbudowane z książek. Tomy napierają na bohaterów i bohaterki, piętrząc

---

<sup>34</sup> M. Krajewski, „*Sq w życiu rzeczy...*” *Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013, s. 44.

<sup>35</sup> A. Dróżdź, *op. cit.*, s. 119.

się wszędzie dokoła. Stwarza to wrażenie przestrzennej odmienności. Monstrualne regały i wąskie przejścia między nimi przywodzą na myśl miejskie uliczki. Tyle że miasto zostaje narysowane z dużo większą dbałością o szczegóły, a wszystkie półki z książkami są właściwie takie same. Trudno nawet oddzielić jedną księgarnię od drugiej. Zachowania pracowników również są podobne, co sprawia, że Fretwell czuje się – przynajmniej w pierwszych chwilach – bezpiecznie, bo wie, czego się spodziewać.

Co ważne, już w pierwszej księgarni nie ma problemu z kluczowym rekwizytem – powieścią *Bez K.* Świat autora staje się więc kompletny: siedzi pośród książek, przy stoliku, na którym wyrasta stos tomów jego autorstwa. Niestety, czytelnicy nie dopisują, co wyraźnie rozczarowuje bohatera. Wszak książka jest dla niego tym, co Krajewski określa mianem „indeksu umiejętności lub dokonań jednostki”<sup>36</sup>. Jako obiekt widzialny i dotykalny daje bowiem poczucie spełnienia i dumy. Stanowi dowód twórczych zdolności i wyróżnia mężczyznę ze zbiorowości. I choć nie pada tu określenie „wyjątkowość”, to Fretwell z pewnością chciałby się tak czuć i ze smutkiem przyjmuje wszystkie wydarzenia sugerujące, że nie jest kimś szczególnym. Nic więc dziwnego, iż rozczarowany nieobecnością czytelników na pierwszym autorskim spotkaniu, stara się tę porażkę racjonalizować. Chętnie przystaje na wyjaśnienia sprzedawczyni, która wskazuje na brzydką pogodę jako przyczynę katastrofalnej frekwencji. Ten argument nie tylko wydaje się logiczny, lecz przede wszystkim nie neguje wartości samego artystycznego dokonania. Co więcej, pisarz odzyskuje dobre samopoczucie, gdy Rebecca, prosi go o podpisanie kilku egzemplarzy dla potencjalnych klientów zainteresowanych dziełem z autografem. Książki zostają więc podpisane, a tym samym ich status jako przedmiotów wyjątkowych jest utrzymany. Dzięki autografom złożonym na materialnym nośniku Fretwell buduje więź z czytelnikami, mimo że nie spotkał się z nimi twarzą w twarz.

Niestety, w kolejnych księgarniach promocja również nie idzie po myśli pisarza. Nawet jeśli są tam klienci, to lekceważą powieść Fretwella. Jej status pozostaje zatem dwuznaczny. Niewątpliwie konstytuuje głównego bohatera, który jest przede wszystkim pisarzem i tak na siebie patrzy. Sporadyczne telefony do domu i lakoniczne komunikaty wymieniane z żoną sugerują fiasko życia rodzinnego. To książka jest tym, co Fretwellowi najbliższe; z jej pomocą chciałby manifestować należną mu pozycję społeczną. Wszak już na studiach działał jako twórca, był współzałożycielem pisma literackiego. Tym boleśniej zderza się więc z rzeczywistością, w której książka pośrednicząca między nim a czytelnikami nie jest przez tych drugich dostrzegana. Ich obojętność głęboko rani autora, choć próbuje on przyjąć porażkę z godnością, co

---

<sup>36</sup> M. Krajewski, *op. cit.*, s. 116.

tylko zwiększa dystans między nim a światem, sprawia, że pisarz wydaje się zupełnie nieprzygotowany do rynkowych wyzwań i wymogów promocji. Zmuszony przez jednego z księgarzy, by pochwalił swoje dzieło, mówi tylko, że jest z niego bardzo dumny (TP 42). Sprzedawca natychmiast gani jego skromność. Fretwell jednak najwyraźniej chce, by powieść istniała niejako bez niego i poza nim, by mogła obronić się sama. Podpis, który złoży na egzemplarzu, ma stanowić ostatni etap na drodze do zakupu, a nie kluczowy bodziec. I o ile mógł znieść porażkę w pierwszej księgarni, o tyle w kolejnych jest mu coraz trudniej. Nic więc dziwnego, że rozpaczliwie stara się racjonalizować brak zainteresowania własną twórczością. Powtarza nawet argument o złej pogodzie, na co stary księgarz z uśmiechem odpowiada: „Gdyby tak było, księgarnia nie przetrwałaby do wiosny” (TP 49).

Ów problematyczny status rekwizytu o zróżnicowanej wartości dla różnych postaci staje się w utworze źródłem komizmu. By w pełni wyświetlić ten mechanizm, warto po raz kolejny odwołać się do ustaleń związanych z teatrem i jego znakowym charakterem. Przyglądając się semiotyce sceny, Jurij Łotman dochodzi do wniosku, że obecny tam znak jest zawsze realny i iluzoryczny:

Realność znaku wywodzi się z jego materialności: by stać się znakiem, to jest przekształcić się w fakt społeczny, znaczenie powinno zrealizować się w jakiejś materialnej substancji: wartość – przybrać postać znaków pieniężnych; myśl – ujawnić się w połączeniach fonemów i liter, odbić się w farbie czy w marmurze; majestat – oblec się w „oznaki dostojeństwa”, ordery czy mundury i tak dalej. Iluzoryczność znaku polega na tym, że zawsze „wydaje się” on, to jest znaczy coś innego niż jego postać zewnętrzna<sup>37</sup>.

Te spostrzeżenia znajdują odzwierciedlenie także w *Trasie promocyjnej*, ponieważ intelektualny potencjał Fretwella uobecnia się w egzemplarzach napisanej przez niego powieści. Jednak właściwe odczytanie jej społecznego znaczenia wymaga – jak to określa Łotman – semiotycznego nawyku, który nakazuje traktowanie autora jako kogoś wyjątkowego, niezwykłego (wszak w życiu codziennym rzadko spotyka się pisarzy). Taka osoba szczególnie status powinna zyskać w księgarni. Jednak tak się nie dzieje. Sprzedawcy i potencjalni czytelnicy lekceważą książkę i pozostają podobnie obojętni wobec jej twórcy. Watson pozbawia ich semiotycznego nawyku potrzebnego do właściwego odczytania informacji, której nośnikiem jest powieść jako

---

<sup>37</sup> J. Łotman, *Semiotyka sceny*, [w:] *Sztuka w świecie znaków*, wyb. i przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2002, s. 108. Warto dodać, że Łotmanowskie koncepcje wykorzystuje Kamila Tu-szyńska, badając narrację w powieści graficznej. *Vide eadem*, *Narracja w powieści graficznej*, Warszawa 2015.

przedmiot. Fretwell pozostaje bezradny i sfrustrowany, a odbiorca pochyla się nad jego niedolą z dyskretnym uśmiechem.

Kilkakrotnie klienci bliscy są zakupu *Bez K*, ale nigdy nie dochodzi do transakcji. Sięgają bowiem po utwór Fretwella przez pomyłkę lub nie dają się namówić księgarzowi na zakup. A kiedy już znajduje się klientka gotowa nabyć egzemplarz, sprzedawca nie może żadnego znaleźć. Zwieńczeniem tych niefortunnych sytuacji jest kupujący, który wychwala, zdawałoby się, książkę Fretwella, a jak się okazuje, ma na myśli czytelniczy przebój *Sjena palona*. Autor, F.P. Guise, jest określany jako „zaskakujący nowy głos” (TP 39). Jak zaświadczenia księgarze, kiedy on podpisywał swoją książkę, na spotkaniu były tłumy. Ten sukces, o którym główny bohater często słyszy, dobitnie uświadamia mu jego własny los. Fretwell nie ma poczucia, że jest gorszym pisarzem; nie do końca rozumie ciszę wokół swojej powieści. Zwłaszcza że nawet księgarze traktują spotkanie z nim jako konieczny obowiązek. Jedna z bohaterek, Camilla, widząc nieobecność klientów, prosi nawet bohatera, by pozwolił jej wcześniej zamknąć księgarnię, na co ten się zgadza. Inny sprzedawca wręcza mu do podpisania nie jego książkę. Kulminację aksjologicznej degradacji rekwizytu przynosi wizyta w ostatniej księgarni. Starsza zakatarzona sprzedawczyni jest dużo bardziej zainteresowana morderstwami, o których głośno w mieście, niż organizacją spotkania z autorem. Kiedy Fretwell próbuje nieporadnie zagaić rozmowę, wskazując, że „wspaniale musi się pracować w otoczeniu tyłu książek” i że „książki są jak wino – im starsze, tym lepsze” (TP 164–165), kobieta odpowiada: „Mój lekarz uważa, że mi szkodzą” (TP 165). Wydmuchuje nos i wraca do tematu morderstw, niedwuznacznie sugerując sprawstwo interlokutora.

Choć powieść nie ma znaczenia dla nikogo poza Fretwellem, Watson konsekwentnie przypomina o obecności rekwizytu, wyróżniając go spośród innych książek. Wszystkie tomy otaczające bohatera są rysowane w sposób uproszczony; na grzbietach nie widać tytułów. Pełnią bowiem w komiksie funkcję ilustracyjną i nie wymagają szczególnej graficznej indywidualizacji. Jedynie tytuł i okładka powieści Fretwella zostały pokazane w sposób pozwalający na identyfikację<sup>38</sup>. Jednak dzieje się tak nie dlatego, że dla odbiorcy ta pozycja ma stać się dziełem wyjątkowym, lecz raczej z powodu istotnego znaczenia w życiu autora. *Bez K* często pojawia się w centralnym punkcie kadru, a rezygnacja z tła innych książek sugeruje jej fabularną rolę. Wyabstrahowana spośród setek tomów w kolejnych księgarniach wchodzi w interakcję jedynie z samym Fretwellem.

---

<sup>38</sup> Cf. J. Dunin, *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, [w:] *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003, s. 81–90.

Ostentacyjny brak zainteresowania czytelniczego świata rekwizytem objawia się nawet w rozmowie pisarza z przedstawicielem wydawcy. Ten ostatni nie pamięta, czy wysłano egzemplarz *Bez K* wpływowemu recenzentowi. Trasa promocyjna – cykl porażek – neguje więc status Fretwella jako jednostki niepowtarzalnej, godnej uwagi. To właśnie wokół rekwizytu koncentruje się poczucie absurdalności świata. Książka ogniskuje w sobie wszystkie problemy w relacji twórca–społeczeństwo. Bez niej główny bohater byłby tylko przeciętniakiem, nieroszczącym sobie pretensji do jednostkowej wyjątkowości. Jednak rekwizyt zmienia jego potencjalny status, a to, że nie ulega on ani potwierdzeniu, ani wzmocnieniu, staje się komiczne.

Watson konsekwentnie prowadzi swojego bohatera przez kolejne podobnie wyglądające księgarskie wnętrza, jednocześnie subtelnie splatając jego historię z serią morderstw, którą żyje całe miasto. Nieświadomy tej gorączki bohater zostaje w końcu wplątany w intrygę i uznany za sprawcę. Co ważne, w *Bez K* książka także jest rekwizytem. Utwór opowiada bowiem o domokrażnym sprzedawcy encyklopedii, z którego kolekcji znika tom oznaczony literą „K”. Zbiega się to ze zniknięciem żony powieściowego bohatera. Podobna zagadka pojawia się w życiu Fretwella. Ma to niebagatelne konsekwencje dla jego twórczego statusu. W więzieniu strażnik prosi go o podpisanie egzemplarza *Bez K* i jest to pierwszy przypadek, kiedy ktoś zwraca uwagę na powieść Fretwella, uznaje ją za wartościową. Można odnieść wrażenie, że rola rekwizytu się dopełnia. Już nie tylko pisarz, lecz także potencjalny czytelnik uznaje status dzieła. Zdawałoby się, że Watson w ten sposób rzuca swemu bohaterowi koło ratunkowe: w najmniej spodziewanym momencie pozwala mu złożyć upragniony autograf. Dotąd zabiegane społeczeństwo nie było w stanie docenić wartości powieści ani uznać we Fretwellu twórcy, co wiązałoby się z prestiżem. Dopiero w zacisznych murach więzienia świat staje się taki, jakiego oczekiwalby główny bohater. Rekwizyt potwierdza jego miejsce w społeczeństwie.

I tutaj jednak daje o sobie znać jego podwójny status. Więzienny psycholog widzi w *Bez K* ślady prowadzące do popełnionych zbrodni: „Przejrzałem pańską książkę – mówi. – Podobieństwa do pańskiego przypadku są uderzające” (TP 233). Rekwizyt – podobnie jak wielokrotnie wcześniej – wypełnia niemal cały kadr, jednak tym razem nie jest dziełem literackim, lecz dowodem zbrodni. Ponadto, choć lekarz określa Fretwella mianem pisarza, to właśnie taka kwalifikacja kieruje jego zainteresowanie w stronę „nerwic ludzi pióra” (TP 234). Psycholog zresztą sam przyznaje, że kiedyś zamierzał pisać, ale ten zamiar pozostał niezrealizowany, z czego po latach się cieszy. Twórca więc – jako jednostka o bogatym, niespokojnym wnętrzu – okazuje się kimś podejrzanym, potencjalnym przestępcą. Psycholog zdaje się sugerować, iż uniknął losu Fretwella właśnie dlatego, że niczego nie na-

piisał, nie może więc pochwalić się materialnym znakiem swej artystycznej działalności. Niespodziewanie więc bohater za sprawą powieści znalazł się w kolejnej skrajnej sytuacji. Wcześniej nikt nie respektował jego twórczego statusu ani nie zauważał kluczowego rekwizytu, a teraz ów rekwizyt jest demonizowany i stanowi dowód patologicznego wnętrza. Nie to jednak dopełnia tragedii G.H. Fretwella.

Otóż wkrótce autora odwiedza w więzieniu przedstawiciel wydawcy i informuje o dodruku *Bez K*. Ten rozumie już, że sama książka nie ma znaczenia wobec podpisu złożonego ręką mordercy. Ostateczny cios zadaje mu strażnik, który zwraca egzemplarz powieści po tym, jak autor zostaje uniewinniony. „Myślałem, że będzie coś warta” – kwituje zawiedziony. I dodaje: „Chciałem to opchnąć i kupić coś ładnego żoncy i maluchom” (TP 256–257). Fretwell opuszcza więzienie. Kończy się trasa promocyjna. Nikt nie jest zainteresowany ani nim, ani jego książką. Bo choć, jak twierdzi Tim Dant, rzeczy są sposobami na wyrażenie tego, kim i czym jesteśmy<sup>39</sup>, to *Trasa promocyjna* pokazuje, że nie ma gwarancji, iż ów akt ekspresji zostanie właściwie zrozumiany i doceniony.

Omawiany utwór dobrze pokazuje specyfikę wykorzystania rekwizytu w komiksie. Przede wszystkim uderza jego niekonsekwentne przedstawianie: naprzemienne respektowanie i łamanie ekwiwalencji graficznej. Czasem książki Fretwella pojawiają się jako zbiór stojących na biurku egzemplarzy gotowych do podpisania, które nie wyróżniają się w żaden sposób spośród setek innych tomów. W innych miejscach *Bez K* powraca jednak w powtarzających się kadrach, w których zajmuje miejsce centralne, a także w tle z dającym się rozpoznać tytułem. Tym samym komiks pozwala na subtelne wskazywanie istotności rekwizytu w danej scenie, podkreślenie, że o nim mowa. Stopień uproszczenia rysunku dobrze oddaje relacje postaci z przedmiotem. Sposób, w jaki Fretwell kładzie na nim ręce, czy uśmiech, z którym patrzy na tytuł, nie pozostawiają wątpliwości co do uczuć wzbudzanych przez obcowanie z dziełem. Przy czym mamy tu do czynienia ze swoistym stopniowaniem uproszczenia. Jest to ta sama powieść, a przecież zauważalnie inna. Książka występuje bowiem w różnych wariantach. Czasem czytelny jest cały tytuł: *Bez K*, podczas gdy w kolejnych kadrach odbiorca identyfikuje jedynie wielkie „K” na okładce. W trzecim wariantcie rekwizyt nie zostaje graficznie odróżniony (prócz miejsca, w którym się znajduje) od stosów innych niesprzedanych książek, co pozwala włączyć go do dekoracji. W ten sposób Andi Watson całkowicie panuje nad tym, co widzi odbiorca, i w kolejnych kadrach sugeruje zmiany znaczenia rekwizytu. Jest to możliwe

---

<sup>39</sup> T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*, przeł. J. Barański, Kraków 2007, s. 24.

dzięki sekwencyjności komiksu. O tej właściwości w kontekście znaczenia Darren Hudson Hick pisze:

[...] znaczenie w komiksach nie wydaje się po prostu addytywne, jak miałyby to miejsce w przypadku trzech losowo umieszczonych obok siebie obrazów, na przykład zdjęć usytuowanych na stronie albumu fotograficznego. Znaczenie komiksów nie jest wyprowadzane przez proste zsumowanie wszystkich propozycji w panelu A z tymi z panelu B i tak dalej. Elementy są raczej wysuwane na pierwszy plan lub pozostają w tle (lub stają się niejednoznaczne) zgodnie z rolą (rolami) kadru w sekwencji<sup>40</sup>.

W komiksie Watsona mamy do czynienia ze wszystkimi wskazanymi przypadkami – w zależności od tego, jaką rolę książka odgrywa w scenie i z jaką postacią wchodzi w interakcję. Najbardziej szczegółowa i łatwa do zidentyfikowania pozostaje wtedy, gdy trzyma ją sam autor. Odbiorca bez trudu rozpoznaje twórcę i jego dzieło. Ten sam wyjątkowy przedmiot w księgarni lub w rękach sprzedawcy staje się już towarem jak każdy inny i rzeczywiście tak wygląda. Komiks dysponuje zresztą, przypomnijmy, dodatkowymi możliwościami graficznej modyfikacji obiektu: odpowiednim oświetleniem, zbliżeniem, kolorem czy pogrubieniem kreski.

Will Eisner podkreśla, że zrozumienie obrazu wymaga wspólnoty doświadczenia rysownika i odbiorcy. Wchodzą oni ze sobą w swoistą interakcję, a artysta, przywołując ów obraz, sięga do umysłów obu stron<sup>41</sup>. W *Trasie promocyjnej* zatem, podobnie jak w innych komiksach, balansujemy między stereotypowym przedstawieniem książki, co wiąże się z wyeksponowaniem jej kluczowych cech, takich jak kształt prostopadłościanu o konwencjonalnych proporcjach, okładka, linie na ścianach bocznych sugerujące grubość, a jednostkowymi cechami konkretnego przedmiotu (tutaj powieści *Bez K*). Eisner utrzymuje, iż owa stereotypizacja komiksowego rysunku jest w powieści graficznej nieodzownym narzędziem komunikacyjnym. Podaje przykłady różnych sposobów przedstawienia określonych przedmiotów, które mimo oczywistej funkcji są także nośnikami innych znaczeń. Stąd możemy wyróżnić „dobry” i „zły” nóż czy analogicznie „dobrą” i „złą” broń palną. Nawet sposób trzymania danego przedmiotu może pełnić funkcję narracyjną<sup>42</sup>. Andi Watson umiejętnie korzysta ze wskazanych tu możliwości. Sposób przedstawienia egzemplarzy *Bez K* oscyluje między daleko posuniętą

---

<sup>40</sup> D.H. Hick, *The Language of Comics*, [w:] *The Art of Comics. A Philosophical Approach*, red. A. Meskin, R.T. Cook, Malden–Oxford–Chichester 2012, s. 133.

<sup>41</sup> W. Eisner, *Comics & Sequential Art*, Tamarac 2000, s. 13.

<sup>42</sup> *Vide* W. Eisner, *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, New York – London 2008, s. 11–16.

wizualną stereotypizacją a subtelną indywidualizacją – cechami trwałymi i nietrwałymi przedmiotu<sup>43</sup>.

W tym kontekście, by zaakcentować swoistość komiksowego rekwizytu, wróćmy do Łotmana i rozszerzmy jego spostrzeżenia o propozycje Kamili Tuszyńskiej. Badaczka słusznie podkreśla bowiem, że Łotmanowska realność znaku realizująca się w „materialnej substancji” w komiksie zyskuje postać kartki z narysowanymi kreskami. Jego iluzoryczność wynika natomiast z tego, iż znaczy on więcej niż owa zbieranina kresiek. Stąd, jak pisze Tuszyńska:

[...] w komiksie kreska nigdy nie „występuje w pełnoprawnej postaci”, sama w sobie nie oznacza niczego, znaczenie uzyskuje dopiero w wyniku pracy autora, a następnie podczas aktu odbioru. To odbiorca musi poskładać w całość wszystkie kreski, elementy mieszczące się kadrze, i czytać w języku wizualnym<sup>44</sup>.

Komiks więc wymaga przyswojenia swoistego nowego kodu wzrokowego; wyraźnie sugeruje odbiorcy, co powinien zauważyć, na co zwrócić uwagę<sup>45</sup>. Poszczególne kadry nie oferują żadnych elementów przypadkowych, a artysta całkowicie panuje nad tym, co i jak widzi odbiorca. Ponadto w kontekście przedmiotów kluczowych możemy mówić o wizualnej wariantowości, wymagającej nieustannej percepcyjnej aktywności. Bo choć rekwizyt podlega graficznej indywidualizacji, co daje możliwość dodatkowego wyeksponowania kluczowych właściwości, to jego znaczenie nie jest ustalone raz na zawsze, ponieważ zmienia się sposób jego przedstawiania. Stąd bez dodatkowych zabiegów związanych z reakcjami bohaterów bądź wypowiedziami komiks może pokazać ich relację z przedmiotem, a pośrednio także ze światem<sup>46</sup>. Kiedy więzienny psycholog rozmawia z Fretwellem, trzymając jego książkę z widoczną literą „K”, widać, że skupia się na tym konkretnym pacjencie i przypadku. Wszak treść książki, pokrewna scenariuszom rzeczywistych morderstw, stanowi interesujący przypadek. Kiedy jednak strażnik prosi

<sup>43</sup> Cf. E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 326.

<sup>44</sup> K. Tuszyńska, *op. cit.*, s. 63. Na ową odpowiedzialną rolę odbiorcy zwracał już wcześniej uwagę Jerzy Szyłak: „Obowiązek rozpoznania znaku w obrazie spada na odbiorcę; musi on mieć świadomość intersubiektywności związku między wizerunkiem i przedmiotem, ku któremu tenże odsyła. Czynnikiem zachęcającymi go do spełnienia tego obowiązku są: występowanie podpisu pod obrazkiem, znajomość konwencji i doświadczenie w obcowaniu z przekazami wizualnymi”. *Vide idem, Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s. 18.

<sup>45</sup> Cf. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Warszawa 1986, s. 7.

<sup>46</sup> To, jak wiele informacji o bohaterach i świecie przedstawionym może przynieść książka obecna w kadrze, pokazuje Umberto Eco we wprowadzeniu do jednej z części przygód Corto Maltese. *Vide U. Eco, Niedoskonata geografia „Corto Maltese”*, [w:] *Corto Maltese. Ballada o słonym morzu*, scen. i rys. H. Pratt, przeł. M. Gurgul, Kraków 2004, s. 5–12.

pisarza o autograf na wsuwany przez okienko celi egzemplarzu, tytuł jest właściwie nieczytelny. Nic dziwnego, wszak funkcjonariusz służby więziennej nie interesuje się treścią powieści, lecz – jak wspomniałem – traktuje ją jak inwestycję.

Punktem wyjścia do niniejszych rozważań był rekwizyt teatralny. Jednak mimo pewnych wizualnych powinowactw komiks odrywa się od percepcyjnych uwarunkowań sceny, na którą można patrzeć tylko z jednej perspektywy – widowni. W komiksie natomiast punkt widzenia może podlegać nieustannym zmianom. Stąd rekwizyt komiksowy – w przeciwieństwie do teatralnego, który jest zawsze atrybutem aktora – może odgrywać samodzielną rolę: być symbolem, metaforą, a w końcu pełnoprawną postacią<sup>47</sup>. Andi Watson znakomicie wykorzystuje ową zmienność perspektyw i percepcyjnego skupienia. Czasem wprowadza rekwizyt w tło, innym razem wyraźnie przypisuje go głównemu bohaterowi, a także poświęca mu osobne kadry, eksponując jego znaczeniową samodzielną rolę. Przy tym jedno jest pewne: bez egzemplarza książki G.H. Fretwella nie byłoby trasy promocyjnej, nie byłoby pisarza, nie byłoby powieści.

## BIBLIOGRAFIA

- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978.
- Barthes R., *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4 (136), s. 119–126.
- Barthes R., *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 139–158.
- Birek W., *Z poetyki komiksu: ekwiwalencja graficzna jako chwyt znaczeniowy*, [w:] *idem, Z teorii i praktyki komiksu. Propozycje i obserwacje*, Poznań 2014, s. 31–52.
- Ciołkiewicz P., *Sekretne życie pisarza [Andi Watson „Trasa promocyjna” – recenzja]*, <https://esensja.pl/komiks/recenzje/tekst.html?id=30031> (dostęp: 1.05.2023).
- Dant T., *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*, przeł. J. Barański, Kraków 2007.
- Droit R.-P., *51 zabaw (z) rzeczami. Doświadczenie rzeczywistości*, przeł. E. Urscheler, Gdańsk 2005.
- Drózd A., *Od liber mundi do hipertekstu. Książka w świecie utopii*, Warszawa 2009.
- Dunin J., *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, [w:] *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003, s. 81–90.
- Dymmel P., *„Trasa promocyjna” – recenzja, „Paradoks”*, <https://paradoks.net.pl/read/40835-trasa-promocyjna-recenzja> (dostęp: 4.05.2023).

<sup>47</sup> *Vide* J. Łotman, *op. cit.*, s. 112. Wskazuję te atrybuty przedmiotu za rosyjskim badaczem, który w ten sposób wyjaśnia różnicę między rekwizytem w teatrze i filmie. Sądzę jednak, że jeśli chodzi o ów aspekt semiotycznej samodzielności, komiksowy rekwizyt funkcjonuje podobnie do filmowego (choć różni się oczywiście w innych aspektach).

- Eco U., *Niedoskonała geografia „Colto Maltese”*, [w:] *Colto Maltese. Ballada o słonym morzu*, scen. i rys. H. Pratt, przeł. M. Gurgul, Kraków 2004, s. 5–12.
- Eisner W., *Comics & Sequential Art*, Tamarac 2000.
- Eisner W., *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, New York – London 2008.
- Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.
- Hick D.H., *The Language of Comics*, [w:] *The Art. of Comics. A Philosophical Approach*, red. A. Meskin, R.T. Cook, Malden–Oxford–Chichester 2012, s. 125–144.
- Hieggelke B., *The Dangerous Lives of Novelists on the Road: A Review of The Book Tour by Andi Watson*, „NewcityLit”, <https://lit.newcity.com/2021/03/11/the-dangerous-lives-of-novelists-on-the-road-a-review-of-the-book-tour-by-andi-watson/> (dostęp: 22.04.2023).
- Hopfinger M., *W laboratorium sztuki XX w. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993.
- Jong B.S. de, *Graphic Novel Review: The Book Tour by Andi Watson*, „Comics Bookcase”, <https://www.comicsbookcase.com/reviews-archive/book-tour-graphic-novel> (dostęp: 20.04.2023).
- Kijowski A.T., *A kiedy strzelba wypali... : (Poetyka rekwizytu)*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 1(31), s. 68–88.
- Kopytoff I., *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, przeł. E. Klekot, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005, s. 249–274.
- Kowzan T., *Znak w teatrze*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2, wyb. i oprac. J. Degler, Wrocław 2003, s. 351–374.
- Krajewski M., *„Są w życiu rzeczy...” Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013.
- Lalewicz J., *Przedstawianie i znaczenie*, [w:] *Kino: gest – ciało – ruch*, red. A. Gwóźdź, Wrocław 1990, s. 42–59.
- Lotman J., *Semiotyka sceny*, [w:] *Sztuka w świecie znaków*, wyb. i przeł. B. Żylko, Gdańsk 2002, s. 95–124.
- McCloud S., *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Warszawa 2021.
- Miecznikowski T., *„Trasa promocyjna” – niekryminalny kryminal*, „Badloopus. W pętli popkultury”, <https://badloopus.pl/trasa-promocyjna-kryminal-niekryminalny-rencenzja/> (dostęp: 28.04.2023).
- Mozzocco J.C., *The Book Tour*, „The Comics Journal”, <https://www.tcj.com/reviews/the-book-tour/> (dostęp: 22.04.2023).
- Sęk-Iwanek M., *Pejzaże miasta w komiksie. Studia nad komiksem*, Katowice 2021.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.
- Szot W., [Recenzja] *Andi Watson, „Trasa promocyjna”*, „Zdanie Szota”, <https://zdaniem-szota.pl/3482-recenzja-andi-watson-trasa-promocyjna> (dostęp: 4.05.2023).
- Szylak J., *Kadr komiksowy jako obrazek narracyjny*, [w:] *Komiks. Wokół warstwy wizualnej*, red. J. Czaja, M. Traczyk, Poznań 2016, s. 9–28.
- Szylak J., *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 2009.
- Szylak J., *O powieściach graficznych*, [w:] *Powieści graficzne. Leksykon*, red. S.J. Konefał, Warszawa 2015, s. 15–28.
- Szylak J., *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000.
- Tuszyńska M., *Narracja w powieści graficznej*, Warszawa 2015.

Waligóra K., „*Koń nie jest nowy*”. *O rekwizytach w teatrze*, Kraków 2017.  
Wolk D., *Reading Comics. How Graphic Novels Work and What They Mean*, Boston 2007.  
Żaglewski T., *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Kraków 2021.

**Marcin Kowalczyk** – dr, zatrudniony na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, kulturoznawca. Zajmuje się kulturą powojenną (w szczególności okresem realizmu socrealistycznego), a także kulturą popularną, z uwzględnieniem zagadnień związanych z komiksem, literaturą i filmem *science fiction* oraz *martial arts studies*. Autor monografii *Tyrmand karnawałowy* (2008) oraz artykułów publikowanych m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Kulturze Popularnej”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Przestrzeniach Teorii”, „Images” i „Kwartalniku Filmowym”. ORCID: 0000-0002-2033-445X. Adres e-mail: <marcin.kowalczyk@ukw.edu.pl>.

**Marcin Kowalczyk** – Ph.D., Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz, Poland, cultural studies. He focuses on post-war culture, in particular, socialist realism, as well as popular culture, including the issues related to comic book, science fiction film and literature, martial arts studies. He is the author of the monograph *Tyrmand karnawałowy* (2008) and articles published in, among others, “Pamiętnik Literacki”, “Kultura Popularna”, “Przegląd Humanistyczny”, “Przestrzenie Teorii”, “Images” and “Kwartalnik Filmowy”. ORCID: 0000-0002-2033-445X. E-mail address: <marcin.kowalczyk@ukw.edu.pl>.