



W poszukiwaniu tytusologii  
ISBN 978-83-969444-0-5, Antologie AVANT  
<https://doi.org/10.26913/ava1202309>



# Obraz historii Polski (1818-1918) w komiksie Henryka Jerzego Chmielewskiego

Jerzy Biniewicz 

Uniwersytet Wrocławski  
[jerzy-biniewicz@wp.pl](mailto:jerzy-biniewicz@wp.pl)

Przyjęto 10 lipca 2021; zaakceptowano 19 lipca 2022; pierwsza publikacja 27 sierpnia 2023.

## Abstrakt

Henryk Chmielewski jest autorem komiksu historycznego poświęconego setnej rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości. Komiks Chmielewskiego to subiektywna wizja polskiej historii, bo każdy akt tworzenia jest przede wszystkim aktem destrukcji. Artysta opowiada o bardzo trudnym momencie polskiej historii (XIX wiek, początek XX wieku). Tworzy samodzielną, oryginalną opowieść, przekonuje, że idea Polski jako niepodległego państwa nigdy nie zaginęła. Polacy sformowali armię w czasie wojen napoleońskich, a polskie organizacje doprowadziły do wielkich powstań (wojna polsko-rosyjska 1830–1831 i powstanie styczniowe 1863–64). Chmielewski tworzy ciekawy obraz świata za pomocą wielu różnych form, różnych kodów (na przykład rysunek, słowo, fotografia). Posługuje się różnymi środkami wyrazu: semantycznymi, językowymi, kompozycyjnymi (patrz wartości, komponenty: metaopowieść, dygresja, opozycja „my” – „oni”, stereotyp, odpowiednie słowa – wolność, Polska, Polacy, relacja: fikcja – świat realny, styl potoczny).

**Słowa kluczowe:** dyskurs; historia Polski; literatura; komiks; komiks historyczny

Stulecie odzyskania przez Polskę niepodległości firma wydawnicza Prószyński i S-ka uczciła wydaniem albumu historycznego<sup>1</sup> sygnowanego przez Henryka Jerzego Chmielewskiego (Papcia Chmiela). Uważny czytelnik na okładce tego dzieła odnajdzie stosowną informację: „11 XI 2018 PRACOWNIA PAPCIA CHMIELA BAL STULECIA NIEPODLEGŁOŚCI POLSKI”.

---

<sup>1</sup> *Tytus, Romek i A`Tomek obchodzą 100-lecie odzyskania niepodległości Polski* (2018).

Warto owemu albumowi bacznie się przyjrzeć. Powodów jest niewątpliwie kilka. Po pierwsze, autor dzieła, czyli Chmielewski, znakomity rysownik, jeden z najważniejszych twórców polskiego komiksu, aktywny przez kilkadziesiąt lat artysta, zasługuje na pogłębiony komentarz, wszak jego biografia być może pozwala w świeży sposób opisać współczesną historię Polski, meandry jej kultury. Niewątpliwie istotne jest także potraktowanie dzieła Chmielewskiego jako komiksu, czyli gatunku kultury popularnej cieszącego się niesłabnącą popularnością. Nie należy przy tym zapominać, że cykl przygód Tytusa, Tomka i A`Tomka jako wyrazisty i stały komponent polskiej kultury popularnej jest zapisem doświadczeń społecznych Polaków, należy go postrzegać przez pryzmat historii Polski dawnej i najnowszej utożsamianej z formacją PRL-u oraz okresem transformacji ustrojowej, odrodzeniem i kształtowaniem się demokratycznego państwa. Ważne jest zatem spojrzenie na przywołany album przez pryzmat cyklu komiksów historycznych<sup>2</sup>, które stały się dla Chmielewskiego dogodną formą kadrowania historii Polski, edukowania masowego odbiorcy.

Autor niniejszego szkicu ma świadomość oczywistego faktu, że większość poruszonych powyżej kwestii dotyczących komiksu, jego miejsca we współczesnej kulturze, roli w procesie edukowania społeczeństwa, została już (w mniejszym lub większym stopniu) omówiona, czego potwierdzeniem są liczne publikacje naukowe i publicystyczne ( Toeplitz, 1985; Szyłak, 1999, 2000, 2009, 2013; Rusek, 2010; Czaja, 2010; Janicki, 2010; Krzanicki 2011; Birek, 2014). Zatem motywacja leżąca u podstaw pracy jest zdecydowanie skromniejsza: chodzić nam będzie o ustalenia dotyczące zarysowanego w albumie Chmielewskiego obrazu świata. Wszak opisanie stu lat historii narodu za pomocą takiej formy jak komiks musiało wymagać pominięcia istotnych kwestii lub ich marginalizacji, zastosowania konkretnych technik narracji pozwalających przekazać odbiorcy nieodwołującemu się do specjalistycznej analizy wyrazisty komunikat, zbudować fundament wiedzy dzięki odpowiedniemu zespołowi sądów o ludziach, rzeczach czy zdarzeniach, zarysować pozycję i rolę uczestników komunikacji (kto mówi, co mówi, do kogo), sięgnąć po odpowiednie środki opowieści. Należy domniemywać, że tak sformułowany projekt badań pozwoli odpowiedzieć na pytanie dotyczące postrzegania<sup>3</sup> stu lat historii Polski

---

<sup>2</sup> Warto wskazać w związku z powyższym na takie pozycje jak: *Tytus, Romek i A`Tomek jako warszawscy powstańcy 1944 z wyobraźni Papcia Chmiela narysowani*, (2009); *Tytus, Romek i A`Tomek w Bitwie Warszawskiej 1920 r.*, (2010); *Tytus, Romek i A`Tomek w Bitwie Grunwaldzkiej 1410 r.*, (2011); *Tytus, Romek i A`Tomek w odsieczy wiedeńskiej 1683 roku*, (2012); *Tytus, Romek i A`Tomek jako rycerze Bolesława Krzywoustego*, (2014); *Tytus, Romek i A`Tomek poznają historię hymnu Polski*, (2016); *Tytus, Romek i A`Tomek pomagają księciu Mieszkowski ochrzcić Polskę* (2021).

<sup>3</sup> Punkt widzenia jest w badaniach antropologicznych traktowany jako „czynnik podmiotowo-kulturowy, decydujący o sposobie mówienia o przedmiocie, w tym m.in. o kategoryzacji przedmiotu, (...) o wyborze cech, które są o przedmiocie orzekane w konkretnych wypowiedziach i utrwalone w znaczeniu” (Bartmiński, 1999, s. 105).

(1818-1918) przez Chmielewskiego. Nie należy wszak zapominać o tym, że indywidualne widzenie rzeczywistości jest ściśle sprzęgnięte z projekcją wspólnotową bazującą na dyskursywnie wytworzonej interpretacji świata.

Złożoność badanych problemów rodzi pytanie o perspektywę oglądu, metodę badawczą, po którą należy sięgnąć w celu należytego ich oświetlenia. Wyjściowe ustalenia są zatem następujące: komiks historyczny jest przekazem silnie zanurzonym w świecie konkretnej kultury. Pełni przede wszystkim rolę impresywną; silnie pobudzając emocje, kształtuje obraz świata, wpływa na jego postrzeganie, czemu sprzyja scalenie formy obrazkowej z warstwą językową (Gromadzka, 2009; Czaja, 2010; Birek, 2014). Nie bez znaczenia jest jeszcze jeden czynnik, mianowicie literacka proweniencja komiksu budującego świat przedstawiony na własnych warunkach sprzyja sile jego oddziaływania. Czynnikiem sprawczym przesądzającym o wyrazistej pozycji komiksu historycznego<sup>4</sup> na półkach księgarskich jest działanie impulsów pozornie wykluczających się, sprawiających, że będąc efektem przecinających się odmiennych (odwołujących się do innych wartości, bardzo często stawiających przed sobą odmienne cele) płaszczyzn (dyskurs artystyczny i naukowy – historyczny), jest on konstrukcją atrakcyjną merytorycznie i artystycznie. Wymagania stawiane komiksowi przez sztukę i dyskurs historii wzmacniają go, przesądzają o niesłabnącej popularności. Tym samym może on odgrywać rolę wiarygodnego merytorycznie przekazu, który – co prawda – nie operuje naukowym czy dydaktycznym językiem, nie nuży skomplikowanymi analizami, ale wiedzę przekazuje za pomocą atrakcyjnej formalnie narracji niejednokrotnie otwierającej czytelnika na nowe światy<sup>5</sup>.

Skoro komiks funkcjonuje w konkretnym kontekście, kluczowego znaczenia nabiera refleksja o dyskursie. W badaniach komunikacji relacja tekst–dyskurs jest wyczerpująco opisana (Wojtak, 2011, s. 69-78; Warnke, 2009, s. 317-360), choć niewątpliwie oba pojęcia są nieostre, co oznacza, że proponuje się różną ich wykładnię. Można przyjąć, że w podanym układzie większą moc objaśniającą (Wojtak, 2011, s. 70) ma dyskurs, który będąc wzorcem zdarzenia komunikacyjnego oraz sposobem jego realizacji, przesądza o praktyce komunikacyjnej wspólnoty posługującej się określonymi scenariuszami zachowań komunikacyjnych pozwalającymi wytworzyć i utrwalić istotne dla siebie treści

---

<sup>4</sup> Zob. definicja komiksu historycznego, która jako narracja obrazkowa cechuje się relacją „o przeszłości, a jej celem jest fabularyzowana rekonstrukcja wydarzeń historycznych, przedstawienie postaci historycznych, faktów, legend lub wspomnień składających się na przedmiot zainteresowania historyka” (Janicki, 2010, s. 15).

<sup>5</sup> Nie należy zapominać, że komiks nie jest podręcznikiem, choć może spełniać wymogi dydaktyczne, dlatego nie może i nie powinien być opisywany i wartościowany wyłącznie z punktu widzenia nauki czy sztuki, bowiem funkcjonuje on na pograniczu różnych form narracji i dlatego należy go pozycjonować za pomocą specjalnych kategorii.

– wizję świata<sup>6</sup>. Tekst w przyjętym układzie odniesień jest komunikacyjną konkretyzacją dyskursu, co oznacza, że musi być on wytworzony zgodnie z regułami, stosownymi strategiami dyskursywnymi, a jego forma jest podporządkowana przyjętemu wzorcowi obejmującemu tematykę, kompozycję, intencje.

Przyjęcie pragmatycznej perspektywy oglądu pozwala stwierdzić, że dyskursy utożsamiane z przyjętym w danej społeczności systemem wiedzy oraz myślenia są spójną transtekstualną strukturą, co oznacza, że tekst jest zapisem wiedzy. Tym samym należy uznać, że próba jej uchwycenia jest warunkiem zrozumienia komunikatów wytworzonych przez konkretną wspólnotę, co oznacza konieczność zadania pytań dotyczących znaczeń wyrazów, impulsów przesądających o warunkach ich zaistnienia. Wiedza zintegrowanych kulturowo społeczności jest bowiem derywowana przez spłot czynników o różnorodnym charakterze – społecznym, ekonomicznym czy politycznym – archiwizowana za pomocą języka, a to oznacza, że analiza możliwości komunikacyjnych konkretnych wspólnot musi uwzględniać system wartości, norm, zasad konkretnej kultury.

Rozważania dotyczące dyskursu trzeba wzbogacić o stwierdzenie, że jest on generatorem obrazu świata, który należy postrzegać jako wynegocjowaną interpretację rzeczywistości dającą się „ująć w postaci zespołu sądów o świecie, o ludziach, rzeczach i zdarzeniach” (Czachur, 2011, s. 87), co oznacza, że prawda ma wymiar dyskursywny, a nie ontologiczny.

Analiza dyskursywnego obrazu świata pozwala jednocześnie ukazać aktorów dyskursu, efektywnie dotrzeć do kontekstu kulturowego będącego zapleczem poznawczym, aksjologicznym wiedzy utrwalonej za pomocą języka, procedur poznawczych umożliwiających wniknięcie w głąb konkretnej kultury, ustalenie jej wyznaczników ontologicznych oraz aksjologicznych.

Przyjęcie założenia o istnieniu dyskursywnego obrazu świata rodzi oczywisty wniosek, że fundamentem analizy komunikacji w konkretnej wspólnocie jest badanie tekstów, wszak dyskurs jest ich spłotem złączonym tą samą formacją wiedzy (Warnke, 2009, s. 343-360; Heinemann, 2009, s. 360-374). Innymi słowy, dopiero w tak szeroko zakreślonym planie tekst nabiera sensu (Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska, 2009, s. 54-56).

Skoro analiza dyskursywnego obrazu świata odkrywa transtekstualny wymiar komunikacji, to oczywistym zadaniem badawczym staje się ustalenie, jaka wizja rzeczywistości zawarta jest w tekstach należących do konkretnej formacji

---

<sup>6</sup> Dyskursy jako schematy poznawcze „służą przede wszystkim do intencjonalnego kształtowania powszechnie podzielanych wyobrażeń i sensów zgodnie z określonymi celami” (Hofmann, 2008, s. 15).

wiedzy, jaka jest rola jego aktorów oraz jakie strategie dyskursywne<sup>7</sup>, dzięki którym nadawca może wpływać na reakcję odbiorcy, są siłą sprawczą komunikacji w danej wspólnotce.

Siłą wzmacniającą oddziaływanie komiksu jest jego multimodalność, bowiem odbiór przekazów zrealizowanych za pomocą różnych kodów semiotycznych aktywizuje odbiorcę, który musi sam zintegrować w jednym polu informacje zrealizowane za ich pomocą. Niewątpliwie polisemiotyczna forma narracji stwarza możliwość wytworzenia złożonego obrazu świata, którego znaczenie powstaje w wyniku multiplikowania treści (Bucher, 2013, s. 80) niesionej przez poszczególne modusy<sup>8</sup>. Nadawca nawiązuje kontakt z odbiorcą dzięki zbudowaniu bogatego znaczeniowo przekazu za pomocą różnych systemów semiotycznych (nie tylko języka), co wymusza konieczność ustalenia właściwych relacji między różnymi kodami (na przykład eliminacji jednych kosztem drugich), wykorzystania ich potencjału. Przyjęta strategia budowania obrazu świata sprawia, że nadawca powinien postrzegać kody semiotyczne (obraz, rysunek, słowo itd.) we wzajemnych powiązaniach, traktować je jako instrument budowania sensu globalnego komunikatu. Jednocześnie odbiorca musi być gotów do podjęcia gry komunikacyjnej z wytwórcą przekazu, powinien widzieć w środkach semiotycznych znaki, które wzajemnie się kontekstualizują (Bucher, 2013, s. 79-110).

Analiza okolicznościowego albumu Chmielewskiego, uwzględniająca uwagi dotyczące dyskursywnego obrazu świata, strategii komunikacyjnych umożliwiających płynne jego wytworzenie, prowadzi nas w stronę autorskiej wizji historii Polski, która skorelowana jest z ogólnodostępną wiedzą na ten temat. Autor albumu, mówiąc o przyczynie jego zaistnienia, przygotowaniu merytorycznym pozwalającym opisać sto lat historii Polski, podzielił się z czytelnikiem uwagą, która jednoznacznie wskazuje, iż miał on świadomość tego, że komiks rysuje autorską wizję świata, niekoniecznie tożsamą z obrazem utrwalonym w dyskursie edukacyjnym, co jest równoznaczne z mechanizmem selekcji, doboru odpowiednich informacji, zarysowania ich w konkretnym łańcuchu nawiązań<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Zob. „Strategie dyskursywne to intencjonalnie podejmowane przez jednostki działania komunikacyjne, w których za pomocą wybranych środków językowych jednostka pragnie osiągnąć określone cele praktyczne, polityczne, psychologiczne, komunikacyjne w najbardziej efektywny sposób. Środki te mogą mieć charakter semantyczny (co się mówi), jak i formalny (jak się mówi), (...)” (Bielecka-Prus i Horolets, 2013, s. 178-179).

<sup>8</sup> Kwestia multimodalności komiksu – ze względu na założony cel badawczy – zostanie świadomie pominięta w niniejszym szkicu.

<sup>9</sup> „Zacząłem zajmować się innym komiksem z serii historycznej, o Henryku Pobożnym, gdy zdałem sobie sprawę, że przecież w tym momencie ważniejsze jest 100-lecie odzyskania przez Polskę niepodległości – tłumaczył wczoraj Henryk Chmielewski, czyli Papcio Chmiel, podczas premiery tomu „Tytus, Romek i A’Tomek obchodzą 100-lecie odzyskania niepodległości Polski

Cóż zatem, jeśli spojrzymy na historię Polski zamkniętą w czasowej klamrze wyznaczonej przez dwie daty: 06.11.1816–11.11.2018, zobaczymy w albumie Chmielewskiego, wedle jakiego klucza poznawczego ów okres został uporządkowany i jak go przedstawiono. Zauważmy, że autor albumu odwołał się do istotnej dla dyskursu edukacyjnego (na uwadze – rzecz jasna – mamy historię) strategii dyskursywnej, która polegała na ukazaniu dążeń Polaków do odzyskania wolności utraconej w wyniku rozbiorów.

Chmielewski, konstruując swą opowieść (nie wychodząc poza podstawę programową zarysowaną w polskim dyskursie edukacyjnym<sup>10</sup>), sięgnął po kilka schematów narracji, dzięki którym możliwe było czytelne wyselekcjonowanie, uporządkowanie obfitego materiału źródłowego. Przyjrzyjmy się zatem niektórym z nich, pamiętając jednak, że poetyka komiksu zwalniała jego autora z reżimu metodologicznego, rygoru kompozycyjnego, odpowiedniego języka.

Chmielewski odwołał się w swoim projekcie do nośnego poznawczo schematu komunikacyjnego, który realizował stereotypowe wyobrażenie Polaka (stereotyp jako obraz symboliczny jest znakiem identyfikacji społecznej, kulturowej: Dąbrowska, 1998, s. 278-295, Kosińska–Metryka i Gołaś, 2010), dzięki czemu ów konstrukt stał się punktem odniesienia w opowieści dotyczącej stu lat historii Polski. Niezależnie zatem od momentu historycznego Polacy (zwłaszcza ta grupa społeczna, która tworzyła jego awangardę: intelektualiści, arystokracja, szlachta, żołnierze czy mieszczenie) angażują się w walkę narodowowyzwoleńczą, są gorącymi patriotami, identyfikują się z działaniami, które mają doprowadzić do odzyskania przez ojczyznę niepodległości. Czytelnik zatem zapoznaje się na kolejnych stronach dzieła z krzepiącymi opowieściami, które potwierdzają przyjętą wykładnię. Okazuje się, że zawsze, niezależnie od miej-

---

z wyobraźni Papcia Chmiela narysowani”. „(...) – To było sporo materiału, a moja wiedza pochodzi z internetu. Wydawnictwo poprosiło o pomoc historyka. Jak zaczął sprawdzać, zrobił mi ze 100 poprawek – śmiał się Papcio Chmiel. – Nie w rysunkach na szczęście, ale w tekście towarzyszącym. Ot choćby to, że w Warszawie urzędował nie tyle rosyjski gubernator, co namiestnik – tłumaczył.” (Poznański, 2018).

<sup>10</sup> Zob. strona internetowa WSiP: treści zaproponowane w podstawie programowej historii obowiązującej w 2017 r. w szkole podstawowej, które (wybiórczo) przedstawione zostały w komiksie: „System napoleoński w Europie – przemiany prawno-cywilizacyjne (konstytucje, Kodeks Napoleona). Wojna Napoleona z Rosją. Klęska Napoleona. Powstanie Legionów Polskich we Włoszech – Mazurek Dąbrowskiego. Księstwo Warszawskie – powstanie, ustrój, zmiany terytorialne, znaczenie dla Polaków. (...) Kongres wiedeński – zmiany granic, zasady restauracji, legitymizmu i równowagi sił. (...) Postanowienia kongresu wiedeńskiego w odniesieniu do ziem polskich. Królestwo Polskie – ustrój polityczny, przemiany gospodarcze, kultura i edukacja. Powstanie listopadowe – przyczyny i główne etapy walk. Wielka Emigracja i ruch spiskowy w kraju. Sytuacja Polaków w zaborach pruskim, austriackim i rosyjskim po powstaniu listopadowym. (...) Wiosna Ludów na ziemiach polskich (...). Powstanie styczniowe – (...) wojna partyzancka, działania Rządu Narodowego, uwłaszczenie chłopów, (...), upadek powstania (...). Represje popowstaniowe w zaborze rosyjskim. (...) Zabór pruski – Kulturkampf, germanizacja i różne formy walki z germanizacją. (...) Rewolucja 1905 roku na ziemiach polskich. (*Program nauczania. Historia. Szkoła podstawowa. Klasy 4-8*).

sca i daty zdarzenia, Polacy wykazywali się umiłowaniem ojczyzny, gotowi byli do przelania krwi w celu odzyskania przez nią wolności – wystarczy zwrócić uwagę na bohaterów ukazanych na poszczególnych planszach, którzy wypowiadają te same lub podobne słowa: ułan ruszający do ataku krzyczy „Na Moskwę! Odbierzemy zagrabioną Polskę!” (Chmielewski, 2018, s. 21) lub atakuje wroga ze słowami: „Jeszcze Polska nie zginęła (...)” (Chmielewski, 2018, s. 23), podchorąży, podnosząc prawą rękę, oznajmia: „Podchorążowie! Dosyć tej niewoli! W poniedziałek atakujemy Belweder na sygnał pożaru. Przysięgamy na orła białego...” (Chmielewski, 2018, s. 39), inny zaś, trzymając w dłoni szablę, zagrzewa towarzyszy do walki: „Hej, kto Polak na bagnety” (Chmielewski, 2018, s. 41), a Polacy wiezieni kibitką na Sybir śpiewają: „Jeszcze Polska nie zginęła (...)” (Chmielewski, 2018, s. 47).

Niewątpliwie kategorią nadrzędną, porządkującą narrację, jest wolność utożsamiana z wartością społeczną, narodową, moralną (Wierzbicka 2019, s. 282-289). Przykładu dostarcza ostatnia plansza ukazująca marszałka Józefa Piłsudskiego w otoczeniu bohaterów komiksu (Tytusa, Romka i A`Tomka) oraz rozentuzjasmowanych Polaków, który mówi: „Rodacy (...) Od dziś 11 listopada Polska jest niepodległa. Ziemia, język są wspólne” (Chmielewski, 2018, s. 75).

Oczywistą antytezą wolności jest niewola, zabór, okupacja, przemoc zaborcy. Schemat komunikacji ukazujący Polaka jako wiecznego, niezłomnego bojownika jest zatem precyzyjnie opisany za pomocą powyższej opozycji: wolność–niewola. Przykładów tak zarysowanego obrazu świata czytelnik komiksu nie będzie długo szukał: „6 listopada 1806 roku Wojsko Polskie na czele z generałem Dąbrowskim wkracza do Poznania owacyjnie witane przez ludność” (Chmielewski, 2018, s. 7); „Mieszczanie witają z entuzjazmem wyzwolicieli” (Chmielewski, 2018, s. 9); „Polacy to co innego. Mróz, nie mróz, muszą walczyć w obronie Ojczyzny” (Chmielewski, 2018, s. 43).

Ukazanie Polaków jako narodu miłującego wolność, gotowego do wszelkich poświęceń w imię i niezależności, niepodległości ojczyzny, sprawiło, że kolejnym silnym poznawczo i emocjonalnie schematem komunikacyjnym stało się ukazanie historii Polski XIX i początków XX wieku przede wszystkim za pomocą obrazów wojen, powstań, bitew, epizodów przybliżających postaci wielkich przywódców – wielu z nich to bohaterowie narodowi – ważnych dla losu Polaków, Polski (gen. Józef Bem, gen. Henryk Dąbrowski, cesarz Napoleon, komendant Józef Piłsudski i in.).

Dobitnym przykładem potwierdzającym konsekwencję narracyjną gospodarza opowieści jest lista plansz, na przykład: „Ostrzeszów – Kępno 10 XI 1806”, „Wilno 28 VI – Smoleńsk 18 VIII 1812”, „Borodino 5-7 IX 1812”, „Moskwa 14-16 IX 1812”, „Berezyna 26-29 XI 1812”, „Wiedeń IX 1814-VI 1815”, „Stoczek Łukowski 14 II 1831”, Paryż Hotel Lambert 1843”, „Powstanie styczniowe, Węgrow 3 II 1863”, „Michałowice 6 VIII 1915”, „Warszawa 11 XI 1918”.

Chmielewski, układając listę wydarzeń, które przedstawił w swym komiksie, zastosował metodę zmiennej ogniskowej, to znaczy pokazał wydarzenia o kluczowym znaczeniu dla określonego okresu, na przykład bitwy pod Borodino, Berezyną, zdobycie Moskwy przez Napoleona. Jednocześnie, nie zapominając o kluczowych miejscach (Hotel Lambert) czy postaciach (gen. Henryk Dąbrowski, komendant, brygadier Józef Piłsudski), pokazał zdarzenia epizodyczne, niemające istotnego wpływu na bieg historii, ale niewątpliwie rysujące obraz świata minionego, dającego wyobrażenie o dniu codziennym na ziemiach zaborów, co niewątpliwie jest warunkiem koniecznym w procesie zdobywania wiedzy o Polsce i Polakach owej doby. Przykładów dostarczają plansze: „Warszawa 1808 ul. Długa”, „Warszawa 1816 ul. Długa”, „Warszawa 1818 ul. Nowowiejska” (Chmielewski, 2018, s. 17, 35, 37).

Obraz wydarzeń historycznych zarysowany jest za pomocą metody implikującej czarno-biały rozkład wartości<sup>11</sup> uruchamiającej mechanizm identyfikacji z kategorią „my” i negacji kategorii „oni”. Naturalną konsekwencją przyjętego schematu jest powtarzająca się sekwencja obrazów, słów, komentarzy: plansze przedstawiające konkretne zdarzenia (na przykład powstanie) ukazują Polaków jako osoby silnie identyfikujące się z czytelną sferą aksjologiczną (co rodzić powinno i zapewne rodzi silne emocje u odbiorcy, jest źródłem pozytywnych ocen, skojarzeń): przywiązane do idei wolności ojczyzny, miłujące mowę ojczystą, zdolne do rozwoju (mimo zaborów) własnej kultury przesądzającej o ich niezależności i tożsamości, jednocześnie niezapominające o codziennej krzątaniu, umiające poradzić sobie w trudnych, zmieniających się pod wpływem nagłych wydarzeń warunków bytowania. Przykładami mogą być sformułowania: „Precz z księciem Konstantym! Niech żyje prawdziwa Polska!” (Chmielewski, 2018, s. 39); „Naszym celem jest walka o niepodległość i zjednoczenie Polski” (Chmielewski, 2018, s. 53); „Jestem Polakiem. Zawsze pacierz będę mówił po polsku” (Chmielewski, 2018, s. 63); „Średniowieczne mury miasta (...) przestały mieć znaczenie obronne. Wobec tego prezydent miasta (...) wydał zarządzenie zburzenia zachodniej ściany budowli, a część murów (...) wtopienia w budowaną kamienicę czynszową” (Chmielewski, 2018, s. 37).

Obraz zaborców jest negatywny. Czytelnik komiksu dowiadyuje się zatem, że chcąc złamać opór Polaków, niejednokrotnie sięgają oni po jedyną dostępną broń: przemoc, terror (co i tak ostatecznie okazuje się nieskutecznym posunięciem). Na przykład „Wściekły car Aleksander II zaczął się mścić na schwytanych powstańcach. (...) Nastąpiły rozstrzeliwania przywódców powstania, wywózki powstańców (...). Dopiero po latach barbarzyńskich

---

<sup>11</sup> Warto zauważyć, że efektywnym instrumentem perswazji w kulturze masowej jest mechanizm symplifikacji rozkładu wartości, dzięki któremu ułatwione jest zadanie narzucania bezalternatywnego odbioru, generowania wspólnoty świata, emocjonalizacji narracji (Barańczak, 1975, s. 44-59).



rządów car zorientował się, że z Polakami będzie musiał wojować całe życie, a to żadna korzyść dla mocarstwa, (...)” (Chmielewski, 2018, s. 59).

Bez względu na przewagę militarnej nie są w stanie narzucić swego porządku politycznego, swojej kultury, są bezradni wobec determinacji i konsekwencji Polaków. Czytamy na przykład: „Cesarz niemiecki Wilhelm II w zmo- wie z cesarzem Austro-Węgier Franciszkiem Józefem proklamowali 5 listopada 1816 roku niby-Polskę (...)” (Chmielewski, 2018, s. 71).

Chmielewski, stosując uproszczony obraz świata ujęty w ramy opozycji „my”– „oni”, oczyścił go z różnych kwestii o charakterze społecznym, ekonomicznym czy politycznym. Sięgnięcie po funkcjonalny schemat komunikacji („nasi są pozytywni”, „obcy są negatywni”) uczyniło z narracji przekaz łatwy w odbiorze, przyjazny zarówno dla czytelnika niedysponującego bogatym kapitałem wiedzy, jak i takiego, który mając dostęp do stosownego dyskursu, traktuje poszczególne strony komiksu jako typowy dla kultury popularnej<sup>12</sup> tekst będący przedmiotem gry, zabawy.

Niewątpliwie impulsem wzmacniającym zarysowany obraz świata jest schemat komunikacji polegający na świadomym mieszaniu dwóch planów narracji: historycznego (bazującego na wiedzy) oraz fikcyjnego (stworzonego w celu ubarwienia opowieści, ułatwiającego kreację zgodnie z prawami serii emblematycznych bohaterów: Romka, Tytusa i A`Tomka). Płynne wplecenie opowieści fikcyjnej<sup>13</sup> w świat zdarzeń historycznych, których przedstawienie jest zgodne z kanonem wiedzy, pozwala nadać realnemu światu nowy wymiar. Prawda historyczna – dokumentarna ścisłość – przenika się ze zmyśleniem, jest przez nie profilowana. Czytelnik komiksu dowiadyuje się zatem, że atak na Belweder (plansza poświęcona wybuchowi powstania listopadowego) nie nastąpił według ustalonego planu, bo Tytus nie potrafił należycie „posłużyć się hubką i krzesiwem” (Chmielewski, 2018, s. 41).

Bohaterowie komiksu swobodnie podróżują w czasie i przestrzeni, wcielają się w różne role, są uczestnikami zdarzeń historycznych (na przykład są żołnierzami wojsk napoleońskich, uczestniczą w powstaniach – listopadowym, styczniowym – walczą w szeregach pierwszej kompanii kadrowej pod dowództwem Józefa Piłsudskiego), ich komentatorami (na przykład A`Tomek, obserwując przebieg bitwy pod Stoczkim, wzywa współtowarzyszy – Romka i Tytusa – do boju: „Hej! Za lance, Chłopcacy! Czego będziemy tu stali?” [Chmielewski, 2018, s. 43]). Nie należy zapominać o przypadkowych świadkach zdarzeń (przynależnych na przykład do świata fikcji), którzy pozwalają czytelnikowi wniknąć w świat minionych zdarzeń. Na przykład karpie, komentując zdarzenia w Ła-

<sup>12</sup> Zob. klisze, kontrast jako instrument budowania obrazu świata za pomocą artefaktów kultury popularnej (Puzynina, 2005, s. 11-22; Fiske, 2010).

<sup>13</sup> Pytania dotyczące takich kwestii jak mimesis, referencja, wyobraźnia, zmyślenie, fikcja są jednym z kluczowych problemów współczesnej teorii literatury (Mitosek, 1997, 2002).

zienkach (plansza poświęcona wybuchowi powstania listopadowego), zauważają: „Car Mikołaj wydał manifest ... Wszystkie karpie wyłowić na fest” (Chmielewski, 2018, s. 41).

Takiego zapewne obrazu świata czytelnik komiksu historycznego, którego autorem jest Chmielewski, może oczekiwać. Przyjęty schemat komunikacji czyni (paradoksalnie) z fikcji narzędzie dotarcia do rzeczywistości, należy na nią spojrzeć jak na sposób dążenia do poznania, zaspokojenia głodu wiedzy dotyczącego przeszłości. Odbiorca komiksu dowiaduje się zatem, że ulica Długa (Warszawa) w roku 1806 i 1816 to formalnie ta sama, ale kulturowo nie tak samo uformowana przestrzeń miasta. Ludzie, którzy się na niej znajdują, mimo że wykonują te same czynności, odwołują się do podobnych kodów kultury, posługują się innym językiem, tkwią w innej rzeczywistości politycznej, zatem młodzieniec w 1806 zaprasza pannę na „tańczącą herbatkę”, mówiąc: „Że tem! Zapraszam na tańczącą herbatkę” (Chmielewski, 2018, s. 17). Ta sama sekwencja 10 dziesięć lat później (zmienił się władca, car jest królem Polski) wygląda podobnie, młodzieniec mówi, kalecząc język rosyjski: „Zdrowstwuście. Zapraszam na czaj i tańce” (Chmielewski, 2018, s. 35) Okazuje się, że ulica Długa w Warszawie jest przestrzenią poddaną mechanizmowi teatralizacji, zmieniają się dekoracje (szyldy) wraz z nastaniem nowej władzy: „Hotel de Paris” nosi teraz nazwę „Hotel Wołga”, a „Hotel de France” jest teraz przemianowany na „Hotel Moskwa” (Chmielewski, 2018, s. 35).

Czynnikiem wzmacniającym potencjał informacyjny, perswazyjny dzieła Chmielewskiego jest schemat komunikacji ustalający parametry narracji<sup>14</sup>, co prowadzi do uogólniającego stwierdzenia, że układ ról osobowych przedstawia się następująco: na zewnątrz tekstu autor jako postać realna (fizyczny wytwórca tekstu), wewnątrz tekstu narrator będący „dysponentem wiedzy na temat świata przedstawionego i reguł jej ujawniania” (Korwin-Piotrowska, 2011, s. 91. Markiewicz 1994, 1995). Ów układ jest przedmiotem różnorodnych interpretacji, współcześnie dominuje przekonanie, że stopień złożoności utworu literackiego nie pozwala na stwierdzenie, że wskazanie tylko na podstawowe role jest wystarczającym opisem ich konfiguracji. Skrótowy – choćby – namysł nad rolami komunikacyjnymi w utworze literackim musi uwzględnić fakt niezbywalności istnienia poza jego obrębem wytwórcy. Przyjęte stwierdzenie rodzi pytanie dotyczące relacji zachodzących pomiędzy nadawcą

---

<sup>14</sup> Problematyka dotycząca narratora, jego pozycji w świecie przedstawionym, relacji: narrator–autor–bohater, doczekała się wieloletniej ożywionej debaty, obrosła w dziesiątki lub nawet setki poważnych publikacji, zaowocowała wypracowaniem ogólnej wykładni, ale zasadniczo nie doprowadziła do przyjęcia jednej teorii jako platformy analizy (Markiewicz, 1995). Należy zgodzić się ze zdaniem Doroty Korwin-Piotrowskiej (autorki podręcznika poetyki), że „(...) gwałtowny przyrost publikacji fachowych oraz samych utworów literackich niesłuchanie utrudnia jakkolwiek syntezę. Coraz trudniej przychodzi uzgodnić teoretyczne stanowiska, znaleźć zadowalające wyjaśnienia terminów czy problemów – albo choćby przedstawić zamkniętą listę podstawowych zagadnień.” (Korwin-Piotrowska, 2011, s. 10).

istniejącym wewnątrz i na zewnątrz tekstu, co jest zagadnieniem istotnym, wszak są one mechanizmem generującym obraz świata przedstawionego, wpływającym na jego kształt, przesądzającym o funkcjonalności wytworzonego konstruktów. Trafne ustalenie, jaki porządek literackich układów komunikacyjnych wyznacza wymiar semantyczny tekstu jako struktury wielowypowiedzeniowej, pozwala dobrze opisać obraz świata przedstawionego, lepiej uchwycić uchwycić sens dzieła.

Warto w związku z podjętym tematem przywołać ciągle funkcjonalny koncept Aleksandry Okopień-Sławińskiej (1985), którego zręby zaistniały ponad trzydzieści lat temu, mówiący o istnieniu wielopoziomowych instancji nadawczych funkcjonujących na dwóch poziomach komunikacji: wewnątrz i na zewnątrz tekstu<sup>15</sup>. Okopień-Sławińska (1987, s. 21-47) cieniując miejsce i rolę komunikacyjną poszczególnych person, stwierdza, że najwyższą instancją nadawczą wewnątrztekstową jest podmiot czynności twórczych, który ma wiedzę dotyczącą konstytutywnych wyznaczników formalnych tekstu (na przykład motta, tytułu czy przypisów), jest świadom jego kompozycji, a takiej świadomości nie ma narrator, który „zarządza” wypowiedzią.

Analiza komiksu Chmielewskiego odsłania złożony<sup>16</sup> układ person komunikujących, który podlega różnym konfiguracjom, role komunikacyjne mogą ulegać kumulowaniu, na przykład bohaterem świata przedstawionego<sup>17</sup> jest Papić Chmiel („Papić uświadomił sobie, że nie może pominąć rysowania albumu...”, Chmielewski, 2018, s. 5), który ma świadomość autorską dotyczącą istnienia komiksu stworzonego przez siebie: „A niech to cynober jasny!!! Przecież muszę rysować dalszą historię hymnu” (Chmielewski, 2018, s. 5).

Niekiedy bohaterowie „opowiedziani” w komiksie przez narratora, „wyposażeni” w świadomość swego statusu ontologicznego, swoimi wypowiedziami sugerują określone rozwiązania merytoryczne czy formalne, prowadzą rozmowy dotyczące świata przedstawionego. Na przykład plansza przedstawiająca bitwę pod Węgrowem, w której uczestniczą Tytus, Romek i A` Tomek, zostaje skomentowana przez Tytusa: „Co? Znowu powstanie?” i A` Tomka: „Spośród 1000 bitew wybrałem tę pod Węgrowem, bo zwycięska” (Chmielewski, 2018, s. 55).

Uważny czytelnik odnajdzie w opowieści zapisy mówiące o tym, że osoba mówiąca ma „wiedzę”, która nie jest ograniczona tylko do planu jego wypo-

<sup>15</sup> W celu uproszczenia wywodu w artykule pominięto rolę komunikacyjną odbiorcy.

<sup>16</sup> Przykładem złożoności układu ról komunikacyjnych w dziele jest na przykład przedmowa, w której autor jako osoba realna (na stronie umieszczone jest zdjęcie Chmielewskiego trzymającego sztuczną małpkę w koszulce z napisem „Tytus”), zwraca się wprost do czytelnika, co czyni z komiksu osobiste wyznanie artysty, czytelnik jest utwierdzany w przekonaniu, że obcuje z autorską, indywidualną wersją stu lat historii Polski.

<sup>17</sup> A. Okopień-Sławińska zauważa, że mówiący i słuchający bohaterowie tworzą najniższy poziom nadawczo-odbiorczy.

wiedzi: „Wśród legionistów wyróżnili się nie tylko fikcyjni Romek i A` Tomek, ale i prawdziwy osiemnastoletni Piotr Szembek, który był później adiutantem generała Dąbrowskiego” (Chmielewski, 2018, s. 9).

Przyjęty schemat komunikacyjny otwiera pole różnych, interesujących literacko, poznawczo mechanizmów kreacji. Po pierwsze, narrator wplata w opowieść informacje o życiu prywatnym samego autora, co niewątpliwie scala historię Polski z jego losami, dziejami jego rodziny, ukazuje wymiar historyczny i prywatny zarysowanego obrazu świata, pozwala lepiej zrozumieć fakt ich zaistnienia, rodzi bliską więź z czytelnikiem, na przykład plansza przedstawiająca Tytusa budującego most, po którym mają przejść żołnierze, jest uzupełniona o następującą uwagę: „Papcio w roku 1943/44 uczęszczał do łaskawie otwartej przez Niemców Szkoły Budownictwa na ulicy Koszykowej w Warszawie. Mógł więc teraz, jako fachowiec, podpowiedzieć Tytusowi i Romkowi tajniki konstrukcji drewnianego mostu” (Chmielewski, 2018, s. 29).

Po drugie, określone komunikaty ukazują zmaganie się autora komiksu z oporną materią faktów, przybliżają obraz jego tworzenia, co pozwala ujrzyć w dziele proces dochodzenia do określonej wizji świata: „Dla ciągłości rysowania historii Papcio pokazał stronę 13 poprzedniego albumu o hymnie” (Chmielewski, 2018, s. 5).

Po trzecie, odpowiednie komentarze pozwalają lepiej pojąć działania autora, jego wybory, uzasadnienia, punkt widzenia: „Jak się nazywa miejscowość, gdzie walczą chłopcy? Możesz sobie wybrać nazwę z paru szyldzików umieszczonych na paru krzakach. Papcio nie byłby w stanie narysować wszystkich bitew (...). Zresztą byłoby to nudne dla czytelnika” (Chmielewski, 2018, s. 57).

Odpowiednio ukształtowane i umocowane role komunikacyjne są więc funkcjonalnym instrumentem konstruowania intrygującej opowieści o historii Polski, w której splatają się losy bohaterów fikcyjnych i realnych (postaci historycznych), tasowane są fakty opisane w podręcznikach historii ze zdarzeniami wymyślonymi. Uważny czytelnik komiksu Chmielewskiego zwróci uwagę na jeszcze jeden fakt: liczne dygresje wplecione w tok narracji, rozrywając ciągłość zdarzeń, mieszając plany czasowe, wzbogacają jednocześnie zarysowany obraz świata, czynią po części z wykładu historii Polski prywatną opowieść, która nie jest podporządkowana rygorowi dydaktycznego czy popularnonaukowego wykładu, na przykład na stronie dotyczącej wydarzeń rozgrywających się w Warszawie w 1905 roku pojawia się następująca uwaga: „Papcio (...) był na PLACU TEATRALNYM w roku 1945 fotografując ruiny. (...) Był, kiedy w tym miejscu tow. Gomułka wymiótł ruiny i postawił pomnik Bohaterów Warszawy” (Chmielewski, 2018, s. 65).

Świadome zacieranie granicy między prawdą a zmyśleniem, niekiedy ostentacyjne sygnalizowanie, że świat przedstawiony został wytworzony w wyniku

udawania, zaistnienia elementów (osób, rekwizytów) sztucznych, wykreowania sytuacji nierzeczywistych to zabiegi komunikacyjne pozwalające zbudować urozmaiconą, bardziej zniuansowaną wizję świata, która jest ciekawsza, atrakcyjniejsza dla odbiorcy. Komiks historyczny nie jest suchym wykładem dotyczącym historii Polski, staje się intrygującą opowieścią, tekstem literackim; „Skąd w klasie wzięły się PSY I KOT? Papić dla ożywienia planszy dorysował. He-he!” (Chmielewski, 2018, s. 63). Zapis tego typu daje poczucie ułudy, gry literackiej, wiemy wszak, jak potoczyła się historia, każdy podręcznik historii będzie sprawdzianem weryfikującym stan rzeczy. Wciąga nas jednak literackość opowieści poddanej rygorowi innemu niż ten, który jest właściwy dla podręcznikowego wykładu.

Niewątpliwie czynnikiem, który oddala nas od obrazu rzeczywistości utrwalonego w dyskursie edukacyjnym (Nocoń, 2009), jest język narracji. Sięgnięcie po potoczną polszczyznę musi być potraktowane jak kolejny schemat podawczy, który czyni z komiksu Chmielewskiego rozpoznawalną strukturę. Zabiegi językowe, stylistyczne, które można odnaleźć w dziele, są funkcjonalnym instrumentem budowania plastycznego, przemawiającego do wyobraźni, wzbudzającego emocje przekazu, konstruowania wyrazistego obrazu świata, na przykład: „Zazdroścę Wam, Poniatowski, (...)” (Chmielewski, 2018, s. 13); „Ja mam 60 lat, a na mnie lecą nastolatki”, „... bo po autografy. Głupolu” (Chmielewski, 2018, s. 15); „Ile stoi dolar?” (Chmielewski, 2018, s. 17); „Wojska francuskie (...) parły na wschód. (...) - Panie kolego, weźcie swoich chojraków (...) skoczcie na tyły frontu pod Poznaniem i połączajcie Prusaków nieco od tylca” (Chmielewski, 2018, s. 9).

Analiza komiksu Chmielewskiego dowodzi, że język potoczny jest niezwykle ekspansywną odmianą polszczyzny. Przydatne z punktu widzenia założonych celów środki – kolokwializmy leksykalne czy frazeologiczne – stają się funkcjonalnym instrumentem komunikacji. Okazuje się, że w języku potocznym zdeponowana jest podstawowa wiedza dotycząca świata, co pozwala na poziomie ogólnym (niespecjalistycznym) konstruować wiarygodny<sup>18</sup> poznawczo, atrakcyjny literacko obraz świata: „Generał Dąbrowski odłożył więc amory i wziął się za przepędzanie wojsk pruskich” (Chmielewski, 2018, s. 9); „Napoleon (...) zakochał się z mety” (Chmielewski, 2018, s. 13).

<sup>18</sup> „We współczesnym świecie totalnego marketingu twórca zdaje sobie sprawę, że aby zaistnieć, musi się sprzedawać, dosłownie i w przenośni; musi mówić do odbiorcy, a nie do potomności, musi mówić jego językiem i poruszać jego problemy, może także odkrywać jego utajone fobie, to, czego sam, podporządkowany formom życia społecznego i rodzinnego, nie ujawniłby, ale musi robić to tak, aby odbiorca w pośpiechu dnia codziennego zrozumiał. Dzisiejsza twórczość przypomina proces tworzenia reklamy — należy najpierw dobrze podzielić rynek i zidentyfikować grupę docelową, a następnie, rozumiejąc dokładnie jej nadzieje, oczekiwania, kryteria estetyczne i aksjologiczne, tworzyć bezpośrednio do niej zaadresowany przekaz” (Warchała, 2003, s. 187).

Istotnym zabiegiem komunikacyjnym wzmacniającym potencjał poznawczy tekstu jest sięgnięcie przez Chmielewskiego po słowa-klucze, które ogniskują wywód wokół wyraźnie określonych treści: „wolność”, „niepodległość”, „powstanie” („powstania”), „Polska”, „Polak” („Polacy”). Zawężenie opowieści do fundamentalnych kategorii nie jest równoznaczne zubożeniem zarysowanej wizji. Wręcz przeciwnie: wywód (precyzyjnie) skoncentrowany na określonej sferze pojęciowej jest narzędziem budowania spójnego obrazu 100 lat historii Polski.

Próba odpowiedzi na pytanie dotyczące sposobów, którymi posłużył się Chmielewski, mówiąc o dziejach Polski w XIX i XX w., powinna zostać zamknięta następującą uwagą. Autor komiksu, konstruując świadomie umowny, literacko przetworzony obraz świata (ci sami bohaterowie są uczestnikami zdarzeń obejmujących sto lat, małpa – Tytus – funkcjonuje w świecie ludzi tak samo jak człowiek) gra z czytelnikiem w udawanie. Elementami tej gry są zdarzenia, postaci, rekwizyty, a to oznacza, że czytelnik ma jej świadomość, co nie wyklucza sytuacji, w której gotów jest on – mimo oczywistych sygnałów dotyczących udawania – z owym światem identyfikować się, a może nawet w jego istnienie (w zaproponowanym kształcie) uwierzyć. Innymi słowy, najistotniejsze jest to, jak jakaś historia jest opowiedziana, co nie oznacza, że same wydarzenia będące przedmiotem narracji są nieważne, co przekłada się na następujący układ: to, co jest sztuczne, nienaturalne, zlewa się z tym, co realne, w jedność, tworząc spójną oryginalną całość.

Autor dzieła, świadom możliwości poznawczych, estetycznych, emocjonalnych, jakie daje literatura, twórczo posłużył się narzędziami, które są przez nią wytworzone. Wskażmy zatem na niektóre z nich: zacieranie granic między dyskursami, tasowanie planów: realnego i fikcyjnego, sięganie po metaopowieść, ukazywanie tych samych wydarzeń z różnych punktów widzenia, potocyzacja narracji czy rola komunikacyjna person współtworzących narrację. Zastosowanie różnych schematów komunikacji pozwoliło Chmielewskiemu wytworzyć intrygujący obraz świata, który może zostać z zainteresowaniem przyjęty przez czytelników. Jedni zapewne odnajdą w dziele ciekawą historię i to ona będzie jego atutem. Inni będą przyglądać się temu, jak ta historia została skonstruowana. Zapewne będą i tacy, którzy stworzą na użytek komiksu konkretne klucze kategoryzacji, na przykład będą tropić historię „prywatną” samego Chmielewskiego lub szukać w tekście komentarzy, dzięki którym świat XIX wieku jest oświetlany przez wydarzenia z końca XX czy początków XXI wieku. Inni zaś być może po raz pierwszy będą poznawać zdarzenia składające się na dzieje Polski. Powtórzmy jeszcze raz: badany komiks nie jest – jak mogłoby się wydawać – dziełem banalnym, płytką opowieścią służącą wyłącznie zabawie. Oferuje on znacznie więcej niż kilka chwil beztróskiego relaksu. Być może owa wielowarstwowość, przenikanie się różnych scenariuszy komunikacyjnych, umiejętność konstruowania wciągającej opowieści, emocjonalny

i intelektualny dystans do historii, tradycji, literatury są przyczyną popularności artysty, który przez kilkadziesiąt lat edukował, bawił, intrygował masowego odbiorcę.

### **Bibliografia**

- Barańczak, S. (1975). Słowo-perswazja-kultura masowa. *Twórczość*, 7, 44-59.
- Bartmiński, J. (1999). Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata. W: J. Bartmiński, *Językowy obraz świata* (s. 103-120). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Bartmiński, J. i Niebrzegowska-Bartminska, S. (2010). *Tekstologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bielecka-Prus, J., Horolets, A. (2013). Rekonstrukcja praktyk analizy dyskursu na podstawie wybranych anglojęzycznych czasopism dyskursywnych. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 9/1, 152-185. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.9.1.08>
- Birek, W. (2014). *Z teorii i praktyki komiksu*. Warszawa: Centrala.
- Bucher, H. J. (2013). Rozumienie multimodalne lub recepcja jako interakcja. Teoretyczne i empiryczne podstawy systematycznej analizy multimodalności W: R. Opilowski, J. Jarosz, P. Staniewski (red.), *Lingwistyka mediów* (s. 80-110). Wrocław-Dresden: Atut.
- Chmielewski, H. (2018). *Tytus, Romek i A`Tomek obchodzą 100-lecie odzyskania niepodległości Polski*. Białystok: Prószyński Media.
- Czachur, W. (2011). Dyskursywny obraz świata. Kilka refleksji. *Tekst i Dyskurs*, 4, 79-97.
- Czaja, J. (2010). *Historia Polski w komiksowych kadrach*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Dąbrowska, A. (1998). Czy istnieje w podręcznikach języka polskiego dla cudzoziemców wyraźny obraz Polski i Polaków? Próba znalezienia stereotypów. *Język a Kultura*, 12, 278-295.
- Fiske, J. (2010), *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Gromadzka, B. (2009). *Widząc – rozumieć. Dydaktyka polonistyczna wobec edukacji wizualnej*, Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Habrajska, G. (2008). Stereotyp w komunikacji. *Postscriptum*, 1(1), 13-21.
- Heinemann, W. (2009). Lingwistyka tekstu kontra lingwistyka dyskursu W: Z. Bilut-Hompilewicz, W. Czachur, M. Smykała (red.), *Lingwistyka tekstu w Niemczech* (s. 361-374). Wrocław: Atut.
- Howarth, D. (2008), *Dyskurs*, Warszawa: Oficyna Naukowa.

- Janicki, B. (2010). *Polski komiks historyczny (lata 1920–2010)*. Opole: SUI Dom Wydawnictw Naukowych.
- Korwin-Piotrowska, D. (2011). *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kosińska-Metryka, A. i Gołaś, M. (red.) (2010). *Mity i stereotypy w polityce. Przeszłość i teraźniejszość*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Krzanicki, M. (2011). *Komiks w PRL, PRL w komiksie*. Rzeszów: Instytut Pamięci Narodowej, Oddział w Rzeszowie.
- Markiewicz, H. (1995). *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Mitosek, Z. (1997). *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Mitosek, Z. (2002). Mimesis – między udawaniem a referencją [Mimesis – between pretending and reference]. *Przestrzenie Teorii*, 1, 25-46. <https://doi.org/10.14746/pt.2002.1.2>
- Nocoń, J. (2009). *Podręcznik szkolny w dyskursie dydaktycznym – tradycja i zmiana*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Okopień-Sławińska, A. (1985). *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź : Ossolineum.
- Okopień-Sławińska, A. (1987). Relacje osobowe w literackiej komunikacji. W: H. Markiewicz (red.) *Problemy teorii literatury. Seria II* (s. 27-41). Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum.
- Poznański, P. (2021). „*Papcio Chmiel: Ten komiks nie jest ostatni / Premiera książki „Tytus, Romek i A’Tomek obchodzą 100-lecie odzyskania niepodległości Polski...*”. Pobrano z: <https://zupelnieinnaopowiesc.com/2018/09/26/papcio-chmiel-ten-komiks-nie-jest-ostatni-premiera-ksiazki-tytus-romek-i-atomek-obchodza-100-lecie-odzyskania-niepodleglosci-polski/> (01.07.2021).
- Program nauczania. Historia. Szkoła podstawowa. Klasy 4-8*. Pobrano: His\_SP\_4\_8\_Historia\_kl\_4\_8\_Program\_nauczania, <https://www.wsip.pl> (02.07.2021).
- Puzynina, J. (2005). Kultura popularna a kultura wysoka – dziś W: B. Myrdzik i M. Karwatowska. (red.). *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji* (s. 11-22). Lublin; Wydawnictwo UMCS.
- Rusek, A. (2010). *Leksykon polskich bohaterów i serii komiksowych*. Poznań: Centrala.
- Szyłak, J. (1999). *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Szyłak, J. (2000). *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Szyłak, J. (2009). *Komiks: świat przerysowany*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.



- Szyłak, J. (2013). *Komiks w szponach miernoty*. Warszawa: Drukarnia Sowa.
- Toeplitz K., T. (1985). *Sztuka komiksu*. Warszawa: Czytelnik.
- Warchała, J. (2003). *Kategoria potoczności w języku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Katowickiego.
- Warnke, I. (2009). Żegnaj tekście – witaj dyskursie? O sensie i celu poststrukturalistycznego uwolnienia pojęcia tekstu W: Z. Bilut-Hompilewicz, W. Czachur, M. Smykała, *Lingwistyka tekstu w Niemczech* (s. 317 -360). Wrocław: Atut.
- Wierzbicka, A. (2019): *Słowa kluczowe. Różne języki- różne kultury*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. <https://doi.org/10.31338/uw.9788-323539193>
- Wojtak, M. (2011). O relacjach dyskursu, stylu, gatunku i tekstu. *Tekst i Dyskurs*, 4, 69-78.

## Picture of Polish history (1818-1918) in Henryk Jerzy Chmielewski's comic book

### Abstrakt

Henryk Chmielewski is the author of a historical comic book devoted to the 100th anniversary of Poland regaining its independence. The comic book of Chmielewski is a subjective vision of Polish history, because every act of creation is first of all an act of destruction. Artist says about very difficult moment of Polish history (the 19th century, the early 20th century). He creates original story, argues, that the idea of Poland as an independent state was never not lost. Polish people were formed army during the Napoleonic Wars, and Polish organisations started major uprisings (the Polish–Russian War of 1830–1831 and the January Uprising of 1863-64). Chmielewski creates an interesting picture of the world with the use of many varying forms, different codes (e.g. picture, word, photography). He use various means of expression: semantic, linguistic, compositional (see values, components: metanarration, digression, opposition "we" - "they", stereotype, appropriate words - freedom, Poland, Poles, relationship: fiction - real world, illusion, colloquial language).

**Keywords:** discourse; literature; comic book; historical comic book; Polish history